

Werk

Titel: Dryden und Shakespeare

Autor: Delius

Ort: Berlin

Jahr: 1869

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004|log7

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Dryden und Shakespeare.

Von

N. Delius.

Als in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts mit der Restauration des Königthums in England fast gleichzeitig die Restauration der englischen Bühne erfolgt war, begann auch Dryden seine durch ein ganzes Menschenalter hindurch mit zweifelhaftem Erfolge, aber mit deshalb nur um so unzweifelhafterer Ausdauer fortgesetzte dramatische Wirksamkeit. Dass er in der Ausübung derselben sehr bald auf seinen grössten Vorgänger, auf Shakespeare geführt und immer wieder auf ihn zurückgeführt werden musste, das erscheint nicht so sehr als das Ergebniss einer besonderen Vorliebe Dryden's, als vielmehr in der Natur der Stellung beider Dichter begründet und durch die Verhältnisse mit unvermeidlicher Consequenz veranlasst. Wie das englische Theater in jener Zeit seiner Wiedergeburt einmal beschaffen war: in seiner Dürftigkeit und Formlosigkeit lediglich auf den Reichthum der älteren Bühne angewiesen, mit der die Kette der Tradition, gewaltsam durch die Puritanerherrschaft und Cromvell's Protectorat abgerissen, so gut es eben anging, wieder angeknüpft werden musste — liess sich vor Allem Shakespeare weder ignoriren noch vergessen; wie er denn in der That zu keiner Zeit in England vergessen worden ist. Insbesondere aber musste Dryden, in dessen eminenten und vielseitiger poetischer Begabung gerade das Element, auf das für die von ihm so eifrig und beharrlich verfolgten Zwecke Alles ankam, das dramatische Element am schwächsten vertreten war, insbesondere er musste in dem ihm selbst schwerlich verhohlenen Bewusstsein dieser Schwäche das Bedürfniss empfinden, sich mit Shakespeare auseinander zu setzen, wo der herrschende Zeitgeschmack etwas Anderes von ihm

verlangte, und sich an Shakespeare anzuschliessen, wo er sich der besseren Erkenntniss nicht zu verschliessen vermochte. Es lohnt sich der Mühe, diese Schwankungen zwischen zwei häufig diametral einander entgegengesetzten Polen, diese Versuche und Bemühungen, einerseits den damals tonangebenden Kreisen, andererseits aber auch der Würdigung und dem Muster Shakespeare's — womöglich beiden Strömungen zugleich — gerecht zu werden, durch eine ganze Reihe Dryden'scher Abhandlungen und Schauspiele einer fortlaufenden Beobachtung zu unterwerfen.

Die erste Notiznahme von Shakespeare und dem altenglischen Theater überhaupt bei Dryden finden wir in der Widmung seiner Tragikomödie *The Rival Ladies* an seinen Gönner, den Grafen von Orrery, und zwar eine Notiznahme, die nicht gerade von erschöpfenden Studien Dryden's auf diesem Gebiete zeugt. Um den Gebrauch des Reims in den pathetischen Szenen der genannten romantischen Tragikomödie zu rechtfertigen, verweist er auf die Tragödie „Königin Gorboduc“, welche Lord Buckhurst viele Jahre vor Shakespeare's Dramen in englischen Versen, d. h. in Reimen, verfasst habe. Bekanntlich ist aber die erste regelmässige englische Tragödie, in welcher der König, nicht die Königin, den Namen Gorboduc führt, nicht in Reimen, sondern im Blankvers verfasst, welchen letztern, nach Dryden's Meinung, erst Shakespeare erfunden haben soll, um sich die Mühe des Reimens zu sparen.¹⁾ Woher Dryden in Erfahrung gebracht, dass der englische Blankvers lediglich einer Bequemlichkeitsliebe Shakespeare's seine Entstehung verdanke, verräth er uns nicht. Um aber den kleinen Makel, den er damit auf den Dichter wirft, wieder abzuwischen, fügt er hinzu, Shakespeare habe, einige in jener Zeit unvermeidliche Irrthümer abgerechnet, unzweifelhaft eine grössere Quintessenz von Poesie besessen, als irgend ein anderer Engländer.

Erst nach der Abfassung jener Widmung zu *The Rival Ladies* (gedruckt 1664) scheint sich Dryden eingehender mit Shakespeare beschäftigt zu haben. Manche Spuren davon treffen wir zunächst

¹⁾ *For many years before Shakespeare's Plays, was the Tragedy of Queen Gorboduc in English Verse, written by that famous Lord Buckhurst — — Shakespeare (who with some Errors not to avoided in that Age, had undoubtedly a larger Soul of Poesie than ever any of our Nation) was the first, who to shun the Pains of continual Rhyming, invented that kind of Writing, which we call blank Verse, but the French more properly Prose Mesurée: into which the English Tongue so naturally slides, that in writing Prose 'tis hardly to be avoided — Epistle Dedicatory. The Rival Ladies.*

in seinem *Essay of Dramatick Poesy* an, einer im Jahre 1667 zuerst erschienenen Abhandlung, deren Tendenz, dem Vorwort an den Leser zufolge, vornehmlich die Ehrenrettung der englischen Dramatiker vor dem Tadel derer, welche die französischen ihnen vorziehen, sein soll.¹⁾ Unserem Zwecke gemäss können wir aus dieser Arbeit, welche, in der Form von Unterhaltungen Dryden's mit dreien seiner Freunde und Gönner, die verschiedensten ästhetischen Fragen, ausser der im Vorwort bezeichneten, aufs Tapet bringt und erörtert, nur diejenigen Stellen hervorheben, welche sich auf Shakespeare beziehen. Denn auch zu dessen „Ehrenrettung“ u. A. fühlt sich Dryden gedrungen, der französischen Geschmacksrichtung gegenüber, welche unter dem Patronat des Hofes, wie auf die sonstige Poesie, so auch auf die dramatische in England ihren bedenklichen Einfluss auszuüben begann. Von Shakespeare's historischen Dramen sagt er, sie seien eigentlich nur die Chroniken der Könige, und die Handlung derselben, die oft einen Zeitraum von 30—40 Jahre umfasse, sei zusammengedrängt in die Darstellung von dritthalb Stunden. Das heisse aber, fährt Dryden fort, nicht die Natur nachahmen oder malen, sondern sie *en miniature* oder durch das verkehrte Ende eines Perspectivs betrachten. Dadurch werde ein Drama nicht ergötzlich, sondern lächerlich.²⁾ — Im weiteren Verlaufe des Gesprächs wird von Ben Jonson gerügt, dass er so strenge an dem unvergleichlichen Shakespeare die Missachtung des Decorum der Bühne verurtheilt habe. — Dass auch Shakespeare ganze Scenen in Reimen geschrieben, darauf wird wie auf eine ganz neue Entdeckung einige Seiten weiter hingewiesen. Shakespeare muss sich also doch aus der in der Widmungsvorrede zu *The Rival Ladies* ihm vorgeworfenen Bequemlichkeitsliebe dann und wann aufgerafft haben! — Dryden selbst, der an dem fingirten dramaturgischen Gespräche unter der Maske des pseudonymen Neander theilnimmt,

¹⁾ *The Drift of the ensuing Discourse was chiefly to vindicate the Honour of our English Writers, from the Censure of those who unjustly prefer the French before them. — An Essay of Dramatick Poesy.*

²⁾ *On the other side, if you consider the Historical Plays of Shakespear, they are rather so many Chronicles of Kings, or the Business many times of thirty or forty Years, crampt into a Representation of two Hours and a half, which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in Miniature, to take her in little: to look upon her through the wrong End of a Perspective, and receive her Images not only much less, but infinitely more imperfect than the Life: This instead of making a Play delightful, renders it ridiculous. — Essay of Dramatick Poesy.*

erhebt sich zu einer entschiednen Verherrlichung Shakespeare's, wenn er behauptet: in den meisten unregelmässigen Dramen Shakespeare's oder Fletcher's sei mehr von mannhafter Phantasie und dichterischem Feuer vorhanden als in irgend einem französischen.¹⁾ Einige Dramen der genannten beiden Dichter seien aber auch regelrecht angelegt. Als Beispiel citirt er Shakespeare's *Merry Wives of Windsor*, wahrscheinlich aus keinem anderen Grunde, als weil das ganze Stück in und um Windsor spielt, also ausnahmsweise mal die Einheit des Ortes, vor der Dryden doch eine Art von heimlichem Respect hegt, so leidlich beobachtet ist. Auf die Bitte seines Interlocutors Eugenius (Lord Buckhurst) eine Charakteristik Ben Jonson's zu geben, leitet Neander (Dryden selbst also) dieselbe ein mit einer Charakteristik Shakespeare's und Fletcher's, der Nebenbuhler Ben Jonson's in der Poesie, von denen der Eine (Shakespeare ist gemeint) wenigstens ihm gleich komme, vielleicht ihm überlegen sei.²⁾ Er rühmt an Shakespeare den weiten umfassenden Geist, den er vor allen neuern, vielleicht auch vor allen älteren Dichtern voraus habe.³⁾ Seine Schilderungen sehe man nicht bloss, man fühle sie handgreiflich. Er habe nicht der Brille der Bücher bedurft, um die Natur zu lesen; er habe in sein Inneres geschaut und sie da gefunden. Wäre er überall gleich, so liesse er sich mit den Grössten unter den Menschen vergleichen. Aber — und nun folgt bei Dryden der obligate Schatten zu so vielem Licht — leider ist Shakespeare oft flach und schaal, sein komischer Witz artet oft in Wortwitz aus, sein tragischer Ernst schwillt zu Bombast an. Doch bei alledem ist er immer gross, wenn sich ein grosser Stoff darbietet.⁴⁾ — Sodann citirt Dryden als besonders treffend ein Wort des gelehrten Hales vom *Eton College*: Es gebe keinen Gegenstand, den irgend ein Dichter behandelt, dass er denselben nicht als von Shakespeare besser behandelt nachweisen wolle. Und wenn jetzt auch Andre ihm allgemein vorgezogen würden, so habe doch das Zeitalter, in welchem er gelebt, niemals Zeitgenossen, wie Fletcher

¹⁾ *And secondly, that in most of the irregular Plays of Shakespeare or Fletcher there is a more masculine Fancy and greater Spirit in the writing than there is in any of the French. — Essay of Dramatick Poesy.*

²⁾ *One of them, in my Opinion, at most his Equal, perhaps his Superior. — Essay of Dramatick Poesy.*

³⁾ *He was the Man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest and most comprehensive Soul. — Essay of Dramatick Poesy.*

⁴⁾ *But he is always great, when some great Occasion is presented to him.*

und Jonson, ihm gleichgestellt. Auch am Hofe des letzten Königs, als Ben Jonson's Ruhm am Höchsten stand, habe Sir John Suckling und der grössere Theil der Hofleute Shakespeare doch weit höher geschätzt. — Den Grund, dass dennoch jetzt im Jahre auf Eine Shakespeareaufführung zwei Darstellungen von Beaumont und Fletcher kommen, sucht Dryden u. A. darin, dass Shakespeare's Sprache schon etwas veraltet sei. „Ich bewundere Ben Jonson, aber ich liebe Shakespeare,“¹⁾ ist die subtile Distinction, mit der Dryden diesen Theil seines Vortrags abschliesst, um dann zu einer eingehenden kritischen Analyse eines Lustspiels von Ben Jonson, *The Silent Woman*, überzugehen.

Seine angebliche Liebe zu Shakespeare praktisch zu bethätigen, sollte Dryden bald Gelegenheit finden, in dem Liebesdienste, den er dem Shakespeare'schen *Tempest* erwies. Es ist interessant, gleichsam zur Widerlegung des Denkspruchs: Tadeln ist leicht, Bessermachen schwer, den Shakespearekritiker einmal als Shakespeareverbesserer zu betrachten. Nicht als ob Dryden der Erste auf dem dankbaren Felde der Shakespeareverbesserung gewesen wäre, so wenig wie er der Letzte geblieben ist, vielmehr bekanntlich bis auf diesen Tag zahlreiche Nachstrebende gefunden hat.

Schon vor Dryden hatte Sir William Davenant, der Neubegründer der englischen Bühne, die er durch Einführung beweglicher Scenerien und nicht minder beweglicher, weiblicher Mimen Karl dem Zweiten, seinem Hof und Volke doppelt anziehend und theuer zu machen verstand, sich in ähnlicher Weise zugleich um Shakespeare und um das Theater verdient gemacht. Da dem damaligen Geschmacke ein einziges Shakespeare'sches Drama bisweilen zu stoffarm erschien, so hatte Sir William vermittelt einer einfachen und doch complicirten Vorkehrung zwei Shakespeare'sche Stücke: *Measure for Measure* und *Much Ado about Nothing* zu Einer Davenant'schen Tragikomödie: *The Law against Lovers* dergestalt schwalbenschwanzartig in einander gefügt, dass die einzelnen Scenen des einen Dramas mit den einzelnen des andern abwechselten, mit Weglassung natürlich alles dessen, was an Shakespeare's Arbeit dem überlegenen Blicke Davenant's überflüssig oder obsolet vorkam. — Mit einer andern Manier von Paarung oder Doublirung liesse sich, das erkannte der scharfsinnige Davenant, auch der Stoffarmuth des Sha-

¹⁾ *Shakespeare was the Homer, or Father of our Dramatick Poets; Jonson was the Virgil, the Pattern of Elaborate Writing; I admire him, but I love Shakespeare. — Essay of Dramatick Poesie.*

Shakespeare'schen *Tempest* abhelfen: der Jungfrau, die nie einen Mann gesehen, musste ein junger Mann, der nie ein Weib gesehen, gegenüber gestellt werden. Um die Sache noch pikanter zu machen, wurde dem Ariel ein weiblicher Ariel, dem Caliban ein weiblicher Caliban beigegeben, der Miranda eine jüngere Schwester Dorinda, der man alle jene unbewusst lüsternen, bewusst schlüpfrigen Reden und Anspielungen in den Mund legen konnte, die für den Charakter der Miranda, wie ihn Shakespeare angelegt, einmal nicht zu brauchen waren und doch für den starker Reizmittel bedürftigen Geschmack des damaligen Publikums unerlässlich schienen. Die Ausführung dieser glücklichen Idee überliess jedoch der alternde Davenant seinem jüngern Mitarbeiter Dryden; und dieser, ganz entzückt von der *excellent Contrivance*, wie er sich in der Vorrede ausdrückt, ist alsbald an's Werk gegangen und hat niemals Etwas mit mehr Behagen geschrieben, ¹⁾ als sein Lustspiel *The Tempest or the Enchanted Island. A Comedy by Mr. Dryden*, wie es auf dem Titelblatt heisst, und nicht etwa, wie die poetische Gerechtigkeit es erfordert hätte: *A Comedy by Messrs. Dryden and Shakespeare*. Nur in der Vorrede gesteht er: *It was originally Shakespeare's: a Poet for whom he* (d. h. Davenant) *had particularly a high Veneration, and whom he first taught me to admire*. Sehen wir denn einmal zu, wie die Compagnie, Davenant und Dryden, ihre hohe „Verehrung und Bewunderung“ Shakespeare's an seinem *Tempest* bethätigt hat.

Eine wesentliche Bereicherung und Verschönerung hat gleich die erste Sturm- und Schiffbruchscene erfahren, aber nicht so sehr durch die beiden neuen Bearbeiter, als durch die Decorationsmaler und Theatermaschinisten, die allerdings auf der Bühne Karl's II. Effecte erzielen konnten, von denen sich die Bühne Jacob's I. und Shakespeare selber noch Nichts träumen liess. Der sehr detaillirten Bühnenweisung Drydens zufolge, muss die stürmische See mit dem hin und her geschleuderten Schiff so natürlich und wirkungsreich dargestellt sein, dass die Zuschauer allenfalls schon von dem blossen

¹⁾ *But Sir William Davenant, as he was a man of a quick and piercing Imagination, soon found that something might be added to the Design of Shakespeare — — and therefore to put the last Hand to it, he designed the Counterpart to Shakespeare's Plot, namely that of a Man who had never seen a Woman, that by this Means those two Characters of Innocence and Love might the more illustrate and commend each other. This excellent Contrivance he was pleas'd to communicate to me, and to desire my Assistance in it. I confess that from the very first Moment it so pleas'd me that I never writ anything with more Delight.*
— Preface. *The Tempest*.

Anblick seekrank werden konnten. Wie ärmlich erscheint dagegen Shakespeare's Bühnenweisung: *Enter Mariners, wet!* d. h. die Matrosen treten durchnässt auf, und alles Uebrige hört man nur, sieht aber Nichts: *A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard.* Vielleicht durfte Shakespeare zu seiner dichterischen Kunst das Vertrauen hegen, dass sie für sein Publikum die Beihülfe des Decorationsmalers und Maschinisten entbehrlich machen konnte.

In der zweiten Scene des ersten Actes, wie in den folgenden Scenen durchgängig, musste Dryden den armen Shakespeare unbarmherzig zusammenstreichen, um für seine eignen Einschiebsel den nöthigen Raum zu schaffen. So ist von der ganzen ersten Rede der Miranda, die in so rührend ergreifender Schilderung Prospero's Erbarmen für die Schiffbrüchigen anfleht, Nichts übrig geblieben als das nüchterne

*If by your Art,
My dearest Father, you have put them in
This Roar allay 'em quickly.*

Wenn Dryden den Prospero darauf erwidern lässt:

*I have so order'd
That not one Creature in the Ship is lost*

so übersah der Zusammenstreicher freilich, dass in seinem Texte vorher von diesem Schiffe Nichts vorgekommen ist, sondern nur in den gestrichenen Shakespeare'schen Versen. — Einen komischen Eindruck macht es, wie in diesem Zwiegespräch überall die zweite, noch abwesende Tochter Prospero's, Dorinda, mit der Dryden das Stück bereichert, wenigstens in der Erwähnung mit eingeschoben wird. So z. B.

*Mir. Sir, are not you my Father?
Prosp. Thy Mother was all Virtue, and she said,
Thou wast my Daughter, and thy Sister too.*

Auf die platteste Verständlichkeit zielen andere Aenderungen hin. Wenn Shakespeare sagt:

*To have no screen between this part he play'd,
And him he play'd it for, he needs will be
Absolute Milan,*

so setzt Dryden dafür

*This false Duke
Needs would be absolute in Milan.*

Der König von Neapel wird in einen Herzog von Savoyen verwandelt, dem aber, unbeschadet dieser Standeserniedrigung, doch wie bei Shakespeare der Usurpator von Mailand tributpflichtig wird und Huldigung leistet. — Auf die von Dryden natürlich wieder auf das Nothdürftigste zusammengestrichene Schilderung Prospero's von seiner heimlichen Wegschaffung aus Mailand — Dryden lässt aus Rücksicht auf sein in der Geographie schon besser bewandertes Publikum ihn in Nizza einschiffen — versetzt bei Shakespeare Miranda:

Alack, what trouble

Was I then to you!

und Prospero erwidert:

O, a cherubim

Thou wast that did preserve me. Thou didst smile

Infused with a fortitude from heaven,

When I have deck'd the sea with drops of salt etc.

Bei Dryden muss wieder Dorinda erwähnt werden, und Prospero erwidert daher auf Miranda's Wort:

Thou and thy Sister were

Two cherubims which did preserve me: You both

Did smile, infus'd with fortitude from heaven.

Den Rest der Rede, der den Nachsatz und Gegensatz des lächelnden Kindes und des weinenden Vaters enthält und dadurch den Vordersatz erst verständlich macht, lässt Dryden ganz arglos wieder fort. Ebenso wird Miranda's letzte Frage, warum denn Prospero diesen Seesturm heraufbeschworen, gestrichen, aber das ohne diese Frage sinnlose Mahnwort des Vaters an die Tochter

Here cease more questions!

ist, um einen familiären Ausdruck zu gebrauchen, bei Dryden in Gedanken stehen geblieben. Wenn Miranda gar keine Fragen thut, braucht Prospero ihr natürlich das weitere Fragen auch nicht zu verbieten.

Ein ferneres Beispiel von den Absurditäten, zu denen Dryden durch die unglückliche Idee, dem Prospero eine zweite Tochter aufzuhalsen, veranlasst wird, ist in dem folgenden Zwiegespräch Prospero's mit Caliban, wo Ersterer sagt:

I have us'd thee,

Filth as thou art with human care; and lodg'd thee

In mine own cell, till thou didst seek to violate

The honour of my child.

Daß er setzt Dryden: *The honour of my children*, als ob Caliban sich solche grobe Ungebühr gleichzeitig gegen beide Töchter Prospero's herausgenommen! Denn die Replik Caliban's

*Thou didst prevent me. I had peopled else
This isle with Calibans*

hat Dryden aus Shakespeare getrost mit herübergenommen. — Nach dem Weggange des Prospero und des Caliban tritt Dorinda auf und in dem Dialog der beiden Schwestern, der natürlich von Dryden herrührt, haben wir nun das Geschöpf Shakespeare's neben dem Geschöpfe Dryden's vor uns ¹⁾ — eine Zusammenstellung, die ohne Zweifel für das Publicum höchst pikant gewesen sein muss. Von der Würze, mit der Dryden hier Shakespeare's Drama ausgestattet hat, lassen wir in der Anmerkung ein Probchen folgen. ²⁾ — Um für diese Naivitäten Platz zu schaffen, musste die erste Begegnung Fernando's und der Miranda, die Shakespeare zum Schlusse des ersten Actes herbeiführt, weiterhin verlegt werden; mit welchem Apropos, werden wir bald sehen.

Der zweite Act beginnt bei Dryden mit einer platt komischen Scene der gestrandeten Schiffsleute, die von Davenant herrührt und die bis zum Auftreten Caliban's aus eignen Mitteln dieses Dichters hergestellt ist, ohne dass er den armen Shakespeare in Contribution zu setzen brauchte. — Ebenso ist Shakespeare gänzlich unbetheiligt gelassen an der zweiten Scene des zweiten Acts, wo der in der Vorrede so gepriesene „treffliche Einfall“ Davenant's, von dem jungen Manne, der nie ein Weib gesehen, von Dryden folgendermassen eingeleitet und

¹⁾ Sir Walter Scott, im Ganzen ein sehr milder Beurtheiler, sagt doch bei dieser Gelegenheit: *In mixing his tints, Dryden did not omit that peculiar colouring, in which his age delighted. Miranda's simplicity is converted into indelicacy, and Dorinda talks the language of prostitution before she ever has seen a man.* — *The Life of John Dryden.* By Sir Walter Scott.

²⁾ *Mir.* And shortly we may chance to see that thing,
Which you have heard my Father call a Man.
Dor. But what is that? For yet he never told me.
Mir. I know no more than you. But I have heard
My Father say, we Women were made for him.
Dor. What, that he should eat us, Sister?
Mir. No, sure. You see, my Father is a Man, and yet
He does us good. I would he were not old.
Dor. Methinks indeed: it would be finer, if
We two had two young Fathers.

The Tempest. (Act I, Scene 2.)

verarbeitet wird. Prospero hat in dem kleinen Boote, in welchem die Usurpatoren seiner Herrschaft ihn aussetzten, nicht bloss seine beiden Töchterlein bei sich gehabt, sondern auch, um das Boot recht voll zu machen, den Hippolito, einen jungen Herzog von Mantua, dessen Herzogthum von Alonso, dem Herzog von Savoyen, ebenfalls usurpirt worden ist. Diesen jungen Hippolito hat Prospero auf seiner Insel nun auferzogen, aber getrennt von den beiden Mädchen, die weil er in den Sternen gelesen, der Tod drohe dem Zöglinge, falls er das Antlitz eines Weibes erblicke. Hippolito tritt jetzt zu Prospero aus der Höhle, in der er gefangen gehalten wird, und lässt sich von seinem Meister vor der unbekannten Creatur, Weib genannt, eindringlich warnen. Weniger folgsam und gelehrig, als der unschuldige Jüngling, der auf Prospero's Befehl resignirt alsbald in seine Behausung zurückkehrt, sind aber Prospero's Töchter, die der gefährlichen Höhle Hippolito's nahe kommen und sich vom Vater nicht warnen lassen wollen. Wie trefflich Dryden sich auf den Ton versteht, mit dem man auf Karl's II. Zeit- und Geschmacks-genossen wirkte, zeige eine abermalige Probe des Dialogs zwischen Vater und Töchtern.¹⁾ — Die von Prospero so ängstlich Jahrelang trotz der Nachbarschaft der respectiven Wohnungen verhinderte erste Begegnung zwischen Hippolito und den beiden Mädchen wird jetzt einfach dadurch herbeigeführt, dass Prospero unvorsichtiger Weise seine Töchter vor der Höhle Hippolito's zurücklässt, worauf die Betreffenden denn keine lange Zeit verlieren, mit einander gegenseitige Bekanntschaft zu machen, trotz des väterlichen Verbotes. — In der dritten Scene des zweiten Actes muss der arme Shakespeare wieder herhalten: die vornehmeren Schiffbrüchigen treten auf, wie bei Shakespeare schon zu Anfang des zweiten Actes. Auch hier sind die Reden jämmerlich zusammengestrichen und alles

-
- ¹⁾ *Mir.* But you have told me, Sir, you are a Man;
And yet you are not dreadful.
- Prosp.* Ay, Child! but I
Am a tame Man; old Men are tame by Nature.
But all the danger lies in a wild young Man.
- Dor.* Do they run wild about the Woods?
- Prosp.* No, they are wild within Doors, in Chambers,
And in Closets
- Dor.* But, Father, I would stroke 'em and make 'em gentle, then sure
they would not hurt me.
- Prosp.* You must not trust them, Child: No Woman can come near
them, but she feels a Pain, full nine Months.
- The Tempest (Act II, Sc. 2.)*

Shakespeare'schen Witzes und Humors, wie er sich in den eingeflochtenen Prosastellen so tiefsinnig bearkundet, vollständig entkleidet, vielleicht weil dergleichen feinere Kost für das Dryden'sche Publikum ungeniessbar war. Dafür giebt es denn desto reichlicher Gespenstererscheinungen, Teufels-Ballett und Geistergesang, zugleich berechnet, den Zuschauern zur Augenweide und den beiden schuld-bewussten Fürsten Alonso und Antonio zur Gewissenserschütterung zu dienen.

Im dritten Acte verschafft eine von Dryden eingeschobene Scene, in der Prospero seine Töchter wegen Uebertretung seines Gebotes, dem gefährlichen Manne nicht zu nahe zu kommen, ausschilt, dem Dichter abermals Gelegenheit zu solchen Auslassungen der Mädchen, wie sie unter der Maske unschuldiger Naivität die raffinirteste, kaum irgendwie verschleierte Lüsternheit athmen und anregen sollen. — Noch widerlicher in andrer Weise ist die folgende Scene, in welcher Caliban's Schwester, nach ihrer Mutter Sycorax benannt, auftritt und eine derbmaterielle Liebelei mit dem trunkenen Bootsmann Trinculo beginnt. Glücklicherweise hat Shakespeare zu dieser Scene, die wahrscheinlich noch von Davenant geschrieben ist, wenig oder gar Nichts beizusteuern gehabt. Desto mehr leider aber zu der vierten Scene des dritten Acts, die dem Schluss des ersten Acts bei Shakespeare entspricht. Dryden hat, indem er die erste Begegnung Ferdinand's mit der Miranda hier nachholt, ganz vergessen, dass seine Miranda unterdessen längst in dem Hippolito einen Mann kennen gelernt hat, dass also ihr, bei Shakespeare sehr wohl motivirtes, Erschrecken und Erstaunen beim ersten Erblicken Ferdinand's hier rein abgeschmackt erscheint. Der Shakespeareverbesserer braucht allerdings vor Shakespeare keinen sonderlichen Respect zu hegen, weil ein solcher ihn in seiner verdienstlichen Arbeit nur geniren und hindern möchte; aber das, was der Shakespeareverbesserer selber geschrieben, das sollte er doch so weit respectiren, dass er es im Verlaufe seiner Arbeit nicht sogleich wieder vergässe! — Die Mühe des Holzschleppens muthet nun der Dryden'sche Prospero dem Ferdinand nicht zu, wahrscheinlich weil die royalistische Loyalität des Dichters, die auch aus dem schlechten König von Neapel einen Herzog von Savoyen gemacht hatte, solche gemeine Beschäftigung für einen Prinzen doch zu erniedrigend erachtete. Dagegen macht der Dryden'sche Prospero den Ferdinand mit dem Hippolito bekannt und giebt damit dem Letztern Gelegenheit, seine Naivitäten in der uns schon von der Dorinda her bekannten Manier an den Mann zu bringen. Da Hippolito in seiner Unerfahrenheit

alle Weiber für sich beansprucht, Ferdinand's Miranda mit eingeschlossen, und in keiner Weise Raison annehmen will, so kommt es zwischen den beiden hoffnungsvollen Prinzen vom Wortstreit zum Duell, in welchem Hippolito, scheinbar tödtlich verwundet, fällt. Damit ist denn ein erwünschter Anlass zu Bühnenwirrwarr und bombastischem Pathos geboten; und Dryden geht in seinen eignen heroischen Tragödien zu gern auf solche Effecte aus, als dass er sie nicht auch hier anbringen sollte, immerhin auf Kosten aller Logik und Motivirung. In diesem verhängnißvollen Augenblicke erscheinen Alonso und seine Gefährten; Ferdinand wird von Prospero zum Tode verurtheilt, und Hippolito wird als vermeintliche Leiche weggetragen, während Dorinda und Miranda zurtückbleiben, um über die Vorzüge ihrer respectiven „Männer“, Hippolito und Fernando, mit einander zu zanken. Die naive Dorinda sagt dabei u. A.:

My Father says

*He'll make your Man as cold as mine is now,
And when he is made cold, my Father will
Not let you strive to make him warm again.*

Im fünften Act folgt dann die Versöhnung und Lösung aller so unmotivirt und unkünstlerisch angestifteten Wirren. Hippolito wird durch Ariel's ärztliche Behandlung in's Leben zurückgerufen und mit Dorinda verlobt, wie Ferdinand mit Miranda, natürlich mit den üblichen Zweideutigkeiten, von denen hier zu guter Letzt eine charakteristische Probe stehen mag:

*Prosp. (To his Daughters) My Ariel told me, when last Night
you quarrell'd,*

*You said you would for ever part your Beds.
But what you threat'ned in your Anger, Heaven
Hath turn'd to Prophecy.
For you, Miranda, must with Ferdinand,
And you, Dorinda, with Hippolito,
Lie in one Bed hereafter.*

*Alonso. And Heaven make
Those Beds still fruitful in producing Children,
To bless their Parents' Youth and Grandsires' Age.*

*Mir. to Dor. If Children come by Lying in a Bed,
I wonder you and I had not one between us.*

Zum Schlusse des Dramas werden die Künste des Maschinisten und Decorateurs, des Ballett- und Musikmeisters wieder in starke

Requisition gesetzt. Im Epilog hat Dryden wenigstens den guten Geschmack, von Shakespeare weiter nicht zu reden, während der Prolog unbarmherzig genug „Shakespeare's geehrten Staub“ auf die Bühne bringt:

*As when a Tree's cut down, the secret Root
Lives under ground and thence new Branches shoot:
So from old Shakespeare's honour'd Dust, this Day
Springs up and buds a new reviving Play.*

Shakespeare's dringende Mahnung, auf seinem Grabstein in der Kirche zu Stratford verzeichnet, seinen Staub unangetastet zu lassen, ¹⁾ scheint man immer nur im eigentlichsten Wortverstande aufgefasst zu haben. Seine Gebeine hat man allerdings respectirt, aber nur um mit seinen Werken ein desto frevelhafteres Spiel zu treiben. Vor solcher Profanation ist nun Dryden's Drama wohl sicher; denn schwerlich wird ein Drydenverbesserer aufstehen, um seinem *Tempest* solchen Liebesdienst zu erweisen, wie er ihn dem Shakespeare'schen *Tempest* angethan hat.

Inzwischen war Dryden auf seiner dramatischen Laufbahn weiter vorgeschritten zu dem Genre, das er selbst wohlgefällig und euphemistisch als dasjenige der *Heroic Plays* bezeichnet. Es ist die eigentliche Spektakeltragödie, das dramatische Seitenstück zu dem Ritterroman der Zeit: mit gereimtem Bombast, mit Pauken und Trompeten für das Ohr, mit ritterlichem und maurischem Waffenprunk, mit Geistererscheinungen und Schlachtengewirr für das Auge ausgestattet, — ein Genre, dessen von Dryden geflissentlich cultivirte Extravaganzen und Abgeschmacktheiten schon seinen zeitgenössischen Widersachern, wie z. B. dem witzigen Herzog von Buckingham in dem parodistischen Drama *The Rehearsal* die willkommenste Ausbeute zu satirischen Anzapfungen der bittersten Art darboten. Besonders unbequem in diesen Angriffen einer unliebsamen Kritik scheinen dem reizbaren Dryden die Hinweisungen auf das ältere englische Theater und die dadurch hervorgerufenen unvortheilhaften Vergleichen mit seinem eigenen gewesen zu sein. So musste denn wohl seine Abwehr in Vorreden, Prologen und Epilogen zugleich defensiv und offensiv gehalten werden. Während er die Er-

¹⁾ *Good friend, for Jesus sake forbear
To digg the dust inclosed heere!
Blest be the man that spares these stones,
And cursed be he that moves my bones.*

findung der *Heroic Plays* vertheidigte in dem, seinem Drama *The Conquest of Granada* vorgedruckten, *Essay upon Heroic Plays*, äusserte er sich in dem Epilog zu dem zweiten Theil dieses Dramas, eines ächten Musters einer ächten Spectakeltragödie, mit ingrimmiger Verachtung über die Schauspieldichter der älteren englischen Schule, vermischt mit den widerlichsten Complimenten für sein eignes Publikum, das nicht nur an Witz und Galanterie, sondern auch an rechter Auffassung von Liebe und Ehre so weit dem Publikum Ben Jonson's und seiner Kunstgenossen überlegen sei:

*If Love and Honour now are higher raised,
'Tis not the Poet, but the Age is praised —*

ruft der Dichter aus, der uns doch in den feinen Damen und Herren seiner Dramen eher ein treues Bild der Sittenzustände am Hofe Karl's II. und in der höheren Londoner Gesellschaft, als gerade eine Probe ausnehmender Muster von „Liebe und Ehre“ geliefert hat. — Dieses selbe Thema von der grösseren Verfeinerung in Witz, Sprache und Unterhaltung der Engländer zu Dryden's Zeit, verglichen mit den früheren, wird dann weiter ausgeführt in einem prosaischen Nachworte zu *The Conquest of Granada: Defence of the Epilogue: or an Essay on the Dramatick Poetry of the last Age*. In dieser *Oratio pro domo*, in diesem Kampfe *pro aris et focis* kommen bei Dryden die älteren Dramatiker viel schlechter weg als in seinem früheren *Essay on Dramatic Poesy*, in welchem sich noch keine Spur von Concurrenzneid, von Besorgniss um die durch allzuhäufige Shakespeareaufführungen gefährdeten Dryden'schen Tantiemen wahrnehmen lässt. Wer Shakespeare's und Fletcher's Werke sorgsam lese, heisst es hier, der finde auf jeder Seite entweder Solöcismen der Rede oder auffallende Mängel des Sinnes; und doch, fügt Dryden im Tone erlittener Unbill hinzu, werden diese Männer mit Ehrfurcht behandelt, während man uns nicht verzeiht.¹⁾ Zur Entschuldigung wird freilich die Ignoranz der Zeiten, in der diese Männer, Shakespeare und Fletcher, lebten, betont. Die Poesie war damals in ihrer Kindheit bei den Engländern, was die lahmen Intriguen ihrer Stücke, beispielsweise Shakespeare's historischer Dramen, seines *Winter's Tale*, *Love's Labour's Lost*, *Measure*

¹⁾ *Let any Man who understands English, read diligently the Works of Shakespeare and Fletcher, and I dare undertake that he will find in every Page either some Solocism of Speech, or some notorious Flaw in Sense: and yet these Men are reverenc'd when we are not forgiven. — Defence of the Epilogue.*

for *Measure* hinlänglich beurkunden. Ein Urtheil Ben Jonson's wird citirt, der, als er einige nicht zu verstehende bombastische Reden in *Macbeth* gelesen, gesagt habe, das sei grauenhaft.¹⁾ Und von solchen Horreurs giebt dann Dryden eine ganze Blumeulese aus Ben Jonson's *Catilina* und ruft dabei pathetisch aus: Welche Correctheit lässt sich demnach von Shakespeare und Fletcher erwarten, denen Jonson's Sorgfalt und Gelehrsamkeit abging! — War die Sprache der älteren Dichter, fährt Dryden fort, incorrect, so war ihr Ingenium (*wit*) noch incorrecter. Als abschreckendes Beispiel solcher incorrecten, ungleichen Schreibart muss wieder Shakespeare herhalten. Das Unglück jener älteren Dichter war, dass sie nicht in guter Gesellschaft lebten, nicht mit Cavalieren verkehrten und nicht deren geistreiche Unterhaltung für ihre Dramen verwenden konnten, wie Dryden und seine Dichtergenossen dazu so günstige Gelegenheit fanden. Was Shakespeare allenfalls in diesem witzigen Cavaliersgenre leisten konnte, hat er in seinem *Mercutio* erreicht. Dryden citirt dazu die Anekdote, Shakespeare habe geäußert, er habe den *Mercutio* im dritten Act umbringen müssen, um nicht selbst von ihm umgebracht zu werden. Dryden freilich kann den *Mercutio* gar nicht so gefährlich finden und Nichts in ihm sehen, als was ausserordentlich harmlos sei. — Dass das ältere Drama ein überwundener Standpunkt sei und das neuere weit vorzüglicher, das, meint Dryden, werde auch allseitig anerkannt und nur bestritten von einigen alten Gesellen, die sich auf ihre ehemalige Bekanntschaft mit dem Blackfriarstheater viel zu Gute thun, und weil sie dort die alten Stücke aufführen sahen, sich das Recht anmassen, Dryden's und seiner Zeitgenossen Stücke zu bekritteln. Mit souveräner Verachtung und Bitterkeit werden dann diese grauköpfigen *laudatores temporis acti* charakterisirt und schliesslich wird die Frage erörtert, wie es denn zugehe, dass wir es jetzt so herrlich weit gebracht in feiner Conversation. Der Dank dafür gebührt dem Hofe und speciell dem Könige Karl II. selbst, der in der Verbannung auf seinen Reisen sich an den verschiedenen Höfen, die er besucht, das Beste habe aneignen können. Als er dann zurückgekehrt, habe er sein Volk ebenso sehr in Barbarei wie in Rebellion verkommen gefunden, und wie die Vortrefflichkeit seines Naturells diese verziehen, so habe die Vortrefflichkeit seiner Manieren jene

¹⁾ *In reading some bombast Speeches of Macbeth which are not to be understood he used to say that it was Horrour. — Defence of the Epilogue.*

reformirt.¹⁾ Es sei daher kein Wunder, wenn die Dichter, ein so leuchtendes Vorbild vor Augen, besser schrieben als ihre Vorgänger. Lasst uns also, ruft Dryden im besten Tone eines realistischen Shakespearestudenten aus, die Schönheiten und Erhabenheiten Shakespeare's bewundern, ohne wie er in eine Sorglosigkeit und, wie ich es nennen mag, Gedankenlethargie zu verfallen, die ganze Scenen hindurch anhält.²⁾

Diese Herrlichkeit sollte nicht von allzulanger Dauer sein. Dieselben Zuschauer, denen Dryden wegen ihres feinen Geschmacks auf Kosten ihrer Väter und Grossväter so grobe Complimente gemacht hatte, bewiesen in kurzer Frist den schnödesten Undank und wurden seiner *Heroic Plays*, ihrer blühenden Diction und ihres Reimgeklingsels gründlich überdrüssig. Statt der lächerlichen Stelzenfiguren und hohlen Schemen, die Dryden in affectirtem Sturm und Drang vorgeführt, wollte man wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, mit natürlicher menschlicher Empfindung und Leidenschaft ausgestattet, auf den Brettern anschauen. Das Drama sollte, wie die Wissenschaft gelegentlich in unserer Zeit, umkehren, und Dryden, dessen Accommodationsfähigkeit an den jeweiligen Geschmack eben so gross war wie seine Geschicklichkeit, dieser Accommodation jedesmal den plausibeln Anstrich eigner besserer Ueberzeugung und Ueberlegung zu geben, machte sich muthig zum Flügelmann dieser neuen Schwenkung. Indem er im Jahre 1675 in seinem *Aureng-Zebe*, *the Great Mogol* den letzten Versuch mit einer heroischen Reim- und Spektakeltragödie wagte, sagte er sich zugleich in dem dazu gehörigen Prolog entschieden von dieser bisher so liebevoll gepflegten Dichtungsmanier los. Das ältere Drama und Shakespeare, wenige Jahre zuvor in dem Epilog zu *The Conquest of Granada* und in der *Defence of the Epilogue* so mitleidig von oben herab betrachtet, kommen in dem Prolog zu *Aureng-Zebe* auf einmal wieder zu unverhofften Ehren. Der Dichter ist, erklärt er,

¹⁾ Dieses kostbare Muster loyaler Stylübung verdient im Original citirt zu werden: *At his Return, he found a Nation lost as much in Barbarism as in Rebellion And as the Excellency of his Nature forgave the one, so the Excellency of his Manners reform'd the other. — Defence of the Epilogue.*

²⁾ *Let us therefore admire the Beauties and the Heights of Shakespeare, without falling after him into a Carelessness and (as I may call it) a Lethargy of Thought, for whole Scenes together. — Defence of the Epilogue.* — Offenbar hält Dryden es also für keine „Gedankenlethargie“, wenn er seine Miranda beim Anblicke des Ferdinand ganz vergessen lässt, dass sie vorher schon einmal einen Mann, den Hippolito, erblickt hat! S. oben S. 15.

seiner lange geliebten Herrin, des Reims, satt geworden, und bei allem Stolze auf seine bisherigen Leistungen in dieser Form des Dramas, dringt doch ein geheimes Schamgefühl in seine Brust bei Shakespeare's geheiligtem Namen. Wenn er dessen göttergleiche Römer rasen hört, so möchte er eingeschüchtert in gerechter Verzweiflung die Bühne verlassen.¹⁾

Mit dem Verlassen der Bühne war es nun so schlimm nicht gemeint, und das unerreichbare Muster Shakespeare's, weit entfernt, den Nacheiferer abzuschrecken, hat ihn vielmehr bald genug zu einem Wettstreit in Behandlung eines schon von Shakespeare behandelten Sujets angespornt. Dryden's im Jahre 1678 aufgeführte Tragödie: *All for Love; or, The World well Lost* ist nämlich ganz und gar von Shakespeare's *Antony and Cleopatra* inspirirt und darauf gegründet. Nicht als ob etwa Dryden, wie vorher beim *Tempest* und nachher bei *Troilus and Cressida*, ein halbes Shakespeare'sches Drama sich annectirt und mit seinem eignen Product in ein scheinbares Ganze voll schreiender Dissonanzen zusammengeschweisst hätte. Kaum dass er wenigstens Einzelne wörtlich entlehnte, wie z. B. einige Züge aus der berühmten Schilderung, welche Enobarbus bei Shakespeare von der Erscheinung der Cleopatra auf dem Flusse Cydnus entwirft. Aber die Nachahmung Shakespeare's räumt Dryden selbst in der Vorrede ein und zollt dabei der Reinheit der Sprache Shakespeare's ein glänzendes Lob, freilich im schärfsten Widerspruch mit dem, was er darüber in der *Defence to the Epilogue* Tadelndes bemerkt hatte.²⁾ Allerdings steht auch das ganze Drama *All for Love* im Widerspruch gegen die von Dryden früher für seine *Heroic Plays* aufgestellte Theorie und durchgeführte Praxis. Statt des Reimgeklingsels der Blankvers; statt der Extravaganzen

¹⁾ *Grows weary of his long-lov'd Mistress Rhyme*

— — — — —
But spite of all his Pride a secret Shame
Invades his Breast at Shakespeare's sacred Name;
And when he hears his Godlike Romans rage,
He in a just Despair would quit the Stage.

Prologue to Aureng-Zebe.

²⁾ *In my Style I have profess'd to imitate the Divine Shakespeare, which that I might perform more freely, I have disencumber'd myself from Rhyme — — But 'tis almost a Miracle, that much of his language remains so pure; and that he who began Dramatick Poetry amongst us, untaught by any, and, as Ben Jonson tells us, without Learning should by the Force of his own Genius perform so much, that in a manner he has left no Phrase for any one to come after him. — Preface to All for Love.*

und Abgeschmacktheiten der sog. blühenden Diction voll Unnatur und hohlem Bombast eine der Natur und dem Shakespeare'schen Vorbilde sich möglichst annähernde Redeweise; statt des betäubenden Wirrwarrs gehäufte Haupt- und Staatsactionen voll Sturm und Drang eine einfache, an Einem Orte in Einer Zeitfrist sich abwickelnde Handlung. Ja, fast zu einfach könnte die Handlung erscheinen, insofern sie durch fünf Acte hindurch nur einen Theil dessen umfasst, was Shakespeare im fünften Acte seines *Antony and Cleopatra* uns vorführt: die Katastrophe des ganzen Römerdramas, das bei Dryden freilich zu einer blossen Liebestragödie zusammenschrumpft. Wie bei Dryden aus der Handlung jedes Mark verschwunden ist, so auch aus den Charakteren, namentlich aus den beiden Hauptpersonen, deren überlegene Genialität, wie Shakespeare sie gestempelt hat, einem widerlichen Gemisch von wässeriger Sentimentalität und verschleieter gemeiner Sinnlichkeit bei Dryden hat Platz machen müssen. Die Mattigkeit des Ganzen hat der Dichter dann wieder zu heben gesucht durch einige Thaten, zu denen er nicht bei Shakespeare das Modell fand und auf die er deshalb doppelt wohlgefällig in der Vorrede verweist: eine grosse Scene zwischen Antonius und Ventidius, von Dryden mit viel rhetorischer, in gewissem Sinne sogar dramatischer Kunst ausgestattet; nur Schade, dass sie völlig überflüssig ist, denn der durch Ventidius' Zureden eben zur Thatkraft angestachelte Antonius sinkt alsbald wieder in die alte Schläffheit und Liebesschwärmerei zurück. Ferner eine Entrevue der Cleopatra und Octavia, die sich in nicht gerade delicates Wendungen um ihr respectives Anrecht auf den Besitz des Antonius zanken — eine Scene, an welcher, wie aus dem verunglückten Rechtfertigungsversuch in der Vorrede erhellt, schon Dryden's, im Ganzen doch nicht gerade sehr zartfühlendes, Publikum Anstoss genommen haben muss. — Ein weiteres Eingehen auf das Detail dieser Tragödie können wir uns hier um so eher ersparen, als, wie angedeutet, die Beziehungen auf Shakespeare darin lediglich allgemeiner Natur sind, nur Wegweiser für uns gleichsam zur Orientirung auf dem von Dryden nunmehr eingeschlagenen, neuen, d. h. zum Alten zurückführenden Pfade.

Bei seinen Shakespearestudien war Dryden u. A. über das Drama *Troilus and Cressida* gerathen. Unbekannt mit der Quartausgabe, die noch zu Lebzeiten des Dichters 1609 erschienen war, las er es in einer der damals vorhandenen Gesamtausgaben der Shakespeare'schen Schauspiele in Folio, mit deren unvollkommener Beschaffenheit in jener Zeit — und noch dreissig Jahre länger, bis dass

Rowe in seiner Edition den ersten Versuch einer Textreinigung machte, — die Freunde und Bewunderer Shakespeare's in der Lese-welt sich behelfen mussten, so gut es eben gehen wollte. Natürlich klagt denn auch Dryden bitter über den incorrecten Druck dieser „Tragödie“; denn für eine Tragödie hält er *Troilus and Cressida* und zwar für einen der frühesten Versuche Shakespeare's auf dem dramatischen Gebiete.¹⁾ Dass diese tragische Tendenz des Dichters nicht überall zu ihrem wahren Ausdruck gediehen ist, daran ist eben die jugendliche Unerfahrenheit des Verfassers Schuld, der dann Dryden vermöge seiner besseren Routine nachzuhelfen sich bemüht. Die Charaktere des Pandarus und Thersites, findet er, seien vielversprechend angelegt, aber Shakespeare habe sie bald wieder fallen lassen, und der Schluss der Tragödie sei Nichts als ein Wirrwarr von Trommeln und Trompeten und Schlächtlärmen. Dass Troilus und vor Allem dass Cressida, die Ungetreue, am Leben bleibt, findet Dryden, der doch in seinem eignen Drama mit jeder weiblichen Gebrechlichkeit eine sehr weit gehende Nachsicht übt, ganz ungebührlich. So hat er sich denn entschlossen, den Kehrlichthaufen, darunter bei Shakespeare viele vortreffliche Gedanken begraben liegen, zu entfernen, den Plan umzugliessen, die überflüssigen Personen herauszuschmeissen, die von Shakespeare unvollendet gelassenen Charaktere zu vervollständigen,²⁾ und die regelrechte Tragödie, die Shakespeare nur aus jugendlicher Unerfahrenheit verfehlt hatte, herzustellen.

Ehe wir im Einzelnen zusehen, in welcher Weise Dryden sich dieses neue Verdienst um Shakespeare und dessen verfehlt Tra-gödie erworben hat, wollen wir in aller Kürze das wahre Sach-verhältniss constatiren. *Troilus and Cressida* wurde zuerst im Jahre 1609 gedruckt mit einem Vorwort der Herausgeber, welches be-zeugt, dass das Drama damals ganz neu und noch nicht aufgeführt

¹⁾ *but the Tragedy which I have undertaken to correct, was, in all Proba-bility, one of his first Endeavours on the Stage — Preface to Troilus and Cressida.*

²⁾ *The chief Persons, who give Name to the Tragedy, are left alive: Cressida is false and is not punish'd. Yet, after all, because the Play was Shakespeare's, and that there appear'd in some Places of it, the admirable Genius of the Author, I undertook to remove that Heap of Rubbish, under which many excellent Thoughts lay wholly buried. Accordingly I new-modell'd the Plot, threw out many un-necessary Persons; improv'd those Characters which were begun and left unfinished, as Hector, Troilus, Pandarus and Thersites, and added that of Andromache. — Preface to Troilus and Cressida.*

war. Bald nachher muss es aber aufgeführt worden sein, denn in einem zweiten Abdruck derselben Quartausgabe aus demselben Jahre liessen die Drucker dieses Vorwort weg und fügten auf dem Titelblatte die Notiz hinzu, dass *Troilus and Cressida* auf dem Globustheater von der Shakespeare'schen Schauspielertruppe dargestellt wurde. Dem damals fünfundvierzigjährigen Dichter kann also nicht seine Jugend als Entschuldigungsgrund angerechnet werden für die etwaigen Fehler, oder, um Dryden's zarten Ausdruck zu gebrauchen, für den „Kehrichthaufen“, der seine vermeintliche Tragödie entstellt. — Seine Tragödie? fragt aber mit Recht Heinrich Voss in den Anmerkungen, die er der Voss'schen Uebersetzung des Stückes hinzugefügt hat, und fährt dann fort: „Was geschieht denn Tragisches in dieser Tragödie, die mit einer Kuppelscene beginnt und aufhört mit der lustigen Klage eines verhöhnten und dabei gichtbrüchigen alten Kupplers, der sich zur Schwitzkur anschickt? Agamemnon, Menelaus, Nestor, Ulysses und die übrigen göttlichen Heroen, was vollbringen sie Grosses und Würdiges? und welche Scene des starren Entsetzens oder des weichen Mitleids wird auch nur von Ferne gezeigt? Mit Wohlredenheit sind unsere Helden begabt, mit ritterlicher Einbildung von eigner Hoheit und Trefflichkeit, mit pomphaften Gefühlen der Grossmuth, die sie überall zur Schau tragen; von wahrer Tapferkeit und heroischer Liebenswürdigkeit wissen sie Nichts. In ihren Rathsversammlungen werden die herrlichsten und kunstvollsten Reden gehalten, wie der trojanische Krieg nach zehn vollen Jahren endlich einmal zu beendigen sei; und dabei geschieht auf der Bühne Nichts; nur hinter der Bühne verrichten ein Paar Helden gelegentlich das Unmögliche. Agamemnon spreitzt sich in seiner Sultanswürde, Menelaus sucht seine Hörner mit Gold zu überziehen, Ulysses fliesst über von Kernweisheit, Nestor von Erfahrung und Ehrwürdigkeit, Ajax, der wahre Tölpel im Stück, will vor Hochmuth aus einander platzen; Achilles lottert mit seinem Liebling im Zelt und ergötzt sich an den Schwänken des ungeschlachteten Thersites; und selbst Hector, der noch am Besten wekommt, ist ein nobler Eisenfresser. — Die Ironie dieses heroischen Possenspiels liegt vor Augen. Was sie besonders anziehend macht, ist der hohe Ernst, in den sie sich hüllt. Fast jede der meisterhaft gearbeiteten Reden würde in anderer Umgebung und von anderen Personen die beste Tragödie zieren.“

So weit Heinrich Voss, dem wir natürlich völlig beistimmen. Aber es handelt sich hier nicht darum, wie ein moderner Kritiker die Sache ansieht, sondern wie Dryden, dem „die Ironie dieses

heroischen Possenspiels keineswegs vor Augen lag“, aus der vermeintlichen Tragödie eine wirkliche zurecht geschneidert hat. Statt des Shakespeare'schen Prologs, der jedoch schwerlich von Shakespeare verfasst, auch nicht in der Quartausgabe enthalten ist, sondern wahrscheinlich von einem spätern, Shakespeare's wahre Absicht so gut wie Dryden verkennenden, Versifex hinzugefügt ward, gab Dryden seinen eignen, den der beste Schauspieler der Zeit, der berühmte Betterton, mit lorberbekränztem Haupte als Shakespeare's Geist costümiert, zu sprechen hatte. *Shakespeare's* Geist spendet sich im Uebrigen die schönsten Complimente, bezeichnet aber doch sein *Troilus and Cressida* als ein nur skizzirtes Drama, mit einigen Meisterstrichen darin, so männlich und kühn, dass der ändernde Nachfolger, nämlich Dryden, es für ein Sacrilegium gehalten, sie anzutasten. ¹⁾ — Das Stück selbst beginnt sodann bei Dryden mit der dritten Scene des ersten Acts bei Shakespeare, der Rathversammlung im griechischen Lager. Um für spätere eigne Zuthaten Raum zu gewinnen, hat Dryden die in ihrer Art kunstvollendeten, von Shakespeare auf das Feinste ausgearbeiteten Reden alles rhetorischen Schmuckes und Schwunges, alles Tiefsinns und originellen Ausdrucks, den freilich das Publikum Dryden's sehr wenig hätte würdigen können, entkleidet und auf das Nothdürftigste, manchmal sinnlos, reducirt. ²⁾ Wie gedankenlos der Bearbeiter dabei verfährt, zeigt sich gleich an der ersten Rede des Agamemnon, deren letzten Theil er streicht, indem er Nestor's Antwort, die sich doch nur auf diesen letzten Theil bezieht, ruhig stehen lässt, mit der wohlfeilen Aenderung *Thy well-weigh'd words* für Shakespeare's *Thy latest words*. — Bisweilen scheint Dryden sein Original nicht einmal recht gelesen oder verstanden zu haben. Shakespeare sagt z. B.:

*Ajax is grown self-will'd; and bears his head
In such a rein, in full as proud a place
As broad Achilles; keeps his tent like him;
Makes factious feasts etc.*

¹⁾ *In this my rough-drawn Play, you shall behold
Some Master-strokes, so manly and so bold,
That he who meant to alter, found 'em such
He shook and thought it Sacrilege to touch.*

Prologue to Troilus and Cressida.

²⁾ Da es zur vollständigen Würdigung der Dryden'schen Shakespeare-Manipulationen der Mittheilung eines längeren Stückes bedarf, als sich dieser Abhandlung füglich einverleiben lässt, so möge als Nachtrag am Schlusse diese erste Scene des *Troilus and Cressida* ihr bescheidenes Plätzchen finden.

Daraus macht Dryden:

*Ajax is grown self-will'd as broad Achilles,
He keeps a Table too, makes factious feasts.*

Bei Shakespeare tritt in dieser griechischen Versammlung sodann Aeneas als Trojanischer Abgesandter auf, mit der Herausforderung zu einem Zweikampf mit Hector — sehr passend, da auf dem Zustandekommen dieses Zweikampfs ein grosser Theil der folgenden Handlung beruht. Dryden, der sich rühmt, in Shakespeare's Unordnung überall Ordnung gebracht zu haben, zerreisst muthwillig diesen Zusammenhang und schliesst seine erste Scene — nach dieser Conferenz der griechischen Heerführer — mit der lächerlichen Zumuthung des Agamemnon an den Ulysses, dass er den so breit beredeten Uebeln ein Ende zu machen habe:

*You who could show whence the Distemper springs
Must vindicate the Dignity of Kings.*

Erst in der zweiten Scene lässt Dryden den Troilus im Gespräch mit Pandarus auftreten, so ziemlich wie Shakespeare zu Anfang des Dramas, nur dass der Bearbeiter die Reden des alten Kupplers viel widerlicher mit raffinirter Lüsternheit ausstattet. — Mit dieser Scene wird dann Shakespeare's zweite Scene verknüpft, indem Cressida zu dem auf der Bühne zurückbleibenden Aeneas tritt. Diesem Trojanischen Helden werden, unpassend genug, die Reden in den Mund gelegt, welche Shakespeare passender dem Diener der Cressida, Alexander, zuertheilt, aber nur in so verstümmelter Form, dass z. B. die für den Fortgang der Handlung so folgenreichen Beziehungen zwischen Hector und Ajax dabei ganz wegfallen. — Die ergötzliche Scene, in welcher Pandarus seiner Nichte die vom Schlachtfelde heimkehrenden Trojanischen Helden einzeln im Vorbeigehen charakterisirt, ist von Dryden beibehalten, nur leider! mit gedankenlosen Auslassungen, wie z. B. da, wo bei Shakespeare Pandarus von Paris sagt: *Who said he came hurt home to-day? he's not hurt: why, this wil do Helen's heart good now*, und Dryden das Wörtchen *he's not hurt* streicht; oder auch mit geschmackvollen Zuthaten, wie z. B. da, wo Shakespeare einfach hat: *Helenus is a priest*, und Dryden hinzufügt: *and keeps a Whore; he'll fight for his Whore, or he's no true Priest, I'll warrant him.* — Solche frivole Ausfälle gegen die Geistlichkeit müssen bei Dryden's Publikum sehr beliebt gewesen sein, da der Dichter die Gelegenheit bei den Haaren überall herbeizieht, sie anzubringen. So bricht bei ihm später der ent-

täuschte Troilus in sittlicher Entrüstung über die Untreue der Cressida in die pathetische Philippica aus:

*That I should trust the Daughter of a Priest!
Priesthood that makes a Merchandize of Heaven!
Priesthood that sells even to their Prayers and Blessings
And forces us to pay for our own Cozenage!*

Den zweiten Act beginnt Dryden mit Shakespeare's zweiter Scene des zweiten Acts. Die Reden in dieser Trojanischen Rathsversammlung nicht nur sind jämmerlich zusammengestrichen, sondern auch die Redner selbst, indem Paris und Helenus fehlen; für welche freilich Aeneas das Wort nimmt. Ein höchst rührender Auftritt von Dryden's eigner Erfindung unterbricht diese Berathung: Andromache erscheint, angeblich im Auftrage ihres kleinen Sohnes Astyanax, der sich von seinem Grosspapa Priamus zum Ritter schlagen lassen will, um an die griechischen Heerführer eine Herausforderung senden zu können. Dieser naiv kindliche Einfall des Büchchens mahnt den Vater Hector an seine eigne Pflicht, zu solchem Zweikampf zu entbieten; und hier wieder hat Dryden Gelegenheit, Einiges aus der Rede des Aeneas in der dritten Scene des ersten Actes bei Shakespeare nachzuholen, was in Hector's eignem Munde, an diesem Platze, wo die Griechen es nicht hören, sich als blasse Renommisterei ausnimmt. — In der zweiten Scene des zweiten Actes geht bei Dryden der von Pandarus eingeleitete und vermittelte Liebeshandel zwischen Troilus und Cressida seinen natürlichen Gang weiter, theilweise nach Analogie der zweiten Scene des dritten Actes bei Shakespeare. Da Dryden die erste Scene des dritten Actes bei Shakespeare: Paris, Helena und Pandarus, gestrichen hat, weil die beiden Ersteren überhaupt in seinem Personenverzeichniss fehlen, so lässt er hier den Pandarus nur erzählen, wie er den Auftrag des Troilus an Paris ausgerichtet habe. Die Schilderung des alten Kupplers, wie er Paris und Helena im Bette, in zärtlicher Liebkosung, angetroffen, von Dryden so recht *con amore* in gemeinster Lüsterheit ausgemalt, zeigt, wie sehr der Bearbeiter es sich angelegen sein liess, seine Zuschauer für die Langeweile der ernsten Tragödie, die er ihnen aus der Shakespeare'schen Tragikomödie zurechtschnitt, durch anderweitige Kurzweil zu entschädigen. Zugleich aber zeigt es, was man an Obscönitäten und Zweideutigkeiten einem Publikum darbieten konnte, vielleicht darbieten musste, dessen angeblich feine Bildung Dryden sonst der angeblichen Rohheit des Shakespeare'schen Publikums

so oft und so gern triumphirend gegenüberstellt. In der dritten Scene des zweiten Actes führt Dryden uns in's griechische Lager zurück. Es sind hier verschiedene Scenen aus Shakespeare, frühere und spätere, ohne Rücksicht auf ihre logische Ordnung und Reihenfolge, zusammengeschweisst. Der grundgemeine Lästler und Cyniker Thersites ist mit Hilfe pomphafter Dryden'scher Blankverse in eine Art von Timon, von erhabenem Misanthropen umgewandelt, freilich nur um bald nachher in seine eigene, von Shakespeare ihm aufgeprägte Manier, in Shakespeare's originelle Prosa zurückzufallen, ohne dass Dryden diese Disharmonie in Vers und Redeweise irgendwie bemerkt zu haben scheint. — Zu Anfang des dritten Actes richtet u. A. Achilles an den Thersites die Aufforderung, ihm den bei nächtlicher Weile aufgeschreckten alten Nestor vorzuspielen, von der, als an den Patroclus gerichtet, bei Shakespeare Ulysses (A. I, Sc. 3) mit der raffinirtesten Malice eine so drastische Schilderung macht. Dryden hat nämlich an der entsprechenden Stelle diesen Passus weggelassen, um ihn hier an einem ungehörigen Platz wieder anzubringen, in der angenehmen Selbsttäuschung, dass er damit sein Vorbild sehr verbessert habe. Dabei sind die Shakespeare'schen Jamben, die sich in Ulysses' Rede von selbst verstehen, hier ohne Weiteres dem sonst in dieser Scene in Prosa und in ganz prosaischem Stil redenden Achilles zuertheilt, ohne dass Dryden an solcher Discrepanz Anstoss genommen hätte.

Die Scene (A. III, Sc. 3 bei Shakespeare), in welcher Calchas die griechischen Heerführer bittet, seine Tochter Cressida für den kriegsgefangenen Trojaner Antenor einzulösen, lässt Dryden aus und muss deshalb, ungeschickt genug, alle diese Dinge vor dem Hause des Pandarus von Hector dem Aeneas, der sie recht wohl wissen konnte, erzählen lassen. Mit besserem Schicklichkeitsgefühl lässt Shakespeare den weichlichen Paris sich in die Liebesangelegenheiten seines Bruders Troilus mengen, während bei Dryden, in Ermangelung des nicht auftretenden Paris, der heldenhafte ehrbare Hector, seiner Stellung zuwider, sich dazu hergeben muss, das eben erst so glücklich verkuppelte Liebespäarchen zu trennen und die arme Cressida den Griechen auszuliefern. Freilich gewann der Bearbeiter damit Gelegenheit zu einem solchen Zwiegespräch, wie er es als ewig wiederkehrende Bravourpartie seinen Dramen einzuflechten liebt, nach dem Muster der berühmten Entzweiungs- und Versöhnungsscene zwischen Brutus und Cassius in Shakespeare's *Julius Caesar* arrangirt; nur dass dergleichen rhetorische Kunststücke mei-

stens bei Dryden total überflüssig, ohne allen Zusammenhang mit und ohne allen Einfluss auf den Gang der Handlung dastehen. So auch hier in dem über alle Gebühr weit ausgesponnenen Wortscharmüttel zwischen den Brüdern. Hector bemüht sich vergebens, dem Troilus die Trennung von der geliebten Cressida als ein Opfer des Patriotismus plausibel zu machen. Troilus will schlechterdings seine Liebe dem Wohl des Vaterlandes nicht opfern und drückt seine souveräne Verachtung der öffentlichen Meinung wie des Volkswillens stark genug aus. Endlich werden die Brüder fast handgemein bei dem interessanten Disput über die Frage, ob Cressida „so keusch wie Eis“ sei, wie Troilus behauptet, oder „so gemein, wie die schmutzige Fleischbank oder der Staub, den wir treten“, wie Hector in seiner Gereiztheit lästert, freilich um diese Schimpfworte nachher zu widerrufen, wenn auf den Bruderzwist die einmal übliche Versöhnung folgt.

Mit dem vierten Acte schlägt nun Dryden seine eigenen, allerdings reichlich mit zerrissenen Stücken aus Shakespeare's Dramen, gleichsam *disjecti membra poetae*, bestreuten Wege ein. Im Widerspruch mit Shakespeare und mit der Sage soll nämlich Cressida nicht untreu werden, sondern nur untreu scheinen, damit sie als die würdige Heldin einer wahren Tragödie leben und sterben könne. Das fängt Dryden sehr schlau folgendermassen an: Cressida, um aus dem Griechenlager möglichst bald nach Troja zu ihrem geliebten Troilus zurückkehren zu können, stellt ihrem Papa Calchas das Schmäbliche und Sündhafte seines Renegatenthums vor, und der alte Sünder, den die Mahnungen der tugendhaften Tochter wirklich bekehren, ruft aus:

*O, what a Blessing is a virtuous Child!
Thou hast reclaim'd my Mind and calm'd my Passion
Of Anger and Revenge; my Love to Troy
Revives within me, and my lost Tiara
No more disturbs my Mind.*

Wo und wie Calchas seine Tiara verloren, wird uns nicht weiter erklärt. Wohl aber erfahren wir aus seinem Munde, dass die Rückkehr nach Troja für Vater und Tochter ohne den Beistand des Diomedes nicht möglich sei, dass Cressida also scheinbar den Liebeswerbungen dieses Griechen nachgeben müsse, so sauer es ihr auch werden mag. — Im Interesse der Tugend dieses keuschen Fräuleins hat Dryden denn auch die köstliche Shakespeare'sche Scene gestrichen, in welcher die in's griechische Lager geleitete Cressida

von allen Heerführern, mit Ausnahme des ihre Coquetterie durchschauenden Ulysses, der Reihe nach abgeschmatzt wird. Nach solchen Vorgängen wäre es dem Dryden'schen Publikum allerdings schwer gefallen, an ihre dem Troilus bewahrte Treue zu glauben. Mit desto raffinirterem Kitzel muss dafür Pandarus dem eifersüchtigen Troilus von dem ungemeinen Beifall berichten, den seine Cressida bei den Griechen finde. Unter Anderm erzählt Pandarus von seinem Bruder Calchas:

And that Rogue Priest my Brother is so courted and treated for her Sake: the young Sparks do so pull him about, and haul him by the Cassock: nothing but Invitations to his Tent, and his Tent, and his Tent. Nay, and one of 'em was so bold as to ask him, if she were a Virgin; and with that the Rogue my Brother takes me up a little God in his Hand and kisses it and swears devoutly that she was; then I was ready to burst my Sides with laughing, to think what had passed between you two.

Es ist bezeichnend, dass Dryden in geflissentlicher Anbequemung an den Geschmack seines Publikums seine tragische Heldin, die treue, nur scheinbar untreue Geliebte des Troilus hier gelegentlich durch einen viel tieferen Pfuhl der Gemeinheit schleppt, als es Shakespeare bei viel geringerem Respect vor seiner Coquette Cressida jemals eingefallen ist. — Solche Assafötida freilich, wie die eben citirte, im Globustheater oder im Blackfrierstheater den Zuschauern aufzutischen, daran wäre Shakespeare, wenn nicht durch seinen eignen bessern Geschmack, jedenfalls durch die Theater-censur des *Master of the Revels* verhindert worden, die in geistlichen Dingen keinen Spass verstand.

Der vierte Act schliesst bei Dryden mit einem hitzigen Wortwechsel zwischen Diomedes und Troilus. Dieser hat Jenen in dem zärtlichen *tête-à-tête* mit Cressida belauscht und verlangt den Ring zurück, den die scheinbar Ungetreue seinem Nebenbuhler geschenkt hat. Da Diomedes natürlich den Ring behalten will, so wird ein Zweikampf verabredet. — Noch ist aus diesem vierten Act ein weiteres Pröbchen von der Gedankenlosigkeit zu notiren, mit der Dryden beim Streichen verfuhr. Bei Shakespeare (A. V, Sc. 1) giebt Achilles seinem Patroclus den Grund an, weshalb er morgen an dem Kampfe nicht Theil nehmen könne:

*My sweet Patroclus, I am thwarted quite
From my great purpose in to-morrow's battle.
Here is a letter from queen Hecuba;*

*A token from her daughter, my fair love;
Both taxing me and gaging me to keep
An oath that I have sworn. I will not break it:
Fall, Greeks: fail, fame; honour, or go, or stay,
My major vow lies here; this I'll obey.*

Daraus macht Dryden:

*My dear Patroclus, I am quite prevented
From my great Purpose, bent on Hector's Life:
Here is a letter from my Love Polyxena,
Both taxing, and engaging me to keep
An Oath that I have sworn; and will not break it
To save all Greece. Let Honour go or stay,
There's more Religion in my Love than Fame.*

Indem Dryden die Königin Hecuba als überflüssig strich, übersah er, dass dann das sich auf sie und ihre Tochter beziehende *Both* sinnlos wurde — also ein abermaliger Fall von ähnlicher „Gedankenlethargie“, wie wir ihr in der Bearbeitung des *Tempest* begegneten!

Der fünfte Act ist nun derjenige, der Dryden's bessernde Künstlerhand am Dringendsten zu fordern schien, weil in diesem, in Folge der Unerfahrenheit des jugendlichen Shakespeare, die Tragik doch gar zu sehr in die Brüche gerathen, ja geradezu in die unzweifelhafteste Komik umgeschlagen war. Dryden beginnt also mit einer rührenden declamatorischen Scene zwischen Hector und Andromache, zu der denn auch Troilus sein Scherflein hochtrabender Phrasen beisteuert. — Sodann werden wir in's griechische Lager geführt, und Dryden ist bestens bemüht, den bei Shakespeare gertigten „Wirrwarr von Trommeln und Trompeten, Ausfällen und Schlachtlärmen“ in einheitliche Ordnung zu bringen, aber mit so geringem Erfolge, dass Shakespeare's einzelne originelle und scharf unterschiedene Schlachtbilder nur in ein wüstes graues Chaos verwischt werden. Indess legte Dryden offenbar darauf weniger Werth als auf den Zweikampf zwischen Diomedes und Troilus, der, verabredeter Massen, mitten im Schlachtgewühl vor Calchas' Zelt vor sich geht und von dem Dichter mit den pikantesten Incidenzpunkten ausgestattet ist. Cressida wirft sich zwischen die Duellanten und beschwört den Troilus bei Allem, was ihm heilig ist, an ihre unverbrüchliche Treue zu glauben. Sie habe dem Diomedes nur Liebe geheuchelt und ihm auch keine weitem Beweise ihrer Gunst gegeben, als die sich mit der Sittsamkeit vertragen. Da zieht der durch solche Erklärungen in seinem Selbstgefühl gekränkte Diomedes

Cressida's Ring heraus und rühmt sich, er habe ausser dem Ringe noch manches andere Gute von ihr erhalten und trete, da ihm Nichts mehr zu wünschen übrig bleibe, die streitige Dame gern ihrem ersten Liebhaber wieder ab. Natürlich acceptirte Troilus diese einigermaßen verdächtige Gabe nicht, und so bleibt der armen, von beiden Seiten so schnöde verdächtigten und misshandelten Cressida Nichts übrig, als sich vor den Augen ihrer ehemaligen Liebhaber den Dolch in's treue Herz zu stossen. Sterbend segnet sie noch einmal den durch diesen Selbstmord von ihrer Unschuld zu spät überzeugten Troilus, ¹⁾ der alsbald den unterbrochnen, nunmehr gegenstandlosen, Zweikampf mit Diomedes fortsetzt. — Es entsteht ein allgemeines Gemetzel zwischen Griechen und Trojanern, bei dem die Letztern den Kürzern ziehen, wie aus dem Schlusse der Dryden'schen Bühnenweisung hervorgeht: *Troilus singling Diomedes, gets him down, and kills him; and Achilles kills Troilus upon him. All the Trojans die upon the Place, Troilus last.* — Zum Abschluss solcher gehäufter tragischer Knalleffecte passte natürlich nicht der tragikomische Epilog des alten Pandarus, den Shakespeare noch einmal auftreten und den Undank der Welt sowie den Verfall des Kupplergewerbes bitter bejammern lässt. Bei Dryden nimmt dafür zuletzt der weise Ulysses noch einmal das Wort und giebt den Zuschauern folgende gute Lehre einer mustergiltigen Loyalität mit nach Haus:

*Now peaceful Order has resum'd the Reins,
Old Time looks young, and Nature seems renew'd:
Then since from home-bred Factions Ruin springs,
Let Subjects learn Obedience to their Kings.*

So wurde Shakespeare's Schauspiel siebenzig Jahre nach seiner ersten Aufführung erst von Dryden in das wahre, bühnengerechte Geschick gebracht!

Dryden fühlte das Bedürfniss, die Wandlungen, welche, in Folge einer veränderten Geschmacksrichtung seines Publikums, auch in seiner Aesthetik und Dramatik vor sich gegangen waren, ausführlicher zu motiviren, nachdem er sie in dem Prolog zum *Aureng-Zebe* nur flüchtig angedeutet hatte. Zu diesem Ende und „weil er es für keine Schmach erachtete, seine Irrthümer zu widerrufen“, gab er seiner Vorrede zu *Troilus and Cressida* eine Abhandlung bei,

¹⁾ Daher schreibt sich der zweite Titel, den Dryden seiner Tragödie beilegt: *Truth found too late.*

die er *The Grounds of Criticism in Tragedy* betitelte. Unserem Zwecke gemäss heben wir daraus nur das auf Shakespeare Bezügliche hervor und stossen gleich zu Anfang auf die uns schon aus dem *Essay on Dramatic Poesy* bekannte Sentenz, dass Shakespeare's historische Dramen eher dramatisirte Chroniken als eigentliche Tragödien seien. Nachdem Dryden sich, des Anstands wegen, mit den ihm im Grunde sehr widerwärtigen Aristotelischen Regeln abgefunden und auseinander gesetzt hat, erörtert er die Frage, wie weit die Engländer denn Shakespeare und Fletcher in ihren dramatischen Entwürfen nachahmen dürften. Dass die Entwürfe der Beiden sehr mangelhaft seien, dafür beruft sich Dryden auf Thomas Rymer, dessen Schrift *The Tragedies of the last Age, considered and examined*,¹⁾ ein Jahr vorher, 1678 erschienen war, und definirt den Unterschied zwischen Shakespeare und Fletcher dahin, dass der Erstere im Allgemeinen mehr auf den Schrecken, der Letztere mehr auf das Mitleid hinwirke. Wie in dem früheren *Essay* wird auch in den *Grounds of Criticism* Shakespeare's *Merry Wives of Windsor* als eine rühmliche Ausnahme von Shakespeare's sonstiger Regellosigkeit bezeichnet. — Nach der Anlage oder dem Entwurf eines Dramas erörtert Dryden die sittlichen Kategorien (*manners*), die darin aufgestellt und consequent durchgeführt werden müssen, und die Charakteristik der einzelnen Personen, denen keine in sich widersprechende Eigenschaften beigelegt werden dürfen. Als Beispiel gehöriger Zusammensetzung wird Falstaff citirt, der zugleich ein Lügner, ein Feigling, ein Schwelger und ein Possenreisser sei — weil all diese Eigenschaften in Einem Mann zu einander passen. Weiterhin wird von Shakespeare gerühmt, dass kein Dichter so viele Charaktere gezeichnet und die einzelnen besser von einander unterschieden habe, als er. Als Muster solcher originellen, aus sich selber schöpfenden Charakteristik wird der Caliban im *Tempest* näher analysirt. Mit Shakespeare's Fülle und Originalität verglichen, seien Fletcher's Charaktere arm und kümmerlich und grösstentheils

¹⁾ Rymer hat sich in diesem Buche u. A. das Verdienst erworben, seinen Landsleuten die Absurditäten des Shakespeare'schen Othello darzuthun. Seiner Meinung nach lässt sich aus dem Stücke eine dreifache Moral ziehen:

Erstens: eine Warnung für alle junge Mädchen von Stande, nicht ohne die Zustimmung ihrer Eltern mit einem Mohren davonzulaufen.

Zweitens: eine Lehre für alle guten Frauen, dass sie wohl auf ihr Leinzeug Acht haben.

Drittens: eine Lehre für Ehemänner, dass, ehe ihre Eifersucht tragisch wurde, die Beweise mathematisch sein müssen.

entlehnt aus Shakespeare, der in dieser Beziehung allerdings wohl verdiene, nachgeahmt zu werden. Diese scharfe Unterscheidung der Charaktere bei Shakespeare rühre von seinem Verständniss der Natur der Leidenschaften her. Doch habe Shakespeare auch seine Mängel, nicht so sehr in den Leidenschaften selbst, wie in seiner Ausdrucksweise, die oft dunkel und unverständlich sei. Seine poetische Ekstase (*the Fury of his Fancy*) habe ihn oft über die Grenzlinien des gesunden Urtheils weggerissen, so dass er entweder neue Wörter und Phrasen geschmiedet oder gebräuchliche Wörter verkehrt in Metaphern verwendet habe. Um ein Beispiel solcher Verkehrtheit zu geben und doch den einem so grossen Dichter gebührenden Respect nicht zu verletzen, will Dryden eine Stelle citiren, die nicht von Shakespeare, sondern von irgend einem andern Dichter verfasst sei: die Rede vom rauhen Pyrrhus, in der Schauspielerscene des Hamlet. Dryden's Kritik, wohlfeil und mit schlechten Witzen untermischt, beweist seine absolute Unfähigkeit, eine im höchsten Stil der Leidenschaft absichtlich auf Hamlet's Gemüthsregung berechnete Schilderung zu verstehen. Jammerschade, dass Shakespeare diese Kritik nicht gekannt hat! Er hätte sie unbedenklich seinem Polonius in den Mund gelegt, denn wirklich glaubt man den Polonius zu vernehmen, wenn Dryden ausruft:

*What a Pudder is here kept in raising the Expression of trifling Thoughts! would not a Man have thought that the Poet had been bound Prentice to a Wheel-wright, for his first Rant? and had followed a Ragman, for the Clout and Blanket, in the second? Fortune is painted on a Wheel, and therefore the Writer in a Rage will have Poetical Justice done upon every member of that Engin: after this Execution he bowls the Nave Down-hill, from Heaven to the Fiends: (an unreasonable long Mark, a Man would think;) 'tis well, there are no solid Orbs to stop it in the Way, or no Element of Fire to consume it: but when it came to the Earth, it must be monstrous heavy, to break Ground as low as to the Center. His making Milch the burning Eyes of Heaven, was a precious tolerable Flight too: and I think no Man ever drew Milk out of Eyes before him; yet to make the Wonder greater, these Eyes were burning. Such a Sight indeed were enough to have raised Passion in the Gods; but, to excuse the Effects of it, he tells you, perhaps they did not see it. — Eine Kritik dieser Kritik ist wohl überflüssig; nur das mag noch beiläufig bemerkt werden, dass der Kritiker nicht einmal den Wortverstand des Objects seiner Kritik erfasst hat, wenn er *milch* im eigentlichen Sinne versteht und die *burning Eyes of Heaven*, d. h. die Gestirne, als*

die Augen der Götter interpretirt. Wenn diese Augen der Götter von Milch triefen sollen, so können sie allerdings, wie Dryden ganz richtig bemerkt, den Jammer der Hecuba kaum sehen!

Aber Shakespeare mache es nicht oft so arg, fügt Dryden beschwichtigend hinzu und rühmt die schon anderswo von ihm gerühmte und mehrfach von ihm selber nachgeahmte Scene zwischen Brutus und Cassius in *Julius Caesar*. In der bekannten Manier solcher Kritiker, welche Shakespeare eine besondere Ehre zu erweisen meinen, wenn sie irgend eine Scene, die er doch nur für den Zusammenhang des Ganzen schrieb und dem Ganzen unterordnete, aus diesem Zusammenhange herausreissen und auf Kosten des Ganzen herausstreichen, citirt dann Dryden aus *King Richard II.* ein Stück der Schilderung von dem Einzug des gefangenen Königs in London. — Zugleich bekennt er, wenn man Shakespeare alles Bombastes in seinem Pathos entkleidete und in die vulgärsten Worte hüllte, so würden wir doch die Schönheiten seiner Gedanken unversehrt finden; wenn seine Stickereien zusammengebrannt wären, so würde doch das Silber auf dem Grunde des Schmelztiegels zurückbleiben.¹⁾ — Ob vielleicht Dryden seine Bearbeitungen des *Tempest* und des *Troilus* für solche Schmelztiegel gelten lassen möchte, an deren Boden das zusammengeschmolzene Shakespeare'sche Silber noch sichtbar anklebt?

Schliesslich folgt noch einmal die bei Dryden bis zum Ueberdruß variirte Parallele zwischen Shakespeare und Fletcher. Shakespeare verstand sich besser auf die männlicheren Leidenschaften, Fletcher auf die sanfteren. Shakespeare schrieb besser zwischen Mann und Mann, Fletcher zwischen Mann und Weib; folglich schilderte der Eine besser die Freundschaft, der Andere die Liebe. Aber doch lernte Fletcher von Shakespeare erst die Liebe zu schildern, und Julia und Desdemona sind Originale. — Aus diesem Schlusssatze des Dryden'schen Raisonnements, wenn derselbe das Vorhergehende nicht geradezu wieder aufheben soll, muss doch gefolgert werden, dass Fletcher, der sich besser als Shakespeare auf die Liebe verstanden haben soll, diese Originale übertroffen hat; und allerdings kann unbedingt so viel zugestanden werden, dass das, was man am Hofe Karl's II., in der damaligen feinen Gesellschaft

¹⁾ *If Shakespeare were stript of all the Bombasts in his Passions, we should find the Beauties of his Thoughts remaining: if his Embroideries were burnt down, there would still be Silver at the Bottom of the Melting-Pot — The Grounds of Criticism in Tragedy.*

und auf der Bühne der Zeit „Liebe“ nannte, seine Vorbilder und Typen viel vollständiger und naturwahrer in Fletcher's Dramen als in denen Shakespeare's zu suchen und zu finden hat. Eine Julia, eine Desdemona hätte mancher Dryden'schen Schönpfälsterchen, wo nicht einer gänzlichen Umgestaltung ihrer Toilette bedurft, um in jenen Kreisen als mustergültige Repräsentantinnen der „Liebe“ auftreten zu können.

Mit den *Grounds of Criticism in Tragedy* scheint Dryden seine ästhetische Beschäftigung mit Shakespeare, mit *Troilus and Cressida* seine praktische abgeschlossen zu haben — und dieser Abschluss ist, so viel wir sehen können, nach keiner der beiden Seiten hin zu beklagen. Nicht nach Shakespeare's Seite hin; denn ein eindringendes Verständniss und eine wirkliche, nicht bloss phrasenhafte Anerkennung Shakespeare's auf der Bühne wie in der Lectüre bei den Zeitgenossen in erspriesslicher Weise zu fördern und zu vermitteln, war Dryden, nach allen bisher von ihm gelieferten Proben, so wenig berufen wie geneigt. Aber auch Dryden selbst, in ganz anderen literarischen Verhältnissen und socialen Zuständen wurzelnd und befangen, konnte auf derjenigen schriftstellerischen Laufbahn, auf deren Erfolg und Ertrag er sich nun einmal angewiesen sah, durch eine innigere Hingebung an Shakespeare, durch ein selbstloseres Studium Shakespeare's nur irregemacht und gehemmt werden. Der beste Beweis liegt darin, dass alle diejenigen Werke, die uns Dryden in seiner eigentlichen Stärke und Bedeutung zeigen, erst in der Periode seiner dichterischen Thätigkeit entstanden sind, da er jene eben so oft wiederholten wie verunglückten Versuche aufgab, als Aesthetiker mit Shakespeare fertig zu werden, und als Dramatiker mit ihm den ungleichen Kampf aufzunehmen. Sein *Absalom and Achitophel*, sein *The Hind and the Panther*, sein *Alexander's Feast*, seine *Fables* werden gelesen und wieder gelesen werden, so lange es überhaupt eine englische Sprache und Poesie giebt, während seine dramaturgischen Abhandlungen allenfalls noch ein literarhistorisches Interesse ansprechen können, seine Dramen aber längst einer, man kann nicht sagen unverdienten, Vergessenheit anheimgefallen sind.

Die Frage liegt nahe: Weshalb denn diese vergessenen Dramen, wenigstens diejenigen darunter, die Shakespeare zum unfreiwilligen Mitarbeiter haben, zum Gegenstande einer eingehenden Untersuchung machen? Und weshalb aus dem umhertastenden, abspringenden Raisonement dieser Abhandlungen alle die Stellen herausklauben, die sich auf Shakespeare beziehen? Nun, der Fall wäre doch nicht

so ganz undenkbar, dass Dryden in der Folgezeit einmal Nach-eiferer auf diesem brennenden Boden schulmeisternder Shakespearestudien und bühnengerechter Shakespearebearbeitungen fände oder gefunden hätte; und da möchten Dryden's vergebliche, vergessene Bestrebungen nicht unpassend sich als warnendes Exempel statuiren lassen.¹⁾

Bonn, November 1868.

¹⁾ Wir geben hier versprochener Maassen (vgl. Anm. 2, Seite 26) die erste Scene des Dryden'schen *Troilus*, die der geneigte Leser mit der entsprechenden Scene des Shakespeare'schen *Troilus* (Act I, Scene 3) vergleichen wolle.

Scene, a Camp.

Enter Agamemnon, Menelaus, Ulysses, Diomedes and Nestor.

- Agam.* Princes, it seems not strange to us nor new,
That after Nine Years' Siege Troy makes Defence,
Since every Action of recorded Fame
Has with long Difficulties been involv'd,
Not answering that Idea of the Thought
Which gave it Birth; why then, you Grecian Chiefs,
With sickly Eyes do you behold our Labours,
And think them our Dishonour, which indeed
Are the protractive Tryals of the Gods,
To prove heroick Constancy in Men?
- Nestor.* With due Observance of thy Sovereign Seat,
Great Agamemnon, Nestor shall apply
Thy well-weigh'd Words: In struggling with Misfortunes
Lies the true Proof of Virtue: On smooth Seas,
How many Bawble Boats dare set their Sails,
And make an equal Way with firmer Vessels!
But let the Tempest once intrude that Sea,
And then behold the strong-rib'd Argosie,
Bounding between the Ocean and the Air,
Like Perseus mounted on his Pegasus.
Then where are those weak Rivals of the Main?
Or to avoid the Tempest fled to Port,
Or made a Prey to Neptune: Even thus
Do empty Show and true-priz'd Worth divide
In Storms of Fortune.
- Ulysses.* *Mighty Agamemnon!*
Heart of our Body, Soul of our Designs
In whom the Tempers and the Minds of all
Should be inclos'd: Hear, what Ulysses speaks.
- Agam.* You have free Leave.
- Ulysses.* Troy had been down ere this, and Hector's Sword
Wanted a Master, but for our Disorders:

*Th'Observance due to Rule has been neglected;
Observe how many Grecian Tents stand void
Upon this Plain; so many hollow Factions:
For when the General is not like the Hive,
To whom the Foragers should all repair,
What Honey can our empty Combs expect:
Or when Supremacy of Kings is shaken,
What can succeed? How could Communities
Or peaceful Traffick from divided Shore,
Prerogative of Age, Crowns, Sceptres, Laurels,
But by Degree stand on their solid Base?
Then every thing resolves to brutal Force,
And headlong Force is led by hood-wink'd Will,
For wild Ambition, like a ravenous Wolf,
Spurr'd on by Will, and seconded by Power,
Must make an universal Prey of all,
And last devour itself.*

Nestor. Most prudently Ulysses has discover'd
The Malady whereof our State is sick.

Diom. 'Tis Truth he speaks, the General's disdain'd
By him one Step beneath, he by the next:
That next by him below: So each Degree
Spurns upward at Superiour Eminence:
Thus our Distempers are their fair Support:
Troy in our Weakness lives, not in her Strength.

Agam. The Nature of this Sickness found, inform us
From whence it draws its Birth?

Ulysses. The great Achilles whom Opinion crowns
The Chief of all our Host —
Having his Ears buzz'd with his noisy Fame,
Disdains the Sovereign Charge, and in his Tent
Lies mocking our Designs: with him Patroclus
Upon a lazy Bed, breaks scurril Jests,
And with ridiculous and awkward Action,
Which, Slanderer, he Imitation calls,
Mimicks the Grecian Chiefs.

Agam. As how, Ulysses?

Ulysses. Ev'n thee, the King of Men, he does not spare,
(The Monkey Author) but thy greatness pageants,
And makes of it Rehearsals: like a Player
Bellowing his Passion till he break the Spring,
And his rack'd Voice jar to his Audience;
So represents he Thee, though more unlike
Than Vulcan is to Venus.
And at this fulsome Stuff, the Wit of Apes,
The large Achilles on his Press-bed lolling,
From his deep Chest roars out a loud Applause,
Tickling his Spleen, and laughing till he wheeze.

Nestor. *Nor are you spar'd, Ulysses, but as you speak in Council
He hems ere he begins, then stroakes his Beard,
Casts down his Looks, and winks with half an Eye;
Has every Action, Cadence, Motion, Tone,
All of you but the Sense.*

Agam. *Fortune was merry
When he was born and plaid a Trick on Nature
To make a Mimick Prince: he ne'er acts ill,
But when he would seem Wise:
For all he says or does from serious Thought,
Appears so wretched that he mocks his Title,
And is his own Buffoon.*

Ulysses. *In Imitation of this scurril Fool,
Ajax is grown Self-will'd, as broad Achilles,
He keeps a Table too, makes factious Feasts,
Rails on our State of War, and sets Thersites
(A slanderous Slave of an o'erflowing Gall)
To level us with low Comparisons:
They tax our Policy with Cowardice,
Count Wisdom of no Moment in the War,
In brief, esteem no Act, but that of Hand;
The still and thoughtful Parts which move those Hands,
With them are but the Tasks cut out by Fear
To be perform'd by Valour.*

Agam. *Let this be granted and Achilles' Horse
Is more of use than he: but you, grave Pair,
Like Time and Wisdom marching Hand in Hand,
Must put a stop to these incroaching Ills:
To you we leave the Care:
You who could show whence the Distemper springs,
Must vindicate the Dignity of Kings.* *Exeunt.*
