

‚Teasing the Bard‘ Ben Jonson als erster produktiver ‚Leser‘ Shakespeares

Andreas Mahler (FU Berlin)

I

Von Ben Jonson stammt – sieben Jahre nach Shakespeares Tod und neun Jahre nach Ben Jonsons frecher Eigenherausgabe seiner Dramen als „Works“, im Widmungsgedicht auf dem Frontispiz der 1623 von John Heminges und Henry Condell besorgten *Folio*-Ausgabe der Gesamten Werke Shakespeares – das vielzitierte Lob, Shakespeare sei „not of an age, but for all time“.¹ Shakespeares Werk, heißt es dort, sei „such / As neither man nor muse can praise too much“ (V. 3 f.), er selbst „a monument without a tomb, / [...] alive still while thy book doth live / And we have wits and praise to give“ (V. 22 ff.) – würdig der uneingeschränkten Bezeichnung, er sei die „Soul of the age! / The applause, delight, the wonder of our stage!“ (V. 17 f.).

Von Ben Jonson stammt aber auch – in seinen postum veröffentlichten Arbeitsnotizen mit dem Titel *Timber viz. Explorata: or Discoveries* (ersch. 1640; Jonson, *Poems* 373–458) – das gleichermaßen bekannte Urteil: „I remember, the

¹ Alle Verweise auf Shakespeare folgen – unter Angabe der üblichen Werksigel – der von Stanley Wells und Gary Taylor besorgten Ausgabe des *Oxford Shakespeare*; Jonsons Lobgedicht dort xlv f., das Zitat V. 43. Der vorliegende Beitrag versucht in Ton und Anlage dem Öffentlichkeits- und Vortragscharakter einer sich an ein eher allgemeines Stadtpublikum richtenden Ringvorlesung weitgehend Rechnung zu tragen.

players have often mentioned it as an honour to Shakespeare, that in his writing (whatsoever he penned) he never blotted out line. My answer hath been, would he had blotted a thousand.“ (394) Shakespeare, von dem Jonson sagt: „I loved the man, and do honour his memory – on this side of idolatry – as much as any“, sei einerseits „(indeed) honest, and of an open, and free nature“ gewesen; andererseits habe er aber auch verfügt über „an excellent fancy; brave notions, and gentle expressions: wherein he flowed with that facility, that sometimes it was necessary he should be stopped.“ Und Jonson fährt fort: „His wit was in his own power; would the rule of it had been so too.“ (ebd.) Gewiss, so Jonson 1619 schließlich auch in seinen legendären *Conversations* mit dem schottischen Dichter William Drummond of Hawthornden (Jonson, *Poems* 459–480), sei Shakespeares Erfindungsgabe ihm ganz und gar stets zur ideenreichen, phantasievollen Verfügung gestanden, allein was gefehlt habe, sei deren gezielt und klug disziplinierende Kontrolle; er sei zwar unstrittig ein *poet of nature*, ebenso unstrittig jedoch müsse hinzugefügt werden: „That Shakespeare wanted art.“ (462, Z. 45) „Jonson, in short,“ so lautet etwa David Bevingtons für die Forschung weitgehend einschlägiges Fazit, „held Shakespeare’s genius in extremely high regard, but considered him deficient in classical training and orientation.“ (223)²

Dies zeigt Ben Jonson als den, den man seit jeher gern in ihm sehen will: als den ‚mürrischen‘, angefressenen Ben Jonson, den *spoil sport*, der dem vermeintlichen Originalgenie William Shakespeare in die Suppe spuckt und in kleinlich klassizistischer Pedanterie moniert, dass Böhmen keine Küste habe, dass völlig theaterunwahrscheinlich sei, dass ein Held im ersten Akt geboren, im zweiten verheiratet und in Akt V in hohem Alter zu Grabe getragen werde (*EMI* Prol. 7 ff.) oder auch, dass man mit „three rusty swords, / And help of some few foot-and-half-foot words“ noch keine Rosenkriege auf die Bühne bringen könne (9 ff.).³ Dem *merry Shakespeare* der Leichtigkeit, Verspieltheit und der Phantasie steht mithin traditionell gegenüber ein *morose Ben Jonson* (Wilson), der verbissen kritikasterhaft in der Ecke – oder wie dies Ben Jonsons Komödie *Bartholomew Fair* selbstironisch zeigt, hinter dem Vorhang – steht und stets überwacht und meckert. Doch scheint dies nicht die ganze Geschichte.

Worum es mir in der Folge geht, ist das Bild eines dialogischen, eines kreativen, eines kunst- (art‘) und ästhetikbewussten Ben Jonson. Neben dem uneingeschränkten elisabethanischen Dichterkönig Sir Philip Sidney, dessen 1595

² Zu den wenigen Fakten über das Verhältnis von Shakespeare und Ben Jonson siehe Schoenbaum 56-59 und 92-97 sowie nunmehr näherhin auch Shapiro 133-170.

³ Alle Zitate zu Ben Jonsons Dramen folgen, ebenfalls unter Angabe der üblichen Sigel, der Oxforder Ausgabe von G.A. Wilkes (Jonson, *Plays*).

postum veröffentlichte *Defence of Poesy* als allen sensationalistischen Wildwuchs zähmende Programmschrift frühneuzeitlicher ‚Literarisierung‘ – der Schaffung eben einer verlässlichen ‚*rule*‘ – anzusehen ist, ist es nämlich vor allem der oftmals unterschätzte, ein wenig ungeliebte Ben Jonson, dem die Nobilitierung des rinascimentalen englischen Dramas und Theaters – nicht zuletzt auch aufgrund der selbstbewussten Herausgabe seiner Dramen als *Works* (1616) – politisch-strategisch entscheidend mit zu verdanken ist. Und meine These und Behauptung ist, dass dies nicht *gegen* Shakespeare, sondern in kontinuierlich konsequentem, freundschaftlich-rivalisierendem Dialog *mit* Shakespeare entsteht, also in einer beständigen expliziten, oder zumindest impliziten, Debatte zweier und sodann mehrerer weiterer, zuweilen kollektiv arbeitender Theaterpraktiker, möglicherweise gar, wie die Anekdote dies haben will, im phantasmiierten Hinterzimmer des Mermaid Inn.⁴ Es ist dies der Dialog zweier Theatermacher, von denen der eine – Shakespeare – reiner Theaterpraktiker, der andere – Ben Jonson – zudem auch noch humanistisch bewusster Dichtungstheoretiker ist: ersterer unablässig Texte bereitstellender *playwright* einer blühenden frühneuzeitlichen Theaterindustrie, vergleichbar vielleicht dem Hollywood der 1950er und 1960er Jahre, mit *shares*, *shareholders* und *shareholder value* (vgl. Weiß, *Drama* 17–64), letzterer vielleicht der erste bewusste ‚Autor‘, der sich mit Dichtung einen professionellen Namen macht – nicht allein ‚*poet*‘, sondern in aller dezidierten Eigenbezeichnung ‚*maker*‘.

Dies zeigt den Autor Ben Jonson vielleicht als Shakespeares ersten kreativen Rezipienten: als aufmerksamen ‚Leser‘ – nicht allein im wörtlichen Sinn, sondern vor allem auch als neugierigen Spuren-‚Leser‘ – von Shakespeares Tun; als jemand, der begierig verfolgt, was der andere macht, welche Ideen er ausprobiert und wo er – ‚*would he had blotted a thousand*‘ – im Sinn der ihm unterschobenen ‚*nature*‘ oftmals weit übers Ziel hinauschießt und ihm dementsprechend eines fehlt, nämlich gerade ‚*art*‘. Was ich also im folgenden unternehmen will, ist der Versuch, einige Stationen im kreativen Dialog zwischen William Shakespeare und Ben Jonson nachzuzeichnen, so wie er sich möglicherweise gar konkret in den – im vielleicht wahrsten Sinne – ‚legendären‘ Debatten im Mermaid Inn vollzogen haben mag, wie er aber in jedem Fall aus der unmittelbaren Theaterpraxis der einzelnen Stücke ablesbar ist. Dabei konzentriere ich mich vor allem auf beider

⁴ „It is Jonson, more than any other early modern poet, whose creativity is associated with the tavern and who is a key figure in the transformation of the tavern into one of the homes of the English Renaissance Muses. His name has long been associated with the Mermaid tavern on Bread Street, near the corner of Old Fish Street and the stairs to the Thames, and Jonson consecrated his own room, the Apollo Room, at the Devil and St Dunstan tavern on Fleet Street.“ (O’Callaghan/Smyth 160; zum Mermaid tavern vgl. auch Schoenbaum 294-296)

Komödien.⁵ Mein Vorhaben ist also die Rekonstruktion eines Falles ‚produktiver Rezeption‘ (zum Konzept vgl. etwa Grimm 147–153), in diesem konkreten Fall möglicherweise sogar ernsthafterweise des allerersten. „450 Jahre Produktive Rezeption“, wie der Titel der Vorlesungsreihe und nunmehr auch der Buchpublikation behauptet, sind eine lange Zeit (auch wenn die Rezeption eines Autors, selbst bei einem vermeintlichen ‚Originalgenie‘ wie Shakespeare, nicht unbedingt immer gleich mit der Geburt beginnt). ‚Mein‘ Dialog beginnt gut dreißig Jahre später, recht eigentlich belegbar um das Jahr 1598, dem Jahr der ersten Jonsonischen Komödie – in der im übrigen Shakespeare selbst mitgespielt hat –, und er führt mich in die Mitte der Zehner Jahre des 17. Jahrhunderts mit 1611 als dem Jahr des letzten belegten eigenständigen Shakespeare-Stücks (*The Tempest*) und 1616 als dem Jahr des Erscheinens von Jonsons frechem *Folio* und zugleich dem Jahr von Shakespeares Tod.

II

Ben Jonson ist acht Jahre jünger als William Shakespeare. 1572 als Sohn eines Geistlichen in Westminster geboren, wurde er an der damals schon renommierten Westminster School unter anderem von dem von ihm bis späthin immer wieder als prägend erwähnten Gelehrten William Camden humanistisch erzogen, besuchte aber sodann nie eine Universität, sondern folgte zunächst dem Stiefvater und wurde Maurer (siehe hierzu Weiß, „Jonson“). Im Alter von 25 trat er, 1597, in der Hoch-Zeit kultureller ‚Explosion‘ im frühneuzeitlichen London, in die Dienste des Theaterpraktikers Philip Henslowe ein.⁶ Schon früh ist er bekannt für sein Ungestüm: sichtbarer und aktiver Teil aggressiv-polemischer Fehden und Debatten, Ko-Autor von Skandalstücken, Beteiligter an Kriegshändeln und Duellen. Für die Tötung des Schauspielers Gabriel Harvey im Duell erhält er eine Gefängnisstrafe, vor dem Strang nur gerettet durch *benefit of clergy*, die Lektüre eines bekannten Bibelsalms zum Beweis, dass man des Lesens mächtig ist.

Der Komödiendialog mit Shakespeare beginnt im Jahr 1598 mit Jonsons *Every Man in his Humour*. Zu dieser Zeit war Shakespeare bereits vollkommen etabliert: an Komödien aus seiner Hand liegen – bei allem zeitlichen Vorbehalt – vor: *The*

⁵ Gewiss ließe sich auch an den vornehmlich an Seneca orientierten Tragödien Ben Jonsons eine klare Absetzung von Shakespeare zeigen (wie im übrigen auch wiederum eine kreative Rückantwort Shakespeares in dessen deutlich Bezug nehmendem *Coriolanus*), doch scheint die Nachzeichnung des postulierten Dialogs an den wesentlich erfolgreicherem und darin Shakespeare umso ebenbürtigeren Komödien sinnfälliger und typischer.

⁶ Zum Begriff kultureller Explosionen siehe Lotman; zu einem Versuch seiner Auswertung für das London der frühen Neuzeit siehe die Überlegungen in Mahler, „Raumpraxis“.

Comedy of Errors, *The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *A Midsummer Night's Dream*, *Love's Labour's Lost*, *The Merchant of Venice*, möglicherweise auch schon der *Henry IV-offspin The Merry Wives of Windsor* (ca. 1589–1598).⁷ Etwa 1599 beginnt Shakespeares Phase unbefragter komödiantischer Meisterschaft: die titelähnlichen Komödien *As You Like It* (1599) und *Twelfth Night, or What You Will* (1602) bezeugen die feste Etabliertheit des an der Liebe ausgerichteten ‚romanesken‘ Modells (vgl. Weiß, *Drama* 176 ff.), bekunden zugleich aber den Verdacht, dass dies womöglich schon gar nicht mehr Shakespeares Interesse – also nicht einem ‚what I will‘ oder ‚what he wills‘ – folgt, sondern bloß noch dem Publikum – dem ‚You‘ – nach dem Munde schreibt. 1599 folgt bereits Jonsons Schwesterkomödie zur ersten: *Every Man out of his Humour*. Von da an beginnt, vermutlich in Antwort auf Jonsons Alternativvorschlag, Shakespeare seinerseits verstärkt zu experimentieren. Sowohl *Much Ado About Nothing* als auch *Troilus and Cressida*, *Measure for Measure* und *All's Well that Ends Well* – sofern man diese für Komödien hält; sie gelten vielmehr als *dark comedies*, des öfteren auch als *problem plays* (etwa 1602–1604) – operieren an Strukturelementen der Komödie und öffnen sie auf die Befragung, vor allem auf die Befragung des das Lachen abtötenden Mitleids und des ‚guten Endes‘⁸, bevor sich Shakespeare verstärkt der Tragödie zuwendet und erst später über die innovative Idee der (vermeintlichen) Romanzen – *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* und *The Tempest* (ca. 1607/8–1611) – wieder, wenn auch in anderer Form, zum Komödienmuster zurückfindet. Parallel dazu entwickelt Ben Jonson aus der *comedy of humours* einen Typus der satirischen Komödie (vgl. Weiß, *Drama* 188 ff.): zunächst – geleitet über im vorliegenden Rahmen unberücksichtigt bleibende ‚kabarettistische‘ Kollaborationen – in *Volpone, or The Fox* (1606), sodann mit *Epicoene, or The Silent Woman* (1609), gefolgt von der zeitgenössischsten Komödie der Zeit, *The Alchemist* (1610), schließlich bis hin zur ‚krönenden‘ Jahrmarkt-Komödie von *Bartholmew Fair* (1614).

1616 verstirbt Shakespeare. Ben Jonson wird im selben Jahr durch eine königliche Staatspension quasi *avant la lettre* zum *poeta laureatus*. Schon des längeren – ab 1605 und weiterhin bis 1631 – ist er zusammen mit Inigo Jones als Bühnenbildner und Architekt den Stuarts Autor spektakulärer königstreuer *masques*. Jonson wird zum Zentrum eines weiten, ihn bewundernden Schülerkreises: des *tribe* bzw. der *sons of Ben* (vgl. etwa O'Callaghan/Smyth 157). 1637, fünf Jahre vor

⁷ Zu möglichen Datierungen siehe etwa die synoptische Überblicksliste bei Schwanitz 144–147 und allgemein die jeweiligen Stückeinführungen bei Schabert.

⁸ Zur Grundstruktur der Komödie siehe die nach wie vor grundlegenden Überlegungen bei Warning; vgl. auch zusammenfassend Mahler, „Lustspiel“.

der Schließung der Theater durch das fortan puritanisch beherrschte Parlament, verstirbt, 65jährig, seinerseits Ben Jonson.⁹

III

In Ben Jonsons Sammlung von Gelegenheitsgedichten mit dem dafür zeittypischen Titel *The Forest* steht an erster Stelle ein vergleichsweise spät (ca. 1611/1612) verfasstes, gleichwohl programmatisches Gedicht mit dem symptomatischen Titel „Why I Write Not of Love“. Es erklärt des Sprechers Verweigerung vor dem Thema Liebe und schiebt dies vorderhand auf die Widerspenstigkeit Amors und das Alter des schreibenden Dichters:

Some act of Love's bound to rehearse,
 I thought to bind him, in my verse:
 Which when he felt, Away (quoth he)
 Can poets hope to fetter me?
 It is enough, they once did get
 Mars, and my mother, in their net:
 I wear not these my wings in vain.
 With which he fled me: and again,
 Into my rhymes could ne'er be got
 By any art: Then wonder not
 That since, my numbers are so cold,
 When Love is fled, and I grow old. (Jonson, *Poems* 95)

Dies ist mehr als reine Laune oder bloßes persönliches Unvermögen. Denn was der Text bezeugt, ist für Ben Jonson eine lebenslange bewusste Vermeidung des Liebesthemas. In einer Zeit, in der – insbesondere in England in den 1580er und 1590er Jahren – die Liebeslyrik in klischeehaften Seufzerwinden und Tränenfluten unterzugehen drohte, hat sich aus seiner Sicht der im Rahmen der Imitationspoetik gleichwohl innovationsbewusste Dichter von solchermaßen abgedroschenen Themen abzuwenden. Denn dort scheint nichts mehr zu holen.

Dies gilt auch und im besonderen für die Komödie. Über die Liebe schreiben kann jeder, oder wie man heute noch in England sagt: „That's a piece of cake.“ Innovation kommt von woanders her. Ben Jonson findet sie zunächst in den

⁹ Für einen verlässlichen und informativen Überblick zur frühneuzeitlichen englischen Literaturgeschichte siehe Pfister, „Morus“, sowie, aus jüngster Zeit, nunmehr auch Weidle.

humours. Hierin liegt sein komödiantischer Gegenentwurf. Die *humours* – *humores* – bezeichnen, vor der Entdeckung des Blutkreislaufs durch Harley, in der galenischen Medizin zunächst einmal die den Menschen bestimmenden Körpersäfte: Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle. Ein Übermaß an Blut (*blood, sanguis*) macht ihn zum lebensfrohen Sanguiniker; ein Übermaß an Schleim (*phlegm*) zum trägen Phlegmatiker; ein Übermaß an gelber Galle (*cholera*) zum aufbrausenden Choliker; ein Übermaß an schwarzer Galle (*black cholera*) zum gelähmten Melancholiker. Hierüber beginnt Ben Jonson allmählich seinen dezidierten Gegentypus einer am Menschen als Verhaltenswesen orientierten englischen Gesellschaftskomödie zu entwickeln, zunächst als eine *comedy of humours*. Es ist dies der Beginn des von mir postulierten Dialogs: einer einsetzenden Spur des gegenseitigen experimentellen Übertreffens zweier Komödienautoren, welche sich in einem möglicherweise gar ‚humanistisch‘ zu nennenden Dialog um die imitative und vor allen Dingen um die übertreffend ‚aemulative‘, die verbessernde, Arbeit an der Gattung sorgen, bis diese, nobilitiert, in den Kanon dessen überführt werden kann, was aus Sicht beider, insonderheit aber Ben Jonsons, rechtens den Namen ‚Literatur‘ (‘*poesy*‘/‘*poetry*‘) verdient. Es ist der Beginn von Jonsons freundschaftlichen Nadelstichen gegen Shakespeare, der Beginn des Prozesses eines Herauskitzels und Herausforderns: im wahrsten Sinne eines ‚*teasing of the bard*‘.

Am explizitesten artikuliert sich dies in *Every Man Out*.¹⁰ *Every Man Out* ist in gewissem Sinn eine Meta-Komödie, welche sich über Paratexte wie Prolog und Epilog und kommentierende Interludien beständig poetologisch reflektiert und begleitet. Sie inszeniert zudem die Heilung eines Melancholikers, der Figur des Asper, der sich über weltkritisierende Aggression von seinem Weltenleid befreit. Doch dies ist lediglich die Klammer. Im dritten Akt halten die Kommentarfikturen Mitis und Cordatus inne und überlegen, ob sie der Autor nicht im falschen Stück plaziert hat, müsste es doch in einer Komödie, in der sie sich angeblich befinden, eher um anderes, näherhin um folgendes gehen:

That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke’s son, and the son to love the lady’s waiting-maid: some such cross wooing, with a clown to their serving-man; better than to be thus near and familiarly allied to the time. (*EMO* III.6.169 ff.)

¹⁰ Ich übernehme in der Folge Gedanken, die ich ausführlicher niedergelegt habe in Mahler, „*Enter*“.

Statt aktuellem Zeit- und Gesellschaftsbezug also lieber doch eine altbewährte Liebeskette? Statt satirisch ‚familiärer‘ Referenz vorzugsweise doch das Schema des Romanesken?

Dies lässt sich lesen als ein solcher Stich, ein Seitenhieb auf Shakespeares unverwandte Meisterschaft. Denn etwa in *A Midsummer Night's Dream* von 1595, mehr noch im zeitgleichen *As You Like It*, geht es genau um dies: um ein *cross wooing* von Hermia und Lysander, und von Helena und Lysander, und von Helena und Hermia um Demetrius, mit Puck als irrendem *serving man*, der Chaos stiftet und doch schlussendlich alles richtet. Oder es geht um Rosalind und Orlando, und um Phoebe und Rosalind als Ganymede, und um Silvius und Phoebe, mit Touchstone als entwirrendem Kommentator und Rosalind als Löserin des Knotens. Entsprechend entgegnet der zu Beginn als „the author's friend“ bezeichnete Cordatus dem geäußerten Zweifel in einräumender Entschlossenheit:

You say well, but I would fain hear one of these autumn-judgements define once *quid sit comoedia*? If he cannot, let him content himself with Cicero's definition [...] who would have a comedy to be *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*; a thing throughout pleasant, and ridiculous, and accommodated to the correction of manners [...].
(*EMO* III.6.175 ff.)

Dies holt die Gattung programmatisch in die Imitationspoetik. Zugleich verdammt es das rein Romaneske zum bloßen Unterhaltungsgenre (wie es sich etwa heute noch zeigt an ZDF-Sonntagabenden bei Rosamunde Pilcher, von der *Sklavin Isaura* ganz zu schweigen). Wenn mit Sir Philip Sidney gilt: „Poesy therefore is an art of imitation, [...] with this end, to teach and delight“ (25), so, schlussfolgert Jonson, muss dies auch für die Komödie als ‚literarische‘ Gattung Geltung haben. Gewiss verbreitet das *cross wooing* ‚delight‘, doch worin, so Cordatus, und mit ihm Jonson, liegt sein ‚erzieherischer‘, sein funktionaler Sinn? Dieser, so die Antwort, kann nur liegen im Zeitbezug, der Lebensnähe (*imitatio vitae*), im pseudociceronianischen zeitgenössischen Sittenspiegel (*speculum consuetudinis*), im Bild der aktuellen Wahrheit (*imago veritatis*). Dies ist Jonsons erste Absetzbewegung. Im Namen humanistischer Poetik kritisiert Ben Jonson das Shakespearesche romaneske ‚Restitutionsschema‘ (Warning 284) vorübergehender Störung und stets gewisser Wiederfindung der (Generationen-)Vernunft und zieht es des bloßen Vergnügens. Ihm fehle – was man heut auch gern moniert – die ‚Relevanz‘: in der liebesfeiernden Paarfindung mit abschließender Heirat wirkt aus seiner Sicht nichts

als ‚Natur‘. Allein was fehlt, ist die über Autoritäten absicherbare ‚Kunst‘: ‚That Shakespeare wanted art‘, das war der Vorwurf, und hier, im fröhlich und unreflektiert die Zukunft der Menschheit feiernden guten Komödienende findet er sich für Jonson deutlich eingelöst.

Die Einschreibung der Komödie in die poetologische Tradition eines ernsthaften ‚teach *and* delight‘ ist das erste große Jonsonsche Projekt. Es ist vornehmlich verbunden mit einer Absage an die Liebeshandlung. Der Komödie gehe es nicht um Effekthascherei; vielmehr gehe es ihr, wie dies der Prolog zu *Every Man In* bereits formuliert hat, um eine wahrscheinliche Handlung und erkennbare Korrektur:

But deeds, and language, such as men do use:
And persons, such as Comedy would choose,
When she would show an Image of the times,
And sport with human follies, not with crimes. (*EMI* Prolog. 21 ff.)

Solches ist in der Nachfolge Sir Philip Sidneys geradewegs aristotelisch. In der *Defence of Poesy* heißt es, in enger Nachbildung der aristotelischen *Poetik*, in der Komödie gehe es genau darum: „the comedy is an imitation of the common errors of our life, which he [the author] representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one.“ (44) Und genau in der Selbsterkenntnis und Verhaltenskorrektur liegt die scheinbar nobilitierende didaktische Funktion, in der sich die Doppelung des *dulce et utile*, des *prodesse et delectare*, des ‚teach *and* delight‘ verwirklicht findet. Diese Ausfaltung der horazischen Formel des „aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae“ (Horaz V. 333 f.) zieht sich durch alle Motti, Widmungen, Inductions und Prologe Ben Jonsons, so etwa als „To mix profit with [...] pleasure“ im *Volpone* (*Volp.* Prolog. 8) oder auch als „The ends of all, who for the scene do write, / Are, or should be, to profit, and delight“ in *Epicoene* (*SW* Another Prolog. 1 f.; vgl. auch *Alch.* Prolog. 11 ff.).

Jonsons Neubegründung der englischen Komödie aus einem Verhaltenskorrekturen avisierenden Aktualitätsbezug stellt also die bei Shakespeare gefeierte Harmonie der Liebe unter Utopieverdacht (vgl. Mahler, „*Enter*“ 10 ff.). Wer der elisabethanischen Gesellschaft einen Spiegel von ‚deeds, and language, such as men do use‘ aufstellt, wird darin kaum mehr, wie etwa in *As You Like It*, hymeneske Figuren entdecken, die der Menschheit die Verwirklichung göttlicher Ordnung auf Erden verkünden: „Then there is mirth in heaven / When earthly things made

even / Atone together“ (*AYL* V.4.106 ff.). Statt einer kontrafaktischen Beschwörung einer durch die Allmacht der Liebe wiederherstellbaren vorzivilisatorischen, natürlichen Einheit bezeugt die Komödie Ben Jonsons also dem dominanten Schema des Romanesken seinen Geltungsverlust. Nicht so sehr erweist sich Amor als widerständig; vielmehr wird er als vermeintlicher „presiding genius of comedy“ (Frye 181) aus dem Raum der Komödie vertrieben, wenngleich stets zitathaft als Garant eines verabschiedeten Komödienmodells parat gehalten. So bedient sich Ben Jonson in *Every Man In* zwar der romanischen Grundopposition jung *vs.* alt, in der das frisch vermählte „young couple“ (*EMI* V.3.86) Edward Knowell und Mistress Bridget als Repräsentanten der Vernunft dem unvernünftigen Vater Old Knowell gegenübergestellt wird, multipliziert aber statt der zueinander findenden Paare das Paradigma der Unvernunftsfiguren, so dass die Hochzeit nicht als das alles integrierende Schlussereignis interpretiert werden kann, sondern lediglich ein gutes Ende unter vielen darstellt (vgl. etwa Bevington 225 f.). Während in *Every Man Out* das Thema der Liebe poetologisch verabschiedet wird, erscheint in *Volpone* mit den über ihre Namen an sich positiv konnotierten Celia und Bonario die Partei der vernünftigen Jungen so geschwächt, dass ihre bloße ‚Anderweitigkeit‘¹¹ bereits in ihrer ohnmächtigen Verhaftung gegen Ende des vierten Akts sichtbar wird. Diese Ohnmacht der Vernunft erhält sich sodann bis in den Schluss, in dem sich die figuralen Einsichten Celias und Bonarios in die göttliche Gerechtigkeit („How ready is heaven to those that pray“; „Heaven could not long let such gross crimes be hid“; *Volp.* V.12.4 und 98) auktorial als bereits ironisch gebrochene, vergeblich sinnstiftende Interpretationsversuche kontingenten irdischen Geschehens erweisen. Ein solches Ausspielen himmlischer Providenz gegenüber irdischer Kontingenz zeigt sich im *Alchemist* neben der eher zufällig wirkenden Heirat Lovewits mit der neben Diebesgut und weiterem Gerümpel in seinem Haus verbliebenen Dame Pliant. Vor allem aber zeigt es sich in *Bartholmew Fair*. Das junge Paar Bartholomew Cokes und Grace Wellborn, dem alles auf den Jahrmarkt folgt, stellt sich bereits zu Beginn dar, nicht als das romanesk erhoffte Paar, sondern vielmehr als ‚karnevalistische Mesalliance‘ (Bachtin 138): „A pretty little soul,“ so schielt Bartholmew auf eine andere, „this same Mistress Littlewit!“, und wünscht zugleich: „Would I might marry her“. Und Grace fügt unmittelbar bestätigend im *aside* hinzu: „So would I, or anybody else, so I might scape you“ (*BF* I.5.74 ff.). Auf dem Jahrmarkt trifft Grace sodann „by chance“ (*BF* IV.3.20) auf die Witwenjäger Winwife und Quarlous, denen sie den Vorschlag macht, um

¹¹ Zum Komödieschema einer syntagmatisch organisierten ‚anderweitigen Handlung‘ wie etwa der romanischen Liebeshandlung, auf der sodann paradigmatisch die jeweiligen ‚komischen‘ (Einzel-) Handlungen operieren, siehe Warning 286 f.

sie nach dem Zufallsprinzip zu lösen: „rather than to be yoked with this bridegroom is appointed me, I would take up any husband, almost upon any trust“ (9 ff.). Die am Schluss zueinanderfindenden Paare versinnbildlichen also keineswegs mehr die Providenz harmoniestiftender Liebe, sondern erweisen sich als lediglich neu gemischt. Dem Schema des Romanesken widerfährt zudem eine Absage im eingelegten Puppenspiel des letzten Akts. Die dort zur Aufführung kommende Version der über Marlowe bekannten tragischen Liebe zwischen Hero und Leander – eine durchaus mögliche Anspielung auf das Handwerkerspiel von *Pyramus und Thisbe*, „very tragical mirth“, im *Midsummer Night's Dream* – findet sich transponiert ins Gaunermilieu des zeitgenössischen London, wo „Cupid, having metamorphosed himself into a drawer, [...] strikes Hero in love with a pint of sherry“ (BF V.3.105 ff.).

Jonsons größte Abweichung vom Romanesken findet sich jedoch in *Epicoene*. Das Stück führt den impotenten Morose („I am no man“; SW V.4.38) und die junge Epicoene zusammen, endet jedoch statt in einer Ehe mit einer die „plain nullity“ (98) dieser Beziehung bestätigenden Scheidung: „Then here is your release, sir“, sagt Moroses Neffe und lüftet Epicoenes Perücke, „you have married a boy.“ (173 f.) Damit verkehrt sich die komödientypische Bewegung „through release to clarification“ (Barber 4); statt Liebe bekommt der junge Held Dauphine Geld, statt einer Erneuerung der Gesellschaft durch zeitweilige Entlastung erfolgt die endgültige Entlastung des alten Helden durch die Wiederherstellung des *status quo*, statt einer Feier des Lebens und seines Fortgangs inszeniert das Stück das Warten auf den Tod: „Now you may go in and rest, be as private as you will, sir. I'll not trouble you, till you trouble me with your funeral, which I care not how soon it come.“ (183 ff.) In *Epicoene* stellt Ben Jonson mithin am deutlichsten das Schema der romanischen Komödie auf den Kopf. Indem er zeigt, dass ein alter Mann seine Ruhe haben will, dass diesem Wunsch von junger Seite Widerstand entgegengebracht und gegen Ende des Stücks durch „some twist in the plot“ dann doch entsprochen wird¹², führt er die fundamentale Unwahrscheinlichkeit romanischer Handlungsführung in der Komödie explizit vor. Die dem Verwandlungstyp Ganymede/Rosalind (*As You Like It*) oder Cesario/Viola (*Twelfth Night*) entsprechende überraschende Entdeckung Epicoenes wird zum Skandalon vor allem dadurch, dass der Umschwung nicht im Zeichen der erwarteten Feier der Harmonie, sondern gerade ihrer Destabilisierung steht. Was poetologisch als unstatthafter Betrug erscheint, als „cheat“ which some critics have held to be a flaw

¹² Frye 163; dort auch die berühmt gewordene Formel für das Romaneske: „What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will.“

in the play“ (Donaldson 28), erweist sich mithin als Aufdeckung des zentralen Strukturelements einer am Thema der Liebe orientierten Komödie, dessen Unwahrscheinlichkeit sich das Publikum nicht bewusst machen will, um nicht den Glauben an die Illusion zu verlieren. Indem Ben Jonson dieses Element reflexiv macht, zwingt er die Aufmerksamkeit auf die unhinterfragte Statthaftigkeit romanesken Betrugs und seine jedem sozialen Anliegen zuwiderlaufende Versöhnlichkeit.

Literarische ‚Korrektur‘ ist mithin kaum möglich über die Präsentation einer das Publikum versichernden ordnungsrestituierenden Illusion, sondern bedarf des Bezugs auf ein erkennbares extratextuelles soziales Substrat, über das der Zuschauer sich seiner Betroffenheit bewusst zu werden vermag. Dieser für die Nobilitierung der Komödie entscheidende Schritt von der Illusion zur Identifikation basiert auf der Konzeption des Bühnengeschehens als Spiegel der Wirklichkeit, in dem sich der Betroffene als Getroffener in seiner Lächerlichkeit erkennt oder zumindest erkennen soll und hierüber allmählich beginnt, sein Verhalten zu verändern. Programmatisch findet sich dies formuliert in der Aufttrittsrede des zornig-aggressiven Asper in *Every Man out of his Humour*:

Well I will scourge those apes;
 And to these courteous eyes oppose a mirror,
 As large as is the stage whereon we act:
 Where they shall see the time's deformity
 Anatomized in every nerve and sinew,
 With constant courage and contempt of fear. (*EMO* Ind. 117 ff.)

Das Aufstellen eines die Unzulänglichkeiten zeitgenössischer Wirklichkeit unerbittlich sezierenden bühnengroßen Spiegels verweist somit auf die Wirkungsästhetik elisabethanischer Verssatire (*satyre*), wie sie sich etwa findet im „Post-script to the Reader“ zu Joseph Halls *Virgidemiae* (1597/1598): „Art thou guiltie? complaine not, thou art not wronged: art thou guiltles? complaine not, thou art not touched.“ (Hall 98) Jonsons Nobilitierungsversuch läuft demnach über die Zerstörung romanesker Illusion und ihre Kompensation durch das Angebot einer sozial abgestützten Identifikationsmöglichkeit. Seine Komödie vertreibt die Liebe und entdeckt als neues und weitaus wichtigeres, ‚relevanteres‘ Problem die Gesellschaft, deren individuelle Verhaltensweisen sie zu verändern beabsichtigt, um gerade darin ihre Daseinsberechtigung im Kanon literarischer Gattungen zu legitimieren.

Das Kompensationsangebot entstammt nun aber einer Umdeutung des *humour*-Begriffs. Ben Jonson entwickelt dies programmatisch in der „Induction“ zu *Every Man Out*. Dort sind die Kommentarfikturen Mitis und Cordatus mit dem ‚Satyriker‘ Asper im Gespräch, der ihnen erklären will, was es mit dem Begriff des ‚*humour*‘ in der neu zu begründenden Gesellschaftskomödie auf sich hat, der aber allerdings aufgrund seines Weltzorns sein Thema zunächst einmal ‚vergisst‘:

MIT. I, I pray you procede.

ASP. Ha? what is it? COR. For the abuse of Humour.

ASP. O, I crave pardon, I had lost my thoughts. (*EMO* Ind. 85 ff.)

Asper geht es also um den Missbrauch, den falschen Gebrauch des Wortes ‚*humour*‘ mit Blick auf die Komödie; diesen erklärt er entsprechend zuerst:

Why, Humour (as 'tis *ens*) we thus define it
 To be a quality of aire or water,
 And in it selfe holds these two properties,
 Moisture, and fluxure: As, for demonstration,
 Powre water on this floore, 'twill wet and runne:
 Likewise the aire (forc't through a horne, or trumpet)
 Flowes instantly away, and leaues behind
 A kind of dew; and hence we doe conclude,
 That what soe're hath fluxure, and humiditie,
 As wanting power to containe it selfe,
 Is Humour. (*EMO* Ind. 88 ff.)

Jeder ‚*humour*‘ ist also etwas Flüchtiges. Wie Wasser oder Luft kann er sich nicht halten; er muss heraus, muss sich entfalten. Dies gilt entsprechend für die erwähnten Körpersäfte gelbe, schwarze Galle, Schleim und Blut. Und dies begründet eines jeden Menschen Disposition, seinen Charakter:

So in euery humane body
 The choller, melancholy, flegme, and blood,
 By reason that they flow continually
 In some one part, and are not continent,
 Receiue the name of Humours. Now thus farre

It may, by *Metaphore*, apply it selfe
 Vnto the generall disposition:
 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 confluions, all to runne one way,
 This may be truly said to be a Humour. (*EMO* Ind. 99 ff.)

Entsprechend leiten sich hieraus ab im groben die vier erwähnten Menschentypen des Cholerikers, Melancholikers, Phlegmatikers, Sanguinikers. Und der jeweilige Überschwang in der Körpersaftmischung bezeichnet deren Charakter. Dies ist der ‚wahre‘ *humour* (‚truly‘). Das heißt aber auch: dies ist der *humour*-Typ, der sich für eine auf Korrektur zielende Komödie gerade *nicht* eignet. Denn man kann niemandem seinen Charakter vorwerfen, ihn aus seiner Charakterdisposition ‚wegerziehen‘. Entsprechend fährt Asper fort:

But that a rooke, in wearing a pied feather,
 The cable hat-band, or the three-piled ruffe,
 A yard of shooetye, or the *Switzers* knot
 On his *French* garters, should affect a Humour!
 O, ’tis more then most ridiculous. (*EMO* Ind. 110 ff.)

Wesentlich für die Entwicklung einer Komödie, die auch ein ‚*teaching*‘ im Visier hat, ist also der Gedanke des ‚affect a Humour‘, das Annehmen, Übernehmen, Überstülpen eines ‚*humour*‘, denn gerade hierin liegt nun die oben bei Sidney bereits angesprochene Möglichkeit der Darstellung solcher ‚common errors of our life, which he [the author] representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one‘. Es geht also um Posen, Einbildungen, Launen; und entsprechend bestätigt abschließend das Jonsonsche Sprachrohr Cordatus:

He speaks pure truth now; if an idiot
 Have but an apish or fantastic strain,
 It is his humour. (*EMO* Ind. 115–117)

Der ,*humour*'-Begriff der *comedy of humours* meint also, wie dies bereits in *Every Man In* formuliert war, „a gentleman-like monster, bred in the special gallantry of our time by affectation; and fed by folly“ (*EMI* II.4.16 ff.).

Genau dies inszenieren sowohl *Every Man In* wie *Every Man Out*. Beide Komödien basieren auf dem Gegensatz von Vernunft und Unvernunft und ebnen den (Rück-)Weg in eine vernünftige Gesellschaft. Sie zeigen zeitgenössische Charaktere bzw. Typen mit leichten Wahnvorstellungen oder ,krankhaften' Neigungen, Spinner, Exzentriker, Phantasten, und inszenieren deren ,Heilung'; sie zeigen sie zu unserem Vergnügen zuerst ,*in their humour*' und stoßen sie am Schluss der Komödie poetikgerecht korrigierend wieder ,*out of their humour*'. Wie etwa in *Every Man In* am Beispiel einer übertriebenen väterlichen Sorge um den Sohn oder in der Überdrehung des *gentleman*-Ideals in die manische Ausschließlichkeit der Melancholie oder der Fechtkunst oder der Jagd oder der Falknerei oder auch der Dichtung, oder in der hohlen Prahlerei, in krankhafter Eifersucht oder in schier bodenloser Leichtgläubigkeit. Oder auch in *Every Man Out* am Beispiel bloßen *gentleman*-Getues, fremdbestimmter Sterngläubigkeit, blinder Tierliebe, nie ganz zeitgemäßer Modehörigkeit, der Fetischisierung des Französischen als einzig ,zivilisierter' Benehmensform, närrisch-blinder Gattenliebe, Zanksucht, purer Angeberei wie haltloser Eitelkeit. Dies folgt dem Schema der Inflation und Deflation; der jeweilige *humour* wird zunächst aufgeblasen – dem ,Affen' wird gewissermaßen ,Zucker gegeben' –, um schlussendlich die Luft rauszulassen. Agent eines solchen ,Zur-Ader-Lassens' ist in *Every Man In* mit Justice Clement eine ,milde' Richterfigur, in *Every Man Out* mit Asper/Macilente/Asper der Satyriker als Melancholiker höchstselbst. Dies impliziert sogleich auch eine Norminstanz, jemanden, der in der Lage ist, in der Gesellschaft die Vernunft zu repräsentieren. Hieran wird Jonson ab *Volpone* verstärkt weiterarbeiten.

IV

Shakespeare bleibt angesichts von Ben Jonsons Herausforderung nicht untätig und reagiert. Bereits 1599, in *As You Like It*, zeigt er, dass auch er *humour*-Figuren ,kann' und vielleicht besser. Seine Figur des „melancholy Jaques“ (*AYL* II.1.26) lässt sich fassen als Pendant zu Asper/Macilente. „I must have liberty“, so der „Monsieur Melancholy“ ganz in satyrischer Manier, „To blow on whom I please“ (II.7.47 und 49). Und wenig später fährt er fort:

Give me leave
 To speak my mind, and I will through and through
 Cleanse the foul body of th'infected world,
 If they will patiently receive my medicine. (58 ff.)

Dies ist der Gestus des Korrektors; doch stößt der Weltverbesserer postwendend auf Kritik. „Fie on thee! I can tell what thou wouldst do“ (62), tadelt sogleich die im Wald exilierte Autoritätsfigur des Duke Senior und enthüllt andere Motive:

Most mischievous foul sin, in chiding sin.
 For thou thyself hast been a libertine,
 As sensual as the brutish thing itself,
 And all th'embossed sores and headed evils
 That thou with licence of free foot hast caught
 Wouldst thou disgorge into the general world. (64 ff.)

Und auch wenn Jaques protestiert, dass seine Anklagen nicht topisch sind: „Who can come in and say that I mean her“, „Thinking that I mean him“ (77 und 81), so bleibt die Frage, wer hier den ersten Stein werfe, gleichwohl bestehen. Wie auch das Motiv, hier gehe es nur um Hass, Aggression und Affektentlastung auf Kosten der ‚Ansteckung‘ anderer. Führt also der Satyriker zu einer besseren Welt oder wühlt er nur in anderer Leute Dreck?

Hierüber kontert Shakespeare Jonsons poetologisch orientiertes korrekatives Pathos. Jaques ist nicht wie Asper/Macilente derjenige, der die Übel der Welt exponiert und korrigiert. Er ist vielmehr nur einer unter vielen und selber krank und ohnmächtig am Rande der Gesellschaft. Die Autorität ist, wo nicht dahin, so dezimiert. Darüberhinaus zeigt Shakespeare aber auch, dass er Jonsons Gedanken des falschen ‚affected humour‘ als effektives Komödienelement sehr wohl verstanden hat. Dies zeigt sich am eindringlichsten in *Twelfth Night* im sogenannten „exposure plot“ (Bevington 235), der Geschichte um Malvolio. Malvolios *humour* wird entworfen als Scheinheiligkeit des Möchtegernaufsteigers, zudem im ‚präzisen‘ Gewand des Puritaners. Von sich selbst mehr als eingenommen, bildet er sich ein, dass jeder, der ihn sieht, sich umgehend in ihn verlieben muss, wie Maria dies in Jonsonscher Manier charakterisiert:

The dev'l a puritan that he is, or anything constantly but a time-pleaser, an affectioned ass that cons state without book and utters it

by great swathes; the best persuaded of himself, so crammed, as he thinks, with excellencies, that it is his grounds of faith that all that look on him love him; and on that vice in him will my revenge find notable cause to work. (*TN* II.3.140 ff.)

Sprichts und setzt über die Intrige genau die Jonsonsche Inflations-/Deflationsmaschinerie in Gang. Hierin zeigt sich nicht nur eine Replik auf Jonsons Idee komödiantischer Korrektur, auch nicht allein die kongeniale Übernahme seiner ‚Invention‘ launenhafter *humours*. Mit Jaques und Malvolio befragt Shakespeare zudem auch selbst nunmehr das romaneske ‚gute Ende‘, denn beide bleiben ausgeschlossen. Ab *As You Like It* bleibt in Shakespeares Komödien bei dem von Jonson als unwahrscheinlich monierten *cross wooing* immer mindestens eine Figur im Außen: Jaques in freiwilligem Exil, Malvolio in wütend-eigenverliebtem Zorn („I’ll be revenged on the whole pack of you“; *TN* V.1.374), Don John in *Much Ado About Nothing* als nicht reintegrierbarer Bösewicht, Shylock im *Merchant of Venice* als unverständig-stummer Vater, und Isabella in *Measure for Measure*, die das ganze Stück über nur ins Kloster will und als zufällig am Schluss Herumstehende vom Herzog weggeheiratet werden soll, als sich möglicherweise ihm Verweigernde und von ihm und der Heirat Abwendende.

Shakespeare reagiert also auf Ben Jonsons hingeworfenen Fehdehandschuh: er berücksichtigt den poetologischen ‚Nutzen‘; er entwirft seinerseits *humour*-Figuren; er modifiziert und experimentiert am romanesken Schema. Zudem bemüht er sich zunehmend um aktuellen Zeitbezug. Sind bis dato seine Komödien angesiedelt in irgendwelchen „topographisch mehr oder weniger vage bestimmten mittelmeeerischen Gefilden“ (Pfister, *Drama* 343), wechselt dies spürbar auf unmittelbar auflösbare Referenzen. Beginnt *Troilus and Cressida* horazbezogen „in the middle“ (*Tro.* Prol. 28)/*in medias res* (Horaz V. 148) – Jonson betrachtete, wie seine Übersetzung der *Ars poetica* bezeugt (vgl. Jonson, *Poems* 354–371), Horaz als eine seiner größten antiken Autoritäten –, so ist dies unmittelbar lesbar auf die Londoner Rechtsschulen der Inns of Court und dort näherhin auf den ‚Middle‘ Temple als den Ort der ersten und einzigen Aufführung mit der „Ram Alley“ als des Theaterraums rückwärtiger Begrenzung.¹³ Und liegt die Handlung von *Measure for Measure* ‚offiziell‘ auch in einem nebulösen ‚Wien‘, so ist viel vom Geschehen um den Herzogersatz Angelo beziehbar auf ein von Puritanern mitbestimmtes London. Shakespeare nimmt mithin auf, was Jonson in seinen mit

¹³ Zur Topikalität von *Troilus and Cressida* siehe die ausführliche Dokumentation bei Elton sowie die darauf aufbauenden Überlegungen vor allem zum Milieu der Inns of Court in Mahler, „Beginning“.

anderen zusammen verfassten Stücken, etwa im *Poetaster*, in den *Parnassus Plays*, wofern er da mitwirkte, in *Eastward Ho*, aber auch bereits in *Cynthia's Revels*, zu erproben suchte und was er dann besonders ab *Volpone* zur Meisterschaft führt. Dies ist Ben Jonsons Weg von der ihrerseits noch recht schematischen *comicall satyre* zur satirischen Komödie: zu einem wahren ‚image of the times‘, einem panoramatischen Gesellschaftsportrait, welches den Londonern auf ihren eigenen Bühnen einen Spiegel vorhält, in dem sich zeitgenössische Verhaltensweisen so dargestellt finden, dass sie dem Publikum Wiedererkennensvergnügen bereiten und zugleich soziale Auswüchse als Fehlverhalten einsichtig zu machen suchen als ‚teach and delight‘.

Im vordergründig zwar in Venedig spielenden, aber mit einem gezielt heimische Referenzen aufrufenden englischen Touristen versehenen *Volpone* geschieht dies über die Eigenbefragung der bisherigen Komödiensujets. Jonson beginnt zu zweifeln am Richter als der alleinige Ordnung wiederherstellenden Restitutionsinstanz. Ihm kommt abhanden der Glaube an die Vernunft. Entsprechend modelliert er sein gesellschaftsorientiertes Komödiensujet um und experimentiert, wie Shakespeare seinerseits, am Problem des guten Endes. Es geht nicht mehr um das Hauruckverfahren des Zeigens von Figuren erst ‚in their humour‘ und dann ‚out of their humour‘ mit abschließender Vernunftrestitution und deren Beglaubigung durch einen Richter. Vielmehr geht es um stärkeren Sozialbezug. Im *Volpone* leistet dies das Thema ‚Geld‘. Der die Figuren leitende *humour* ist die selbstinduzierte Gier. Genau damit spielt die Figur des Volpone, der sich todkrank stellt und hierüber Erbschleicher anzulocken sucht, die ihm mit Geschenken auf den Leim gehen sollen. *Volpone* entwirft den ‚Spiegel‘ eines frühkapitalistischen London, in dem das Geld regiert und der ‚affected humour‘ der Verlachfiguren darin besteht, davon so viel wie möglich zu bekommen. Entsprechend ist der Tanz ums Geld choreographiert um Volpones ‚Tresor‘: den goldenen Schrein. Und keiner kann diesen Wahn heilen, nur ein *humour* seitens Volpones selbst. Hierfür entwirft das Stück zwei Schlüsse: am Ende des 4. Akts sprechen die Richter die geldgierigen Erbschleicher schuldig, doch Volpones eigener Trick bleibt ungesühnt. Ihm kommt man erst auf die Spur, wenn er sich aus *humour*-bedingter Vergnügungssucht selbst in Gefahr begibt, seinen eigenen Tod ausgibt und seinen Diener Mosca zu seinem Erben, und darüber zum Clarissimo, macht. Erst über diesen Bruch der Sozialordnung ist Volpone greifbar, und erst der zweite Schluss des 5. Akts stellt die – somit eigentlich im Vorgriff bereits relativierte Ordnung – noch einmal her.

Zeitbezug und Autoritätsrelativierung steigern sich noch im *Alchemist*. Dort heißt es im Prolog schon programmatisch „Our scene is London“ (*Alch.* Prolog 5),

und die Zeit ist deutlich erkennbar die zeitgenössische Gegenwart (1610). Im Haus des Goldmachers geht es erneut um Gier. Doch fehlt es nunmehr gänzlich an Substanz. Ist Volpones Gold noch echt, so ist es hier inexistent. Und wenn am Schluss alle Figuren durch ihre Habgier betrogen sind, kann der heimkehrende Hausbesitzer Lovewit, der London wegen akuter aktueller Pestgefahr verlassen hat, als die eingetretene Situation richtender einfach alles, was übrig ist, selbst einstreichen, ohne damit Gerechtigkeit auch nur zu avisieren.

In *Bartholmew Fair* wird dies noch weiter gedreht. Der Schauplatz ist mit dem Markt von Smithfield eine deutlich erkennbare Londoner Lokalität, die Zeit mit dem Bartholomäusfest (24. August) klar eingegrenzt.¹⁴ Und auf den Jahrmarkt plziert Jonson nicht mehr einen Justice Clement, sondern einen Justice Adam Overdo, der überall ,enormities' entdeckt, doch nichts begreift. Und wenn er am Ende des Stücks sich anschickt, Bilanz zu ziehen und Recht zu sprechen, so just in dem Moment, wo seine Gattin aus dem verrufenen Zelt der Schweinebraterie kommt, um sich zu übergeben, so dass der solchermaßen relativierte Richter sich sagen lassen muss: „and remember you are but Adam, flesh and blood! You have your frailty, forget your other name of Overdo, and invite us all to supper.“ (*BF* V.6.89 ff.) Statt autoritativer Ordnungsrestitution durch eine richterliche Instanz verbleibt zum Schluss nur ein gemeinsames Essen. Dies ist nicht nur eine radikale Selbstdekonstruktion Ben Jonsons. Es ist auch lesbar als Antwort auf Shakespeares anti-romaneskes Experiment in *Measure for Measure*. Die Idee, wonach im Gemeinwesen ein ,unsichtbarer' Richter, wie dort der verkleidete Herzog, beobachtet und Recht spricht, erweist sich als mindestens ebenso utopisch wie die sonst übliche Massenheirat. Und Jonson zeigt auch hier wieder Shakespeare, wo etwas ,fehlt'. Zu der Zeit – 1614 – hat sich Shakespeare jedoch bereits seit längerem schon anderem zugewandt: den Romanzen. Wo Shakespeare sich nun ganz dem Imaginären und Ästhetischen zu widmen scheint, bleibt ihm von Jonson nur noch Spott. In der Induction zu *Bartholmew Fair* spielt er zusammenfassend mit dem gesamten Spektrum von Shakespeares Œuvre: vom Erstling *Titus Andronicus* (1589), das der die Induction eröffnende Hausmeister noch für Shakespeares bestes Drama hält und das zudem in den das Spiel vermeintlich ,regelnden' Eingangsverträgen aufgerufen wird (*BF* Ind. 94), bis hin zur Absage an „those that beget Tales, Tempests, and such like drolleries“ (Ind. 114 f.) mit „servant-monsters“ gleich Caliban und aus Jonsons Sicht ähnlich phantastischem Unfug. Ben Jonsons Gesellschaftskomödie ist an ihrem Höhepunkt, und nicht

¹⁴ Für eine genauere Analyse aller karnevalistischen Doppelungen in Ben Jonsons Jahrmarktkomödie von *Bartholmew Fair* siehe Mahler, „Komödie“.

umsonst ist überliefert die Feier seines Autors bei der Erstaufführung von *Bartholmew Fair* mit dem begeisterten Publikumsruf: „O rare Ben Jonson!“ (Jonson, *Works* I.183)

V

In Edward Bonds 1973 uraufgeführtem Stück *Bingo* begegnen sich Shakespeare und Ben Jonson, einige Jahre nach dem spektakulären Theaterbrand im Globe anlässlich einer Aufführung von Shakespeares *Henry VIII*, in Shakespeares Haus in Stratford. Jonson ist auf Wanderschaft nach Norden, Shakespeare hat sich niedergelassen in seiner Heimat. Um beider Treffen herum herrscht eine Art ‚Bürgerkrieg‘; es geht um die ‚enclosures‘, die dem Volk das gemeinsam bestellbare Land wegnehmenden Einhegungen zur Schafzucht für eine beginnende Textilindustrie. Ben Jonson ist guter Dinge und voller Einfälle, der Neureiche Shakespeare hat Angst um Familie und Besitz. Jonson fragt beständig: „What are you writing“ (29), Shakespeare antwortet wiederholt: „Nothing“. Man einigt sich auf die Diagnose „Written out“. Bis Jonson sagt: „What am I writing? You’ve never shown any interest before“ (30), was Shakespeare natürlich sofort abstreitet. Das Stück zeigt zwei Dramatiker im Dialog: den einen voller Tatendrang und Ideen, den anderen desinteressiert, verbraucht. Bond lässt Shakespeares Leben ironisch enden mit dem wiederholten Satz „Was anything done? Was anything done?“ (50)

Zu Shakespeares und Jonsons Geburt gibt es noch kein großes elisabethanisches Theater. Mit Shakespeares Tod gibt es bereits eine große Theatertradition von gut zwei Jahrzehnten und das Drama – und näherhin mit ihm auch die Komödie – als poetologisch fest etablierte literarische Gattung. Zwischen 1570 und 1615 ist in England literarisch viel geschehen. Dies verdankt sich nicht zuletzt dem intensiven Dialog beider: dem ‚originellen‘ Dichter der ‚nature‘ wie dem bewussten ‚maker‘ von ‚art‘.

Bibliographie

Primärtexte

- Bond, Edward. *Bingo: Scenes of Money and Death*. London: Eyre Methuen, 1974.
- Hall, Joseph. *The Collected Poems of Joseph Hall*. Ed. Arnold Davenport. Liverpool: Liverpool University Press, 1949.
- Jonson, Ben. *Works*. Ed. C.H. Herford, Percy and Evelyn Simpson. 11 Bde. Oxford: Clarendon Press, 1925–1952.
- Jonson, Ben. *The Complete Poems*. Penguin English Poets. Ed. George Parfitt. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Jonson, Ben. *The Complete Plays*. Ed. G.A. Wilkes, 4 Bde., Oxford: Oxford University Press, 1981–1982.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells und Gary Taylor. Oxford: Clarendon, 1988.

Sekundärliteratur

- Bachtin, Michail. *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1929). Ullstein Materialien. Tr. Adelheid Schramm. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 1985.
- Barber, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (1959). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.
- Bevington, David M. „Shakespeare vs Jonson on Satire“ (1972). In *Die englische Satire. Wege der Forschung* 562. Ed. Wolfgang Weiß. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. 220–238.
- Donaldson, Ian. *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Elton, W.R. *Shakespeare's Troilus and Cressida and the Inns of Court Revels*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). London: Penguin, 1990.
- Grimm, Gunter. *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie*. UTB 691. München: W. Fink, 1977.

- Horaz. *Ars Poetica/Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*. Ed. und tr. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Lotman, Jurij M. *Kultur und Explosion*. Ed. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Tr. Dorothea Trottenberg. stw 1896. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Mahler, Andreas. „Enter Ben Jonson – Exit Love. Die Entdeckung der Gesellschaft als Problem der Komödie“. *Anglistik & Englischunterricht* 45 (1991): 9–34.
- Mahler, Andreas. „Komödie, Karneval, Gedächtnis: Zur frühneuzeitlichen Aufhebung des Karnevalischen in Ben Jonsons *Bartholmew Fair*“. *Poetica* 25 (1993): 81–128.
- Mahler, Andreas. Art. „Lustspiel, Komödie“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ed. Gert Ueding. 8 Bde. Bd. 5. Tübingen: Niemeyer, 2001. 661–674.
- Mahler, Andreas. „Beginning in the middle. Strategie und Taktik an den Inns of Court“. *Zeitsprünge* 13 (2009): 1–22.
- Mahler, Andreas. „Urbane Raumpraxis und kulturelle Explosion: Netzwerkkonstellationen im frühneuzeitlichen London“. *Shakespeare Jahrbuch* 147 (2011): 11–33.
- O’Callaghan, Michelle, und Adam Smyth. „Tavern and Library: Working with Ben Jonson“. In *Authors at Work: The Creative Environment. Essays and Studies*. Ed. Ceri Sullivan und Graeme Harper. Cambridge: Brewer, 2009. 155–171.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. UTB 580. München: W. Fink, 1977.
- Pfister, Manfred. „Die frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton“. *Englische Literaturgeschichte*. Ed. Hans Ulrich Seeber. Stuttgart: Metzler, 1991. 43–148.
- Schabert, Ina, ed. *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 5. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2009.
- Schoenbaum, Samuel. *Shakespeare’s Lives*. Oxford: Clarendon, 1970.
- Schwanitz, Dietrich. *Literaturwissenschaft für Anglisten: Das neue studienbegleitende Handbuch*. Forum Sprache. München: Hueber, 1985.
- Shapiro, James S. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1991.

-
- Sidney, Philip. *A Defence of Poetry* (1595). Ed. J.A. Van Dorsten. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Warning, Rainer. „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. *Das Komische. Poetik und Hermeneutik* 7. Ed. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: W. Fink, 1976. 279–333.
- Weidle, Roland. *Englische Literatur der Frühen Neuzeit: Eine Einführung*. Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 37. Berlin: E. Schmidt, 2013.
- Weiß, Wolfgang. *Das Drama der Shakespeare-Zeit: Versuch einer Beschreibung*. Sprache und Literatur 100. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1979.
- Weiß, Wolfgang. „Ben Jonson“. *Die englische Literatur: Epochen, Formen, Autoren*. Ed. Bernhard Fabian. 2 Bde. München: dtv, 1991. II. 229–232.
- Wilson, Edmund. „Morose Ben Jonson“ (1948). In *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (1952). Harmondsworth: Penguin 1962. 240–261.