

## Werk

**Titel:** Sir William Davenant

**Autor:** Elze, K.

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1869

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0004|log11](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004|log11)

## Kontakt/Contact

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Sir William Davenant.

Von

**K. Elze.**

---

Auf seiner jährlichen Besuchsreise von London nach Stratford pflegte Shakespeare, wie Anthony Wood erzählt, regelmässig im Gasthause zur Krone in Oxford einzukehren, welches von John Davenant, dem Vater des Dichters, gehalten wurde. Wood schildert diesen John Davenant als einen grossen Theaterfreund und Bewunderer Shakespeare's und seine Frau als schön und gebildet. Die häufigen Besuche des Dichters und die Reize seiner Wirthin scheinen zu schlimmen Vermuthungen Anlass gegeben zu haben; Oldys, der Wood's Erzählung wiederholt, fügt mit Berufung auf Betterton und Pope hinzu, dass der junge William Davenant, damals ein kleiner Schulknabe von sieben oder acht Jahren, gleich seinem Vater eine solche Zuneigung zu Shakespeare gefasst hatte, dass er, so oft er von dessen Ankunft hörte, aus der Schule nach Hause lief. So sah ihn eines Tages ein alter Bürger fast athemlos nach Hause eilen, und frug ihn, weswegen er in solcher Hast liefe. Der Knabe antwortete: „*to see his god-father Shakespeare. There's a good boy, said the other, but have a care that you don't take God's name in vain*“ — ein Wortspiel, das sich nicht übersetzen lässt.<sup>1)</sup>

Es lässt sich nicht leugnen, dass diese Anekdote einem gemachten Witze ziemlich ähnlich sieht. Auf keinen Fall kann Oldys mit sammt seinen Gewährsmännern Betterton und Pope als ein klassischer Zeuge angesehen werden, da er erst in den letzten

---

<sup>1)</sup> *Biographia Dramatica* I, 116. — Drake, *Shakspeare and his Times* (Paris, 1838) 619.

Jahren des 17. Jahrhunderts geboren wurde, und man ihm überdies kaum ein höheres Prädikat als das eines kritiklosen Anekdotensammlers zuerkennen kann. Was Davenant selbst betrifft, der sich auf Kosten seiner Mutter der Abstammung von Shakespeare gelegentlich selbst gerühmt haben soll, so kann ihn sehr wol schlecht-verstandene Eitelkeit bewogen haben, einem leichtfertigen Gerede mehr Gewicht beizulegen als es verdiente und es für wahr zu halten, weil er sich dadurch geschmeichelt fühlte.<sup>1)</sup> Die ganze Erzählung wird daher von der *Biographia Dramatica*, von Dyce (*Some Account of the Life of Shakespeare*), von Ulrici (I, 283) u. A. als durchaus unglauwbwürdig verworfen. Gleichwohl kann man die Möglichkeit — äussere wie innere — nicht in Abrede stellen, und die Uebereinstimmung des Vornamens könnte sogar als eine Bestätigung angesehen werden. • Sogar auf eine Aehnlichkeit der Gesichtszüge ist von manchen hingedeutet worden (*Biog. Dram.* l. c.). Doch ist auf beides wenig Gewicht zu legen, und wir haben es höchst wahrscheinlich eben nur mit einer jener zahlreichen Ueberlieferungen zu thun, welche sich im Laufe der Zeit an Shakespeare's Namen geknüpft haben. Nur denjenigen Biographen können wir nicht umhin bei dieser Gelegenheit entgegen zu treten, welche Shakespeare prinzipiell von allen derartigen Ausschreitungen, als von Verunglimpfungen seines Charakters, rein waschen und (wie Neil, John Wise u. A.) mit merkwürdiger Kritiklosigkeit und wundergläubiger Frömmigkeit seine Ehe als eine ungetrübt glückliche und muster-gültige darstellen möchten; sie wollen uns sogar glauben machen, dass Shakespeare seine Frau mit nach London genommen habe. Shakespeare hat übrigens weder auf Davenant's Lebensgang, noch auf seine geistige Entwicklung irgend einen andern Einfluss ausgeübt als durch seine Poesie; nur das steht fest, dass ihn Davenant, trotzdem er sich an seinen Stücken vergriffen, lebenslänglich bewundert und verehrt hat. Die Ode „*In Remembrance of Master William Shakespire*“ (sic!) soll er nach Chambers' *Cyclopædia* I, 146 in seinem elften Jahre (so alt war er bei Shakespeare's Tode) gedichtet haben; sie sieht allerdings sehr jugendlich aus und war jedenfalls eine der frühesten Aeusserungen seiner Bewunderung für

---

<sup>1)</sup> Davenant's Eitelkeit sprach sich u. a. auch darin aus, dass er, sich seiner bürgerlichen Abkunft schämend, die Schreibung seines Namens in das vornehmer aussehende D'Avenant verwandelte. Natürlich musste er dafür den Spott seiner Gegner erdulden. D'Israeli, *Miscellanies of Literature* (Paris, 1840) II, 161 sq.

Shakespeare, <sup>1)</sup> für welche wir ausserdem noch das weit vollgiltigere Zeugniß Dryden's in seiner nach Davenant's Tode geschriebenen Vorrede zu ihrer gemeinschaftlichen Uebersetzung des *Sturmes* besitzen. „Sir William Davenant, sagt Dryden, erwies mir die Ehre, sich mit mir zu dieser Bearbeitung zu verbinden. Ursprünglich ist das Stück von Shakespeare, einem Dichter, für welchen er eine besonders hohe Verehrung hegte und den er mich zuerst bewundern lehrte.“

Davenant's Vater, mag es nun gewesen sein wer will, kommt im Grunde um so weniger in Betracht, als der Sohn nicht nach dem Vater, sondern nach der Mutter geartet war. Der alte John Davenant war trotz seiner Liebhaberei für das Theater ein guter bescheidener Bürgersmann, grämlich und melancholisch, den man niemals lachen sah. Dass er die Achtung seiner Mitbürger genoss, geht daraus hervor, dass er 1621 zum Mayor gewählt wurde. Die Mutter dagegen war dem Vater an geistiger Befähigung überlegen und mit munterm Witze begabt, und von allen ihren Kindern war ihr in dieser Beziehung nur der künftige Dichter ähnlich. Anthony Wood (*Athen. Oxon. ed. Bliss III, 802*) erzählt, dass William (geb. im Februar 1605) zunächst eine Privatschule besuchte und dann (1621) im Lincoln College studirte. Er offenbarte frühzeitig Nei-

---

<sup>1)</sup> Sie lautet vollständig:

*Beware, delighted Poets, when you sing  
To welcome Nature in the early Spring,  
Your numerous feet not tread  
The banks of Avon; for each flower  
(As it ne'er knew a sun or shower)  
Hangs there the pensive head.*

*Each tree, whose thick and spreading growth hath made  
Rather a night beneath the boughs than shade,  
(Unwilling now to grow)  
Looks like the plume a captain wears,  
Whose rifled falls are steep'd 'ith' tears  
Which from his last rage flow.*

*The piteous river wept itself away  
Long since alas! to such a swift decay,  
That reach the map and look,  
If you a river there can spy:  
And for a river your mock'd eye  
Will find a shallow brook.*

*Davenant's Works* (1673) I, 218 sq.

gung und Anlage zur Poesie; Wood legt ihm mit unverkennbarer Beziehung auf Shakespeare den poetischen Beinamen des „*sweet Swan of Isis*“ bei. Diese Neigung zog ihn von den Studien ab, so dass er nur kurze Zeit im Lincoln College blieb und es ohne einen Grad verliess. Er wurde nun Page bei der prachtliebenden Herzogin Franziska von Richmond und erhielt bald darauf eine Anstellung im Haushalte des Sir Fulke Greville, Lord Brooke,<sup>1)</sup> nach dessen im Jahre 1628 erfolgten Tode er sich hinsichtlich seines Fortkommens auf seine eigenen Hilfsmittel angewiesen sah. Er warf sich in die schriftstellerische Laufbahn und trat im folgenden Jahre mit drei Stücken auf (*Albovine*, *The Cruel Brother* und *The Just Italian*), denen bald andere Dramen folgten. War es der Erfolg dieser Dichtungen, oder standen ihm andere Empfehlungen und Verbindungen zur Seite, genug er erwarb sich die Gunst des Hofes, in dessen Diensten er bald beschäftigt worden zu sein scheint. Nach Jonson's Tode im Jahre 1637 wurde er mit einem Gehalte von 100 Pfd. St. zum *Poet Laureate* ernannt, doch wurde ihm die bis dahin übliche, sprüchwörtlich gewordene Butte Sekt nicht gewährt.<sup>2)</sup> Wie die seinen verschiedenen Werken vorgesetzten Lobgedichte sowie mehrere seiner eigenen Gedichte beweisen, trat Davenant nun in den Kreis jener höfischen, durchweg royalistischen Dichter und Schriftsteller ein, welche den Thron des ersten und später des zweiten Karl umgaben. Dahin gehören Thomas Carew (1589?—1639), welcher am Hofe das Amt eines Truchsess bekleidete;<sup>3)</sup> Edmund Waller (1605—1687), früher ein Anhänger des Parlaments und in seiner politischen Stellung überhaupt schwankend; William Habington (1605—1654), der Dichter der *Castara*; Sir John Suckling (1613—1641); Abraham Cowley (1618—1667); John Ogilby (1600—1676), Erzieher und Secretär im Hause Strafford's, bekannt als Uebersetzer Aesop's, Virgil's und Homer's, wie wegen seiner eifrigen Mitwirkung bei der Restauration und der Krönung Karl's II.; Sir Henry Blount (1602—1682), der Reisebeschreiber; endlich Thomas Hobbes (1588—1679), der „Philosoph von Malmesbury“. An diesen letztern hat Davenant die Vorrede zu seinem *Gondibert* gerichtet. Sir John Denham scheint ihm feindlich gewesen zu sein,

---

<sup>1)</sup> Lord Brooke (geb. 1554) war ein vertrauter Freund Sir Philip Sidney's und versuchte sich als dramatischer Dichter. *Biog. Dram. s. Greville*.

<sup>2)</sup> Collier, H. E. D. P. II, 73.

<sup>3)</sup> Carew's Maskenspiel „*Cœlum Britannicum*“ ist fälschlich Davenant zugeschrieben worden und steht sogar in dessen Werken.

wenigstens hat er Davenant niemals angesungen, noch dieser ihn; wahrscheinlich hat er sich vielmehr bei den gegen ihn gerichteten Satiren betheiliget. Von Davenant's Verhältniss zu Dryden wird später die Rede sein. Zu Davenant's vorzüglichsten Gönnern gehörten der nachmalige Lord High Chancellor Graf Clarendon, welchem er seine Belagerung von Rhodus gewidmet und der ihm (als Edw. Hyde) ein kurzes Lobgedicht für den *Albovine* gespendet hat, der Graf Somerset, Lord Jermyn und Endymion Porter, ein Kammerherr des Königs (Karl's I.).

Davenant theilte nicht nur die poetischen Bestrebungen und die politische Richtung dieses Kreises, sondern zu seinem Unglück auch das lockere Leben desselben. Er wurde für seine „verliebten Spielereien“ — *amorous dalliances* — wie die *Biographia Dramatica* es sehr zart ausdrückt, durch den Verlust seiner Nase grausam bestraft, und diese Entstellung machte ihn obenein noch zur Zielscheibe für den Witz und Spott der Zeitgenossen. Selbst der ihm befreundete Sir John Suckling konnte sich nicht enthalten, in seiner *Session of the Poets* (1637) mit folgenden Versen darauf anzuspieren:

*Will D'Avenant, asham'd of a foolish mischance  
That he had got lately travelling in France,  
Modestly hop'd the handsomeness of's Muse  
Might any deformity about him excuse.*

— — — — —  
— — — — —  
*Surely the company would have been content  
If they could have found any precedent;  
But in all their records, in verse or in prose,  
There was not one laureat without a nose.*

Beiläufig erfahren wir aus diesen Versen, dass Davenant schon um diese Zeit eine Reise nach dem Festlande gemacht haben muss.<sup>1)</sup> D'Israeli führt in seinen *Miscellanies* II, 160 noch ein anderes darauf bezügliches Epigramm an, welches schliesst:

*Thus Will, intending D'Avenant to grace,  
Has made a notch in's name like that in's face.*

---

<sup>1)</sup> Cibber (*Lives of the Poets s. Davenant*) meint jedoch, Suckling habe Frankreich wol nur des Reims wegen herbeigezogen, und die liederliche Schöne, welcher Davenant sein Unglück verdankte, sei nach Wood's Angabe eine Farbige in Westminster gewesen.

Nichtsdestoweniger war Davenant eitel genug, sich mit seiner entstellten Nase und dem Lorbeerkranz auf der Wolkenperrücke von Greenhill malen und von Faithorne in Kupfer stechen zu lassen, und die nach seinem Tode erschienene Gesamtausgabe seiner Werke ist mit diesem abschreckenden Bildniss geschmückt.

Es war sehr natürlich, dass Davenant sowohl durch seine Stellung bei Hofe wie durch seine Stellung als dramatischer Dichter in die politischen Wirren hineingezogen wurde. Durch die fanatischen Angriffe der Puritaner auf das Theater wurde überhaupt alles, was mit diesem in Zusammenhang stand, der Partei des Hofes in die Arme getrieben, und wider ihren Willen haben sie nicht unbeträchtlich dazu beigetragen, dass nach der Restauration ein Hoftheater an die Stelle des Volkstheaters trat. So kam es, dass Davenant 1641 vom Parlament der Theilnahme an der Verschwörung angeklagt ward, die das Heer vom Gehorsam gegen das Parlament abwendig machen wollte. Er versuchte zu fliehen, wurde aber zweimal eingeholt, gefangen gesetzt, gegen Bürgschaft entlassen und entkam schliesslich glücklich nach Frankreich. Einer Ladung des Parlaments leistete er keine Folge, sondern liess als Entschuldigung ein Flugblatt: *To the Hon. Knights, Citizens, and Burgesses of the House of Commons assembled in Parliament etc.* drucken (1641). In Frankreich finden wir ihn in der Umgebung der gleichfalls geflüchteten Königin Henriette Marie. Auch seine Freunde Hobbes, mit dem er in Paris besonders vertrauten Umgang pflog, Waller und Suckling hatten in Frankreich Sicherheit gesucht; der letztere war mit ihm zusammen an der gedachten Verschwörung betheilig gewesen und starb noch in demselben (oder im folgenden) Jahre zu Paris vermuthlich an Gift, das er sich selbst beigebracht hatte. Im Auftrage der Königin kehrte Davenant mit Kriegsvorräthen nach England zurück, schloss sich dort dem königlichen Heere an und zeichnete sich bei der Belagerung von Gloucester (Sept. 1643) als Generallieutenant der Artillerie (!) so aus, dass ihm der König zur Belohnung seiner Dienste den Ritterschlag erteilte. Allein die politischen Verhältnisse zwangen ihn abermals zur Flucht nach Frankreich, wo er seine vertraute Stellung am Hofe Henriette's wieder einnahm und zur katholischen Kirche übertrat. Doch war er auch nicht müßig im Dienste der Museu, sondern begann sein heroisches Gedicht Gondibert, dessen kritische Vorrede er vom Louvre 2. Januar 1650 datirt hat.

Nach der Hinrichtung des Königs entschloss sich Davenant auf

Betrieb der Königin 1650 an der Spitze einer in Frankreich ausgerüsteten Gesellschaft von Webern und andern Handwerkern nach Virginien auszuwandern. Allein das Fahrzeug, auf welchem sie sich eingeschifft hatten, wurde von einem Parlamentsschiffe abgebracht, und Davenant wurde zum zweiten Male in's Gefängniss geworfen. Hier, im Schlosse Cowes auf der Insel Wight, arbeitete er unerschrockenen Muthes an seinem Heldengedicht Gondibert, während er täglich auf sein Todesurtheil gefasst sein musste. Hier zeigte er sich in der That von seiner vortheilhaftesten Seite und bewies, dass er kein gewöhnlicher Geist war. In der von Cowes Castle 22. Oktober 1650 datirten Nachschrift zu der (unvollendet gebliebenen) Dichtung spricht er sich mit Würde und Gleichmuth über seine Lage aus. „Es ist hohe Zeit,“ sagt er, „die Segel einzuziehen und Anker zu werfen (obwohl ich meine Fahrt erst halb vollendet habe), da ich am Steuerruder mit dem Tode bedroht werde; denn wenngleich uns derselbe nur Einmal heimsuchen kann, scheint er doch beunruhigend und mag selbst in dem Schuldlosen einen solchen Ernst erzeugen, dass die Musik der Verse verscheucht wird. Ich bitte Dich daher (wenn Du höflich genug bist an dem Geschriebenen Gefallen zu finden) es nicht übel zu nehmen, dass ich nicht bis zu meinem letzten Athemzuge fortfahre. Denn obwohl ich beabsichtigte, in diesem Gedichte die Natur nackt auszuziehen und sie in die vollendete Gestalt der Tugend neu zu kleiden, so muss ich doch um die Erlaubniss bitten selbst in einem so löblichen Vorhaben aufzuhören, da ich von einer so grossen Erfahrung wie Sterben unterbrochen werde; eine Erfahrung ist es aber auch für den Erfahrensten, denn kein Mensch, mögen seine Demüthigungen auch noch viel grösser sein als die meinigen, kann sagen, er sei schon gestorben.“

Auf welche Weise Davenant dem drohenden Unheil entging, ist nicht genau bekannt; traditionell wird angenommen, dass er seine Befreiung aus dem Tower, wohin er von Cowes Castle gebracht worden war, der Verwendung Milton's zu danken gehabt habe, wogegen er seinerseits nach der Restauration sich für Milton's Leben verwendet haben soll.

Von jetzt ab scheint Davenant die Betheiligung an der Politik aufgegeben und seine Thätigkeit ausschliesslich dem Theater gewidmet zu haben, eine Wirksamkeit, welche in Zusammenhang mit seiner literarischen Entwicklung besprochen werden muss. Dass er die Restauration mit grosser Begeisterung willkommen hiess, versteht sich. Er besang „*His Excellency the Lord General*

Monck“ (*Works* I, 255), den er als Befreier u. a. mit den Worten begrüsst:

*Auspicious Leader! None shall equal thee,  
Who mak'st our Nation and our Language free.*

— — — — —  
— — — — —

*How soon, how boldly, and how safely too,  
Have you dispatcht what not an age could do!*

In ähnlicher Weise spricht er sich in den lang ausgesponnenen Gedichten „*Upon His Sacred Majesty's most happy Return to His Dominions*“ und „*To the King's Most Sacred Majesty*“ aus. Der König ist ihm der Inbegriff aller Tugenden, seine Rückkehr eine neue, glückverheissende Aera für die Poesie nicht minder wie für das Reich.

*From cruel bondage You the Muses free,  
And yet restrain the Poet's liberty;  
But so restrain him that he now does find  
'Tis but the evil Spirit which You bind.  
The Muse is now, by her conversion, taught  
Gladly to lose that freedom which she sought:  
How wild her flights have been until restrain'd,  
And, by Your power, how greatly has she gain'd!  
By bad Ideas she did Heroes paint,  
But now, You of a Muse have form'd a Saint.<sup>1)</sup>*

Für Davenant persönlich hatte die Restauration allerdings die erfreuliche Wirkung, dass sie ihm einen entsprechenden Wirkungskreis gewährte, so dass er seine letzten Jahre in zusagender Thätigkeit und in einer sorgenfreien Lage verleben konnte. Nachdem er abwechselnd ein Höfling, ein Politiker, ein Flüchtling, ein Artilleriebefehlshaber und ein Staatsgefangener gewesen war, schloss er seine Laufbahn als Theaterdirektor. Er starb am 17. April 1668 und wurde in der Westminster-Abtei beigesetzt. Seinen Leichenstein bezeichneten die der Grabschrift Ben Jonson's nachgeahmten Worte: *O rare Sir William Davenant*, und er nahm — trotz manches durch seine Eitelkeit und andere Schwächen hervorgerufenen Spottes — die Achtung und Bewunderung seiner Zeitgenossen mit in's Grab; Ehrgefühl, Muth, Dankbarkeit, Rechtlichkeit und ein lebhafter Geist,

<sup>1)</sup> *Works* I, 268.

sagt die *Biographia Dramatica*, seien die hervorragenden Züge seines Charakters gewesen. <sup>1)</sup> Seine poetische Begabung stellt namentlich Dryden in seiner Vorrede zum Sturm von der günstigsten Seite dar. „Ich fand ihn,“ so lauten seine Worte, „von so reger Einbildungskraft, dass ihm nichts vorgelegt werden konnte, worüber er nicht schnell einen ausserordentlich gefälligen und überraschenden Gedanken hervorbrachte, und diese seine ersten Gedanken waren, im Gegensatz zu dem alten lateinischen Sprüchwort, nicht immer die am wenigsten glücklichen. Und wie seine Einbildungskraft rege war, so waren ihre Erzeugnisse weit hergeholt und neu. Er borgte nicht von irgend einem Andern, und seine Einbildungen waren der Art, dass sie nicht leicht irgend einem Andern beigegeben wären. Seine Verbesserungen waren nüchtern (*sober*) und verständig, und er verbesserte seine eigenen Schriften weit strenger als die eines Andern, indem er doppelt so viel Arbeit und Mühe auf die Feile als auf die Erfindung verwandte.“

D'Israeli (*Miscellanies*, Paris 1840, II, 154—164) bemüht sich den Gondibert als Davenant's Hauptwerk und als ein *κτῆμα ἐς ἀεί* darzustellen. Davenant, sagt er, habe einen nicht minder hohen Geist besessen als Milton und Tasso, und nur dem böswilligen Spotte witzig sein wollender Kritikaster sei es zuzuschreiben, dass diese grosse Dichtung ein Torso geblieben sei. <sup>2)</sup> Allein die Mängel des Gedichts überwiegen doch weit seine Vorzüge. Im richtigen Gefühle, dass der epische Ton und Charakter verfehlt ist, hat Davenant das Gedicht ausdrücklich nicht als ein episches, sondern als ein heroisches bezeichnet und es, nach Analogie eines fünftaktigen Dramas, wunderlich genug in fünf Abtheilungen eingetheilt. Er wollte, wie er in der Vorrede sagt, kein Küstenfahrer sein, der die hergebrachten Landmarken nie aus den Augen verliert, sondern er hatte den Ehrgeiz, als Entdecker auf unversuchten Meeren zu segeln. Es ist ihm aber nicht gelungen, die Poesie durch ein neu-entdecktes

---

<sup>1)</sup> War „*Sir William Davenant's Voyage to the other World*“ von Rich. Flecknoe (1668) ein ernsthafter oder ein satyrischer Nachruf?

<sup>2)</sup> D'Israeli meint namentlich: *Certain Verses written by several of the Author's Friends, to be reprinted in the Second Edition of Gondibert* (1653) und *The Incomparable Poem of Gondibert vindicated from the Wit-Combats of Four Esquires, Clinias, Dametas, Sancho, and Jack-Pudding* (1655). — Auch Scott, *Life of Dryden* Sect. 1, bekennt sich zu der ziemlich oberflächlichen Ansicht, dass Gondibert der Spöttelei der Kritiker zum Opfer gefallen sei. Recensenten-Witz, wie schädlich auch immer, ist doch nicht im Stande, ein wahrhaft grosses Werk zu unterdrücken.

Land zu bereichern. Der Stoff ist interesselos; es fehlt ihm die historische Grundlage auf der einen, wie die übernatürliche Maschinerie auf der andern Seite. Der letztere Mangel ist ein absichtlicher, auf welchen Davenant stolz ist, und den Waller mit den Versen rühmt:

*Here no bold tales of gods or monsters swell,  
But human passions such as with us dwell;  
Man is thy theme, his virtue or his rage,  
Drawn to the life in each elaborate page.*

Wir wollen auch keineswegs die übernatürliche Maschinerie als ein unbedingtes Erforderniss eines modernen Epos hinstellen. Die Anlage ist ferner sehr weitschichtig, die Ausführung breit, die Handlung ohne Einheit, die Begebenheiten sind verwickelt, die Sprache leidet oft an Dunkelheit. Statt naiver Anschauung und schwunghafter Begeisterung finden wir Reflexion, schönrednerische Sentenzen und epigrammatische Wendungen, welche D'Israeli merkwürdiger Weise mit besonderm Lobe betont, indem er den Dichter sogar als einen poetischen Rochefoucault bezeichnet. Auch das Versmaass — die vierzeilige Strophe — ist unglücklich gewählt; es gewährt keinen Raum für den Fluss der Erzählung oder für die Ausführlichkeit der Schilderung, wie ihn ein stichischer Vers oder selbst die Ottava Rima bietet. Dabei ist es starr und ermüdend. Davenant hebt es in der Vorrede seltsamer Weise als einen Vorzug seines Versmaasses hervor, dass jede Strophe am Ende einen Halt oder Schluss des Gedankens verlange. Der abwechselnde Reim eigne sich überdiess für eine stattliche Musik, und die Kürze der Stanze mache es dem Sänger bequemer. Wenn nur der Inhalt irgendwie sangbar wäre! Auch Dryden hat dieselbe Strophe in seinem *Annus Mirabilis* angenommen und ihre Vorzüge (besonders dem heroischen Couplet gegenüber) in dem einleitenden Briefe an Sir Robert Howard hervorgehoben. Trotzdem ist und bleibt sie ein Missgriff.<sup>1)</sup> Ein solches Gedicht, das die Heldenthaten fabelhafter Longobardenfürsten besingt, konnte dem Sinn und Bewusstsein einer Zeit, wo König und Volk in einem Kampfe um die politische Existenz aufgingen, unmöglich Theilnahme entlocken. Für die Restauration war es zudem zu ernsthaft und tugendsam. Es ist daher mit Recht von den meisten Kritikern verurtheilt und von den Satirikern (z. B.

---

<sup>1)</sup> Vergl. Scott, *Life of Dryden*, Sect. I.

von Butler im *Hudibras*, Part I, Canto 2, Vers 379—409) verspottet worden. <sup>1)</sup>

Es ist unzweifelhaft, dass Davenant's Schwerpunkt und literar-geschichtliche Bedeutung in seiner dramatischen Poesie und noch mehr in seiner dramaturgischen Wirksamkeit liegt. Er bildet die Brücke zwischen dem Shakespeare'schen Nationaltheater und dem mit der Restauration seinen Einzug haltenden französirenden Hof-theater; er hat das Decorationswesen und die Musik auf der englischen Bühne eingeführt. Bei diesem letztern Punkte müssen wir etwas weiter ausholen, da der Uebergang vom Volks- zum Hof-theater in höherem Maasse durch die Ausbildung der scenischen oder decorativen Mittel herbeigeführt wurde, als es auf den ersten Blick scheinen mag. „Mit der Einführung der Scenerie,“ sagt Collier III, 366, „beginnt der Verfall unserer dramatischen Poesie.“ Es ist bekannt, in welcher keuschen Einfachheit, oder wenn man will, in welcher ärmlichen Dürftigkeit, Shakespeare's Bühne hinter seiner reichen und vielgestaltigen Poesie zurückstand. Das dramatische Gedicht war eben Eins und Alles; es wurde weder unterstützt noch gestört durch jene theatralischen Hilfsmittel, welche heutzutage eine so ausserordentliche Entwicklung erlangt haben, dass sie den eigentlichen Zweck des Theaters zu ersticken drohen. Der Geist des englischen Volkes besass glücklicher Weise eine so hohe poetische Empfänglichkeit, dass er die äussere Bühnenausstattung nicht bedurfte, sie wenigstens nicht vermisste. <sup>2)</sup> In Shakespeare's offenem Theater wurde bei Tageslicht gespielt; die künstliche Beleuchtung (ursprünglich durch Fackeln) wurde zuerst in den kleineren und bedeckten, sogenannten Privattheatern eingeführt. Ausser dem bekannten Balkon im Hintergrunde, der durch eine Gardine (*traverse*) verdeckt werden konnte, nebst einigen Bäumen, Felsstücken, Grabsteinen, Versenkungen und dem Höllenschlunde gab es keine bewegliche Scenerie; die Oertlichkeit wurde nur durch ein in die Augen fallendes Brett bezeichnet, auf welchem der betreffende Name geschrieben stand. <sup>3)</sup> Dasselbe geschah mit dem Titel

<sup>1)</sup> Hallam, *Introd. Lit. Eur.* III, 36 sq. — *Retrospective Review* (Lond. 1820) II, 304—324.

<sup>2)</sup> Vergl. Chorus zu K. Henry V.

<sup>3)</sup> Noch in Davenant's Belagerung von Rhodus und seiner Geschichte Sir Francis Drake's findet sich dieser Gebrauch, allerdings künstlerisch ausgebildet. Die Bühne war hier nämlich von Säulen eingefasst, welche einen Fries trugen, in dessen Mitte auf einem Schilde die Namen „Rhodes“ und beziehentlich „Peru“ geschrieben standen.

des Stückes. Die Freiheit des Ortswechsels, welche bei Shakespeare ein für uns oft lästiges Maass erreicht, wäre unmöglich gewesen, wenn derselbe jedesmal durch einen Decorationswechsel hätte ausgedrückt werden sollen. Die Bühne war mit Binsen und bei besondern Veranlassungen mit einem Teppich bedeckt; auch die Mauern waren mit Decken oder Tapeten behängt, die man später bemalte. Der Vorhang lief auf einer eisernen Stange und wurde nach beiden Seiten auseinander gezogen, bis auch diese Ursprünglichkeit nach der Restauration verbessert wurde.<sup>1)</sup>

Nicht das Volk, sondern der Hof war es, welcher zuerst die Mängel dieser Bühneneinrichtung empfand. Da der Hof wie einst der Berg nicht zum Mahomet kommen konnte, so musste Mahomet, d. h. das Theater zu ihm kommen, und musste sich wie alles, was sich dem Hofe nähert, nach besten Kräften herausputzen. Schon seit den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts finden wir Aufführungen bei Hofe, in welchen vereinzelt Anstrengungen gemacht wurden, äusserlichen Glanz zu entfalten und durch mechanische Vorrichtungen und Decorationen der Illusion zu Hülfe zu kommen. Ihren Höhepunkt erreichten diese Bestrebungen in den Maskenspielen. Der Umstand, dass hier der Hof, die Träger der Krone nicht ausgeschlossen, nicht bloss zuschauend, sondern mitwirkend auftrat, war der Antrieb einerseits zu immer grösserer Prachtentfaltung, wie er andererseits auf Scenenwechsel und bewegliche Decoration hinführte; denn da die komischen Antimasken unmöglich von der hohen Aristokratie aufgeführt werden konnten, sondern von gemietheten Schauspielern oder der Dienerschaft gespielt wurden, so stellte sich die Schicklichkeit und Nothwendigkeit heraus, die Antimaske auch äusserlich durch einen Scenenwechsel von der eigentlichen Maske zu scheiden.<sup>2)</sup> Die eigentlichen *Maskers* mussten mit einem ihrem hohen Range entsprechenden Glanze als Götter und Göttinnen, als Genien, personifizierte Tugenden u. s. w. auftreten, und die Bühne musste für sie zu einem herrlichen himmlischen Gewölbe, einer prächtigen Tempelhalle u. dergl. eingerichtet werden. Die Darsteller der Antimaske hingegen traten in der Regel als Satyre in Waldregionen oder, als Clowns in den für das Gesinde bestimmten Räumen, wenn nicht gar als Dämonen in der Unterwelt

---

<sup>1)</sup> Siehe über diesen Gegenstand Collier H. E. D. P. III, 353—376. — Delius, Ueber das englische Theaterwesen zu Shakespeare's Zeit. Bremen, 1853. S. 9 folg.

<sup>2)</sup> Siehe Jahrbuch III, 151.

auf. Die Kunst des Dichters bestand demgemäss zum grossen Theil in der Erfindung und geschickten Benutzung prächtiger und überraschender scenischer Ausstattungen, und Ben Jonson hat hierin in der That das Mögliche geleistet. Er bedurfte aber zu seiner Unterstützung oder Ergänzung eines nicht minder erfinderischen, seine Ideen theils anregenden, theils ausführenden Mechanikers, und diesen fand er in dem als Architekten und Maler berühmten Inigo Jones.<sup>1)</sup>

Inigo (d. h. Ignatius) Jones (1573—1652) war einer katholischen, dem Handwerkerstande angehörigen Familie entsprungen und in dürftigen Umständen aufgewachsen. Wahrscheinlich von einem vornehmen Gönner unterstützt, hatte er sich behufs seiner künstlerischen Ausbildung längere Zeit in Italien, namentlich in Venedig aufgehalten. Von hier aus trat er in die Dienste Christian's IV. von Dänemark (er soll bei der Erbauung des Schlosses Fredericksborg beschäftigt gewesen sein), kehrte jedoch um 1604 in sein Vaterland zurück, wo ihm die Gunst der Königin Anna zu Theil wurde, welcher er augenscheinlich von ihrem königlichen Bruder empfohlen war. Er wurde zum Hofbaumeister des Prinzen Heinrich (*Surveyor of the Prince's Works*) und nach dessen Tode später zum königlichen Hofbaumeister (*Surveyor of His Majesty's Works*) ernannt. Das erste Maskenspiel, das nach seinem „*design and act*“<sup>2)</sup> zur Aufführung kam, war Jonson's *Masque of Blackness* (am Dreikönigsabend 1605 in Whitehall), zu welcher die Idee von der Königin selbst ausgegangen war. Jonson hat bekanntlich dies wie alle seine Maskenspiele nicht nur mit reichlichen Anmerkungen, sondern auch mit einer ausführlichen Beschreibung der Inscenirung (er nennt es „*the bodily part*“) versehen. Die Kosten beliefen sich allerdings auf die ungeheure Summe von 10,000 Pfd. St. nach dem jetzigen Geldwerthe, allein der Erfolg muss ein durchschlagender gewesen sein, wie sich daraus schliessen lässt, dass Jones bereits im August desselben Jahres nach Oxford berufen wurde, um drei in *Christ Church Hall* vor dem Könige aufzuführende Stücke (nicht Maskenspiele) zu insceniren. „Die Bühne,“ so sagt ein zeitgenössi-

---

<sup>1)</sup> *Inigo Jones. A Life of the Architect by Peter Cunningham, Esq. Remarks on Some of his Sketches for Masques and Dramas by J. R. Planché, Esq. and Five Court Masques ed. from the Original Mss. of Ben Jonson, John Marston etc. by John P. Collier, Esq. London 1848 (Printed for the Shakespeare Society).*

<sup>2)</sup> Jones pflegte auch die Kostüme anzugeben, und eine interessante Sammlung seiner Kostüm-Skizzen befindet sich in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire. S. Cunningham l. c.

scher Berichterstatter, „war, wie es auf den ersten Anblick schien, dicht am obern Ende der Halle errichtet; aber in Wirklichkeit war es nur eine falsche, schön bemalte Wand, geschmückt mit stattlichen Pfeilern, welche herumgedreht werden konnten. Durch dieses Mittel wie mit Hilfe anderer bemalter Leinwand änderte sich die Bühne drei Mal während der Aufführung Einer Tragödie.“<sup>1)</sup> Allein diese Neuerung scheint das klassisch-gelehrte Oxford weniger befriedigt zu haben als den weltmännisch gebildeten Hof; wenigstens setzt derselbe Berichterstatter mit dürren Worten hinzu, Mr. Jones habe den von ihm gehegten Erwartungen wenig entsprochen, ungeachtet er 50 Pfd. St. (!) für seine Bemühungen erhalten habe. Desto ungetheilten Beifall fand im nächsten Jahre wieder die prachtvolle „*Masque of Hymen*“, welche Jonson und Jones zur Vermählung des Grafen Essex mit Franziska Howard zur Aufführung brachten. Bei dieser Gelegenheit verschmähte es der Dichter nicht, den Kulissenschiebern Beistand zu leisten, indem er die Erdkugel drehen half, in der die Maskenspieler sassen, und welche so eingerichtet war, dass sie „stand oder vielmehr hing, denn man sah keine Achse, welche sie trug.“ Bei der *Masque of Queens* (1609) geschieht auch der Musik und des Tanzes besondere Erwähnung; die erstere war von Master Alphonso Ferrabosco componirt, der letztere von Master Thomas Giles erfunden und eingeübt.<sup>2)</sup> Diese Angabe ist insofern wichtig und interessant, als sie zeigt, dass nicht nur das Decorationswesen (durch Jones), sondern auch die Theatermusik aus Italien nach England verpflanzt wurde. Ferrabosco hat auch Jonson's *Hue and Cry after Cupid* componirt, und der dankbare Dichter hat ihn dafür in zwei Epigrammen gefeiert.<sup>3)</sup> Ausser Ferrabosco waren auch die beiden andern berühmten Komponisten von Maskenspielen, die Gebrüder Henry und William Lawes, wie ihr Lehrer Giovanni Coperario (John Cooper) unzweifelhaft aus der italienischen Schule hervorgegangen.

Nachdem Jonson und Jones „*Viribus Unitis*“ eine Reihe glänzender Maskenspiele hervorgebracht hatten, entstand ein Streit zwischen ihnen, der zwar beigelegt wurde, aber nicht lange danach nur um so heftiger entbrannte, ohne dass wir von einer schliesslichen Versöhnung hören. Jonson brach wiederholt in die ärgsten

---

<sup>1)</sup> Cunningham 6.

<sup>2)</sup> Cunningham in Inigo Jones etc. p. 7 bezieht diese Angabe des Komponisten und Balletmeisters irrtümlich auf *The Masque of Hymen*.

<sup>3)</sup> *The Works of B. Jonson*. Lond. Moxon 1846, p. 677.

Schmähungen gegen seinen langjährigen und früher vielbelobten Mitarbeiter aus, nicht allein mündlich gegen Drummond von Hawthornden, sondern auch öffentlich in seiner „*Expostulation with Inigo Jones*“ und verschiedenen Epigrammen; er brachte ihn sogar in den Maskenspielen „*Love's Welcome*“ (1634) als „*Iniquo Vitruvius*“ und in „*A Tale of the Tub*“ (1633) unter der Bezeichnung „*Vitruvius Hoop*“ auf die Bretter. Jones wusste es zwar beim Lord Kammerherrn durchzusetzen, dass der *Master of the Revels* Befehl erhielt, die letztgenannte Rolle als persönlich beleidigend zu streichen, allein Jonson schmuggelte nichtsdestoweniger seinen Widersacher als „*In-and-In Medlay, of Islington, Cooper and Headborough*“ wieder ein.<sup>1)</sup> Ueber die Ursache dieser Zwistigkeiten sind die Angaben wenig genau; jedenfalls lag ihnen eine tiefgreifende Eifersucht zum Grunde. Jonson fühlte sich zu sehr als Dichter, als dass er das Ueberwuchern der dekorativen Kunst über die Poesie ruhig hätte ertragen können. „*Painting and Carpentry are the soul of Masque*“, ruft er bitter aus. Er sah sich völlig in den Hintergrund gedrängt, besonders seitdem er alt wurde und aus der Mode kam. Er sollte nur noch der Libretto-Fabrikant sein, und Jones nahm in jeder Hinsicht, an Ehre wie an Bezahlung,<sup>2)</sup> den Löwenantheil vorweg. Inigo's Name musste auf dem Titel der Maskenspiele stets zuerst genannt werden, und als Jonson bei der „*Chloridia*“ einmal umgekehrt verfuhr, fühlte er sich so beleidigt, dass er den Dichter und seine Libretti zu verdrängen suchte. Jonson giebt uns einen deutlichen und gewiss nicht wahrheitswidrigen Einblick in das ganze Getriebe im fünften Akt von „*A Tale of a Tub*“, wo Squire Tub ein Maskenspiel aufführen lassen will und eine geeignete Persönlichkeit zur Anfertigung sucht. „*Can any man make a masque here, in this company?*“ ruft er, und Clench antwortet:

— — *There stands the man can do't, sir ;*  
*Medlay, the joiner, In-and-In, of Islington,*  
*The only man at a disguise in Middlesex.*  
Squire Tub. *But who shall write it?*  
Hills. *Scriben, the great writer.*  
Scriben. *He'll do't alone, sir ; he will join with no man,*  
*Though he be a joiner, in design he calls it,*  
*He must be sole inventer. In-and-In*

---

<sup>1)</sup> Cunningham l. c. 29 sqq.

<sup>2)</sup> „*Thy twice conceived, thrice paid for imagery,*“ sagt Jonson.

*Draws with no others in's projects; he will tell you  
It cannot else be feasible or conduce:  
Those are his ruling words, please you to hear 'un?*

Nachdem *In-and-In's* Lieblingsausdrücke „feasible“ und „conduce“ noch weiter haben herhalten müssen, fährt Clench fort:

— — — *It will be glorious  
If In-and-In will undertake it, sir:  
He has a monstrous Medlay-wit of his own.  
Tub. Spare for no cost, either in boards or hoops,  
To architect your tub: have you ne'er a cooper,  
At London, call'd Vitruvius? send for him;  
Or old John Heywood, call him to you, to help.  
Scriben. He scorns the motion, trust to him alone.*

Jones verband sich nunmehr mit andern, minder bedeutenden Dichtern, welche gefügiger waren und sich ihm ohne Widerrede unterordneten, so mit Townshend, Carew, Shirley, Th. Heywood und Davenant. Nur Einer von diesen, Carew, wagte es einmal nach Jonson's Vorgange, den Namen des Dichters auf dem Titel voranzustellen, was möglicher Weise auch ihm Inigo's Zorn zugezogen haben mag. Dass es diese Librettisten niemals an der obligaten Lobpreisung Inigo's fehlen lassen dürften, versteht sich; wir müssen ihnen jedoch dafür dankbar sein, da wir daraus unsere Kunde über die Entwicklung des Decorationswesens schöpfen. So sagt z. B. Th. Heywood in der Vorrede zu „*Love's Mistress*“ (1636): „Ich kann nicht unterlassen, dem bewundernswürdigen Künstler, Herrn Inigo Jones, Hofbaumeister des Königs u. s. w., welcher durch seine ausgezeichneten Erfindungen jedem Akte, ja selbst jeder Scene einen so ausserordentlichen Glanz verlieh, die gebührende Anerkennung auszusprechen. Zur Bewunderung der Zuschauer änderte er bei jeder Gelegenheit die Bühne, so dass es, wie ich offen bekennen muss, über meine Fassungskraft ging. Auch Ihren Geheiligten Majestäten und den übrigen Zuhörern gewährte es eine so allgemeine Befriedigung, dass sie, wie ich glaube, niemals von einer ähnlichen Aufführung vergnügter oder zufriedener hinweggingen.“ In der That fand dies Maskenspiel so ausserordentlichen Beifall, dass es im Cockpit (allerdings einem sogenannten Privattheater) öffentlich wiederholt werden musste. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> *The Old English Drama*, Lond. 1825, II, p. XV. — Collier II, 76. 92. III, 372.

Wann Inigo's Verbindung mit Davenant begann, lässt sich nicht genau ermitteln. Aller Wahrscheinlichkeit nach war „*The Temple of Love, a Masque presented by the Queen's Majesty and her Ladies at Whitehall on Shrove Tuesday 1634*“ das erste Stück, das aus ihren Händen hervorging. Darauf folgte „*The Triumphs of the Prince d'Amour*“ (vom Pfalzgrafen im Mittleren Tempel 1635 dargestellt) — doch steht nicht fest, ob Jones hierbei betheilt war. Beim dritten und vierten Maskenspiele Davenant's<sup>1)</sup> nimmt Jones wiederum wie gewöhnlich die erste Stelle auf dem Titel ein; das waren drittens „*Britannia Triumphans*“, vom Könige und seinen Herren am Sonntage nach Dreikönigsabend 1637 dargestellt, und viertens „*Salmacida Spolia*“, von beiden Majestäten am 21. Januar 1639 zu Whitehall dargestellt.

Durch seine Verbindung mit Jones wurde Davenant, wie es scheint, in der Gunst des Hofes noch befestigt und gehoben, und er benutzte diese Gunst, um höheren Zielen zuzustreben, als ein Librettist des königlichen Hofbaumeisters zu sein. In demselben Jahre, in welchem das letztgenannte Maskenspiel zur Aufführung kam, erhielt Davenant ein Patent zur Erbauung eines neuen Theaters in der City (dicht bei Fleet Street im Kirchspiel St. Dunstan's), welches 120 Fuss im Geviert halten und alle bisherigen Londoner Theater an Grösse übertreffen sollte.<sup>2)</sup> Allein sei es, dass er sich, wie Chalmers (Suppl. Apol. 187) vermuthet, mit dem Grundeigentümer, dem Grafen Arundel, nicht zu einigen vermochte, oder dass die puritanischen Einflüsse und die Abneigung der City-Behörden gegen das Theater unüberwindlich waren, Davenant musste noch im nämlichen Jahre auf das ihm gewährte Privilegium verzichten, weil, wie es in der Verzichts-Urkunde heisst, es nicht Sr. Majestät Wille gewesen sei, dass das neue Theater an einer ungeeigneten Stelle erbauet werde, der angegebene Bauplatz aber sich als ungeeignet herausgestellt habe.<sup>3)</sup> Vielleicht zur Entschädigung wurde Davenant im folgenden Jahre (27. Juni 1640) zum Intendanten oder Direktor (*governor*) der im Cockpit spielenden Truppen des Königs und der Königin ernannt, nachdem der bisherige Direktor William

---

<sup>1)</sup> Diese beiden letzten Maskenspiele sind nicht in Davenant's Werken enthalten. Die Einzelausgabe von *Britannia Triumphans* wurde, wie man annimmt, von den Puritanern unterdrückt, weil die Titelangabe, dass es an einem Sonntage gespielt worden sei, zu grosses Aergerniss bei ihnen erregte. Collier II, 80 ist jedoch anderer Ansicht.

<sup>2)</sup> Collier II, 90.

<sup>3)</sup> Collier II, 90. 95 sqq.

Beeston wegen Aufführung eines nicht genehmigten Stückes und anderer Unordnung entfernt worden war. In dem bei Collier II, 101 abgedruckten Patent wird Davenant zwar als „Gentleman“, zugleich aber als „one of Her Majesty's Servants“ bezeichnet, woraus sich zu ergeben scheint, dass er um diese Zeit selbst auf der Bühne aufgetreten sein muss. Die beabsichtigte Wirksamkeit auf diesem Felde wurde jedoch sehr bald unterbrochen, denn, wie oben erzählt, fiel in das Jahr 1641 die sogenannte Armee-Verschwörung, in Folge deren Davenant nach Frankreich flüchten musste.

Nach seiner Freilassung aus dem Tower kam Davenant, dem die Politik gründlich verleidet worden war, auf seine Theaterpläne zurück. Wie räthselhaft und wunderbar es auch erscheinen mag, so erhielt doch Davenant, der Günstling und Helfershelfer des Hofes, der eben mit genauer Noth der politischen Todesstrafe entronnen war, unter der Republik die Erlaubniss zu theatralischen Aufführungen. Die einzigen Erklärungsgründe, die dafür zu finden sind, liegen wol darin, dass Davenant sich einflussreicher Gönner erfreute und überhaupt geschickt und vorsichtig zu Werke ging; auch hatte sich wol der Fanatismus des Puritanerthums bereits etwas ausgelebt, und das Theater war offenbar zu sehr Nationalsache, als dass nicht der Antagonismus der Puritaner gegen dasselbe in weiten Kreisen nur mit Unwillen und Missbilligung hätte ertragen werden sollen. Nach der *Biographia Dramatica* hatte es Davenant namentlich der Fürsprache Lord Whitelocke's und Sir John Maynard's zu danken, dass er ein kleines Theater in Rutland House in Charter House Yard eröffnen durfte; das Datum erfahren wir leider nicht, jedenfalls geschah es zwischen 1652—1656, also 10—14 Jahre nach der nominellen Schliessung der Theater (1642). Die thatsächliche Unterdrückung derselben lässt sich erst von 1647 datiren, obwohl auch nach dieser Zeit noch heimliche Aufführungen sowohl in London wie in den Provinzen Statt fanden, so dass sich die wirkliche Unterbrechung auf den Zeitraum weniger Jahre beschränkt. Davenant war übrigens klug genug, den Puritanern nicht mit der Aufführung wirklicher Schauspiele in's Gesicht zu schlagen; sondern, nachdem er sein Publikum durch eine sogenannte Unterhaltung vorbereitet hatte, gab er Opern. Diese Unterhaltung führt den Titel: „*The First Day's Entertainment at Rutland House by Declarations and Music: after the Manner of the Ancients.*“<sup>1)</sup> Es ist ein eigenthümliches Gemisch von langathmiger prosaischer Declamation,

---

<sup>1)</sup> Der Einzeldruck erschien 1657.

von Gesang und Instrumentalmusik. Auf den Prolog folgt ein „*Consort (concert) of Instrumental Music*“, welches dem verdiesslichen Charakter des Diogenes angepasst war. Der Vorhang geht auf und zeigt, auf vergoldeten Rostren sitzend, den Cyniker Diogenes und den Dichter Aristophanes, welche gegen und für öffentliche Unterhaltung durch „*moral Representations*“ declamiren. Diogenes vertritt, freilich in verblümter Weise, die Einwände der Puritaner. Die Gegenrede des Aristophanes wird ebenfalls durch ein Concert, „*befitting the pleasant disposition of Aristophanes*“ eingeleitet. An die Spitze seiner Argumente stellt er die Tugend, deren Dienst durch die Vorführung der Helden und ihrer Handlungen gefördert werde; die Musen, sagt er, seien die lieblichen Dienerinnen der „*Lady Virtue*“. Die öffentlichen Aufführungen dienten ferner zur Verbreitung feiner Bildung (*civility*). Musik und Scenerie seien keineswegs, wie Diogenes gemeint habe, nutzlos oder gar schädlich; es sei der sicherste und kürzeste Weg für das Verständniss, wenn man grosse Meere und Provinzen, Flotten, Heere und Festungen zu sehn bekomme, ohne die Gefahren einer Seereise oder die Mühseligkeiten einer langen Wanderung. Es sei auch keine Täuschung wenn man vorbereitet sei und eingewilligt habe, sich täuschen zu lassen, und wer die Aussicht auf Wälder und Wiesen, die er nie besitzen könne, sich nicht gefallen lassen wolle, der könne eben so gut die Fenster seines Hauses schliessen und im Dunkeln leben. Der durch öffentliche Zusammenkünfte und Unterhaltungen hervorgerufene Schmuck und Putz sei nicht sündhaft, denn wir lernen ihn von der nie irrenden Natur, welche uns in dem bunten und prächtigen Schmucke der Vögel und Blumen das Vorbild dazu gegeben hat. Auf diese Rede folgt wieder Vocal- und Instrumentalmusik, deren letzter Satz, im französischen Style gehalten, als Einleitung zu einer zweiten Disputation zwischen einem Pariser und Londoner dient, welche nunmehr die Rostren besteigen. Der Pariser stellt sich auf den kosmopolitischen Standpunkt und erklärt es für das grösste Zeichen engherziger Erziehung, wenn man die allgemeine Blutsverwandtschaft der Menschheit durch Flüsse oder Meere auseinander reissen lasse. Sodann tadelt er die Bauart London's, die Unordnung auf den Gassen, die schlechte Einrichtung der Häuser und das Leben seiner Einwohner und streicht dagegen Paris heraus, welches er die „*Schule Europa's*“ nennt. Der Londoner, dessen Rede durch ein Musikstück im Style der „*Waits of London*“ eingeführt wird, nimmt seine Vaterstadt in Schutz und zeigt die Schattenseiten der französischen Hauptstadt und ihrer Bewohner auf.

Folgt abermals Instrumental- und Vocalmusik, und ein kurzer Epilog schliesst das Ganze. In wiefern dieses sonderbare, und was den Text anlangt, trockene Machwerk „in der Manier der Alten“ gehalten war, ist allerdings nicht ersichtlich.

Zu den von Davenant in Rutland House aufgeführten Opern gehörten seine „Belagerung von Rhodus“, deren erster Theil bereits 1656 erschien <sup>1)</sup> und sein opernartiges Ballett „Grausamkeit der Spanier in Peru“ (1658 erschienen). Vielleicht war es eine dieser beiden Opern (vermuthlich die erstere), welche Evelyn im Jahre 1658 spielen sah. „Ich ging,“ schreibt er in seinem Tagebuche unterm 5. Mai dieses Jahres, „um eine neue Oper im italienischen Style zu sehen; in Vortrag, Musik und Decoration weit unter der italienischen Komposition und Pracht; aber es ist wunderbar, dass in einer solchen Zeit allgemeiner Niedergeschlagenheit (*public consternation*) eine solche Zerstreung sich halten und erlaubt werden kann. Da ich mich in Gesellschaft befand, so konnte ich anständiger Weise nicht verweigern mitzugehen, obwohl mir das Herz dabei schlug (*smote me for it*).“ Diese Worte lassen uns zugleich einen deutlichen Blick auf die verschiedenen Strömungen der öffentlichen Meinung thun. Trotz der „allgemeinen Niedergeschlagenheit“ muss doch Davenant's Speculation nicht unglücklich gewesen sein; wenigstens setzte sie ihn in den Stand, allmählich zur Aufführung wirklicher Dramen vorzuschreiten. Denn wie sehr er auch der Oper das Wort redet, so scheint er sie doch nur als ein Uebergangsstadium und als Brücke zum Drama angesehen zu haben. Ein weiterer Beweis für die unvertilgbare Neigung des Londoner Publikums zum Theater ist es, dass Davenant's Vorgang noch unter der Republik Nachahmung fand. Im Jahre 1659, nach dem Tode des Protektors, erhielt der Buchhändler Rhodes, welcher vor der Revolution Garderobier im Blackfriars-Theater gewesen war, die Erlaubniss, im Cockpit in Drurylane regelmässige Vorstellungen zu geben, und bildete eine Gesellschaft, welcher sich unter Andern der junge Betterton anschloss. Neben Stücken von Beaumont, Fletcher <sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Der zweite Theil kam wahrscheinlich erst in *The Duke's Theatre* zur Aufführung, obwohl der Schluss des Prologs, wo über die Kleinheit der Bühne geklagt wird, auf Rutland House gedeutet werden könnte. Allein auch *The Duke's Theatre* war nicht gross (aus welchem Grunde Davenant es kurz vor seinem Tode mit *Dorset Gardens* vertauschte) und der Epilog beweist überdiess, dass dieser zweite Theil in Davenant's letzte Lebensjahre zu setzen ist.

<sup>2)</sup> Vermuthlich war *The Woman-Hater* darunter, für welchen Davenant einen Prolog geschrieben hat. *Works* I, 239.

u. A. wurden hier Davenant'sche Opern gegeben, so namentlich die erwähnte „*Cruelty of the Spaniards in Peru*“ und „*The History of Sir Francis Drake*“, welche beide Davenant später in sein „*Playhouse to be Let*“ eingefügt hat. Beide Stücke wurden im Cockpit täglich „pünktlich um 3 Uhr Nachmittags“ aufgeführt. <sup>1)</sup>

Mit der Restauration kehrte, wenn auch keine andere, so doch die Theaterfreiheit zurück, und es wurden sofort zwei Theater patentirt, eins in Drurylane unter Henry Killigrew und das andere in Lincoln's Inn Fields unter Davenant. Dieser engagirte die Gesellschaft des Cockpit, <sup>2)</sup> als deren bei weitem hervorragendstes Mitglied sich Betterton bereits auszeichnete, und eröffnete sein neues Theater, das er nach dem Herzoge von York „*The Duke's Theatre*“ nannte, mit seiner (umgearbeiteten) Oper „*The Siege of Rhodes*“ (1662), welche im folgenden Jahre vollständig erschien. In der Widmung derselben an den Lordkanzler Clarendon klagt der Dichter über die fortdauernde Verfolgung der Bühne; an Fürsten auf der Bühne kein Gefallen zu finden, sagt er, gehe aus demselben Geiste hervor, der sie nicht auf dem Throne leiden möge, denn diejenigen seien stets am meisten geneigt den Spiegel zu zerbrechen, welche die Bilder derer nicht sehen wollten, die Gewalt über ihre Schuld hätten. Im alten Rom, fügt er hinzu, hätten die Behörden die Schauspiele nicht allein beschützt, sondern sich selbst dabei betheiliget, und erst kürzlich hätten zwei weise Kardinäle sich gütig an den grossen Bildern erfreut, welche Monsicur Corneille im Trauerspiel dargestellt habe. Zugleich stellt er seine Bemühungen um die Hebung des Theaters in's Licht. Wie Andere, so lauten seine Worte, die Bühne von der Verderbniss der dramatischen Kunst gereinigt haben, so habe ich mich bemüht, sie von der Verderbniss der Sitten zu reinigen, und habe es nie an Sorgfalt fehlen lassen, um die Ideen der Grösse und Tugend gefällig und wohlbekannt zu machen. — Es ist als hörte man einen französischen Akademiker reden.

In der That hatte Davenant während seines Aufenthaltes in Frankreich die französische Bühne gründlich kennen gelernt und ein gutes Theil ihres Geistes in sich aufgenommen. Das französische Drama war so eben durch Corneille auf die Höhe seiner klassischen Periode geführt worden (*Medée* 1635, *Cid* 1636, *Horace* und *Cinna* 1639, *Polyeucte* 1640, *Le Menteur* 1642, *Rodogune*

---

<sup>1)</sup> *Biog. Dram. s. Betterton.*

<sup>2)</sup> Nach Collier III, 332 spielte er anfänglich auch hier, bis das neue Theater fertig war.

1644);<sup>1)</sup> auch die Anfänge Molière's fallen in diese Zeit. Es ist bekannt, wie der französische Hof das Theater beschützte und pflegte, wie er demselben eine festere Ordnung und einen Abglanz feiner Sitte verlieh. Verschmähte doch Kardinal Richelieu nicht, zur Erholung von den Staatsgeschäften sich mit dramatischer Poesie zu befassen und seine dramatischen Ideen von jungen Dichtern unter seiner Leitung ausarbeiten zu lassen.<sup>2)</sup> Der schöne Geist, der seinen Sitz im *Hotel de Rambouillet* hatte, machte sich auch im *Hotel de Bourgogne* bemerkbar, und die Schauspielergesellschaft des letztern war weit mehr bestrebt, dem Hofe und der vornehmen Welt als dem Volke zu gefallen. Die Anschauungen und Eindrücke dieser französischen Bühnenwelt waren es, welche Davenant mit nach England hinübernahm und dorthin zu verpflanzen suchte. Namentlich bemühte er sich die französischen Bühneneinrichtungen mit denen des englischen Maskenspiels zu verschmelzen und aus diesen beiden Faktoren seine Bühne neu zu gestalten. Dass die französische Bühneneinrichtung der englischen voraus war, ist keine Frage, und wir werden hier wieder auf Italien geführt, von woher auch die Franzosen die neuesten Erfindungen und Verbesserungen auf diesem Felde eingeführt hatten.<sup>3)</sup> So brachte Davenant die beweglichen Decorationen, welche bisher nur in den Maskenspielen angewandt worden waren, *mutatis mutandis* auf das öffentliche Theater,<sup>4)</sup> und Thomas Betterton war es, welcher ihm dabei hilfreiche Hand leistete. Nach Cibber (*Lives of the Poets s. Betterton*) wurde Betterton sogar vom Könige ausdrücklich nach Paris geschickt, um sich von den Einrichtungen der französischen Bühne zu unterrichten und sie auf die englische zu übertragen. Seit Davenant's Aufenthalt in Paris war allerdings eine Reihe von Jahren verflossen, und die französische Bühne hatte seitdem gewiss bedeutende Fortschritte gemacht. Eine der wesentlichsten Neuerungen, welche ohne Zweifel dem Davenant'schen Theater verdankt wurde, war die Uebertragung der Frauenrollen an Schauspielerinnen. Bereits im Jahre 1629 hatte eine französische Truppe in London die Frauenrollen von Frauen spielen lassen, hatte jedoch, weit entfernt

---

<sup>1)</sup> Corneille fand auch in England alsbald Beifall; unter andern übersetzte Edm. Waller den ersten Akt des *Pompée*. *The Works of Edmund Waller published by Mr. Fenton*. Lond. 1744, p. 243 und CLXIII.

<sup>2)</sup> Demogeot, *Hist. de la Litt. Franç.* 373.

<sup>3)</sup> Auch dramatische Stoffe und Stücke entlehnten die Franzosen aus Italien, wie Mairet seine Sophonisbe und seine Mariamne. Demogeot 370.

<sup>4)</sup> Collier III, 374.

damit Beifall zu ernten, sich dadurch nur das grösste Missfallen des englischen Publikums zugezogen. Die Schauspielerinnen wurden als gemeine Dirnen ausgepöfien und verfolgt.<sup>1)</sup> Nach einer Notiz in Jordan's *Royal Arbor of Loyal Poesie* betrat zuerst im Jahre 1663 eine englische Schauspielerin die Bühne und zwar im Mohren von Venedig.<sup>2)</sup> Betterton heirathete 1670 die Schauspielerin Mrs. Saunderson, welche der nämlichen Gesellschaft angehörte wie er selbst (also der vormals Davenant'schen). Er wie seine Frau standen nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen in hoher und verdienter Achtung und führten 40 Jahre lang eine höchst glückliche und musterhafte Ehe.<sup>3)</sup> Betterton erhielt bei seinem Tode (1710) sogar ein Begräbniss in der Westminster-Abtei bewilligt. Einen solchen Umschwung hatte die öffentliche Meinung hinsichtlich der gesellschaftlichen Stellung der Schauspieler und Schauspielerinnen seit 1629 erfahren.

Nach dieser Betrachtung der äussern Theaterverhältnisse entsteht jetzt die Frage, welche Stellung Davenant als dramatischer Dichter zu Shakespeare und seinem Nationaltheater einerseits und zu dem französischen Drama andererseits einnahm. Von Shakespeare wich er zunächst in der Grundanschauung vom Wesen der dramatischen Poesie ab; er erblickte ihre Aufgabe nicht darin, der Natur den Spiegel vorzuhalten, sondern, wie aus den verschiedenen angeführten Stellen hervorgeht, war es nach ihm der Zweck des Dramas, durch Vorführung heroischer Vorbilder die Tugend zu befördern und der Sittenverfeinerung zu dienen. Er legt wiederholt das Hauptgewicht auf „*Moral Representations*“, und seine Poesie ist in so weit tendentiös. Man könnte meinen, er habe den Puritanern gegenüber eines solchen Aushängeschildes bedurft, um das von ihnen abgeschaffte Theater wieder einzuschwärzen, allein die moralisirende Auffassung lag ihm doch im Blute, wengleich nicht geleugnet werden soll, dass sie durch äussere Verhältnisse begünstigt worden sein mag. Schon eines seiner ersten Stücke, die Tragikomödie „*The Just Italian*“ (1630 erschienen) wird von William Hopkins als „*a legitimate poem*“ bezeichnet, im ausdrücklichen Gegensatze zu den Vergnügungen von Paris-Garden; auch Thomas Carew stellt dasselbe der Volksbühne, die er „*that adulterate stage*“ nennt, gegenüber und lobt Beaumont und „*great Jonson*“, während er von

---

<sup>1)</sup> Collier II, 22 sqq.

<sup>2)</sup> *Athenaeum* Apr. 4, 1857, p. 439.

<sup>3)</sup> *Biog. Dram. s. Betterton.*

Shakespeare schweigt. Beide wollen durch die Betonung dieser Gegensätzlichkeit Davenant augenscheinlich darüber trösten, dass der Beifall des grossen Publikums seinem Stücke gefehlt hat.<sup>1)</sup> Davenant schloss sich eben von vorn herein jener höfischen Auffassung des Dramas an, wie sie sich nicht minder in London als in Paris ausbildete. Von dem durchgreifenden Einfluss Karl's II. und seines Hofes auf die Umgestaltung des englischen Dramas hat ja auch Dryden bezüglich seiner *Heroic Plays* ausdrückliches Zeugniß abgelegt. Das Drama sollte nur die gesellschaftlichen Höhen des Lebens, nur die hofmässige Blüte des Adels und der Sitte zur Darstellung bringen, und die Hofetikette sollte auf der Bühne eingeführt werden. Auf den Styl des französischen Dramas übten namentlich die (auch in England vielgelesenen) Romane von Calprenède und Scudéri überwiegenden Einfluss aus, welche nichts als „unnatürliche Darstellungen der Leidenschaften, falsche Gefühle, falsche Lehren, falschen Witz, falsche Ehre und falsche Bescheidenheit zusammen mit einer seltsamen Anhäufung unwahrscheinlicher und unnatürlicher Zufälle, gemischt mit wahrer Geschichte und an irgend einen grossen Namen des Alterthums geknüpft“ enthalten. „Jeder König,“ sagt Walter Scott, „war nach angestammtem Rechte ein Held, jedes Frauenzimmer eine Göttin, jeder Tyrann eine feuerschnaubende Chimära, jeder Soldat ein unwiderstehlicher Amadis.“<sup>2)</sup> Hier ist der Ausgangspunkt des Irrweges, welchen das klassisch-höfische Drama in England wie in Frankreich einschlug; hieraus erklärt sich alles Uebrige, hieraus folgen alle Mängel der Charakteristik, der Motivirung und der Komposition überhaupt. Während bei Shakespeare Handlung und Conflict aus dem tiefsten Innern des Einzelwesens, aus seinen Gemüthsanlagen, Charakterbesonderheiten und Leidenschaften hervorquellen, tritt bei Davenant an die Stelle der Individualisirung schon die typische Charakteristik, welche im französischen Drama ihre höchste Ausbildung gefunden hat. Dazu kommt aber noch die Veräusserlichung, d. h. die Beeinflussung der Handlung und die Herbeiführung des Conflicts durch Umstände, welche ausserhalb der Kontrolle der handelnden Personen stehen. An die Stelle der Handlung tritt unvermerkt das Ereigniss. Diese Veräusserlichung der Komposition ist das charakteristische Merkmal der sinkenden Kunst; sie steht im engsten Zusammenhange

---

<sup>1)</sup> Davenant's *Works* II, 441 sq.

<sup>2)</sup> W. Scott, *Life of Dryden*, Sect. II. — Vergl. Hallam, *Introd. Lit. Eur.* III, 518 sqq.

mit der Ausbildung der äussern theatralischen Mittel, der Decoration und Maschinerie.<sup>1)</sup> Diese Komposition und Charakteristik erfordern zugleich eine weit geringere Intuition seitens des Dichters; sie sind das Werk des Talentes, nicht des Genie's. Es kam Davenant, wie dieser ganzen Richtung, nicht darauf an, Menschen darzustellen wie sie wirklich sind; seine Charaktere sollten vor allen Dingen edel, gross und heroisch sein, das war die *conditio sine qua non* ihrer Zulassung auf die Bretter. Ihre Fehler durften nur als Folie für ihre Tugenden dienen, wie der Schatten nothwendig ist, um dem Lichte seine volle Wirkung zu geben. Hieraus entwickelt sich zugleich die schönrednerische Declamation, das Schaugepränge hohen, aber hohlen Gefühls — das hohle Pathos — Schwulst statt der Erhabenheit und die Verzierung der Rede durch Sentenzen. Allerdings hat Davenant noch nicht die Höhe dieser Bahn erreicht; das war seinem jüngeren Freunde Dryden vorbehalten, für dessen „*Heroic Plays*“ er den Weg bahnte, wie Dryden in seinem „*Essay on Heroic Plays*“ selbst anerkennt. Seine Dramen sind (mit Ausnahme der Opern und einzelner besonders pathetischer Scenen) noch nicht in gereimten Couplets geschrieben, sondern entweder in Prosa oder in dem von Shakespeare überkommenen Fünffüssler. Den letztern hat er, wie Shakespeare, mit kürzern und längern Versen (Alexandrinern) untermischt, wie er auch die Einmischung prosaischer Stellen und in den Tragikomödien die Mischung des Tragischen und Komischen noch beibehalten hat. In verschiedenen Stücken beobachtet er mehr oder minder strenge die drei Einheiten, wie z. B. in dem von Scarron entlehnten „*The Man's the Master*“, wo ausdrücklich bemerkt wird: *The Scene Madrid and in one House*, und wo auch die Einheit der Zeit innegehalten ist. Dryden hat z. B. in „*All for Love*“ (1678) sich vollkommen in die drei Einheiten gefügt. Zur Beschränkung der Oertlichkeit drängte, wie bereits angedeutet, auch die neu eingeführte bewegliche Decoration; denn wiewohl sie nicht unbedingte Einheit des Ortes zur Pflicht machte, so war sie doch nicht vermögend dem unbeschränkt freien Scenenwechsel zu folgen.

---

<sup>1)</sup> „*Sedulous study, deep reflection, and long and repeated correction and revision were not to be expected from a play-wright, by whom three dramas were to be produced in one season; and in their place were substituted adventures, surprises, rencountres, mistakes, disguises, and escapes, all easily accomplished by the intervention of sliding panels, closets, veils, masques, large cloaks, and dark lanterns.*“ *Scott, Life of Dryden, Sect. II.*

Betrachten wir beispielsweise die Tragikomödie „*Love and Honour*“ (die beiden Angelpunkte des klassisch-höfischen Dramas) etwas näher. Die Savoyer haben die Mailänder auf's Haupt geschlagen — wesshalb sie Krieg mit einander geführt haben, erfahren wir nicht — und schicken sich zu froher Heimkehr an. Reiche Beute und zahlreiche Kriegsgefangene werden nach Turin geführt; unter den letztern befinden sich auch Frauen, vor allen Evandra, die Tochter und Erbin des Herzogs von Mailand, welche von dem jungen und tapfern Grafen Prospero gefangen worden ist. Dies erfährt Alvaro, der Sohn des Herzogs von Savoyen, und macht dem Prospero darüber heftige Vorwürfe, weil der Evandra die ganze Rache seines Vaters drohe, dessen Bruder vor Jahren vom Herzoge von Mailand gefangen genommen und hingerichtet worden sei — wovon Prospero nichts zu wissen scheint. Prospero bereut sofort seinen Missgriff, der ihn für immer um die Gnade des Prinzen zu bringen droht, und bedauert, dass er in der Philosophie und den schönen Künsten nicht eben so unterrichtet worden sei, wie im Kriegshandwerk. Da es sich leider unmöglich zeigt, die schöne Gefangene zurtückzuholen, so eilt ihr Prospero spornstreichs nach, um sie einstweilen in einem unterirdischen Gewölbe in seinem Hause zu verbergen, das Niemand kennt, noch zu entdecken vermag. Nach der Heimkehr des Heeres erlässt der Herzog von Savoyen ein Edikt, dass es nach Jahresfrist allen weiblichen Gefangenen freistehen solle, ohne Lösegeld nach Mailand zurückzukehren, wenn sie bis dahin nicht einwilligen, ihre Sieger zu heirathen, denen inzwischen ihre Unterhaltung auferlegt wird. Evandra, deren Ankunft dem Herzoge trotz aller Vorsicht bekannt geworden ist, soll allein ausgenommen sein und augenblicklich den Tod erleiden, sobald man ihrer habhaft wird. Wenn Prospero ihren Aufenthalt nicht entdecken will, so soll er am andern Morgen hingerichtet werden; Alvaro jedoch, der mittlerweile Evandra gesehen und sich in sie verliebt hat, tritt für seinen wieder zu Gnaden angenommenen Freund ein und will seines Vaters Zorn auf sich nehmen. Prospero selbst hat sich gleichfalls in Evandra verliebt; ebenso Leonel, Prinz von Parma, der auch als Kriegsgefangener nach Turin gekommen ist. Alle diese Liebhaber besuchen Evandra, ohne eine Spur von Eifersucht, in Prospero's Hause, so dass es dem tiefen Geheimniss keineswegs an Mitwissern fehlt. Prospero und Alvaro streiten sich um die Ehre und das Glück, für Evandra zu sterben; einer überbietet immer den andern an Edelmuth und Opferfreudigkeit, ohne dass sie auch nur mit Einem Worte Liebe zum Leben verriethen oder

Abschied von der Welt nähmen. So weit geht der Heroismus. Beide werden aber noch von Evandra übertroffen, welche sie mit Hilfe ihrer Gefährtin Melora (Leonel's ebenfalls kriegsgefangener Schwester) in ihre Grotte eingesperrt, um sie zu retten. Sie will sich nun selbst dem Herzog überliefern, allein Melora kommt ihr zuvor, indem sie sich für Evandra ausgiebt. Jetzt wiederholt sich zwischen den beiden Mädchen der Wettstreit des Edelmuthes; jede will für die andere sterben. Sie gehen dem Tode mit grösserem Gleichmuth entgegen als einem Balle und sprechen nur von der Heldenthat, die sie damit vollbringen, und von dem Nachruhm, den sie dadurch gewinnen werden. Der Herzog lässt sich durch diesen Heroismus der Weiber so wenig wie durch den der Männer, noch durch das von Mailand gebotene Lösegeld von seinem Rachegeübde abbringen, und da er die wahre Evandra nicht herausfinden kann, so sollen beide Mädchen sterben. Alvaro, Prospero und ihre Freunde lassen zwar etwas von einer gewaltsamen Befreiung im letzten Augenblick fallen, thun aber nicht das Mindeste zur Ausführung eines solchen Planes. Jetzt giebt sich Leonel als der Sohn jenes Herzogs von Parma zu erkennen, welcher den Bruder des savoyischen Herzogs im Dienste Mailands gefangen genommen hat; damit erreicht er seine Absicht, die Mädchen zu befreien, und soll nun statt ihrer sterben. Wie soll das enden? Wie kann es anders enden als durch einen *deus ex machina*? Als die Hinrichtung eben vor sich gehen soll, erscheinen zwei Gesandte aus Mailand, aber auch ihre Bitten und Vorstellungen prallen von dem starrsinnigen Herzoge ab. Da nehmen sie plötzlich ihre falschen Bärte ab und siehe da, es ist der Herzog von Mailand selbst mit dem Bruder des savoyischen Herzogs, der nicht hingerichtet, sondern vom Herzoge von Mailand mehr als Freund wie als Gefangener gehalten worden ist. Die zehnjährigen Racheschwüre des Savoyers sind nun plötzlich gegenstandslos; warum man ihn so lange hat an den Tod seines Bruders glauben lassen, bleibt unerklärt. Natürlich ist nun allerseits grosse Freude, und den Schluss bilden die obligaten Heirathen.

Wie der Titel Tragikomödie andeutet, hat das Stück auch eine komische Partie, nur ist sie leider gemein und roh. Die Zoten sind da, aber der Witz fehlt, und von Shakespeare's Grazie ist keine Spur. Die Sinnlichkeit in Volk und Poesie war überhaupt durch die puritanische Verfolgung und Scheinheiligkeit nach innen gedrängt worden; sie brach jetzt wieder hervor, aber nicht mit der gesunden und offenen Naivität der Shakespeare'schen Zeit, sondern

als bewusste und lasterhafte Lüsternheit. Die komischen Figuren sind Kapitän Vasco und seine Spiessgesellen Frivolo, Altosto u. s. w., soweit so rohe Burschen komisch sein können; es sind offenbar Abklatsche Falstaff's und seiner Bande. Vasco hat eine achtzigjährige Wittwe erbeutet, die für reich gilt, und da er ein Habenicht's ist, so entschliesst er sich kurzweg, sie trotz ihrer Runzeln, ihres Hustens und ihrer Taubheit zu heirathen, indem er auf ihren sofortigen Tod hofft. Die alte Hexe willigt unbegreiflicher Weise ein, die Ehe wird vollzogen, und am andern Morgen wird dem jungen Paare ein Morgengesang gebracht, der an Ekelhaftigkeit seines Gleichen sucht.

Trotz aller dieser Mängel machte „*Love and Honour*“ nach Cibber's Angabe von allen Stücken unseres Dichters das meiste Glück. Wie der Titel der 1649 erschienenen Einzelausgabe besagt, wurde es auf dem Blackfriars-Theater gegeben, also noch vor dem Schlusse der Theater. Nach der Restauration wurde es neu einstudirt und mit ausserordentlicher Pracht ausgestattet. Betterton spielte den Prinzen Alvaro, und der König liess ihm dazu seinen Krönungsanzug; der Herzog von York und Lord Oxford gaben die ihrigen an Harris (Graf Prospero) und Price (Leonel). Das Stück selbst war wahrscheinlich überarbeitet, wenigstens führt darauf die Angabe Halliwell's (*Dict. Old Engl. Plays*), dass die Folioausgabe von 1673 Auslassungen und Aenderungen der Einzelausgabe enthalte.

Aus der komischen Partie in „*Love and Honour*“ lässt sich schon ein Schluss auf Davenant's Lustspiele ziehen. Die Stellung des Lustspiels nach der Restauration war allerdings eine andere als die des Trauerspiels und des Schauspiels. Wie Scott (*Life of Dryden*, Sect. II) gut auseinander gesetzt hat, trug der persönliche Einfluss Karl's II. dazu nicht am wenigsten bei. Denn wenn Karl II. auch aus politischen Gründen ganz damit einverstanden war, dass Tragödie und Drama sich auf dem eingeschlagenen Wege unschädlich machten und lahm legten, so lag es doch keineswegs in seinen Wünschen, dass die Muse des Lustspiels zur Anstandsdame werden sollte. Während seiner Verbannung hatte er mit seinen Leidensgefährten ziemlich auf dem Fusse der Gleichheit gestanden und sich mit ihnen sein Ungemach durch die Betheiligung an volkstümlichen Belustigungen und liederlichen Streichen zu verstüssen gesucht. Auch nach seiner Thronbesteigung hielt er es für keine Herabwürdigung, sich in der gemischten Gesellschaft öffentlicher Lustbarkeiten an niedrigen und unzüchtigen Spässen zu erfreuen. Für seinen Libertinismus war das die rechte Kost. Es war ihm

daher ganz genehm, dass das Lustspiel mehr an das elisabethanische Volkstheater anknüpfte und sich nicht die pariser Komödie zum Vorbilde nahm. Wollte es sich durchaus nach einem ausländischen Muster richten, so sagte die spanische Komödie mit ihren verwickelten Intriguen, ihren Verwechslungen und Verkleidungen und sonstiger Maschinerie dem herrschenden Geschmacke weit mehr zu als die französische. Schon Beaumont und Fletcher hatten sich das spanische Drama zum Vorbilde genommen. Offenbar hatte der König im Auslande die Bekanntschaft der spanischen Komödie gemacht und Gefallen an ihr gefunden; auf seine ausdrückliche Empfehlung wurden daher Sir Samuel Tuke's „*Adventures of Five Hours*“ (1663) und Crowne's „*Sir Courtley Nice*“ (1685) aus dem Spanischen übersetzt. Auch Dryden's „*Wild Gallant*“ und „*Maiden Queen*“, die dem Monarchen besonders behagten, näherten sich in ihrem Charakter durchaus dem spanischen Lustspiel. Selbst wo ausnahmsweise das englische Lustspiel seinen Blick auf Frankreich richtete, diente diese Ausnahme doch nur zur Bestätigung der Regel, insofern als das französische Original seinerseits eine Kopie nach dem Spanischen war. Das war z. B. der Fall mit Davenant's „*The Man's the Master*“ (1669 erschienen), einer zum grössten Theil wörtlichen Uebertragung von Scarron's „*Jodelet, ou le Maître Valet*.“<sup>1)</sup> Schon dadurch, dass Davenant das Stück seines poetischen Gewandes entkleidete (nur an wenigen Stellen erhebt er sich ausnahmsweise zu Fünffüsslern), hat er es vergrößert und auf eine niedrigere Stufe gestellt; durch die eingeschalteten Bedientenscenen seiner eigenen Erfindung ist er aber in dieser Vergrößerung noch einen Schritt weiter gegangen. Während sich auf der französischen Bühne selbst die Diener des Anstandes befeissigen mussten und nicht als selbständiges Element auftreten durften, hat Davenant gerade diese Scenen mit unverkennbarer Vorliebe und Breite ausgeführt, schon weil er wusste, dass er dadurch dem Geschmacke seines Publikums entgegenkam. Die Veräusserlichung der Composition lässt sich an diesem Stücke besonders deutlich wahrnehmen; die Hebel der Handlung und des Conflictes sind die zufällige Verwechslung zweier Bildnisse und die ohne innere Motive daraus hervorgehende Laune des Herrn, sich als Diener zu verkleiden und den Diener seine eigene Rolle spielen zu lassen.

<sup>1)</sup> Der Eingang ist aus Scarron's „*L'Héritier Bidicule*“ entlehnt. Den Dialog hat Davenant vielfach gekürzt, im Einklange mit einer Bemerkung, welche er im „*Playhouse to be Let*“, Akt I, macht: *The French convey their arguments too much In Dialogue: their speeches are too long.*

In derselben Weise wie Scarron's *Jodelet* hat Davenant auch Molière's „*Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*“ verarbeitet, nur dass er ihn wo möglich noch mehr zusammengestrichen und noch possenhafter gehalten hat, indem er sämtliche Personen im französisch-englischen Jargon sprechen lässt. Der „*Sganarelle*“ (1660) führt allerdings nicht auf das spanische Lustspiel zurück, wiewohl er demselben in seinem Charakter sehr ähnlich ist, sondern soll einer ungedruckten italienischen Quelle „*Arlichino cornuto per opinione*“ nachgebildet sein. Davenant's Bearbeitung bildet den zweiten Akt seines „*Playhouse to be Let*“, dessen bei dieser Gelegenheit mit einigen Worten gedacht werden mag. Der Inhalt ist folgender. Das Schauspielhaus soll während der grossen Ferien vermietet werden, und es melden sich dazu verschiedene Bewerber. Zuerst kommt ein *Monsieur* mit einer Truppe „*of French comedians dat speak a litle very good Engelis*“, welcher Farcen aufführen will. Dann erscheint ein Musiker, der eine „*heroique story in Stilo Recitativo*“ darzustellen beabsichtigt. Der dritte ist ein Tanzmeister; er will Geschichte tanzen lassen, „*downright plain history expressed in figures on the floor, a kind of morals (!) in dumb shows by men and beasts*.“ Um das Verständniss zu vermitteln, sollen hier und da gereimte Chorgesänge eingelegt werden; das sei wenigstens etwas Neues und werde ziehen. Endlich kommt ein Dichter mit einem Riess Papier und sehr magerem Gefolge; er hofft mit Burlesken ein gutes Geschäft zu machen. Alle werden angenommen und theilen sich in das Stück; damit schliesst der erste Akt. Im zweiten Akt führt also der Franzose die Verballhornung des *Sganarelle* auf.<sup>1)</sup> Im dritten Akt kommt der Musikant mit seiner „*History of Sir Francis Drake expressed by Instrumental and Vocal Musick and by Art of Perspective in Scenes*“ an die Reihe. Den vierten Akt bildet das Ballett der „*historical dancers that disperse morality by speeches in dumb-shows*“; es führt den Titel „*The Cruelty of the Spaniards in Peru*.“ Im fünften Akt endlich, der keinen besonderen Titel hat, ergötzt der Dichter das Publikum durch eine kurze gereimte Burleske auf Antonius und Cleopatra.

Das Restaurations-Lustspiel war jedoch nicht allein nach dem Herzen des Königs, sondern es war gewiss einer der vielleicht

---

<sup>1)</sup> In der sehr liederlich gedruckten Folio-Ausgabe ist nicht nur dieser zweite, sondern auch der erste Akt gedruckt, als ob es Verse wären, während der zweite ganz und der erste meistens in Prosa geschrieben sind. Auch in „*Love and Honour*“, in „*The Law against Lovers*“ etc. sind die Prosastellen als Verse gedruckt.

wenigen Punkte, wo der Geschmack des Volkes dem des Monarchen begegnete. Es lässt sich kaum annehmen, dass die mittlern und untern Schichten sofort an den französirenden Opern und Tragödien Gefallen gefunden haben sollten, vielmehr dauerte es wol eine Zeit lang, ehe sie sich hineinfanden; wollte also das Theater sich dies Publikum nicht entfremden, so musste es ihm wenigstens im Lustspiel eine gewohnte und zusagende Kost darbieten, während es durch Oper und Drama die höheren Stände befriedigte. Freilich tritt gerade beim Lustspiel die Gesunkenheit und Verwilderung des Geschmacks, der nur an roher Possenhaftigkeit und gemeiner Lüsternheit Gefallen fand, am deutlichsten zu Tage; der Bürgerkrieg und der religiöse Fanatismus hatten nicht allein den Dienst der Musen verdrängt, sondern auch das gesellige Leben herabgebracht. „Es dürfte schwer sein,“ sagt Hallam (*Introd. Lit. Eur.* III, 524), „auch nur Einen Charakter in irgend einem Lustspiele aus der Regierung Karl's II. zu finden, welcher das Betragen eines Gentleman's hätte, in dem Sinne, welchen wir mit diesem Worte verbinden.“ Davenant's eigene Lustspiele sind nicht von Bedeutung und völlig vergessen; sie dienen in der That nur als Uebergang zu Wycherley, Congreve, Farquhar und Vanburgh. Das bekannteste darunter ist „*The Wits*“, das 1636 und 1665 in Einzelausgaben erschien und auch in Dodsley's Sammlung abgedruckt ist. Die Beförderung der Tugend und feinen Sitte, welche Davenant so pomphaft als das Ziel der dramatischen Kunst verkündigt, hat er im Lustspiel gänzlich aus den Augen gesetzt; wenn er hier etwas befördert, so ist es im Gegentheil Sittenlosigkeit und Gemeinheit.

Noch weit mehr als in der bisher angedeuteten Weise lehnte sich das Theater der Restauration an das Elisabethanische Nationaltheater dadurch an, dass es unmittelbar an Shakespeare anknüpfte, indem es eine Anzahl seiner Stücke in einer dem Zeitgeschmacke entsprechenden Umarbeitung zur Aufführung brachte; Umarbeitung heisst hier natürlich so viel als Verballhornung. In wie weit Shakespeare in seiner ursprünglichen Gestalt aufgeführt wurde, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Dass der Versuch gemacht wurde, erfahren wir aus Evelyn's Tagebuche, welcher im November 1662 den Hamlet aufführen sah. „Ich sah Hamlet, Prinz von Dänemark,“ schreibt er; „aber die alten Stücke fangen jetzt an, das verfeinerte Zeitalter anzuwidern (*disgust*), seitdem Seine Majestät so lange im Auslande gewesen ist.“<sup>1)</sup> Also der durch ausländische Bildung ver-

---

<sup>1)</sup> Doch spielte Betterton den Hamlet funfzig Jahre lang.

änderte Geschmack des Hofes war es, welcher die Umarbeitung Shakespeare's verlangte, und Davenant kam ihm hierin entgegen. Als der Mann des Ueberganges führt er auch auf diesem Felde den Reigen; Dryden, Nahum Tate, Sedley, Shadwell, Betterton, Cibber u. A. traten in seine Fusstapfen. Zwar fehlen genaue Daten, doch lässt sich mit Sicherheit annehmen, dass Davenant's „*Law against Lovers*“ die erste dieser Bearbeitungen war. Ihr folgte sein *Macbeth*, welcher von 1674 bis 1710 in vier Auflagen erschien. Wie alle diese (von Ulrici<sup>1)</sup> mit treffenden Worten charakterisirten) Bearbeitungen, war auch diese Tragödie auf's Glänzendste ausgestattet, und die von Locke dazu gesetzte Musik wird in England noch heute bei der Aufführung des Shakespeare'schen *Macbeth* gespielt. Eine dritte Bearbeitung war der 1667 auf *The Duke's Theatre* mit grossem Beifall aufgeführte *Sturm* (oder die *Bezauberte Insel*), zu dessen Zustutzung sich Davenant mit Dryden verband. Wann Davenant's Bekanntschaft mit Dryden begonnen haben mag, lässt sich nicht ermitteln; wir wissen nur, dass sie mehrfach zusammengearbeitet haben sollen, dass Davenant seinem jüngern Freunde in verschiedener Hinsicht als Vorbild diente<sup>2)</sup> und ihn, wie oben erzählt, mit Bewunderung für Shakespeare erfüllte, sowie endlich dass Dryden sein Nachfolger als Laureatus wurde. Bezüglich des *Sturmes* giebt Dryden in der Vorrede gewissenhaft diejenigen Partien an, welche von seinem inzwischen verstorbenen Mitarbeiter herührten, von welchem überhaupt Anregung und Plan des Ganzen ausgingen. Im Einzelnen waren dies der Charakter des Hippolyto, der nie ein Frauenzimmer gesehen und der als Seitenstück zur *Miranda* dienen sollte, die nie einen Mann gesehen; dann die Schwestern *Miranda's* und *Caliban's*; der Humor der Matrosen, u. s. w.<sup>3)</sup> Die Ausführung der neuen Charaktere dagegen war jedenfalls Dryden überlassen worden, und in welchem Geiste dieser dabei verfahren ist, lässt sich aus Scott's Urtheil entnehmen. „*Miranda's* Natürlichkeit,“ so lautet es, „ist in Unanständigkeit ver-

<sup>1)</sup> Shakespeare's Dramatische Kunst (3. Aufl.) III, 137.

<sup>2)</sup> „*Davenant indeed and Denham may be reckoned the models of Dryden, so far as this can be said of a man of original genius, and one far superior to theirs. The distinguishing characteristic of Dryden, it has been said by Scott, was the power of reasoning and expressing the result in appropriate language. This indeed was the characteristic of the two whom we have named, and so far as Dryden has displayed it, which he eminently has done, he bears a resemblance to them.*“ Hallam, *Introd. Lit. Eur.* III, 483. — Vgl. Scott, *Life of Dryden*, Sect. II.

<sup>3)</sup> Siehe oben S. 10 folgd.

wandelt, und Dorinda (Miranda's Schwester) spricht die Sprache der Prostitution, noch ehe sie einen Mann gesehen.“ Selbstverständlich mussten wieder Decorationen, Maschinerie, Musik und Tanz das Beste thun; den Schluss bildet eine Art Maskenspiel. Ausserdem sollen Davenant und Dryden gemeinschaftlich noch den Julius Caesar zurecht gemacht haben.<sup>1)</sup> Das scheint jedoch ein Irrthum zu sein, welcher vielleicht aus einer Verwechslung mit Davenant's Burleske auf Antonius und Kleopatra entstanden ist. Dryden allein bearbeitete noch Antonius und Kleopatra (unter dem Titel: *All for Love*) und Troilus und Cressida. Auf das erstere war Dryden selbst stolz, namentlich auf die Scene zwischen Antonius und Ventidius.

Um ein deutliches und einigermaßen ausgeführtes Bild dieser Bearbeitungen zu gewinnen, richten wir zum Schluss unsere Blicke auf „*The Law against Lovers*“, das aus „*Measure for Measure*“ und „*Much Ado about Nothing*“ zusammengeschweisst ist. Schon die Aenderung des Titels zeigt, dass es dem Bearbeiter nicht um die Ausführung einer sittlichen oder poetischen Idee zu thun ist; sein Titel verdreht schon die ganze Sache, denn das Gesetz, welches in *Measure for Measure* verkündigt wird, ist ja nicht gegen Liebende, sondern gegen Lasterhafte und Uebertreter gerichtet. Dadurch wird der sittliche Standpunkt, auf den sich Davenant bei jeder Gelegenheit so viel zu gute thut, völlig verrückt. Davenant zerstört überhaupt den ganzen Plan und Organismus des Stückes, weil er ihn nicht verstanden hat; statt eines geschlossenen einheitlichen Ganzen giebt er einen zerfahrenen Wirrwarr von Anläufen, Intriguen und Begebenheiten; er verflacht und verdirbt die Charaktere, die Motivirung und die Verwicklung. Angelo's Erneuerung des alten Drakonischen Gesetzes erscheint zunächst unmotivirt, da Mrs. Overdone mit ihrem Anbange, welche uns einen Blick in den sittlichen Abgrund der Stadt thun lässt, gestrichen ist. Wir hören nichts von den liederlichen Häusern der Vorstädte, welche dem Boden gleich gemacht werden sollen, nichts von dem kupplerischen Gesindel, welches ins Gefängniß geschickt wird. Claudio, der bei Shakespeare nur der vornehmste Sünder ist, tritt hier als der einzige auf. Damit hängt zusammen, dass die Opposition gegen das Gesetz hier nicht dem Gesindel, sondern den anständigen Leuten, der Tugend statt dem Laster in den Mund gelegt wird. Die hauptsächlichen Träger dieser Opposition sind die aus *Much Ado* herübergenomme-

---

<sup>1)</sup> Nach der *Biog. Dram. s. Davenant*; unter Dryden wird jedoch nichts davon erwähnt. Auch Sir W. Scott schweigt darüber.

nen Benedick und Beatrice. Wenn nicht Alles verschoben wäre, so könnte ein junges Mädchen unmöglich gegen ein auch zu ihrem Schutze erlassenes Gesetz Front machen. Benedick, der wie bei Shakespeare eben siegreich heimgekehrt ist, wird zum Bruder Angelo's gemacht, während Beatrice dessen eben volljährig werdende Mündel ist. Benedick's (wie auch Beatrice's) Abneigung gegen die Ehe ist bekannt. Da nun sein Bruder Angelo keine andere als eheliche Liebe dulden will, so ist damit in Davenant's Augen eine interessante Situation und ein Conflict geschaffen. Offenbar hat der Reiz dieser Gegenüberstellung den Grund abgegeben, wesshalb Davenant diese Partie aus *Much Ado* in das Stück verflochten hat. Es mag dabei gleich bemerkt werden, dass auch Balthasar mit herübergenommen und dass der Beatrice eine junge Schwester, Viola, beigegeben ist. Wesshalb nehmen sich nun diese Ehefeinde der Liebenden an? Theils aus verwandtschaftlichen Rücksichten, denn Julietta ist Beatrice's Base; noch mehr aber aus der mehrfach betonten sonderbaren Furcht, dass das Gesetz eine Entvölkerung herbeiführen werde; sämtliche Kindsfrauen, Ammen und Milchweiber seien bereits in vollem Aufruhr gegen das Gesetz; — *the good Duke When he returns will find no Children left in Turin*. — Der Name Turin erinnert uns daran zu bemerken, dass das Stück ohne allen Grund von Wien dorthin verlegt worden ist; Savoyen ist nun einmal Davenant's Lieblichschauplatz.

Da Benedick und Beatrice unter die Träger der Handlung aufgenommen sind, so wird dadurch die Thätigkeit des als Mönch verkleideten Herzogs einigermaßen beschränkt, obwohl er wie bei Shakespeare von allen Vorgängen Kenntniss erhält und sein Mögliches thut, um Unheil abzuwenden und die Sache zum guten Ende zu führen. Den durchdachten Plan, Angelo kennen zu lernen, ihn sich in seiner eigenen Schlinge fangen zu lassen und dann den Entlarvten zu bestrafen, diesen Plan hat er nicht und kann ihn aus verschiedenen Gründen nicht haben. Davenant hat nämlich erstens die Rolle der Mariane gestrichen und auch ihr Eingreifen in die Handlung keiner andern Person übertragen. Zweitens aber hat er den Charakter des Angelo anders angelegt. Nachdem Angelo alles aufgeboten hat, die Isabella zu verführen — zuletzt erniedrigt er sich und sie soweit, dass er sie durch seine Juwelen bestechen will — schlägt er urplötzlich einen andern Ton an, indem er erklärt, er habe sie nur auf die Probe stellen wollen, er habe sie gekannt und geliebt, noch ehe sie ihr Noviziat angetreten

habe; er denke eben so wenig daran sie zu verführen, wie ihren Bruder hinrichten zu lassen; im Gegentheil bietet er ihr seine Hand an und stellt einen Pardon für Claudio aus, der jedoch durch zufällige Umstände nicht bis in's Gefängniss gelangt. Isabella will natürlich nicht an eine so unvorhergesehene Wandlung glauben, und der Zuschauer oder Leser kann es eben so wenig. Angelo hat den Verführer zu natürlich gespielt; um sein Vorgeben glaublich zu machen, hätte er wenigstens den Zuschauer durch einen Monolog oder irgend ein bei Seite gesprochenes Wort vorbereiten sollen. Auch sein Benehmen am Schlusse, als der Herzog Gericht hält, ist erbärmlich — doch davon nachher. Auffallend ist es, dass Davenant den Charakter des Angelo nicht tendenziös gegen den Puritanismus ausgebeutet hat; es lag nahe genug, ihn als einen Puritaner der schlimmsten Sorte darzustellen.

Unter diesen Umständen handelt es sich nur um die Rettung der beiden Gefangenen, und Benedick und Beatrice sind es, welche bei einer zufälligen Begegnung im dritten Akte sich nach dem obligaten Witzgefecht über einen Befreiungsplan verständigen. Benedick soll sich seines Bruders Siegel verschaffen und damit eine gefälschte Begnadigung untersiegeln; merkwürdig genug streiten sich die beiden noch, wer diese Heldenthat weiterführen soll, jeder will die damit verbundene Gefahr und Ehre (!) auf sich nehmen. Durch falsche Vorspiegelungen gewinnt Benedick den biedern Escalus, sich dieser Fälschung zu unterziehen, allein das Unternehmen hat nicht den gewünschten Erfolg, indem einestheils der Kerkermeister Unrath merkt, andernteils der Herzog-Mönch den Plan durchkreuzt. Die ganze Sache verläuft im Sande, und in der Gerichtsscene am Schlusse ist mit keiner Silbe die Rede davon; Escalus und Benedick werden der Fälschung weder beschuldigt, noch gestehen sie dieselbe freiwillig ein.

Im folgenden Akte machen Claudio und Julietta selbst einen Versuch zu ihrer Rettung, der im ächten Davenant'schen Geiste durchgeführt ist. Den Dichter packt dabei wieder jenes Edelmuth-Fieber, welches uns bereits aus „*Love and Honour*“ bekannt ist. Claudio besticht den Narren, welcher im Gefängniss die Rolle des nicht vorhandenen Pompejus spielen muss (er hat in seiner Nartheit ein bisschen gekuppelt, und das hat ihn in's Gefängniss gebracht), durch die Summe von tausend Kronen, damit er seiner Geliebten ein Pagenkleid bringen und ihr zur Flucht behülflich sein solle. Der gutmüthige Narr mahnt ihn an seine eigene Rettung; Julietta sei ja nicht, wie er, mit dem Tode, sondern nur mit öffent-

licher Busse bedroht — wovon beiläufig bei Shakespeare auch keine Rede ist. Claudio geht jedoch darauf nicht ein; es sei unmöglich, der wachthabende Offizier, der mit ihm einverstanden sei, wolle nur Eine Person durchlassen. Gleichzeitig schickt Julietta ihre Dienerin mit einem Billet an Claudio; sie habe des Kerkermeisters Frau bestochen, er solle sich in ihre Zelle schleichen, und sich von dort durch das Fenster flüchten, dessen Gitter sie leicht beseitigen könnten. Claudio fragt, ob Julietta mit ihm fliehen wolle? Nein, denn des Kerkermeisters Frau wolle unter keiner Bedingung mehr als Eine Person hinauslassen. Darauf will der weinende Claudio wieder nicht eingehen, und so bleiben vor purem Edel-muth beide ungerettet, während es doch so nahe liegt, den Claudio durch des Kerkermeisters Frau und Julietta durch den wachthabenden Offizier zugleich entwischen zu lassen.

Da diese Anschläge nicht zum Ziele führen, so treibt es der ungestüme Benedick im fünften Akte zum Aeussersten. Mit Hülfe seiner entlassenen Offiziere und Soldaten will er die Gefangenen mit Gewalt befreien. Aber Angelo, der zeitig Kunde von dem Gewaltstreiche erhalten hat, lässt die Gefängniswachen verdoppeln und zu gleicher Zeit einen Ausfall aus der Citadelle machen. Man unterhandelt mit dem Kerkermeister; dieser jedoch steht fest und zeigt den Auführern von der Mauer den Kopf Claudio's, den er eben habe enthaupten lassen — wie sich nachher ausweist, ist es, wie bei Shakespeare, der Kopf eines zufällig Gestorbenen. Dadurch noch mehr erhitzt, kämpft Benedick wie ein Löwe und steht trotz einer empfangenen leichten Wunde im Begriff zu siegen, als plötzlich der Herzog wieder erscheint und die Ruhe herstellt.

Die erste Sorge des Herzogs ist, sowohl Angelo als auch Benedick in strengen Gewahrsam zu schicken. Angelo gesteht seine Schuld ohne Weiteres und ist tief zerknirscht, wiewohl er dazu geringere Ursache hat, als bei Shakespeare. Da er Claudio tod glaubt, und dessen Besitzungen, wie ihm der Kerkermeister sagt, vom Staate mit Beschlag belegt sind, so schenkt er seine Güter zur Busse, und um für sie Fürsorge zu treffen, an Julietta. Aber auch seine Güter sind bereits mit Beschlag belegt und vom Herzoge an Isabella gegeben, welche jedoch ins Gefängnis kommt und sie ihm zurückerstattet, wobei er wieder um ihre Liebe fleht. Nun folgt die Schlusscene, die sich aber nicht am Stadthore, sondern im Gefängnis abspielt. Der Herzog lässt natürlich allen Verzeihung angedeihen und erklärt, da er alt, des Regierens müde und ohne Erben sei, sich im Ernst in's Kloster zurückziehen zu wollen.

Isabellen's Hand giebt er an Angelo, die Beatricen's an Benedick; Claudio und Julietta sind bereits durch einen Mönch kirchlich verbunden.

Das ist, in seinen Hauptzügen, der Gang der Handlung. Wie Davenant auch in Einzelheiten zu seinem Nachtheile von Shakespeare abweicht, möge folgender Zug darthun. Beim Shakespeare'schen Claudio bricht die Liebe zum Leben so gewaltsam hervor, dass er seiner Schwester einen Augenblick ansinnen kann, ihn durch ihre Schande zu retten. Davenant hat das getilgt, aber nur um aus dem Regen in die Traufe, von der Natur zur Unnatur zu kommen; bei ihm wird diese Zumuthung von Julietta an Isabella gestellt. Isabella ist um eine Abfertigung nicht verlegen; sie schlägt vor, Angelo eine nächtliche Zusammenkunft zu bewilligen, bei welcher Julietta im Dunkeln unerkannt ihre Stelle übernehmen solle; ihr, der Gattin, liege Claudio's Rettung viel mehr ob als der Schwester. Julietta bricht das Gespräch mit den Worten ab:

*Alas, we know not what is good or ill,*

und spricht damit gelassen ein grosses Wort aus, welches unverkennbare Anwendung auf den Dichter selbst leidet, der hierbei ganz übersieht, dass Julietta nach Shakespeare „*very near her hour*“ ist. Er hat das gewissermaassen als einzige Reminiscenz an die Rolle der Mariana stehen lassen.

So weit irgend möglich, hat Davenant den Shakespeare'schen Text beibehalten, freilich nicht ohne die Diction ebenso zurechtzustutzen wie die Komposition. Er hat Scenen, Verse und Wörter nach seinem Bedürfniss umgestellt, hat poetische Ausdrücke durch alltägliche, obsolet gewordene durch modernere ersetzt — in welcher Hinsicht sein Stück daher für die Shakespeare-Philologen von nicht geringem Interesse ist; die Anrede mit der zweiten Person Einheit ist häufig in die zweite Person Mehrheit umgewandelt, einzelne Stellen sind aus Prosa in Verse und umgekehrt umgeschrieben. In ein paar grossen Scenen bricht er überdiess in heroische Couplets aus. Was aber die Hauptsache ist, Davenant hat der Muse den Kothurn abgeschnallt; er hat es gemacht wie der Göttinger Heyne, welcher nach der Erklärung einer Pindarischen Ode zu seinen Zuhörern zu sagen pflegte: Jetzt, meine Herren, lassen Sie uns einmal den Schwung herausziehen! Alle poetischen Ranken des Dialogs und Ausdrucks hat er weggeschnitten — fast keine Rede bleibt ungekürzt — und den Reichthum und Glanz, den Shakespeare mit verschwenderischer Hand ausgestreuet hat,

zur Dürftigkeit und Nüchternheit herabgedrückt. Ein kurzes Beispiel wird genügen, die Art der Textbehandlung zu veranschaulichen. In der dritten (vierten) Scene des ersten Actes sagt der Herzog nach Shakespeare:

*My holy Sir, none better knows than you,  
How I have ever loved the life removed  
And held in idle price to haunt assemblies,  
Where youth, and cost, and willess bravery keeps.  
I have deliver'd to Lord Angelo,  
A man of stricture and firm abstinence,  
My absolute power and place here in Vienna,  
And he supposes me travell'd to Poland;  
For so I have strew'd it in the common ear,  
And so it is received. Now, pious sir,  
You will demand of me why I do this?*

Bei Davenant lauten die Verse:

*None, holy Father, better knows than you,  
How I have ever lik'd a life retir'd;  
And still have weary of Assemblies been,  
Where willess youth comes dress'd to be ador'd.  
I have deliver'd to Lord Angelo  
(A man of strictness, and firm abstinence)  
My absolute pow'r and place here in Turin;  
And he believes me travelling to Spain;  
Now (pious sir) you will demand of me  
Why I did this?*

Bisweilen scheint es allerdings zweifelhaft, ob nicht einzelne Aenderungen auf Rechnung des Abschreibers oder Setzers zu setzen sind. Eine solche Stelle findet sich gleich in der zweiten Scene des ersten Actes, welche der ersten Scene in *Much Ado* entspricht. Balthasar sagt bei Davenant: *He is a good soldier, Lady*, worauf Beatrice erwidert: *A good Soldier to a lady, but what is he to a lord?* Bei Shakespeare heisst es: *And a good soldier too, Lady.* u. s. w. Es ist kaum anzunehmen, dass Davenant nicht eingesehen haben sollte, wie durch die Auslassung des „*too*“ das Wortspiel verdorben wird.

Unter Davenant's Zuthaten sind endlich noch die eingelegten Gesänge und Tänze zu nennen, obwohl sie sich bei ihm eigentlich von selbst verstehen. Sogar Escalus, Benedick und Beatrice müssen

sich daran betheiligen, und Viola tanzt eine Sarabande mit Kastagnetten-Begleitung! Motivirt werden diese Einlagen dadurch, dass durch die lärmende Lustigkeit Benedick's und Beatrice's Komplot verdeckt, noch mehr aber, dass dadurch Angelo, der in Beatrice's Hause wohnt, geärgert und wo möglich vertrieben werden soll.

Zu guter Letzt kann der Dichter ein heimliches Wohlgefallen an seiner Leistung nicht unterdrücken; der Moralitäts-Hafer sticht ihn noch einmal, und er schliesst mit den Worten:

*The story of this day,  
When 'tis to future Ages told, will seem  
A moral drawn from a poetic Dream.*

