



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

822.8
S52440
E68

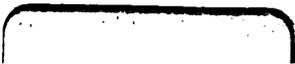
B 953,367

PROPERTY OF
*University of
Michigan
Libraries*

1817



ARTES SCIENTIA VERITAS



51110
S. 2. 3.
E 68

Thomas Shadwell's
Komödie „The Sullen Lovers“

in ihrem Verhältnis zu Molière's Komödien
„Le Misanthrope“ und „Les Fâcheux“.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Kgl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von

Asmus Erichsen
aus Möllmark in Angeln.



Flensburg.
Druck von J. B. Meyer.
1906.

Kiel Univ.
Exchange
May 8 1907

No. 33.
Rektoratsjahr 1905/6.
Zum Druck genehmigt
Dr. Martius,
z. Z. Dekan.

Meinen lieben Eltern.

162460

822.8
S52 and
E68

Verzeichnis der benutzten Bücher.

- Beber:** Shadwell's Bearbeitung des Shakespeare'schen „Timon of Athen“. Rost. Diss. 1897.
- Beljame:** Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII^e. siècle. Paris 1881.
- Blackwood's Edinburgh Magazin** vol. IX. June 1821.
- Crull:** Fielding's and Shadwell's Comödien „The Miser“. Rostock. Diss. 1899.
- Dictionary of National Biography:** Thomas Shadwell.
- Hettner:** Geschichte der englischen Literatur von 1660—1770. I. Braunschweig 1894.
- Humbert:** Englands Urteil über Molière. Leipzig 1884.
- Ben Jonson:** Works ed. by Corwall. London 1838.
- Lawrence:** Anglia 27, 205 ff.
- Lessing:** Hamburgische Dramaturgie. Hempel-Ausgabe.
- Lotheisen:** Französische Literatur im 17. Jahrhundert. III. Wien 1883.
- Th. B. Macaulay:** Critical and Historical Essays. vol. IV. Leipzig 1850.
- Molière:** œuvres; hrsg. v. A. Laun, I—VII.
- Mollériste:** VIII: L'art de Molière par Vivier.
- Notes and Queries**, 8th ser. IV. S. 109, S. 243.
- Retrospective Review** II. S. 56 ff. London 1828.
- Shadwell's:** Best Plays; ed. with an Introduction and Notes by George Saintsbury. (Mermaid Series.)
- Schlegel:** Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur; hrsg. von E. Böcking. Leipzig 1846.
- The Spectator** vol. I. London 1723.
- A. Steiger:** Thomas Shadwell's „Libertine“. Berner Diss. 1904.
- Taine:** Littérature anglaise III. Paris 1866.
- Ward:** A History of English Dramatic Literature. London 1875.
- Wülker:** Geschichte des englischen Dramas. Leipzig und Wien 1900.
-

I. Einleitung.

Im Jahre 1660 war das vertriebene Haus der Stuarts wieder aus der Verbannung auf den englischen Thron berufen. Diese geschichtliche Tatsache bedeutet zugleich einen Wendepunkt in der Geschichte des englischen Theaters. Mit Karl II. kehrte auch die freie Ausübung der Künste zurück. Eine der ersten Handlungen des jungen leichtsinnigen Königs war die Wiedereröffnung der seit langem geschlossenen Theater. Doch das Theater nach dem Jahre 1660 war nicht von der primitiven Gestalt, wie das zur Zeit Shakespeare's und Ben Jonson's. Der König, der eine bestimmte Vorliebe für theatralische Aufführungen hatte, liess es sich angelegen sein, das Theater wieder zu Ehren zu bringen, nicht weil er damit einer besonderen Neigung zur Kunst Rechnung trug, als vielmehr weil er darin nur ein Mittel sah, auf eine glänzende Art unterhalten zu werden.

Im Jahre 1663 privilegierte er zwei Theatergesellschaften: die eine, unter Sir William Davenants Leitung, bezog seit 1666 ein Theater in Lincoln-Inn-Fields unter dem Namen „The Duke's Company“, die andere, unter Thomas Killigrew, siedelte sich im Theater Drury-Lane an, unter dem Namen „The King's servants“. „Alle Bühnenüblichkeiten, die äussere Bühneneinrichtung, die Übertragung der Frauenrollen an Schauspielerinnen, die Beweglichkeit der Dekorationen wurden französischer Weise nachgebildet.“¹⁾

Das Theater, wie überhaupt das ganze Hofleben, nach französischem Vorbilde zu gestalten, erschien dem König, der während seines Aufenthalts in Frankreich die Feinheit und den Luxus des französischen Hoflagers schätzen gelernt hatte, wünschenswert. Wie Ludwig XIV. schenkte auch er den Dichtern seiner

¹⁾ Hettner: Literaturgeschichte des 18. Jahrh. I. S. 71.

Zeit sein besonderes Wohlwollen. Allerdings hat solche hohe Gönnerschaft gewöhnlich eine Verirrung der Kunst von ihren wahren Aufgaben zur Folge. Da ist es denn nicht zu verwundern, dass fast alle bedeutenderen Dichter dieser Epoche vorurteilslose Anhänger des Hofes bilden und auch ihre Werke dem am Hofe geltenden Geschmack anzupassen suchen. / Diese Tendenz musste nur noch verstärkt werden, als es sich mehr und mehr zeigte, wie sehr das gewöhnliche Volk das Interesse für das Theater verloren hatte. Das Drama gibt allmählich seine Volkstümlichkeit auf und ist nur für den Hof und die vornehme Gesellschaft geschrieben. „Es drängte sich an den Hof und suchte einen Widerschein der schönen Welt zu erhaschen.“¹⁾ Es war also nicht mehr ein nationales, als vielmehr ein rein höfisches Drama. Statt aus dem heimischen Leben oder der heimischen Geschichte die Stoffe zu wählen, nahm man sie aus der ausländischen, vornehmlich der französischen Literatur.

Den grössten Beifall unter den dramatischen Gattungen der Restaurationszeit finden die Lustspiele. Dieses ist um so natürlicher, als die damalige Zeit vornehmlich erheitert werden wollte, nachdem ihr solange alle Möglichkeit genommen war, dem Bedürfnis nach fröhlichem Scherz und ausgelassener Lustigkeit Rechnung zu tragen. Was für das Drama dieser Zeit im allgemeinen gilt, gilt nicht weniger für das Lustspiel. „The character of the drama became conformed to the character of its patrons. The comic poet was the mouthpiece of the most deeply corrupted part of a corrupted society. And in the plays before us we find, distilled and condensed, the essential spirit of the fashionable world during the Antipuritan reaction.“²⁾

In der ersten Zeit nach der Wiedereröffnung des Theaters griff man allerdings noch auf Shakespeare, Ben Jonson, vor allem auf Beaumont und Fletcher zurück. Doch entbehrten ihre Komödien zu sehr des leichten, gefälligen Tones, der die französische Komödie so anziehend machte.³⁾ Der Hof war völlig

¹⁾ v. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 34. Vorlesung.

²⁾ Th. B. Macaulay: Critical and Historical Essays, IV. S. 160.

³⁾ Wie man über Shakespeare'sche Lustspiele dachte, dafür zeugen einige Urteile in Samuel Pepys „Diary“ (29. Sept. 1662; 7. Nov. 1667).

französisiert, folglich wurden es die Dichter auch. Was lag nun für sie näher, als sich einfach an französische Muster zu halten? Dieses haben sie denn auch weidlich besorgt.¹⁾ Ja, oft hielt man es nicht einmal der Mühe wert, diesen fremden Stoffen ein einheimisches Gepräge zu verleihen. Höchstens verlegt man die Handlung von Paris nach London und gibt den auftretenden Personen englische Namen; wenn dann noch Anspielungen allzu spezieller Natur geändert, auch wohl hier und da wirklich von Geist sprühende Partien des Originals durch Plattheiten ersetzt sind, glaubt man genug getan zu haben.

Gefördert wurde diese Art der Produktion durch die Notwendigkeit, unaufhörlich und möglichst schnell neue Stücke zur Aufführung zu bringen. Die Zahl der Theaterbesucher der damaligen Zeit war eine so geringe, dass der Dichter schon von einem grossen Erfolg reden konnte, wenn ein Stück das Glück hatte, zehn Mal aufgeführt zu werden.²⁾

Wenn auch die Vertreter dieser Literaturepoche, selbst die wichtigsten, wie Dryden, Shadwell, Otway, Lee etc., in der Folgezeit mit ihren Werken mehr oder weniger der Vergessenheit anheimgefallen sind, bilden sie doch für den Kulturhistoriker eine reiche Fundgrube. Aber auch der Literarhistoriker kommt bei ihnen auf seine Rechnung, indem er hier bequem studieren kann, mit welchen Mitteln fremde Stoffe umgearbeitet werden.

Die grösste Popularität nächst Dryden, der an der Spitze der neuen Literaturepoche steht, hat wohl Thomas Shadwell gehabt. Die Urteile über diesen Dichter sind allerdings sehr geteilt.³⁾ Soviel steht jedoch fest, dass Shadwell zu seinen Lebzeiten sehr grossen Erfolg auf der Bühne gehabt hat, jedenfalls so lange, als er noch nicht durch die beissende Satire Dryden's so lächerlich gemacht war.

1) Ward: History of Engl. Dramat. Lit. III. S. 447.

2) Beljame: Le public et les hommes en Angleterre au XVIII^e siècle. Paris 1881. S. 57.

3) Man vergleiche die so ganz auseinander gehenden Ansichten über seine Bedeutung in: Blackwood's Edinburgh Magazin vol. IX. June 1821. The retrospective Review II.

Über sein Leben wissen wir folgendes:¹⁾

Shadwell wurde im Jahre 1642 (?) zu Staunton Hall (Gemeinde Broomhill) in Norfolk als Sohn von John Shadwell geboren. Seine Beziehungen zu der adeligen Familie Shadwell zu Lyndowne (Staffordshire) sind unklar.²⁾ Sein Vater war Friedensrichter von Middlesex, Norfolk und Suffolk. Fünf Jahre lang liess er seinen Sohn Thomas von einem Hauslehrer, namens Mr. Roberts, unterrichten; dann kam er ein Jahr in die Schule zu Bury-St.-Edmund zu einem Mr. Stephens. Mit 14 Jahren schickte ihn sein Vater in das Caius College in Cambridge. Ohne irgend welchen Grad trat er in den Middle-Temple ein, um sich der Juristerei zu widmen. Doch scheint ihn neben der Rechtswissenschaft, die er wohl wegen seiner Dürftigkeit als Brotstudium gewählt hatte — man muss bedenken, dass der Vater 11 Kinder versorgen musste —, schon früh die Literatur in Anspruch genommen zu haben. Nach einigen Jahren gibt er sein Studium auf und reist ins Ausland, was damals gleichbedeutend war mit Frankreich. Hatte man französische Sprache und französische Manieren in den oberen Ständen Englands stets mit Vorliebe gepflegt, war diese Neigung durch den Hof Karls II. noch gefördert worden. Sicherlich wird Thomas Shadwell Paris, schon damals die Zentrale von ganz Europa, aufgesucht haben. Dort blühten auch zu jener Zeit ein Corneille, ein Racine und vor allem ein Molière, der später für ihn von grosser Bedeutung werden sollte. Nach Hause zurückgekehrt — wann, wissen wir nicht genau — widmete er sich den klassischen Studien. Im Jahre 1668 trat er dann mit seinem Erstlingswerk „The Sullen Lovers“ an die Öffentlichkeit. Der Erfolg, den dieses Stück hatte, ermutigte ihn, in der dichterischen Laufbahn fortzuschreiten. Im Jahre 1688 wurde Shadwell von William III. die Würde des „poeta laureatus“ und des „historiographer royal“ zuerkannt. Dies mag ihm eine um so grössere Genugtuung bereitet haben, als er damit eine Stellung einnahm, die sein schlimmster Feind, Dryden, gedungen hatte aufgeben müssen. Doch sollte er sich nicht lange seines Glückes erfreuen. Schon am 20. November 1692 raffte ihn der Tod in

¹⁾ Diction Nation.-Biogr.: Thomas Shadwell.

²⁾ Notes and Queries 8th ser. IV. 109.

seinem Hause zu Chelsea hinweg. Am 24. d. M. wurde er an diesem Orte begraben; sein Freund, Dr. Nicholas Brady, hielt ihm die Leichenrede, in der er ihn als echten Gentleman, als einen beständigen Freund und als einen Mann von tief religiöser Natur preist: „very few being equal to him, in all the becoming qualities of accomplishments of a complete gentleman“. Er liegt begraben in der Westminster-Abtei.

Im allgemeinen scheint Shadwell ein ruhiger Staatsbürger gewesen zu sein, wenn auch die Anspielung Drydens auf seine Trunksucht kaum als blosser Verleumdung aufgefasst werden kann. Ebenso beruht das Gerücht, dass er dem Opiumgenusse ergeben gewesen sein soll, wohl auf bestimmten Tatsachen. Was seine politischen Ansichten betrifft, so ist rühmlichst hervorzuheben, dass er gegenüber der üblichen Mantelträgerei der übrigen Dichter sein ganzes Leben hindurch treu zur Whigpartei gestanden und wo es not tat, Verleumdungen des feindlichen Lagers zurückzuweisen, seine literarischen Fähigkeiten in ihren Dienst gestellt hat.¹⁾

Shadwell hat der Nachwelt 17 Dramen hinterlassen. Doch scheinen sie nach seinem Tode wenig beachtet worden zu sein. Vielleicht hätte sich nie ein Verleger seiner Werke gefunden, wenn nicht sein eigener Sohn John aus Pietät sie der Vergessenheit zu entreissen versucht hätte.

Im Jahre 1720 erschienen: „The dramatic Works of Thomas Shadwell. With a Prefatory Memoir by his Son“, 4 vols., mit einer Widmung an Georg I. Die einzelnen Stücke sind hier in der Reihenfolge ihrer Entstehung herausgegeben. Doch trotz dieser Mühe scheint man ihn bald ganz vergessen zu haben; denn seine Werke sind nach 1720 in ihrer Gesamtheit nicht wieder gedruckt worden. Wenn man seiner noch gedachte, erschien er stets in der Beleuchtung, in der ihn sein schlimmster Feind, Dryden, in seinem „Mac Flecknoc“ oder „Absalom and Achitophel“ darstellt. Selbst als man sich vor 30 Jahren daran machte, die Dichter der Restaurationszeit neu herauszugeben, wurden Shadwell's Werke eines Neudruckes nicht für wert gehalten. Erst in jüngster Zeit erschien in der Mermaid Series eine Auswahl von vier Komödien, die nach der Meinung des Herausgebers die Bedeutung des

¹⁾ Beljame: Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle. Paris 1881. S. 220.

Dichters am besten charakterisieren: „The Sullen Lovers“, „The True Widow“, „The Squire of Alsatia“ und „Bury-Fair“. Von diesen habe ich das erste Stück „The Sullen Lovers“ zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung, vornehmlich in Bezug auf die benutzten Quellen, erwählt. Es ist die erste Komödie des Dichters und darum vielleicht von um so grösserem Interesse.

Leider konnte ich meiner Untersuchung den Originaltext nicht zu Grunde legen. Von den vier Bänden der Gesamtausgabe besitzt die Kieler Universität nur den dritten und vierten. Die Berliner Bibliothek, an die ich mich wegen des ersten Bandes wandte, besitzt überhaupt nichts von dem Dichter. Deshalb musste ich mich mit der Mermaidausgabe begnügen. Ein Vergleich der drei andern Stücke dieser Ausgabe mit den entsprechenden Stücken der ältesten Edition (1720) zeigte mir aber, dass sich der Herausgeber, abgesehen von der Modernisierung der altertümlichen Schreibweise, genau an den ursprünglichen Text gehalten hat. Ausser dem gewöhnlichen Titel „The Sullen Lovers“ trug das Stück noch den Nebentitel: „The Curious Impertinents“.

Über die Entstehungszeit der Komödie lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Aus der Vorrede dürfen wir schliessen, dass die Abfassung nur kurze Zeit in Anspruch genommen hat, jedenfalls weniger als ein Jahr. Wenn wir etwa die Zeit von Ende des Jahres 1667 bis April 1668 als Entstehungszeit ansetzen, dürften wir vielleicht einigermassen das Richtige getroffen haben. Aufgeführt wurde das Lustspiel zum ersten Mal am 5. Mai 1668 im Lincoln-Inn-Fields Theatre, vielleicht in Gegenwart des Königs und der Königin, und bildete 12 Tage lang das Programm dieses Theaters.¹⁾ Wenn wir bedenken, dass man bei dem damals sehr schwachen Interesse des Publikums schon von einem grossen Erfolg reden konnte, wenn das Stück nur zehnmal zur Aufführung gelangte, darf man schliessen, dass dieses Stück dem Zeitgeschmack entsprochen hat. Nach diesem Erfolg verschwindet es von der Bühne, bis es im Jahre 1670, als der Hof in Dover weilte, wieder ins Repertoire aufgenommen wurde. Von den Aufführungen selbst wissen wir noch, dass Shadwell's Frau die Rolle der Hauptheldin, Emilia, spielte.

¹⁾ Notes and Queries 8th ser. IV. S. 243.

Gewidmet ist das Werk dem Prinzen William, Herzog von Newcastle, aus Dankbarkeit für erwiesene Gunstbezeugungen, wie der Dichter selbst sagt. In Wahrheit dürften ihn Rücksichten mehr materieller Art zu der überschwenglichen Gefühlsäusserung, wie sie in der Widmung hervortritt, veranlasst haben. Bei dem immerhin recht niedrigen Honorar der Dichter damaliger Zeit suchte man sich durch diese Art Widmungen an hochgestellte Personen einen kleinen Nebenverdienst zu verschaffen. Ohne Berücksichtigung dieser Hintergedanken würde man dem Dichter kaum eine derartige Erniedrigung seiner Person, wie er sie zeigt, verzeihen können. Wenn die Wahl des Patrons gerade den Herzog von Newcastle traf, wird man das um so besser verstehen, wenn man bedenkt, dass dieser ein leidenschaftlicher Verehrer der Poesie und deshalb sehr freigebig war. Natürlich konnte einem Stück, das unter solchen Auspizien an die Öffentlichkeit kam, kaum die gewünschte Anerkennung versagt werden.

II. Quellen.

Schon die beiden Titel der Shadwell'schen Komödie „The Sullen Lovers“ or „The curious Impertinents“ bieten einen Anhaltspunkt für die Untersuchung der benutzten Quellen. Der Haupttitel des Stückes „The Sullen Lovers“ verweist uns auf Molière's „Le Misanthrope“. Wie nämlich aus dem *Régistre de la chambre syndicale des libraires*, unter dem 21. Dezember 1666, hervorgeht, hatte das Stück zuerst den Nebentitel „L'Atrabilaire amoureux“, welcher durch „The Sullen Lovers“ genau ins Englische übertragen ist. Doch schon die erste Ausgabe des französischen Stückes hat nur noch den Titel „Le Misanthrope“ beibehalten. Sie erschien im Jahre 1667 zu Paris, d. h. ein Jahr nach der ersten Aufführung, die am 4. Juni 1666 vor sich ging. Doch soll das Stück, wenn Brossette recht berichtet, schon 1664 existiert haben. Es erlebte trotz der Sommerhitze einundzwanzig aufeinander folgende Aufführungen. Dann scheint das Stück die Zuschauer ermüdet zu haben. Es verschwindet eine Zeitlang von der Bühne, bis es im August des Jahres 1666 vom Dichter wieder aufgenommen wurde. Doch liess er, um das Publikum zu lebhafterem Besuche des Theaters zu vermögen, als heiteres Nachspiel die Posse „Le Médecin malgré lui“ folgen.

War der „Misanthrope“ auch Kaviar für die Menge, so fand er unter den Sachverständigen desto begeistertere Bewunderer; vor allen in Boileau. Selbst der dem Dichter feindliche Racine konnte dem Stück seine volle Anerkennung nicht versagen.

An dem ganz französischen Hofe Karls II. wird dieses Stück bald Eingang gefunden haben und somit auch Shadwell bekannt geworden sein, der, wie alle bedeutenderen Dichter der damaligen Zeit, in engster Beziehung zu diesem Hofe stand. Vielleicht wäre auch die Annahme, dass Shadwell den „Misanthrope“ schon während seines Aufenthalts in Paris kennen gelernt habe, nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Wie oben erwähnt, ging

er nämlich nach kurzer Tätigkeit im Middle-Temple ins Ausland, d. h. nach Frankreich. Wenn auch über die Zeit seines Aufenthalts nichts Bestimmtes überliefert ist, darf man wohl, ohne weit fehlzugehen, diesen in die Jahre 1664—1666 setzen. Da wäre es denn doch eigentümlich, wenn er von diesem bedeutenden Werke Molière's, das der Kritik, wie auch dem gesellschaftlichen Gespräch so reichen Stoff zur Diskussion bot, keine Notiz genommen hätte. Vielleicht mag er noch unter dem frischen Eindruck dieses Stückes gestanden haben, als er sein Erstlingswerk „The Sullen Lovers“ schrieb. Eine Lektüre des Molière'schen Werkes möchte ich bei ihm nicht voraussetzen; denn wie oben erwähnt, fiel die erste Edition desselben in das Jahr 1667, also in dasselbe Jahr, in dem Shadwell seine Komödie verfasste. Ausserdem dürfte der völlige Mangel textlicher Übereinstimmungen diese Annahme bestätigen. Hätte er die Quelle wirklich vor Augen gehabt, als er sein Lustspiel schrieb, würden bei ihm sicherlich direkte textliche Entlehnungen nachzuweisen sein. Jedenfalls sind solche in den genannten Dissertationen zur Genüge aufgezeigt worden.¹⁾

Die erste und, soweit ich weiss, die einzige Anspielung auf eine Nachbildung des „Misanthrope“ durch Shadwell macht Adolf Laun.²⁾ Sonst findet man stets nur die zweite Quelle erwähnt, die um so leichter entdeckt wurde, als der Dichter selbst in der Vorrede zu seinem Werke unumwunden zugesteht, einzelne Parteen aus Molière's „Les Fâcheux“ für seine Komödie benutzt zu haben. Ich führe hier seine eigenen Worte an:

„The first hint I received was from the report of a Play of Molière's of three Acts, called „Les Fâcheux“, upon I wrote a great part of this before I read that; and after it came to my hands, I found so little for my use (having before upon that hint designed the fittest characters I could for my purpose), and that I have made use of but two short scenes which I inserted afterwards, viz., the first scene in the Second Act between Stanford and Emilia, and Molière's story of piquet, which I have translated into backgammon, both of them being so varied you would not know them. But I freely confess my theft, and am ashamed on't, though I have the example of some that never wrote Play without stealing most it.“

¹⁾ Vgl. die Arbeiten von Beber, Crull und Steiger im Literaturverzeichnis.

²⁾ Molière-Ausgabe: Einleitung zum „Misanthrope“, S. 9.

Wenn er wirklich nur zwei Szenen direkt entlehnt hätte, wäre dieser literarische Diebstahl schon zu verzeihen gewesen. Doch wird der dritte Teil meiner Arbeit nachzuweisen versuchen, dass er das Stück weit mehr ausgebeutet hat.

Für die Lektüre kann ihm nur die editio princeps der „Fâcheux“ vom Jahre 1662 vorgelegen haben. Die nächste Ausgabe wurde nämlich erst 1673 veröffentlicht. Der Titel der französischen Komödie ist von Shadwell durch den zweiten Titel seines Stückes „The Impertinents“ genau wiedergegeben.

Die Annahme einer Anlehnung Shadwell's an Molière's „Misanthrope“ dürfte durch den Vergleich der Fabeln beider Stücke bestätigt werden. Bei oberflächlicher Betrachtung ist man allerdings versucht, die Fabel zu den „Sullen Lovers“ Shadwell's eigener Erfindung zuzuschreiben. Und in der Tat, sie ist von der des „Misanthrope“ völlig verschieden. Dennoch möchte ich annehmen, dass Shadwell von der Fabel des „Misanthrope“ ausgegangen ist. Wäre es nicht möglich, dass ihn gerade die Schwächen des Molière'schen Stückes veranlasst hätten, die Fabel seiner Komödie so zu ändern, wie wir sie vor uns haben? Die Handlung des „Misanthrope“ ist in Kürze folgende: Ein durchaus aufrichtiger, edel gesinnter Mann — Alceste — macht offen Front gegen die schmeichlerische Hohlheit und hämische Verleumdungssucht der Gesellschaft und möchte sich am liebsten in die Einsamkeit des Landlebens zurückziehen. Doch ihn hält die Liebe zu einer Koketten — Célimène — davon ab, diesen Wunsch auszuführen. Aber bald muss er sich auch von ihrer Falschheit überzeugen. Damit ist das einzige Hindernis, mit der Welt zu brechen, hinweggeräumt. Was vorher nur ein Wunsch war, wird jetzt zum festen Entschluss. Damit schliesst die Komödie. Doch wohl ein auffallender, wenig befriedigender Schluss eines Lustspiels! Es sah sich deshalb schon zu Lebzeiten Molière's ein gelehrter deutscher Kavalier veranlasst, aus Mitleid mit Alceste statt dieses traurigen Ausgangs einen anderen zu ersinnen. In der neuen Schlusszene bereut Célimène ihren Betrug und ist bereit, mit Alceste die Einsamkeit aufzusuchen.¹⁾ Doch damit tat er dem Charakter der ersteren zuviel Gewalt, oder besser, zuviel Ehre an. Dieser plötzliche Wechsel der Gesinnung ist

¹⁾ Bierling: Biographie Molières, in seiner Molière-Ausgabe, S. 40 ff.

doch kaum von der Célimène denkbar, die uns vorher als eine raffinierte Kokette ohne jegliche Liebenswürdigkeit vorgeführt ist. Nun aber mochte Shadwell auf einen glücklichen Ausgang seines Stückes auf keinen Fall verzichten. Doch wie sollte er ihn herbeiführen? Ich möchte fragen: Kann man sich denn wirklich vorstellen, dass der streng aufrichtige Alceste sich zu einer Koketten hingezogen fühlt, die „durchaus nichts Liebenswürdiges an sich trägt und bloss durch ihre böse Zunge unterhält“,¹⁾ kurz, an der kein gutes Haar ist? Nach meiner Meinung trifft Schlegel den Fehler dieser Psychologie, wenn er sagt: „Bei einem Charakter wie dem des Alceste ist die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, sondern ein ernstes Gefühl, aus dem Bedürfnis wahrer Vereinigung der Charaktere entsprungen.“¹⁾ Selbst die Entschuldigung Alcestens: „Mais, la raison n'est pas ce qui règle l'amour“, will uns nicht recht über diese Schwäche hinwegtäuschen.

Vielleicht mag auch Shadwell diese Inkonsequenz in der Charakterzeichnung empfunden haben. Um nun die „wahre Vereinigung der Gemüter“ zu ermöglichen, was lag da näher, als seinem Helden eine Frau an die Seite zu stellen, die genau wie dieser selbst dachte. Damit war der glückliche Ausgang durch die Verbindung der beiden gesichert. Doch mit dieser Änderung der einen Hauptperson (Célimène) ergab sich für Shadwell eine notwendige Änderung der Handlung. Molière will uns den „Philosophen im Netze der Kokette“²⁾ zeigen, der sich aber schliesslich den Banden einer unheilvollen Liebe entwindet. Für Shadwell lag die Sache nunmehr anders: Er wollte seinen Helden nicht von der Liebe heilen, sondern gerade im Gegenteil, aus dem anfänglichen Weiberfeind gerade einen Verliebten machen. Allerdings ist damit sein Misstrauen gegen die Welt nicht gehoben. Auch er will die Welt verlassen, doch zusammen mit Emilien. Der Zuschauer hofft aber am Schluss des Stückes, dass das Zusammenleben beider sie bald wieder mit der Menschheit aussöhnen werde.

Wie Shadwell nun dieses Problem gelöst hat, darin besteht das Originelle seiner Arbeit. Allerdings war mit der Stellung des Problems, wie es sich nach den obigen Ausführungen als das bequemste und einfachste aus dem Molièreschen Stücke ergab, die

¹⁾ v. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst u. Literatur, 22. Vorl.

²⁾ Molière-Ausgabe v. A. Laun: I. Bd. S. 12.

Hauptschwierigkeit der Arbeit gelöst. Um die gegenseitige Neigung bei den beiden Hauptgestalten, Stanford und Emilia, zu wecken, lässt er beide den festen Entschluss fassen, die Einsamkeit aufzusuchen, weil sie beide in gleicher Weise von der Zudringlichkeit der Lästigen überall verfolgt werden. Das gleiche Geschick und die gleiche Gesinnung musste gegenseitige Neigung zur Folge haben.

Es handelte sich also für den Dichter darum, beide Personen in Situationen hineinzuführen, die dazu beitrügen, diesen Entschluss der Weltflucht bei ihnen zur Reife gelangen zu lassen. Zu dem Ende hetzt er ihnen immer neue Quälgeister auf den Hals. Für die verschiedenen Typen der Lästigen bot sich ihm aber das Molière'sche Lustspiel „Les Fâcheux“ als eine reiche Fundgrube dar.

Fragt man sich nach den obigen Darlegungen, welche der beiden Quellen für den Dichter die wertvollere war, muss man antworten: „Le Misanthrope“. Diese gab ihm die Hauptcharaktere und die Fabel des Stückes an die Hand, während „Les Fâcheux“ nur die nötigen Situationen, also das Sekundäre eines Dramas, lieferten. Wenn nun, nach Lessing, in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äussern zu lassen, und man deshalb nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betracht ziehen muss, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdiene,¹⁾ kann man leicht verstehen, dass Shadwell die Vorlage, der er die Situationen entlehnte, unumwunden eingesteht, während er die Hauptquelle wohlweislich verschweigt, um damit nicht die Originalität seiner Arbeit sofort preiszugeben.

Wie ich oben nachzuweisen versucht habe, hat Shadwell die Hauptcharaktere und die Fabel zu den „Sullen Lovers“ Molière entlehnt, wenn auch immerhin berücksichtigt werden muss, dass er sich beides erst aus der Vorlage hat herausarbeiten müssen. Immerhin ist schon dadurch die Originalität des Dichters sehr in Frage gestellt; sie wird es vollends durch die Art und Weise, wie er auch die Situationen, in die er seine Hauptgestalten hineinführt, seiner Quelle entlehnte.

Zum besseren Verständnis der obigen Annahmen ist es notwendig, nunmehr näher auf die Handlung des Stückes einzugehen.

¹⁾ Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 51. Stück.

III. Inhalt.

In üblicher Weise geht ein Prolog dem Stücke voraus. Hierin gesteht der Dichter dem Publikum, dass er nicht ohne Zagen mit seinem Werke an die Öffentlichkeit getreten sei, weil es von den Modestücken, den „Heroic Plays“¹⁾, sich zu sehr unterscheide. Er geißelt dann das schwülstige Pathos, vor allem aber die Anwendung des Verses als unnatürlich. Statt dessen will er den Zuschauern die Torheiten des wirklichen Lebens vor Augen führen und bittet um gütige Nachsicht für die Schwächen des Stückes.

Akt I.

Der Dichter macht uns zuerst mit dem Haupthelden des Dramas, Stanford, näher bekannt. Die ersten Worte, die er an seinen Diener Roger richtet, klären uns über seine Lage auf und zeigen uns seinen Entschluss, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Roger mahnt jedoch zur Geduld. — Auf diesen kurzen Dialog hat Shadwell die erste Szene des ersten Aktes von „Les Fâcheux“ reduziert. Vielleicht nicht mit Unrecht; denn Eraste erweist durch die detaillierte Erzählung seiner Erlebnisse seinem Diener doch wohl zuviel Ehre. — Durch das Auftreten Lovels, des Freundes Stanfords, werden wir zum Anfang von Molière's „Misanthrope“ geführt. Wie Alceste dem Philinte, erklärt Stanford seinem Freunde Lovel den festen Entschluss, sich nach Westindien zu begeben und sich so von den leidigen Quälgeistern zu befreien. Um ihm dieses begreiflich zu machen, redet er zuerst ganz allgemein von denjenigen Menschen, die ihm das Leben in der Gesellschaft ver ekeln. Schon am Morgen stelle sich gewöhnlich der erste Lästige ein, der ihm seine Erlebnisse während des letzten Tages oder der

1) Beljame: Le public et les hommes de lettres au XVIII^e siècle. S 41.

letzten Nacht mitteile. Fliehe er vor weiterer Belästigung in die City, folgten ihm auch dorthin diese unverschämten Plagegeister. Ziehe er sich vor ihnen in ein Café zurück, habe er möglicherweise das banale Gespräch wirrer Hohlköpfe über Politik etc. anzuhören. Den Vorschlag Lovels, an den Hof zu gehen, verwirft er unter Hinweis auf den oberflächlichen Ton, der dort herrsche. Selbst nachts finde er nicht die erwünschte Ruhe; gewöhnlich wecke ihn alsbald der Nachtwächter aus dem Schläfe auf. Ihm folgten dann jene nächtlichen Ruhestörer. Lovel kann sich über die Gereiztheit seines Freundes nicht genug lustig machen. Was jenen belästigt, ist für ihn Würze des Lebens. Doch aus Mitleid mit dem Zustand Stanfords rät er ihm, es mit dem schönen Geschlechte zu versuchen. Dieses aber hasst jener wegen seiner Koketterie. Um ihm seine verzweifelte Lage noch anschaulicher zu machen, erzählt Stanford jetzt von drei bestimmten Quälgeistern, die ihn seit der Frühe belästigt hätten. Da ist zuerst Sir Positive-at-all, der alles besser weiss, als andere Menschen. Er hat am Morgen Stanford aufgesucht, um ihm die freudige Mitteilung zu machen, dass er nach reiflicher Überlegung sich endlich zu der Überzeugung durchgerungen habe, dass die beiden Dramen „The Silent Woman“ und „The Scornful Lady“ gerade geistreich genug seien, um zu einem verarbeitet zu werden. Diese Arbeit wolle er besorgen. Kaum von diesem Quälgeist befreit, hat er den Besuch des allzu liebenswürdigen Woodcock erhalten, der ihm auf seiner Violine ein selbstkomponiertes Corranto vorzuspielen gedachte. Nach ihm hat ihn der Dichterling Ninny überfallen, um ihm einige heroische Verse vorzutragen. Seine Vorlesung ist glücklicherweise durch die Ankunft eines Gläubigers gestört worden. Stanford hat diesen Zwischenfall benutzt, um sich aus dem Staube zu machen. Doch wie zu erwarten war, ist Ninny ihm, sobald er den Gläubiger abgefertigt hat, nachgeeilt, um ihm den Rest seines Gedichtes vorzutragen. Er schätzt sich glücklich, in Stanford endlich einen berechtigten Kritiker seines Werkes gefunden zu haben. Diese unglückliche Lage Stanfords wird noch verschlimmert durch das Auftreten Woodcocks. Liebenswürdig wie er ist, umarmt und küsst er alle Anwesenden. In seiner Verzweiflung schwört Stanford, innerhalb dreier Tage die Stadt zu verlassen. Diese Äusserung gibt Woodcock Gelegenheit, von einer jungen Dame zu berichten,

die seit einigen Tagen in der Stadt weile, sie jedoch wegen der Aufdringlichkeit ihrer Umgebung sobald wie möglich wieder zu verlassen gedenke, um sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Wir erfahren weiter von ihrer Verwandtschaft mit Carolina, der Freundin Lovels. Nach dieser kurzen Abschweifung kommt man auf das Gedicht Ninny's zurück. Nachdem dieser im voraus die Bedeutung und die Schönheiten seines Machwerkes gerühmt hat, beginnt er mit der Lektüre, wird aber jeden Augenblick von Lovel und Woodcock unterbrochen, die immer wieder zum Leidwesen Stanfords auf die Feinheit der Poesie hinweisen müssen. In Wirklichkeit ist der Inhalt trivial und nichtssagend. Endlich ist Ninny fertig und Stanford will sich eiligst aus dem Staube machen; doch Sir Positive, der gerade in der Tür erscheint, hindert ihn daran. Er ist gekommen, um ihm ein neues Corranto vorzusingen, das nach seiner Behauptung ohne Gleichen wäre. Ehe er jedoch zum Singen kommt, muss er auf seine musikalischen Fähigkeiten hinweisen. Darauf folgen noch einige Erklärungen zum besseren Verständnis seines Werkes. Während Woodcock den Tanz zu der Melodie improvisiert, muss Ninny den Takt dazu schlagen. Schliesslich erbarmt sich Lovel seines Freundes. Mit Ninny und Woodcock geht er fort und verspricht Stanford, einen ruhigen Platz aufzusuchen. Bis dahin muss letzterer die Unverschämtheit Sir Positive's bis zum Ende durchkosten. Sobald Stanford ein Wort ausgesprochen, das nach Sir Positive's Meinung einer näheren Erklärung bedarf, knüpft er seine weitläufigen und banalen Erörterungen daran. Es gibt kein Gebiet, auf dem er sich nicht auskennt. Ein Bote, der ihn zu seiner Geliebten, Lady Vaine, entbietet, befreit Stanford von diesem Quälgeist. — Auch im zweiten Teil des ersten Aktes (von dem Auftreten Ninny's an gerechnet) folgt Shadwell der zweiten Szene des ersten Aktes von Molière's „Misanthrope“. In dem Dichterling Ninny erkennt man sofort Oronte. Selbst das Sonett, das dieser dem Alceste vorliest, stimmt, jedenfalls in dem Grundgedanken, mit dem heroischen Gedicht Ninny's überein. Diesen bildet in beiden die Bitte an die Herzensdame, ihrem Liebeswerben Gehör zu schenken. Die beiden anderen lästigen Figuren verdankt Shadwell seiner zweiten Quelle „Les Fâcheux“, I, 5. Auch Lisandre kommt zu Alceste, um ihm ein Corranto vorzusingen und zugleich den entsprechenden Tanz aufzuführen. Er ist

also bei Molière Musiker und Tänzer zugleich. Shadwell hat diese beiden Rollen auf zwei Personen verteilt: Sir Positive ist der Verfasser des Corrantos, während Woodcock die nötigen Tanzbewegungen dazu improvisiert. Wenn Sir Positive sich weiterhin anmasst, als Politiker, Philosoph und Maler ohne Gleichen zu sein, so erinnert er gar sehr an den junkerhaften Marquis Acaste in Molière's „Misanthrope“, III, 1. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Molière diesen Typus gleichsam nur skizziert, während Shadywell ihn näher ausführt, allerdings recht unbeholfen und geistlos. Hervorzuheben wäre noch der hübsche Zug, dass Ninny sich auch seinerseits über die Aufdringlichkeit anderer Menschen beklagt. Wir finden ihn ebenfalls in „Les Fâcheux“, II, 7.

Der ganze erste Akt diene zur Exposition des Dramas. Wir werden in ihm mit den wichtigsten Gestalten des Stückes bekannt gemacht. Da ist zuerst Stanford, die Hauptfigur, um die sich alles dreht: ein mürrischer, unzufriedener Mensch, seine ganze Krankheit scheint hochgradige Nervosität zu sein. Ihm fehlt die sittliche Begeisterung eines Alceste, um offen Front gegen die Hohlheit seiner Quälgeister zu machen. Während des ganzen ersten Aktes beschränkt er sich darauf, in seinem Unglück Himmel und Hölle anzurufen. Nirgends wagt er nach der Art Alcesten's, durch richtige Beurteilung ihrer Machwerke seine Quälgeister abzufertigen. Doch darauf musste der Dichter schon im Interesse der weiteren Handlung verzichten. Würde sich doch Stanford durch schroffe Offenheit schon nach dem ersten Akte die Lästigen vom Halse geschafft haben und dadurch in Ermangelung anderer Quälgeister die weitere Handlung unmöglich machen. Allerdings zeugt dies zugleich von der geringen Erfindungsgabe des Dichters.

Stanford zur Seite steht Lovel: ein echter Lebemann, ohne Begeisterung und darum auch ohne Hass. Als Gegenspieler Standfords lernen wir den hyperklugen, eingebildeten Sir Positive-at-all, den allzu liebenswürdigen, weibischen Woodcock und den Dichterling Ninny kennen. Der übrigen Gestalten des Stückes ist schon Erwähnung getan.

Akt II.

Sobald Lovel von der Ankunft Emiliens erfahren hat, scheint sofort der Plan, eine Verbindung zwischen ihr und Stanford

herbeizuführen, bei ihm geweckt zu sein. In der ersten Szene des zweiten Akts äussert er ihn Carolina gegenüber. Doch hält Lovel es fürs Beste, zuerst an die eigenen Angelegenheiten zu denken. Unumwunden gesteht er ihr seine Liebe und bittet sie um ihre Hand. Carolina will sich jedoch nicht dem unangenehmen Zwang der Ehe unterwerfen. Aber gesetzt auch den Fall, sie denke an eine Heirat, so wolle sie niemals einem Manne angehören, der anderen jungen Mädchen den Hof mache. Lovel merkt alsbald, dass diese Beschuldigung nur eine Erfindung ihrer Eifersucht ist und bittet sie, nicht an der Aufrichtigkeit seiner Liebe zu zweifeln. Erfolgloses Werben könnte ihn der Lady Vaine in die Arme treiben. Diese Aussicht bringt sie zum Geständnis ihrer Liebe: „Heaven send me patience, or I shall ne' er outlive it, to lose so proper a gentleman“. In dem Gedanken, Lovel ihrer Liebe gewiss gemacht zu haben, wagt sie es, die Maske der Koketten wieder anzulegen. Aus Mitleid mit der armen Lady Vaine will sie gerne auf ihn Verzicht leisten. Diese kurze einleitende Scene ist nicht ohne Reiz. Das stürmische Drängen des verliebten Lovel, die findige Eifersucht und die versteckten Erklärungen der mehr zurückhaltenden, darum aber nicht weniger verliebten, Carolina sind psychologisch recht wahr und anmutig. Für die Haupthandlung ist allein ihr Entschluss, Stanford und Emilia zusammenzuführen, von Bedeutung. Die weitere Ausführung dieser Nebenhandlung hat vielleicht nur den Zweck, die Monotonie der Haupthandlung etwas zu beleben.

Die Unterhaltung wird durch das Auftreten Emiliens gestört. Aus einem Versteck ist Lovel Zeuge des Gespräches zwischen den beiden Schwestern, das uns sofort an die erste Szene des ersten Aktes erinnert. Emilia will wie Stanford aus der Welt fliehen und sich in ein Nonnenkloster zurückziehen, ebenfalls wegen der Aufdringlichkeit der Menschen. Carolina macht sich wie Lovel über dieses Vorhaben lustig. Was die Schwester quält, bietet ihr Spass und Kurzweil. Der Dichter sieht jetzt davon ab, Emilia in Stanfords Art und Weise die langweilige Aufzählung der Lästigen und ihrer Quälereien wiederholen zu lassen. Sie erwähnt nur kurz Lady Vaine, die sie sich am Morgen durch eine Lüge vom Halse geschafft hat. Natürlich erscheint diese Dame wieder, sobald sie die Unrichtigkeit von Emiliens Meldung erkannt

hat. Die jetzt folgende Szene zwischen Emilia und Lady Vaine hat ihre genaue Parallele in der Szene zwischen Stanford und Ninny etc. des ersten Aktes. Auch jene muss sich die Aufdringlichkeit der Lady ruhig gefallen lassen. Alle Kunstgriffe, sich ihrer zu entledigen, haben nicht den gewünschten Erfolg. Lady Vaine ist zu sehr Verehrerin der Tugendhaftigkeit Emiliens, als dass sie irgend eine Gelegenheit, mit ihr zusammen zu sein, unausgenutzt lassen wollte. Selbst durch das Vorschützen einer Einladung oder durch den Vorwand, Einkäufe machen zu müssen, vermag sich Emilia nicht von ihr zu befreien. Überallhin will jene ihr folgen. Da weiss Emilia kein anderes Mittel, als sich krank zu stellen. Doch auch dieser Ausweg nützt ihr nichts. Die Erfahrung der Lady Vaine in der Arzneykunde und der Krankenpflege zwingt diese, bei ihr zu bleiben. Deshalb folgt sie Emilien auf ihr Zimmer, und Lovel und Carolina gehen auch fort, um aus einem Versteck sich an den Qualen Emiliens zu weiden.

Die Szene wechselt. In seiner Wohnung wartet Stanford schon lange auf Nachricht von Lovel. Statt des erwünschten Boten überfällt ihn ein neuer Quälgeist, Hufe. Dieser ist ein passionierter Spieler. Doch hat er Unglück im Spiel und klagt jetzt Stanford sein Leid. Schliesslich bittet er ihn um zwei Pistolen, die Stanford ihm ohne weiteres auszahlt, um von ihm erlöst zu sein. Der Schluss dieser Szene erinnert stark an „Les Fâcheux“ III, 3. Hier bittet Ormin schliesslich Eraste um zwei Pistolen, die dieser ihm gern gewährt. Die Worte Erasten's: „Plût à Dieu qu'à ce prix de tous les importuns je pusse me voir quitte!“ sind ungefähr wörtlich übersetzt durch: „I would I should get rid of all my impertinents at as cheap a rate“. Endlich trifft der langersehnte Roger ein; doch sein eigener Diener wird ihm zum Quälgeist. Statt seinen Auftrag sofort auszurichten, muss er seinen Herrn zuvor auf seinen Diensteifer hinweisen, dann noch erst eine Spinne aus seiner Perücke entfernen, bis er schliesslich seine Meldung ausrichtet. Diese Szene finden wir fast wörtlich in „Les Fâcheux“ II, 3 vor. In der Einleitung zu den „Sullen Lovers“ gesteht der Dichter die Entlehnung selbst ein.

Als Stanford fortgehen will, kommt ihm Woodcock in die Quere und bittet ihn, nachdem er in üblicher Weise ihn umarmt und geküsst hat, um einen Augenblick Gehör. Er will ihm von

einem sehr profitablen Unternehmen erzählen. Wenn er reinen Mund halten könnte, sollte er sogar Teil an demselben haben. Aus dieser unangenehmen Lage befreit ihn schliesslich sein Diener, der seine frühere Ungezogenheit wieder gut zu machen wünscht. Diese Szene deckt sich mit der Szene zwischen Eraste und Ormin in „Les Fâcheux“ III, 3.

Stanford ist nach dem Verschwinden Woodcocks seinem Diener in das Haus Emiliens gefolgt, wohin ihn Lovel geladen hat. Hier spielt die folgende Szene. Lady Vaine hat standhaft an Emiliens Seite ausgeharrt. Um ihr etwas Unterhaltung zu bieten, will sie die Gequälte zum Theaterbesuch bestimmen. Die Banalität der aufgezählten Stücke kennzeichnet den Geschmack der Lady Vaine. Diese Situation findet Stanford bei seinem Erscheinen vor und glaubt sich neuen Qualen ausgesetzt. Nach dem Verschwinden Lovels mit Carolina und Lady Vaine bleiben die beiden Menschenfeinde allein zurück. Ohne sich um einander zu kümmern, machen sie ihrem Herzen Luft. In sittlicher Entrüstung gehen sie mit den Schwächen ihrer Zeit ins Gericht. — Diese kurze Szene ist nur ein ganz schwacher Reflex der grossartigen Alceste-Philinte-Szene im „Misanthrophe“ I, 1. — Trotz ihrer gleichen Ansichten können sie sich des Misstrauens gegen einander nicht erwehren. Beide nehmen sich aber vor, im Urteilen nicht zu schnell zu sein. — Vergleichen wir diese Szene mit der ersten Szene des ersten Aktes, fällt eine Verschiebung in der Charakterzeichnung Stanfords auf. Der Held ist zu Anfang der nervöse Grossstädter, dem jeglicher Lärm und jegliche Störung sofort auf die Nerven fällt. Nirgends in dem langen Dialog zwischen Stanford und Lovel spricht irgend welche höhere sittliche Begeisterung aus seinen Worten. Hier treffen wir nun plötzlich eine mehr aufs Ideale gerichtete Natur. Wäre eine solche wirklich bei ihm vorherrschend, würde er auch im ersten Akt mehr auf die allgemeinen Schäden seiner Zeit hingewiesen haben, als sich über jene kleinlichen Dinge aufzuregen. Diese Inkorrektheit mag sich vielleicht einerseits dadurch erklären, dass der Dichter eine monotone Wiederholung des ersten Aktes hat vermeiden wollen. Deshalb in den beiden Akten die verschiedenen Grundstimmungen des Charakters, die sich allerdings nicht so getrennt zu äussern pflegen. Die sittliche wird stets vorwiegen und auch das Urteil des Menschen bestimmen. Anderer-

seits wagte der Dichter wahrscheinlich nicht, eine so ideale Natur wie die des Alceste auf die damalige Bühne Englands zu bringen, um nicht allzusehr mit dem geltenden Geschmack in Konflikt zu geraten.

Stanford und Emilia sind einander nunmehr näher getreten und haben sich ihr Leid geklagt. Dennoch stehen sie sich immer noch recht misstrauisch gegenüber. Stanford glaubt nicht an die Aufrichtigkeit der Gesinnung bei Emilia und Emilia nicht an den Ernst der Empfindung bei Stanford. Erst wenn im gesellschaftlichen Verkehr die Gesinnung der beiden sich bewährt hat, werden sie sich von der Harmonie ihrer Charaktere überzeugen lassen. Es war deshalb die Aufgabe des Dichters, beide in Situationen hineinzuführen, durch die ihr Menschenhass so recht ans Licht gebracht werden konnte. Daher beginnt jetzt die grosse Reihe der Szenen, in der ein Quälgeist dem anderen folgt, um so die beiden einander zu nähern. Der Dichterling Ninny eröffnet den Reigen. Der Buchhändler, dem er sein heroisches Gedicht zum Verkauf angeboten, hat nur zwei Shilling dafür geben wollen. Seine Entrüstung über diese Unverschämtheit, ein Meisterwerk, das unter Kennern mindestens seine Tausend Pfund wert sei, derart herabzuwürdigen, ist sehr gross. Er kommt nun zu Emilia und Stanford, um sich lang und breit über den Wert seines Werkes und die Kritiklosigkeit seines Buchhändlers auszusprechen. Die Lage der beiden Gequälten wird noch verschlimmert durch das Erscheinen Sir Positive's mit einigen Musikanten, die ihnen sein neuestes Musikstück vortragen. Nach dem Spiele rühmt er sich der Unwiderstehlichkeit seiner Reize beim weiblichen Geschlecht; kein Weib, es möge noch so standhaft sein, vermöge seinen Verführungskünsten zu widerstehen. Mit sichtlichem Wohlgefallen verweilt der Dichter recht lange bei diesem schlüpfrigen Gesprächsstoff. Solche Art von Pikanterie war ja gerade den damaligen Theaterbesuchern nach Wunsch.

Als schliesslich Woodcock auch noch erscheint, ist das Terzett der Lästigen voll. Stanford und Emilia wissen sich nur durch die Flucht aus der verzweifelten Situation zu befreien, doch die Lästigen besitzen die Unverschämtheit, den beiden zu folgen. Diese Szene der Lästigen ist ohne Muster in der Quelle. Im Grunde haben wir es hier aber mit einer Variation der entsprechenden Szene des ersten Aktes zu tun.

Auch der erste Teil des zweiten Aktes diene noch zur Exposition des Dramas. Ausser Carolina und Hufte lernen wir vor allem die Heldin des Stückes, Emilia, kennen. Die Haupt-handlung ist durch die Zusammenkunft Stanford's mit Emilia etwas weiter geführt.

Akt III.

Weshalb ein neuer Akt beginnt, weiss man nicht recht. Wir finden nämlich zu Anfang ganz dieselbe Situation wie am Schluss des II. Aktes. Die Lästigen fahren fort, Stanford und Emilia zu quälen. Doch haben beide nunmehr den Mut, jenen die Wahrheit zu sagen. — Dennoch ist diese Offenheit nicht recht erklärlich. Am Schlusse des zweiten Aktes beschränkten sie sich noch darauf, ihr Unglück den Zuschauern mitzuteilen. Wenn nun der dritte Akt die direkte Fortsetzung des zweiten Aktes ist, sieht man nicht recht ein, weshalb sie diese Art der Klage nicht fortsetzen. Der blosse Anfang des dritten Aktes scheint diese Wandlung in den Augen Shadwell's zu rechtfertigen. Psychologisch wäre dieser Umschwung sehr wohl denkbar. In gemeinsamem Unglück, in gleichem Verhalten während desselben haben sie einander allmählich von der Aufrichtigkeit ihrer Denkweise überzeugt. Das Misstrauen musste einer sich leise regenden Liebe bei beiden weichen. Was ist da natürlicher als das Verlangen, sich aus einer Gesellschaft lästiger Menschen zu entfernen, um allein zu sein? Nur hätte diese Sinnesänderung schon im vorhergehenden Akte angedeutet werden müssen. So ist man immerhin versucht, Shadwell einer gewissen Nachlässigkeit in der Charakterzeichnung zu zeihen.

Keiner der Lästigen will jedoch die Worte der beiden auf sich beziehen. Jeder glaubt seine Bedeutung zu sehr über allen Zweifel erhaben, als dass er sie anders als Scherz auffassen könnte. Erst allmählich erkennen sie den Ernst der Worte. Lovel und Carolina, die inzwischen auch erschienen sind, verlassen endlich mit den Quälgeistern die Szene, und schliessen die Tür hinter sich zu. So sind Stanford und Emilia allein im Zimmer mit einander eingesperrt. Der Zuschauer hält das Geständnis ihrer Liebe für unausbleiblich. Dennoch kommt es noch nicht zu einer offenen Erklärung, und beide Teile vermeiden jegliche darauf bezügliche Anspielung. Rückhaltlos zieht Stanford gegen die Schwächen des weiblichen Geschlechtes zu Felde: gegen seine Eitelkeit, Eifersucht,

Unbeständigkeit etc., während Emilia auf die eitle Ruhmsucht, die Hohlheit des Wissens bei den Männern verächtlich hinweist. — Ein Vergleich dieser Szene mit der Stanford-Emilia-Szene des zweiten Aktes zeigt sofort, dass beide etwas aus ihrer früheren Rolle fallen. Im zweiten Akte zogen sie noch gemeinsam in den Kampf gegen die Fehler der Gesellschaft, einerlei, ob sie dem weiblichen oder dem männlichen Geschlecht eigentümlich waren. Wenn sich Emilia hier nun darauf beschränkt, den Beschuldigungen Stanford's gegen das weibliche Geschlecht durch Aufzählung ebensolcher gegen das männliche das Gleichgewicht zu halten, zeigt Shadwell damit eine gewisse Feinheit der Beobachtungsgabe für menschliche Schwächen. In diesem Falle steht eben das Weib dem Manne gegenüber; keiner der beiden Teile will durch Diskreditierung seines Geschlechts dem andern ohne weiteres einen Vorzug einräumen. Nicht weniger fein ist es, wenn Emilia zuerst ihre Liebe zu Stanford sich selbst gesteht, während Stanford sich in männlicher Weise gegen dieses Gefühl wehrt. — Bis hierher arbeitete der Dichter ohne Vorlage. Das Auftreten Huffe's hindert einstweilen jegliche weitere Erklärung der beiden. Trotz Roger's Abwehr hat jener sich den Zutritt zu seinem Freunde Stanford zu verschaffen gewusst. Natürlich ist er wieder in Geldverlegenheit. Dieses Mal ist das Kartenspiel ihm verhängnisvoll geworden. Um Stanford die Ungerechtigkeit des Schicksals gegen ihn recht anschaulich zu machen, erzählt er den ganzen Verlauf des Spiels. Jener gibt ihm schnell das gewünschte Geld und schickt ihn mit einem Fusstritt fort. — Diese Szene fand der Dichter ganz bei Molière: „Les Fâcheux“ II, 2. Die einzige Änderung besteht darin, dass das französische Piquetspiel durch das in England übliche backgammon ersetzt ist. — Die Tür ist nunmehr geöffnet. Doch scheinen beide Teile nicht sonderlich Lust zu haben, das Zimmer zu verlassen. Die Erklärung, die man jetzt für unausbleiblich hält, wird indessen durch das Erscheinen eines neuen Störenfrieds gehindert. Sir Positive kommt mit der Bitte, ihm in einer wichtigen Angelegenheit beizustehen. — Eigentümlich ist es, dass Sir Positive, der doch sonst alles laut und offen den Leuten erzählt, dieses Mal die Ursache seines Kommens, ein Duell mit zwei Gerichtsschreibern, Stanford leise zutuschelt. Nicht weniger eigentümlich ist es, wenn Stanford ihm ohne weiteres folgt. —

Diese Szene hat ihre Parallele in der Duellszene „Les Fâcheux“ I, 10. Allerdings hat Stanford eine andere Auffassung des Ehrbegriffs als Eraste. Man muss annehmen, dass Shadwell durch eine Kritik des Duellwesens sich Unannehmlichkeiten würde zugezogen haben und deshalb eine solche unterlassen hat. — Dieses sonderbare Benehmen Stanford's musste das Misstrauen Emiliens wieder wecken. Sie ist nunmehr entschlossen, völlig mit ihm zu brechen. — Somit wären wir in der Entwicklung der Haupthandlung nicht weiter als im zweiten Akte. Schon glaubte der Zuschauer am Ende angelangt zu sein und ist in Wirklichkeit wieder am Anfang. Die Arbeit beginnt für den Dichter von neuem. Er wollte offenbar nicht auf die übliche Fünfzahl der Akte verzichten! — Lovel weiss keinen Rat mehr. Er macht deshalb Carolina den Vorschlag, die andern ihren Weg gehen zu lassen und in Zukunft nur noch an ihre eigene Verbindung zu denken. Doch sie ist immer noch ein wenig eifersüchtig auf Lady Vaine. Aber auch, als sie ihren Verdacht als unbegründet erkennt, wagt sie diesen Schritt nicht ohne Einwilligung ihres Vaters zu tun. Dieser aber wolle erst seine älteste Tochter Emilia verheiratet wissen. Ihre beider Aufgabe besteht also darin, zuerst Stanford und Emilia zu verbinden. Um dieses Ziel zu erreichen, wollen sie die bisherige Methode der Belästigung fortsetzen. — Somit ist das Programm für den weiteren Verlauf der Handlung aufgestellt. Durch diese nicht ungeschickte Verflechtung der Nebenhandlung mit der Haupthandlung war es dem Dichter überhaupt erst möglich, letztere wieder aufzunehmen. — Doch zuvor haben wir es mit Stanford und Sir Positive zu tun. Letzterer glaubt, während der Vorstellung eines seiner Dramen zwei junge Leute bemerkt zu haben, die sich über sein Stück lustig machten. Diese will er jetzt durch Androhung eines Duells zum Widerruf zwingen. Zuerst muss er natürlich noch auf die Schönheit des Stückes aufmerksam machen, um dadurch die Grösse ihres Vergehens deutlich zu machen. Die beiden armen Kerle sind sich jedoch keiner Schuld bewusst. Erst als sie schriftlich die Bedeutung seiner Person und seines Stückes anerkannt haben, glaubt Sir Positive seine Ehre wiederhergestellt, und auch Stanford ist seines Amtes als Sekundant überhoben. — Diese Szene ist eigene Erfindung des Dichters.

Nach dem Fortgange Sir Positive's und der beiden Gerichts-

schreiber treten Emilia und ihre Dienerin auf. Man muss sich die Szene als einen freien Platz in der Umgebung Londons vorstellen. Sie haben sich hierher zurückgezogen, um vor weiteren Belästigungen sicher zu sein. Doch schon nähern sich ihnen Woodcock und Ninny. In der unverschämtesten Weise bieten sie sich ihnen als Begleiter an, weil sie die beiden unter ihren Masken für Koketten halten. Natürlich ist ihr Erstaunen gross, als die Mädchen sich ihnen zu erkennen geben. Aus dem Erstaunen, in dem sie von Emilien zurückgelassen werden, weckt sie Hufe. Dieser ist entschlossen, sich für die empfangenen Fusstritte an Stanford zu rächen. Um seinen Freund von dem ihm drohenden Unglück in Kenntnis zu setzen, macht Woodcock sich mit Ninny auf die Suche nach ihm.

Der dritte Akt hat die Handlung gleichsam wieder zurückgeschoben. Die sich regende Liebe ist bei Emilien durch Miss-trauen erstickt. Doch wissen wir schon, wie die weitere Handlung sich entwickeln wird.

Akt IV.

Die erste Szene hat keine Beziehung zur Haupthandlung. Besorgt um den guten Ruf Carolinens, warnt Lady Vaine sie vor der Falschheit Lovels. Doch dieser ist unberufener Zuhörer und setzt durch sein Auftreten Lady Vaine in die grösste Verwirrung. Sie entfernt sich deshalb so schnell als möglich. Aber ihre Verleumdung hat genügt, bei Carolinen die Eifersucht von neuem zu wecken. — Somit ist auch die Nebenhandlung nicht weiter vorgeschritten als zu Anfang des II. Aktes. Als Vorbild für diese Eifersuchtsszene diente dem Dichter sicherlich die fünfte Szene des dritten Aktes vom „Misanthrope“. Hier sucht Arsinoë ihre Rivalin Célimène bei Alceste anzuschwärzen und ihn von ihrer Koketterie und Falschheit zu überzeugen. Allerdings hat sie keinen Erfolg. — Während Lovel die gekränkte Carolina wieder zu versöhnen sucht, erscheint Stanford. Sofort will er dem Freunde seine Liebe zu Emilien mitteilen. Doch bittet dieser ihn, drinnen auf ihn zu warten. Als Lovel und Carolina die Szene verlassen haben, treten Stanford und Emilia auf. Noch immer tut sie sehr beleidigt und bittet ihn, sie nicht weiter mit seiner Gegenwart zu belästigen. Stanford sucht sein Fortgehen durch die Wichtigkeit

der Sache zu rechtfertigen. Doch lässt Emilia diese Entschuldigung nicht gelten. Seine Auffassung vom Duell erscheint ihr lächerlich. Hier wird die Unterhaltung durch Huffe's Erscheinen unterbrochen. Er will Stanford von einem Leinenhändler erzählen, der nichts Besseres zu tun habe, als bei ihren Jagden das Wild auseinander zu treiben. In Wirklichkeit befindet er sich in Geldnöten. Dieses Mal wird er aber von Stanford energisch abgewiesen. — Man erkennt in dieser Szene die mit Virtuosität erzählte Jagdgeschichte in „Les Fâcheux“, II wieder; allerdings sehr entstellt. — Das energische Vorgehen gegen diesen Lästigen erregt Emiliens Bewunderung, und bald gelingt es Stanford, sie von der Sinnlosigkeit ihres Verdachtes zu überzeugen. Die alte Liebe ist wieder da. Doch auch dieses Mal hindert das Auftreten Woodcock's eine Erklärung. Seine Freude, Stanford endlich gefunden zu haben, bringt er in üblicher Weise durch Umarmungen und Küsse zum Ausdruck. Dann erzählt er von der Gefahr, die Stanford durch Huffe drohe. Zum Zeichen seiner wahren Gesinnung will er seinem Freunde treu zur Seite stehen und ihn nie mehr verlassen. Erst als Stanford jegliche weitere Belästigung als Grund zum Streite aufzufassen droht, macht er sich fort. — Diese Szene fand Shadwell in „Les Fâcheux“ III, 4. Wörtliche Übereinstimmungen sind sehr häufig. — Um weiteren Belästigungen aus dem Wege zu gehen, schlägt Stanford Emilien einen Spaziergang vor, worin sie schliesslich einwilligt. Doch werden sie von Sir Positive daran gehindert. Stanford will sich unter dem Vorwande, einen Rechtsgelehrten in einer wichtigen Angelegenheit aufsuchen zu müssen, schnell davon machen. Doch hat er damit nur Sir Positive Gelegenheit gegeben, auf seine juristischen Fähigkeiten hinzuweisen. Seine Sache würde nie einen besseren Vertreter finden als ihn. Als Emilia darauf die Stadt Brügge nennt, muss er daran sofort seine grossen Pläne bezüglich der Befreiung Flanderns anknüpfen. Er entwirft dafür die wahnsinnigsten Schlachtpläne. Nach glücklicher Beendigung dieser Angelegenheit will er dann ein Schutz- und Trutzbündnis aller europäischen Fürsten zu Stande bringen. Ehe er sich zu noch grösserem Unsinn versteigen kann, wird er von Roger zu seiner Geliebten Lady Vaine entboten. Doch erst, nachdem er sich vergewissert hat, dass man sein Fortgehen nicht als Unhöflichkeit auslegen werde, entfernt er sich. Stanford und

Emilia wollen sich jetzt auch schnell auf den Weg machen. Da erscheint ein Polizeidiener mit dem Befehl, Stanford auf die Wache zu führen. Er ist von Hufe wegen Beleidigung angeklagt. — Das Seitenstück zu dieser Szene haben wir im „Misanthrope“ II., 6. — Stanford's Abwesenheit benutzt Lovel, neue Intriguen gegen Emilia ins Spiel zu setzen. Um sie tüchtig zu quälen, hetzt er ihr Ninny und Woodcock auf den Hals. Roger und Lovel haben den beiden eingeredet, dass Emilia sie aufrichtig liebe. Beide kommen nun zu gleicher Zeit zu Emiliens, um ihr Glück aus ihrem eigenen Munde zu hören. Während Ninny mit seinen Versen, in denen er seine Liebe gesteht, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht, will Woodcock dasselbe durch seinen Gesang erreichen. Die Erregung Emiliens deutet jeder zu seinen Gunsten aus. Nur die Gegenwart des einen hindere sie, dem andern das Geständnis ihrer Liebe abzulegen. — Diese Szene mag veranlasst sein durch „Misanthrope“ V., 2. Auch hier suchen sich die Verehrer der Célimène bei ihr einzuschmeicheln. Die Umgestaltung dieser Szene ergab sich aus der Änderung der ganzen Fabel. — Die Lage Emiliens wird noch schlimmer, als die Ankunft eines biederen Landedelmannes angekündigt wird. Diesen hat der Vater ihr zum Gatten bestimmt. In ihrer Not bedient sie sich einer List. Um sich von dem neuen Quälgeist zu befreien, macht sie mit Ninny und Woodcock gemeinsame Sache. Zu dem Ende erklärt sie sich mit ihren Leistungen sehr zufrieden, was beide einer Liebeserklärung gleich achten. Die gewünschte Folge kann nicht ausbleiben. Beide verschwören sich, den neuen Konkurrenten aus dem Felde zu schlagen. Nachdem der arme Teufel in unbeholfener Weise sich Emiliens vorgestellt und sein Kommen begründet hat, beginnen Woodcocks und Ninny alsbald zu singen und zu deklamieren, so dass sich Emiliens Vater schliesslich gezwungen sieht, sie aus dem Zimmer zu jagen. Der Edelmann gesteht ihr nun in recht derber Weise seine Liebe. Das Verständnis, das Emilia für die ländlichen Arbeiten bekundet, ist ihm eine hinreichende Garantie für ihre Tüchtigkeit. Mit der Aussicht auf eine glückliche Zukunft verlässt er Emilia auf eine halbe Stunde, um seine Pferde zu füttern. — Die derbe Natürlichkeit im Empfinden dieses Landedelmannes ist nicht ohne Geschick der Hohlheit und Schwatzhaftigkeit der anderen

Lästigen gegenübergestellt. — Für die folgende Szene diente dem Dichter ohne Frage „Les Fâcheux“ I, 8 als Vorbild. Wie Eraste, glaubt auch Stanford sich von Emilien betrogen und macht ihr schwere Vorwürfe wegen ihres Verhaltens gegen Ninny und Woodcock. Ebenso wie bei Molière kommt es auch hier zu keiner Klärung des Missverständnisses. Daran hindert sie das Auftreten aller Lästigen. Es beginnt jetzt eine wahre Generalquälerei: Sir Positive führt natürlich allein das Wort, die übrigen sind stumme Bewunderer dieses „Unmenschen“. Um die Qualen noch zu steigern, lenken Lovel und Carolina die Aufmerksamkeit Sir Positive's auf immer neue Gebiete, sei es der Wissenschaft, sei es des praktischen Lebens. Überall kennt dieser sich aus. Man fragt sich unwillkürlich, warum Stanford und Emilia diese Belästigung so ruhig ertragen. Warum werden die Quälgeister nicht ebenso abgefertigt, wie zu Anfang des dritten Aktes? — Diese Szene sollte offenbar dazu dienen, die Missstimmung zwischen Stanford und Emilia zu beseitigen. Ersterer überzeugt sich denn auch schliesslich davon, dass sein Verdacht unbegründet gewesen sei. Die Liebe ist somit wieder geweckt.

Akt V.

In diesem Akte musste der Dichter den glücklichen Ausgang herbeiführen. Deshalb verzichtet er darauf, die Verstimmung Stanford's lange anhalten zu lassen. Schon am Ende des vierten Aktes ist das gute Einvernehmen zwischen ihnen wiederhergestellt. Nachdem Emilia noch zu Anfang des fünften Aktes eine kurze Weile mit Stanford geschmollt hat, erklärt sie sich schliesslich zu einem Spaziergang mit ihm bereit. Die beiden wären also wiederum auf den Punkt angelangt, wo einer Erklärung nichts mehr im Wege stände. Die Lästigen haben somit ihre Schuldigkeit getan und können für die weitere Handlung entbehrt werden. Um sich ihrer zu entledigen, wird Emilia zur Intrigantin. Zuerst richtet sich ihre Intrigue gegen Sir Positive, den grössten Quälgeist. Um sich von ihm zu befreien, bittet sie Woodcock und Ninny bei ihrer Liebe, ihm immerfort zu widersprechen. Doch erst nachdem sie sich der Hilfe Stanford's versichert haben, wagen sie es, Sir Positive an Unverschämtheit zu überbieten. Natürlich gerät dieser über ihre Anmassung in furchtbare Wut und ver-

steigt sich zu den wahnwitzigsten Behauptungen. In der Hitze des Wortgefechts bemerkt er nicht, dass Lady Vaine sich aus dem Zimmer entfernt. Seine Aufmerksamkeit ist zu sehr seinen Widersachern zugewendet. Erst die Meldung Roger's von ihrem Verschwinden bringt ihn wieder zur Besinnung. Mit der Drohung, blutige Rache an Ninny und Woodcock zu nehmen, verlässt er das Zimmer. Damit wäre der Hauptlästige entfernt. Als Woodcock und Ninny jetzt ihre Belohnung von Emilia fordern, bittet sie beide, sich nach Oxford-Kate's zu begeben und dort auf ihr Kommen zu warten. Ausser sich vor Freude, ihren sehnlichsten Wunsch bald erfüllt zu sehen, machen sich beide auf den Weg nach dem bezeichneten Orte. Stanford und Emilia folgen ihnen unverzüglich, um weiteren Belästigungen aus dem Wege zu gehen. Sir Positive und Lady Vaine treten jetzt auf. Jener ist sehr froh, seine Geliebte wieder gefunden zu haben und dringt auf die sofortige Eheschliessung. Doch aus Rücksicht auf einen zweiten Liebhaber hat diese Bedenken. Erst als ihre Dienerin ihr die Annehmlichkeit, neben dem Gatten noch einen geheimen Verehrer zu haben, einleuchtend gemacht hat, erklärt sie sich mit Sir Positive's Vorschlag einverstanden. Sofort wollen sie einen Geistlichen aufsuchen. Nach ihrem Fortgang erscheinen Lovel und Carolina. Diese ist von ihrer Eifersucht befreit und entschlossen, Lovel zu heiraten. Dennoch mahnt sie ihn, sich noch eine Weile zu gedulden, bis sie sich völlig mit dem Gedanken einer Eheschliessung vertraut gemacht habe. Ihre weiteren Verhandlungen werden durch das Erscheinen Stanford's mit Emiliens gestört. Sie kehren von ihrem Spaziergange zurück, auf dem sie noch einmal Gelegenheit hatten, einander von der Aufrichtigkeit ihrer Gesinnung zu überzeugen. Lovel und Carolina sind nicht wenig über den schnellen Erfolg ihrer Intriguen erfreut. Während Carolina sich jetzt in das Geheimnis der Liebe Emiliens einzuschleichen weiss, veranlasst Lovel Stanford zum Geständnis. Carolina dringt nunmehr auf eilige Heirat, um so den Absichten des Vaters zuvorzukommen. Wenn auch Emilia garnicht abgeneigt ist, auf diesen Vorschlag einzugehen, fürchtet sie dennoch, ein so festes Bündnis wie das der Ehe zu schliessen. Eine spätere Enttäuschung könnte sie diesen Schritt bereuen lassen. Erst als Stanford sich bereit erklärt hat, für diesen Fall die Ehe wieder

zu lösen, willigt sie ein. Die dritte Szene führt uns nach einem Gasthaus in Oxford-Kate's, wo Woodcock und Ninny sehnlichst die Ankunft der geliebten Emilia erwarten. Natürlich sind beide nicht wenig erstaunt darüber, an diesem Orte mit einander zusammenzutreffen. Zuerst versucht der eine, durch Drohungen den andern zum Fortgehen zu bewegen. Als sie merken, dass diese nichts fruchten, versuchen sie es auf friedlichem Wege. Als aber auch dieses Mittel nichts nützt, ziehen sie ihre Degen. Doch keiner wagt, auf seinen Gegner loszuschlagen. Diese lustige Szene endigt damit, dass zwei Diener die beiden hinauswerfen. Nach ihnen treten Stanford mit Emilia und Lovel mit Carolina auf. Sie haben Emiliens Wohnung verlassen, in der Erwartung, an diesem Orte die erwünschte Ruhe zu finden. Doch der Vater ist ihnen mit dem Landedelmann gefolgt und dringt auf die augenblickliche Verbindung zwischen diesem und Emilien. Nur auf Bitten Lovel's gewährt er seiner Tochter Bedenkzeit bis zum andern Morgen. Diese Frist benutzt Roger, den gentleman vom Lande von seinen Absichten abzubringen. Durch seine Versicherung, dass von einer reichen Mitgift gar keine Rede sein könne, dass er vielmehr bei dem koketten Wesen Emiliens sich nur Unannehmlichkeiten schaffen würde, weiss er ihm die Hölle ordentlich heiss zu machen. Ohne dem Vater Emiliens die Änderung seines Entschlusses mitzuteilen, macht er sich schnell davon. Roger dringt jetzt auf schnelle Heirat. Doch werden sie von Woodcock und Ninny daran verhindert. Beide machen Emilien heftige Vorwürfe wegen ihres Ausbleibens, lassen sich aber zum zweiten Mal durch ein leeres Versprechen fortschicken. Der arme Hufte, der ganz betrunken ins Zimmer hineintaumelt, wird einfach über den Haufen gerannt. Zuletzt erscheinen Sir Positive und Lady Vaine, und stellen sich als glückliche Eheleute vor. Um das Herz seines Freundes aufzuheitern, hat er sofort einige Musikanten mitgebracht, deren Musik alsbald Woodcock und Ninny herbeilockt. Als dann auch noch der Vater mit dem Landedelmann zurückkehrt, sind alle Lästigen glücklich wieder beisammen. Doch jetzt halten Stanford und Lovel den Augenblick für geeignet, dem Vater ihre Liebe zu seinen Töchtern zu gestehen. Ohne weiteres gibt er ihnen seinen väterlichen Segen. Auf diese Wendung der Dinge waren Ninny und Woodcock natürlich nicht gefasst. Während

dieser sich ruhig in sein Schicksal fügt, will jener seine Schmach durch bissige Epigramme rächen. Zum Schluss tritt noch ein kleiner Knabe auf, der zur allgemeinen Erheiterung einen Tanz vor der Gesellschaft aufführt. So ist der anfängliche Weiberfeind zum Verliebten geworden; allerdings hasst er die übrige Welt wie zuvor. Er fordert deshalb Emilia auf, eiligst mit ihm in die Einsamkeit zu fliehen, um vielleicht dort die Ruhe zu finden, die ihnen unter Menschen versagt sei:

„Make hasty, and quit the trouble,
 Now to some distant desert let's repair,
 And there put off all our unhappy care;
 There certainly the freedom we must find,
 Which is denied to us among mankind.“

Der ganze letzte Akt ist Shadwell's eigenes Werk, und nach meiner Meinung ist ihm dieser am besten von allen gelungen. Das lebendige, recht heitere Intriguenspiel hebt sich vorteilhaft von der im allgemeinen ziemlich monotonen Handlung der übrigen Akte ab.

Der damals übliche Epilog schliesst das Stück ab. Der Dichter appelliert darin an die Nachsichtigkeit seiner Kritiker und bittet, ihm gegenüber dieselbe Rücksicht walten zu lassen, die sie für sich selbst beanspruchen würden. Er gesteht offen zu, dass er, beim Schreiben dieses Stückes, nur die Mode seiner Zeit habe mitmachen wollen.

IV. Komposition.

Wie schon im zweiten Teil meiner Arbeit ausgeführt ist, beabsichtigte Shadwell, einen Menschenhasser darzustellen, der im Gegensatz zum Molière'schen „Misanthrope“ sich in die Fesseln der Liebe schlagen lässt. Für die Darstellung dieser Idee nahm er sich den Stoff aus den beiden Molière'schen Stücken „Le Misanthrope“ und „Les Fâcheux“. Aus jenem entlehnte er, direkt oder indirekt, die Hauptcharaktere und die Fabel, während dieses ihm die nötigen Figuren der Lästigen in hinreichender Menge zur Verfügung stellte. So waren dem Dichter durch diese beiden Vorlagen gleichsam die Bausteine und der Hauptplan für das zu errichtende Gebäude gegeben. Ihm blieb allein übrig, die passende Zusammenfügung des Gegebenen zu finden, auf dass das Ganze eine wirkliche Form annehme. Darin besteht das Verdienst Shadwell's an seinem Werk, aber auch ausschliesslich darin!

Wie ist er nun dabei verfahren? Er hatte zuerst die beiden Hauptfiguren, Stanford und Emilia. Bei ihrem natürlichen Misstrauen gegen alle Menschen würden diese beiden sich für alle Zukunft unbekannt geblieben sein. Jede neue Bekanntschaft ist für sie gleichbedeutend mit neuer Qual. Der Dichter bedurfte also notwendig eines dritten, durch den die beiden in Verbindung gebracht würden, gleichsam des bewegenden Moments, durch das erst überhaupt eine Handlung möglich wurde. Zu dem Ende fügt er die beiden Personen Lovel und Carolina in die Haupt-handlung ein. Lovel ist der einzige Freund Stanford's und Carolina die Schwester Emiliens. Beide — Lovel und Carolina — werden uns sofort als Liebende vorgestellt. Damit war das Bindeglied zwischen den beiden Familien gegeben. Diese beiden Personen machen es sich jetzt zur Aufgabe, die verwandten Seelen, Stanford und Emilia, einander zu nähern. Doch wäre immer

noch eine Verbindung zwischen beiden unmöglich, wenn sie nicht von der Gleichheit ihres Empfindens überzeugt würden. Die bloße Behauptung einer solchen würde ihnen beiden nicht genügen. Sie mussten deshalb in Situationen hineingeführt werden, wo sich ihr Charakter durch praktische Betätigung kund tate. Zu dem Ende werden ihnen jetzt die Lästigen auf den Hals geschickt. Die gleiche Wirkung, die dadurch hervorgerufen wurde, musste sie „von der wahren Harmonie ihrer Gemüter“ überzeugen, und das gewünschte Resultat einer Eheschliessung konnte nicht mehr ausbleiben.

Ich glaube, dass diese Komposition für Shadwell die gegebene war, nachdem ihm der Stoff und die Fabel geliefert waren. Die Ansicht des Herausgebers seiner Werke (in der Mermaid-Series), er habe sich für die Komposition an die Shakespeare'sche Komödie „Much ado about nothing“ angelehnt, scheint mir verkehrt zu sein. Jedenfalls ist sie überflüssig. Ausserdem sind es garnicht Leonato und Hero, die eine Verbindung zwischen Benedikt und Beatrice zu stande bringen wollen. Dieser Plan geht von Don Pedro aus. Die Übereinstimmung der beiden Paare in „The Sullen Lovers“ und „Much ado about nothing“ wäre also nach meiner Ansicht eine rein zufällige.

Eine Eigentümlichkeit fällt bei einem Vergleich des Shadwell'schen Stückes mit der Vorlage sofort auf: die geringe Anzahl von Lästigen. Man fragt sich unwillkürlich: Warum hat der Bearbeiter die reiche Galerie Molière'scher Charakterfiguren in „Les Fâcheux“ auf fünf reduziert? Diese Beobachtung verwundert um so mehr, als Shadwell's Streben sonst doch nach dem Vorbilde Ben Jonsons darauf hinausgeht, eine möglichst grosse Anzahl von „humours“ darzustellen; im Gegensatz zu den Franzosen, die es daran gewöhnlich fehlen liessen. Was hat ihn im vorliegenden Falle dazu bestimmen können, von diesem Prinzip abzuweichen? Ein Blick auf die Zahl der weiblichen Lästigen dürfte diese Eigentümlichkeit erklären. Man sieht sofort das Überwiegen der männlichen Rollen. Ist auch diese ungleiche Verteilung eine Beobachtung, die man bei sämtlichen Dramen Shadwell's machen kann, so ist sie in diesem Falle direkt ein Missverhältnis. Man sieht nämlich nicht ein, weshalb Emilien nicht die gleiche Anzahl von Lästigen zur Seite gestellt werden

wie Stanford. Hier vermischen wir den sonst so genau durchgeführten Parallelismus. Doch woher sollte der Dichter die weiblichen Figuren nehmen? In der Vorlage fand er nur eine passende, die spröde Kokette Arsinoë. Das Bild, das Célimène von ihr in kurzen Zügen entwirft, ist in Shadwell's Lady Vaine nur näher ausgeführt. Hier zeigt der Dichter offenbar einen Mangel an Erfindungsgabe, wenn wir das Fehlen weiterer Typen nicht seiner Bequemlichkeit zuschreiben wollen.

Um also das Missverhältnis nicht allzu fühlbar werden zu lassen, beschränkte der Dichter die Zahl der Molière'schen männlichen „Fâcheux“ auf fünf und vereinigte in diesen fünf Figuren die Eigenschaften sämtlicher Typen der Vorlage. Den Mangel an weiblichen Lästigen sucht er dadurch noch weniger bemerkbar zu machen, dass auch den männlichen die Aufgabe zufällt, Emilia zu quälen. Allerdings bliebe dann noch die Frage offen: Wie sind diese Leute mit einer Dame bekannt geworden, die sich gänzlich vom gesellschaftlichen Leben zurückgezogen hat? Deshalb wird Lady Vaine als die Geliebte Sir Positive's dargestellt. Durch sie wird dann dieser mit den übrigen Lästigen in die Gesellschaft Emiliens gebracht.

Die aus dem Mangel an Charakterfiguren folgende Eintönigkeit der Handlung sucht der Dichter durch die weitere Ausführung der Nebenhandlung abzuschwächen. Jedenfalls mag es für den Zuschauer eine gewisse Erholung gewesen sein, wenn er für Augenblicke in Lovel und Carolina wieder einmal wirkliche Menschen vor sich hatte.

In der Einleitung zu den „Sullen Lovers“ sagt Shadwell: „I have in this Play, as near as I could, observed the three unities of time, place, and action; the time of the drama does not exceed six hours, the place is in a narrow compass, and the main action of the Play, upon which all the rest depend, is the sullen love betwixt Stanford and Emilia, which kind of love is only proper to their characters“. Man sieht, dass er auch in diesen Stücken von den Franzosen gelernt hat. Allerdings macht auch er sich die von ihnen allmählich zugestandenen Freiheiten in der Behandlung dieser Regeln zu nutze. Dennoch dürfte die Einheit der Haupthandlung durch die Einführung der Nebenhandlung kaum im Sinne der Franzosen gewahrt sein. Man sieht doch

schlechterdings nicht ein, was die Liebesszenen zwischen Lovel und Carolina mit der Haupthandlung zu schaffen haben; ebensowenig wie die Verbindung Sir Positive's mit Lady Vaine. Allerdings hat der Dichter versucht, dadurch, dass er die Heirat zwischen Lovel und Carolina von der zwischen Stanford und Emilia abhängig machte, die Beziehung zwischen den beiden Handlungen, wenn auch in ganz äusserlicher Weise, herzustellen.

Ebenso ungenau ist die Einheit des Ortes vom Dichter beobachtet worden. Wenn er zu Anfang der Akte den Ort der Handlung verändert, hat er damit sich dieselbe Freiheit erlaubt, wie die Franzosen. Auch diese hatten allmählich dem strengen Gesetze eine weitere Ausdehnung gegeben. So will schon Corneille, dass eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Was aber Corneille erlaubt war, musste Shadwell recht sein. Dennoch würde jener ihm niemals verziehen haben, wenn er ausserdem noch mitten im Akte einen Wechsel der Örtlichkeit eintreten lässt, wie dieses doch im zweiten und fünften Akte der Fall ist. Der Ort, der zu Anfang des Aktes da ist, muss nach den französischen Forderungen durch diesen ganzen Akt bleiben. An anderen Stellen dagegen hat Shadwell diese Regel zu beobachten gesucht, aber auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. So ist es doch ganz unmöglich, dass sich die Szene zwischen Sir Positive und den beiden clerks in dem Zimmer Emiliens abspielt, zumal jener kurz vorher dasselbe verlässt, um diese anderswo zu treffen. Und doch ist es so. Es scheint, als ob der Dichter in diesem Falle mit der Unachtsamkeit der Zuschauer gerechnet habe. Man muss eben in der damaligen Zeit weniger auf derartige Unwahrscheinlichkeiten geachtet haben.¹⁾ Ohne diese Voraussetzung würde man es vollends nicht verstehen, wenn sofort darnach Emilia und Luce auf ihrem Spaziergange in dasselbe Zimmer kommen, das sie soeben verlassen haben. In diesem Falle muss man sich doch die Handlung in die Umgebung von London verlegt denken. Also ist auch die Einheit des Ortes von Shadwell nur scheinbar gewahrt. Beljame bemerkt sehr richtig; „De l'unité de lieu, il ne peut question que pour la forme; car elle ne pourrait guère s'accorder avec la nouvelle mise en scène“.¹⁾

¹⁾ Beljame: Le public et les hommes de lettres au XVIII^e siècle. S. 41 und S. 62.

Was die Einheit der Zeit betrifft, so behauptet der Dichter in der Vorrede, dass das Drama die Zeit von sechs Stunden nicht überschreite. Dieses zugestanden, wäre der Forderung der Franzosen volles Genüge geleistet. Ja, sie würden ihm im äussersten Falle noch vierundzwanzig Stunden mehr bewilligt haben. Natürlich kann man sich die ganze Handlung in sechs Stunden vollzogen denken, zumal da im Lustspiel durch die geschäftige Intrigue alles viel schneller zu Ende geführt wird. Doch dann wäre damit doch nur die physische Einheit der Zeit beobachtet. Können denn wirklich innerhalb sechs Stunden zwei Menschen, die im vorliegenden Falle noch dazu einander völlig fremd sind, sich kennen lernen, lieb gewinnen und heiraten, wenn auch noch so viele Momente von aussen darauf hinarbeiten? Es ist eben, auch in der Komödie, an der bloss physischen Einheit nicht genug; die moralische muss dazu kommen, deren Verletzung für alle empfindlich ist.¹⁾

In dieser Hinsicht hätte ihm die Molière'sche Komödie vorbildlicher sein können. Hier ist in der Tat die geforderte Einheit überall gewahrt geblieben. Doch beliebt es ihm auch niemals, Handlungen darzustellen, die längere Zeit als einen Tag in Anspruch nehmen. Er weiss in der Entwicklung der menschlichen Handlungen stets den Moment zu erfassen, von wo aus sie in der gesetzmässigen Zeit zu einem natürlichen Abschluss gebracht werden können. Durch die Expositionsszene werden wir über die Vorgeschichte des Dargestellten so weit in Kenntnis gesetzt, als zum Verständnis des weiteren Verlaufes notwendig ist. So begnügt er sich auch im „Misanthrope“ damit, zu zeigen, wie Alceste sich wieder von den Fesseln einer unglücklichen Liebe freimacht. Und das konnte allerdings in sehr kurzer Zeit geschehen.

¹⁾ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, XI. Stück.

V. Charaktere.

Die im allgemeinen richtige Behauptung, dass die Kopie fast immer eine Herabsetzung des Originals bedeutet, wird durch einen Vergleich der Shadwell'schen Charaktere mit ihrer Vorlage bestätigt. Allerdings war es den englischen Dramatikern der damaligen Zeit garnicht so sehr darum zu tun, ihre Charaktere zu vertiefen. Die Zuschauer wollten nur leicht unterhalten sein. Man liebte nicht, viel zu denken und setzte auch bei anderen keine grossen Gedanken voraus. Die Hauptsache im Lustspiel waren möglichst drollige, noch besser, recht zweideutige Situationen, und recht alberne, schlüpfrige Reden. Durch die Rücksicht darauf litt nicht selten die Wahrscheinlichkeit der Handlung und der Charaktere. Taine sagt mit Recht: „Ils glissent à la surface des choses, ils n'y pénètrent pas. — Tout ce plaisir reste à fleur de peau; on n'a rien du fonds naturel et de la vraie nature de l'homme; on n'emporte aucune pensée; on a passé une heure, et voilà tout; le divertissement vous laisse vide, et n'est pas bon que pour occuper des soirées de coquettes et de fats“. Bei Molière dagegen beruht das Hauptinteresse auf der Seelenmalerei und Charakterdarstellung. Wie hat nicht die herrliche Gestalt des Alceste unter der Hand Shadwell's an Würde verloren! Muss nicht jeder natürlich empfindende Mensch für Molière's Alceste die höchste Begeisterung empfinden und zugleich aufrichtigen Schmerz, wenn solch' ein edler Charakter sich durch eine leichtfertige Kokette betrügen lässt? Die Grundstimmung seines Charakters ist Wahrhaftigkeit, die offen Front macht gegen die Lügenhaftigkeit und Heuchelei der Zeit. Überall wo er diese Schwächen findet, will er sie in ihrer nackten Hässlichkeit dem Gespött preisgeben. Und dieser Freimut ist kein leeres Salongeschwätz. Er beweist ihn auch in der Tat durch die unbarmherzige Kritik, die er an dem elenden

Machwerk des Oronte übt, und ebenso nachher den Verehrern Célimènes's gegenüber. Wenn man sich auch nach einigem Nachdenken sagen muss, dass solche Offenheit nur in den seltesten Fällen am Platze ist, tut das unserer Hochachtung vor dieser edlen Gestalt keinen Abbruch, und dieses Gefühl der Bewunderung wird stets die Lachlust unterdrücken, die nur aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter versetzt. Vivier bemerkt sehr richtig:¹⁾ „C'est là le sublime de cette pièce que l'on puisse sourire librement de la roideur d'Alceste sans cesser de l'admirer, que même cette dernière impression dépasse de beaucoup le premier.“ Was hat Shadwell aus dieser Gestalt gemacht? Einen mürrischen, nervös gereizten Menschenfeind, dem jegliche sittliche Begeisterung fehlt. Es ist nicht so sehr die Schlechtigkeit seiner Mitmenschen, die ihn in Verzweiflung bringt, die blosser Aufdringlichkeit von Modegecken genügt, um ihm die ganze Welt zu vereckeln. Im Grunde ist sein Schmerz rein physischer Natur, und ein solcher kann niemals einem Menschen jene Willenskraft verleihen, die die Schwächen der Menschheit aufzudecken wagt. Dazu bedarf es jener echten sittlichen Entrüstung. So kommt es, dass Stanford während des ganzen Dramas eine schwache, mehr kleinliche Natur ist, ohne höheren Schwung und ohne Energie. Ganz ähnlich verhält es sich mit Emilien, die nur das Seitenstück zu Stanford bildet.

Schon mehr wusste der Dichter mit Molière's Philinte anzufangen. Im „Misanthrope“ ist er der echte Weltmann. Auch er kennt genau die Schwächen der Menschheit. Doch haben Lebenserfahrungen jene phlegmatische Ruhe bei ihm herausgebildet, die die Welt nimmt, wie sie ist. Er weiss genau, wann er zu sprechen und wann er zu schweigen hat, um Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen. Shadwell macht aus ihm den echten Lebemann, dem die allgemeine Verkommenheit der Sitten so recht nach Wunsch ist: „Methinks it is as pretty an honest, drinking, whoring age, as a man would wish to live in“. Allmählich scheint er doch dieses bewegten Lebens überdrüssig geworden zu sein und will sich deshalb in dem ruhigen Hafen der Ehe vor Anker legen. Ganz ähnlich denkt Carolina, die ebenfalls nur ein Seitenstück zu Lovel bildet.

¹⁾ Moliériste VIII.: L'art de Molière par Vivier.

Auch in der Darstellung der Quälgeister bleibt der Bearbeiter weit hinter seiner Vorlage zurück. Er fand bei Molière eine ganze Gallerie von Lästigen-Typen: den Musiknarren, den Kartenspieler, den Duellanten, den enragierten Jäger, den Projektensmacher und den Sonettendichter („Le Misanthrope“). Alle diese Figuren hatte Molière mit scharfem Auge dem Leben nachgebildet. Wie hat Shadwell diese Mannigfaltigkeit von Charakterfiguren benutzt? Nach obiger Vermutung hatte er, der Gleichmässigkeit des Stückes zu Liebe, die Zahl der Lästigen reduziert. Um nun aber nicht monoton zu wirken, vereinigt er mehrere Typen der Vorlage zu einem einzigen: z. B. den Musiknarren und den Projektensmacher zu der Gestalt Woodcock's, den Jäger und den passionierten Spieler zu der Hufte's. Jedoch war diese Kombination recht unglücklich. Die einzelnen Lästigen wurden dadurch unnatürlich und verschwommen. Jedenfalls empfindet man es als einen schroffen Widerspruch, wenn Woodcock in den ersten Akten den leidenschaftlichen Musikfreund spielt, und nachher als Projektensmacher auftritt. Sicherlich würde Ben Jonson, den er sonst als das nachahmungswerteste Vorbild bewundert, diese Art von „humours“ kaum gebilligt haben, betont er doch gerade, dass eine besondere Gemütsart von einem Manne derart Besitz ergriffen haben muss, dass sie alle seine Leidenschaften und Geisteskräfte in ihr Gefüge hineinzieht: vgl. Every man out of his humour:

„As when some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their confluxions, all to run one way.
This may be truly said to be a humour“.

Fand Shadwell für die drei Figuren Ninny, Woodcock, Hufte alle nötigen Züge in der Vorlage, so ist er in der Zeichnung Sir Positive's einigermaßen originell gewesen. Immerhin finden wir auch in diesem Typus Anklänge an Molière's Acaste oder an den bramabasierenden Miles gloriosus des Plantus, mit dem er sicherlich durch seine klassischen Studien bekannt geworden ist; dennoch hat er in diese Gestalt eine Reihe von Zügen hineingetragen, die dem Leben abgelauscht sind. So geißelt er in Sir Positive jene minderwertigen Theaterdichter, die damals auf der englischen Bühne mit ihren elenden Machwerken bessere Autoren zu ver-

drängen drohten. Die Skizze, die er von dieser Art Leute im Anfang seiner Vorrede entwirft, ist in Sir Positive weiter ausgeführt. Zugleich sollen durch ihn jene Personen lächerlich gemacht werden, die ihre verschrobenen Ansichten jedem Menschen aufzudrängen suchen. Auch von dieser Sorte Menschen gibt der Dichter in der Einleitung eine kurze Beschreibung. Und doch, trotzdem der Dichter nach der Natur hat zeichnen können, ist ihm diese Figur am wenigsten gelungen. An keiner Stelle wirkt sie komisch und lächerlich. Vielmehr ist er in seinen Anmassungen und unbewiesenen Behauptungen so banal, dass er auf die Dauer nur ermüdet.

Die Unbedeutendheit der übrigen Personen des Dramas dürfte ein näheres Eingehen auf sie ersparen.

VI. Kulturgeschichtliches.

In kulturgeschichtlicher Hinsicht ist das Drama des 17. Jahrhunderts von der höchsten Bedeutung, weil man in ihm den Niederschlag der damals herrschenden Sitten, allerdings vornehmlich der vornehmen Gesellschaft, hat.

Völlige moralische Zerrüttung ist das Charakteristische dieser Periode. Dieser sittliche Verfall war die notwendige Folge des allzu strengen moralischen Zwanges unter der voraufgehenden Herrschaft der Puritaner.

Für das kulturgeschichtliche Bild erhalten wir aus „The Sullen Lovers“ etwa folgende Züge:

Wie sehr der damaligen Welt der Massstab für die moralische Wertung abhanden gekommen war, zeigt deutlich der unbeanstandete Verkehr der Lady Vaine mit der züchtigen und ehrbaren Emilia. Sie gehört eben zur Aristokratie. Ob sie zugleich eine Dirne ist oder nicht, kommt für die moralische Wertung nicht in Betracht. Mit dieser Protegierung der Prostitution hängt der Verfall der Ehe, des wichtigsten Pfeilers eines jeden gesellschaftlichen Baus, zusammen. Diese scheint in der Tat bloss als Deckmantel gedient zu haben, unter dem sich nur noch besser sündigen liess.¹⁾ Ebenso leichtfertig wie man sie schliesst, löst man sie wieder, ohne weitere Formalitäten.¹⁾ Der erste beste Geistliche ist stets bereit, den Akt der Trauung zu vollziehen.¹⁾ Man heiratet eben nur nach Geld und Ansehen, eheliches Glück ist Nebensache.¹⁾ Um sich das harte Joch der Ehe erträglicher zu machen, haben die meisten Frauen neben dem Gatten ihre geheimen Verehrer.¹⁾

¹⁾ S. „The Sullen Lovers“, Akt I, Szene 1; Akt V, Szene 2; Akt III, Szene 1; Akt V, Szene 2.

Ebenso selten wie eine glückliche Ehe wird man in diesen Kreisen wahre Freundschaft antreffen. Was den einen an den andern bindet, sind zumeist ganz materielle Gründe des Vorteils, mit deren Wegfall auch der freundschaftliche Verkehr gelöst sein würde.¹⁾ Nicht selten dient die Freundschaft nur dazu, sich in eine Familie einzuschleichen, um desto besser und ungenierter mit der Gattin des „Freundes“ verbotenen Umgang pflegen zu können.²⁾

Die ganze Aufmerksamkeit der vornehmen Welt war darauf gerichtet, durch peinliche Beobachtung der am Hofe Karls II. herrschenden Formen zu glänzen — z. B. essen und trinken à la mode, Corrautos komponieren, Gedichtchen verfassen, witzige Reden führen. Ernste Arbeit tritt völlig hinter dem Vergnügen — Kartenspiel, Jagd, Reitsport etc. — zurück. Diese Art der Betätigung scheint für jeden gentleman unerlässlich gewesen zu sein, selbst wenn seine finanzielle Lage so schlecht war, dass kaum der Schneider seine Rechnung bezahlt bekommen konnte.³⁾ Der Heldenmut findet seinen besten Ausdruck in nächtlichen Lärm- szenen, Fenster einwerfen, Konflikten mit der Polizei etc.³⁾

Das starke Betonen der formellen Seite im gesellschaftlichen Verkehr hatte natürlich eine grosse Oberflächlichkeit des Empfindens, selbst in den wichtigsten Lebensfragen, zur Folge: Vielwisserei ist Mode.³⁾ Dem selbstbewussten, hyperklugen Modegecken steht die eitle, launische Kokette zur Seite. Die Oberflächlichkeit zeigt sich auch in der Ruhmsucht der vielen Dichterlinge, die für nichts und wieder nichts ihren guten Namen aufs Spiel setzen.³⁾ Der Verzicht auf jegliches Honorar hatte dieser Art Leute bald auf der englischen Bühne Eingang verschafft. Als einzige Entschädigung verlangen sie unbedingte Anerkennung ihrer Talente und ihrer Werke.⁴⁾ Wird ihnen diese nicht zu teil, sind sie in ihrer Ehre gekränkt und suchen sich an ihren Kritikern mit dem Degen zu rächen.⁴⁾ Allerdings sehen sie sich in der Wahl ihrer Gegner stets vor.⁴⁾

Die obigen Ausführungen finden ihre Anwendung nur auf die vornehmen Kreise Londons, die unter dem unmittelbaren

1) S. das Verhältnis der Lästigen zu Stanford.

2) „The Sullen Lovers“, Akt II, Szene 3.

3) „The Sullen Lovers“, Akt I, Szene 1; Akt III, Szene 1.

4) „The Sullen Lovers“: Preface; Akt III, Szene 1.

