

Werk

Titel: Ben Jonson

Autor: Friesen, H. Freiherr von

Ort: Weimar

Jahr: 1876

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0010|log10

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ben Jonson.

Eine Studie

von

H. Freih. v. Friesen.

Benjamin, oder nach üblichem Sprachgebrauch Ben Jonson, war 1574 geboren und starb am 6. August 1637. Er war also um 10 Jahre jünger als Shakespeare und überlebte ihn um 21 Jahre. Da er sich früh entwickelte, fällt daher seine Thätigkeit auf dem Felde der dramatischen Poesie in die reichste Periode von Shakespeare's poetischer Laufbahn, wogegen er in Bezug auf seine letzten Schöpfungen der unmittelbar auf Shakespeare nachfolgenden Zeit angehört. Er war von guter Herkunft und seine Eltern gehörten einer schottischen Familie an. Allein der Tod seines Vaters erfolgte vor seiner Geburt, und da seine Mutter mit einem Manne, der das Gewerbe eines Maurers (*of a bricklayer*) zu London betrieb, eine zweite Ehe einging, verbrachte er die ersten Jahre seines Lebens in der Hauptstadt. Wiewohl er durch diese Umstände in eine ziemlich untergeordnete Sphäre versetzt worden zu sein scheint, genoss er dennoch einen wissenschaftlichen Unterricht auf der Schule von Westminster und bezog schon in jungen Jahren die Universität Cambridge mit Hülfe einer Unterstützung. Da ihm diese bald wieder verloren ging, scheint er nicht lange dort geblieben zu sein. In das Haus seines Stiefvaters zu London zurückgekehrt, soll er genöthigt gewesen sein, ihm in dem Gewerbe eines Maurers beizustehen, dabei aber doch seine Studien in den classischen Wissenschaften nicht vernachlässigt haben. Ob ihn einflussreiche Gönner, sei es Chetwood oder Camden, aus dieser peinlichen Lage zu befreien und nach Cambridge zurückzubringen gesucht haben, ist nicht ausgemacht. Dagegen steht es fest, dass er sich selbst aus derselben rettete, indem er Kriegsdienste nahm und einen Feldzug in Flandern

mit einiger Auszeichnung mitmachte. Im Jahre 1595 kehrte er nach London zurück. Dass er darauf die Universität Cambridge noch einmal besucht habe, ist nicht erwiesen. Wahrscheinlicher ist es, dass er sich sofort der Bühne, sei es als dramatischer Schriftsteller oder als Schauspieler, zuwendete. Auch muss er, ungeachtet seiner jungen Jahre, bald Erfolge in dieser Laufbahn gehabt haben, da sein Lustspiel „*Every Man in his Humour*“ schon im November 1596 mit Beifall aufgeführt wurde. Meres spricht ihm sogar um 1598 in seinem bekannten Buche *Palladis Tamia* oder *Wit's Treasury* den Ruhm eines vorzüglichen Tragikers zu, wiewohl wir keine Tragödie besitzen, die nachweislich in diesem Zeitraum geschrieben ist. In der ersten Zeit seines Aufenthalts in London hatte er das Unglück, mit einem Schauspieler, angeblich Gabriel Spenser, in Händel verwickelt zu werden und ihn im Zweikampfe umzubringen. Er wurde deshalb verhaftet und soll sogar einige Zeit gefürchtet haben, am Leben gestraft zu werden, kam aber auf eine nicht ermittelte Weise wieder auf freien Fuss, ohne einer weitem Strafe zu unterliegen.

Unter diesen Umständen darf man billig darüber verwundert sein, dass es ihm gelungen ist, sich schon mit frühen Jahren die gründliche und ausgedehnte Gelehrsamkeit zu erwerben, welche nicht bloß aus allen seinen Schöpfungen nachweislich ist, sondern auch von ihm selbst durch häufige Anmerkungen, besonders zu seinen Masken, absichtlich zur Schau gestellt wird. Gifford ¹⁾ sagt, mit dreiundzwanzig Jahren habe er sich bereits der römischen und griechischen Classiker bemeistert und sei in diesem Alter den grössten Gelehrten seiner Zeit beizuzählen gewesen. Wie ihm aber dies bei den oben summarisch berichteten Verhältnissen möglich geworden sei, ist nicht leicht zu begreifen, wenn es auch wahr ist, was Gifford an einer andern Stelle sagt, dass er nämlich in der Zwischenzeit seines Aufenthalts in Cambridge und seiner Kriegsdienste in Flandern mit der einen Hand die Kelle geführt und in der andern seinen Homer oder Horaz gehalten habe. Die geistige Ausbildung, welche aus allen Dichtungen Shakespeare's unzweifelhaft hervorgeht, hat man von vielen Seiten für unerklärlich, ja sogar für unglaublich gehalten, und deshalb bald zu dem blinden Glauben an ein Wunder, bald zu den abenteuerlichsten Conjecturen, bis zu der Vermuthung, dass er nur seinen Namen zu den bekannten Dramen hergegeben habe, seine Zuflucht genommen. Warum hat

¹⁾ The Works of B. Jonson ed. by Gifford (in 1 vol.) Memoirs p. 23.

man, so weit es mir wenigstens bekannt ist, das Räthsel, wie Ben Jonson zu der ausserordentlichen Gelehrsamkeit habe kommen können, noch niemals mit gleicher Verwunderung betrachtet? Allerdings liegt ein grosser Unterschied zwischen der Fähigkeit, sich in die höchsten Regionen der idealen Welt hinaufzuschwingen, um die tiefsinnigsten Geheimnisse aus derselben zu enthüllen, und zwischen der Begabung, sich ein ausgedehntes Wissen zu erwerben und dasselbe in poetischen Versuchen oder selbst gelungenen Schöpfungen auf dem Wege der Reproduction anzulegen. Man kann bei jenem sich mit der Annahme einer exceptionellen Begünstigung der Natur begnügen, sowie es denn üblich ist zu sagen, ein Dichter könne nur geboren werden, wogegen die tiefsinnigste und ausgedehnteste Gelehrsamkeit mit Hülfe einer ungewöhnlichen Ausdauer in anstrengendem Fleisse zu gewinnen möglich sei. Auch bilden Shakespeare und Jonson in dieser Hinsicht die entschiedensten Gegensätze. Es kann sogar, wie wir später genauer zu betrachten haben werden, die Behauptung berechtigt scheinen, Shakespeare's unverrücktes Ziel sei überall das Eindringen in die tiefsten Geheimnisse der Räthsel des Lebens gewesen, Ben Jonson aber habe sein Genügen darin gefunden, sein erschöpfendes Wissen und seinen ergründenden Scharfsinn geltend zu machen. Doch trotz dieser unlängbaren Gegensätze berühren sich dennoch beide Erscheinungen in wesentlichen Punkten. Es ist vor Allem undenkbar, dass Shakespeare die Höhe der poetischen Erhebung hätte erreichen können, wenn ihm nicht neben dem Fluge seiner mächtigen Phantasie ein ergründender Scharfsinn und mit Hülfe desselben ein ausgedehntes Wissen zur Seite gestanden hätte. Ob und wie weit ihm dieses in derselben Weise eigen und dienstbar gewesen sei, wie Ben Jonson, ist der Sache nach gleichgültig. Nur ist es billig, über die geistige Ausbildung des Sohnes von einem begüterten Yeoman, welcher nur die Grammar-School in Stratford besucht hat, nicht mehr verwundert zu sein, als über die frühreife Gelehrsamkeit von dem Stiefsohn eines untergeordneten Handwerkers, wenn er gleich vor jenem den Besuch auf der Universität Cambridge voraus hat. Denn abgesehen von der kurzen Dauer desselben, kann Vieles von dem dort Erworbenen durch die zeitweilige Theilnahme an dem Maurerhandwerk und in dem unstäten Kriegsleben verschwitzt und verloren worden sein. Dazu kommt, dass, während wir Jonson schon in seinem dreiundzwanzigsten Jahre mit Erfolg als dramatischen Dichter auftreten sehen, wir dasselbe bei Shakespeare, wenigstens mit urkundlicher Sicherheit, nicht vor seinem 25. bis 26. Jahre

nachweisen können. Setzen wir, wie billig, das geistige Vermögen von diesem über das von Ben Jonson, so scheint es um so wunderlicher, dass in der Ausgleichung der Hindernisse, welche Beiden während ihrer Jugend in den Weg gelegt waren, der Untergeordnetere den Erhabeneren überholt hat. Das Ergebniss dieser Betrachtungen wird kein anderes als die Ueberzeugung sein, dass die Wege und Mittel, durch welche Geister von ausserordentlicher Begabung zu einer Staunen und Bewunderung erregenden Ausbildung gelangen, im Allgemeinen nicht bis auf die letzte Spur zu verfolgen sind. Wir müssen uns aber dessen mit vermehrter Entsagung bescheiden, wenn es sich, wie im gegebenen Falle, um Erscheinungen handelt, welche einer Zeit von der exceptionellen Gestaltung, wie das Ende des 16. Jahrhunderts für England war, angehören. So wenig wir diese in allen ihren wunderbar untereinander verflochtenen Regungen nur mit annäherndem Verständniss verfolgen können, eben so wenig können wir wissen und erschöpfend ergründen, welche ungewöhnlichen Mittel der geistigen Erhebung und Ausbildung sie ihren begabtesten Kindern gewähren konnte. Es wird also gerade in der Anerkennung und der Verfolgung der unlängbaren Thatsache, dass Shakespeare sowohl als Ben Jonson die ächtesten Kinder ihrer Zeit waren, nicht blos der ausgiebigste Beitrag zur Verständigung mit jedem Einzelnen, sondern auch die Erklärung der einen Erscheinung aus der andern von selbst folgen.

Aus dem zu Tage liegenden oppositionellen Character Ben Jonson's gegenüber von Shakespeare hat man von vielen Seiten auf einen entschieden gehässigen Antagonismus von Seiten Jonson's gegen Shakespeare schliessen wollen. Gifford giebt sich die äusserste Mühe, diese Anschauungsweise zu bestreiten. Er würde aber meines Erachtens zur Beseitigung der irrigen Ansichten und Schlüsse anderer Kritiker in dieser Beziehung erfolgreicher haben wirken können, wenn er an der Stelle einer, oft bitteren und schonungslosen Polemik mehr den Standpunkt der Zeit von beiden Persönlichkeiten einzunehmen gesucht hätte. Natürlich musste diese auf die völlig verschiedenen Individualitäten, wie sie aus ihren Werken einleuchtet, auch die verschiedenste Wirkung ausüben. Ist es doch allen Zeiten von ungewöhnlicher Erregung und Erhebung eigenthümlich, dass sie uns in den ausgezeichnetsten Erscheinungen, welche sie auf natürlichem Wege ausgebären, die entschiedensten Gegensätze in Bezug auf geistige Richtung und Auffassung darstellen. Wenn auch daraus Widersprüche der einen mit der andern folgen müssen, so ist nicht ohne Weiteres ein feindlicher Gegensatz

vorauszusetzen. Von der Härte und Schärfe, welche Jonson in Bezug auf alle Lebensanschauungen eigen ist, kommt ein nicht geringer Theil auf Rechnung seiner Zeit. Selbst die Leidenschaftlichkeit, auf welche nach seinen persönlichen Erlebnissen und Aeusserungen zu schliessen ist, steht in Beziehung zu der Zeit, in welcher die Neigung sowohl als die Abneigung nur allzu oft die Färbung der Leidenschaft annahm. Unter diesem Lichte betrachtet, kann Manches, was in seinen Schöpfungen den Schein der bitteren Satyre oder Verunglimpfung trägt, milder beurtheilt werden. Nicht dass die reizbare Empfindlichkeit Ben Jonson's gegen entgegenstehende Meinungen in Abrede gestellt werden soll. Wir können im Gegentheil versichert sein, dass sein heftiger Character ihn nicht selten zu ungerechtfertigtem Tadel und Spott hingerissen hat, sowie er denn in seinem Poetaster gegen seine angeblichen Verläumder Dekker und Marston das Mass zu überschreiten scheint. Man kann ferner zugeben, dass ihn gegen Shakespeare ein doppelter Beweggrund zu satyrischen Ausfällen angespornt hat. Zuerst ist sein Gefühl, in Bezug auf Schulgelehrsamkeit Shakespeare zu überragen, an sich selbst sehr natürlich. Von diesem Gefühle sind manche Aeusserungen dictirt, auf welche von der Kritik oft zu viel Gewicht gelegt und nicht selten ein Missverständniss gegründet worden ist. Wenn Ben Jonson z. B. geäussert haben soll, Shakespeare verstehe nur wenig Latein und noch weniger Griechisch, so hat man völlig Unrecht gehabt, aus dieser anecdotären Aeusserung auf Shakespeare's völligen Mangel an Schulbildung zu schliessen. Da es aber, wie wir sehen werden, Jonson's Bedürfniss war, das Drama nur nach denjenigen Grundsätzen zu bilden und auszuführen, welche ihm mit dieser Schulgelehrsamkeit vereinbar schienen, so konnte bei dieser Richtung die Aeusserung des Widerspruchs gegen die von Shakespeare eingeschlagene, bald in launigem, bald in sarkastischem Spotte nicht fehlen. Auch mag es sein, dass Jonson von dem Unbehagen seiner Inferiorität in poetischer Beziehung gegenüber von Shakespeare bedrückt war. Ich gebrauche hier mit Absicht den mildesten Ausdruck, weil einem strebsamen Geiste und heftigen Gemüthe, wie das von Ben Jonson war, dieses drückende Missbehagen nicht leicht erspart werden konnte, ohne dass wir dabei sofort an eine gehässige Eifersucht zu denken brauchen. Doch neben allen diesen, mehr als wahrscheinlichen Möglichkeiten und Thatsachen dürfen wir vor allem anderen den Geist der damaligen Zeit nicht aus den Augen lassen. Gerade deshalb, weil es eine allgemeine Gewohnheit der Zeit war, sich in Extremen zu bewegen

und der Begeisterung nach den verschiedensten Richtungen hin freien Raum zu gewähren, war man von keiner Seite darauf bedacht, die Worte ängstlich abzuwägen. Neben der Aufregung der Gemüther waren die Geister zu stark, um eine offene Aussprache von Empfindungen und Meinungen zu scheuen, oder um sich durch Aeusserungen des Widerspruchs zur unversöhnlichen und gehässigen Feindschaft verführen zu lassen. Wenn uns auch einzelne Beispiele von solchen Ausbrüchen des gehässigen Spottes vorliegen, wie in dem Federkriege zwischen Thomas Nash und Gabriel Harvey, so finden wir wieder andere, wo, trotz der satyrischen Ausfälle des Einen gegen den Andern, die Versöhnung nicht lange auf sich warten liess. Nach der schon angedeuteten Fehde zwischen Dekker und Marston einerseits und Ben Jonson andererseits verging nur ein kurzer Zeitraum bis zu der gemeinschaftlichen Abfassung des Stückes „*Eastward Hoe*“ von Jonson, Chapman und Marston. Eine Stelle in diesem Lustspiel hatte den König wegen einer bitteren Verspottung der Schotten zum äussersten Zorn aufgeregt. Die notorischen Verfasser der betreffenden Stelle, Chapman und Marston, wurden der Majestätsbeleidigung angeklagt und mit der schimpflichsten Strafe bedroht. Sie sollte darin bestehen, dass ihnen die Ohren abgeschnitten und die Nasenlöcher aufgeschlitzt würden. Darauf stellte sich Jonson, der bisher unangefochten geblieben, weil er an der beleidigenden Stelle nicht betheiligt war, freiwillig der Haft und war bereit, sich derselben Strafe wie seine Mitarbeiter zu unterwerfen. Wahrscheinlich wurden seine Freunde durch diese autopfernde Grossmuth von dem verhängnissvollen Schicksal befreit, da den König möglicherweise die überaus günstigen Gesinnungen für Jonson bewogen, nicht blos ihn, sondern auch jene zu begnadigen.

In gleicher Weise sind uns zahlreiche Andeutungen zur Hand, die, wenn auch mehr oder minder von anecdotärem Character, einen freundschaftlichen Verkehr zwischen Shakespeare und Jonson wahrscheinlich machen. Wir besitzen aber auch einen unwiderleglichen Beweis von der rückhaltlosen Verehrung Jenes für Diesen in dem schönen Ausdruck der Trauer über Shakespeare's Dahinscheiden, der mit vielen anderen Gedichten ähnlichen Inhalts der Folio-Ausgabe von 1623 beigegeben ist.

Was auch von entgegenstehender Meinung, und sei es auch im Tone bitteren Spottes, bald im vertraulichen Verkehr, bald in veröffentlichten Schriften von Ben Jonson gegen Shakespeare nachweislich oder nur vermuthungsweise ausgesprochen worden sein mag,

so sind wir doch berechtigt anzunehmen, dass Beide sich nicht als persönliche Feinde gegenüber gestanden haben. Wie sollte auch mit einer solchen Meinung die Wärme des Preises, welche in Ben Jonson's Gedichte auf Shakespeare's poetische und persönliche Individualität ausgesprochen ist, vereinbar sein? Je mehr wir uns also von den irrigen Anschauungen Malone's und anderer Kritiker über Ben Jonson's persönliches Verhältniss zu Shakespeare befreien, um so unbefangener werden wir betrachten können, wie er auf dem Wege seiner dramatischen Dichtungen auf der einen Seite zwar eine völlig entgegengesetzte Richtung von Shakespeare verfolgt, auf der andern Seite aber in vieler Hinsicht sich dennoch nahe mit ihm berührt. Und es ist um so wichtiger von jenem missverständlichen Standpunkte abzusehen, als dadurch die allerdings häufig grillenhaft und satyrisch gefärbten Ausfälle Ben Jonson's nicht im Lichte einer tendenziösen und gehässigen Verfolgungssucht, sondern als natürliche Ausströmungen seines seltsam gestalteten Ingeniums aufgefasst werden können.

In einer Hinsicht lässt sich vielleicht behaupten, dass die Stellung, welche Ben Jonson nicht gegen Shakespeare allein, sondern gegen die allgemeine oder mindestens vorherrschende Richtung der Dramatik seiner Zeit mit Bewusstsein einzunehmen strebte, nicht original, sondern schon lange vor ihm vertheidigt worden war. Betrachten wir dieselbe als einen entschiedenen Widerspruch der classischen Gelehrsamkeit und ihrer Grundsätze gegen die Freiheit der Romantik, so finden wir sie mit derjenigen übereinstimmend, welche schon in den Zeiten der sich neu gebärenden Nationalbühne in England von vielen mehr oder minder begabten Dramatikern eingenommen und von manchen anderen auf dem Wege der Kritik als massgebend bezeichnet worden war. Aber Ben Jonson hat den gegründetsten Anspruch auf selbständige Originalität in doppelter Hinsicht. Mit dem Glanze und der überwältigenden Kraft, durch welche Marlowe's dramatische Dichtungen sich eine neue Bahn gebrochen hatten, mit dem Liebreiz, der in Greene's Schöpfungen die allgemeinen Gemüther gefangen nahm, kurz mit allen Erfolgen, welche die ältere Schule von diesen, G. Peele, Th. Kyd, Lily und Th. Lodge vorlängst gewonnen hatten, schien schon seit Jahren vor Ben Jonson's Auftreten die Frage entschieden, ob die Romantik, welche selbst in der Renaissance noch fortlebte, oder die classische Disciplin, deren Wiederherstellung doch eigentlich im Sinne der sogenannten Renaissance lag, den Sieg davon tragen sollte. Es bedurfte nur des mächtigen Ingeniums von Shakespeare, um mit

seiner gemüthlichen Tiefe, Anmuth und Kraft nicht sowohl den Sieg der Romantik zu vollenden, sondern gewissermassen mit der Renaissance-Poesie zu versöhnen und sie unter deren Schutz der englischen Bühne als unveräusserliches Eigenthum zu retten und zu bewahren. Es gehörte also die ganze Kraft einer selbständigen Ueberzeugung dazu, um unter diesen Umständen den Kampf von Neuem aufzunehmen. Ben Jonson besass alle Mittel an Energie des Geistes, Scharfsinn der Beobachtungsgabe, Erfindsamkeit der Imagination, Behendigkeit des Witzes und ausgebildeter Virtuosität, um seine Aufgabe in originaler Weise zu lösen. Man könnte möglicher Weise vermuthen, dass es ihm, abgesehen von seinem unwiderstehlichen Hange zum satyrischen Spotte, unbewusstes Bedürfniss gewesen sei, nicht blos die Rechtsgültigkeit der classischen Muster, besonders in Bezug auf die Komödie, wieder völlig zu retten, sondern auch auf diesem Boden neue Muster aufzustellen, die in reizender und anregender Wirkung auf die Beschauer den Schöpfungen der Romantik nicht nachstehen sollten. Wie dem auch sei, so kann ihm nicht der Erfolg in dieser Beziehung abgesprochen werden. Er stellte dramatische Gemälde her, die den ächtesten Stempel der Originalität tragen und mit denen sich nichts, was vor ihm und nach ihm auf die Bühne gebracht worden, zu messen vermag.

Wenn man von ihm selbst lernen will, wohin seine Intentionen als dramatischer Dichter gehen, kann man meines Erachtens nichts Besseres thun, als seine Einleitung zu dem Stücke „*Every man out of his humour*“ zu lesen. Sie hat in der Gestalt eines Vorspiels, an dem mehrere Personen betheiligt sind, den Character eines Prologs mit der Bestimmung, den Zuschauer in den Sinn der darzustellenden Komödie einzuführen. Auch bleiben zwei der betheiligten Personen als Zuschauer bei der Darstellung gegenwärtig und geben zuweilen zu den einzelnen Theilen der Handlung erläuternde oder kritische Bemerkungen. Im Beginn spricht Asper, den man leicht für den Stellvertreter des Autors selbst halten dürfte, seine Meinung über die thörichten, verwerflichen und lasterhaften Richtungen und Sitten der Gegenwart mit äusserster Heftigkeit aus. Er hält sich für berechtigt, sie durch ihre Darstellung auf der Bühne unbarmherzig zu züchtigen; und indem er sich zu der Absicht bekennt, der Welt einen Spiegel von der Grösse der Bühne vorzuhalten, wird man oberflächlich an die Worte Hamlet's erinnert, dass der eigentliche Zweck der Bühne (oder Schauspielkunst) von jeher gewesen und auch noch sei, der Zeit den Spiegel und dem Laster

sein eigenes Bild vorzuhalten. Soweit scheint also Ben Jonson mit Shakespeare über die Bedeutung und den Beruf der Bühne einig gewesen zu sein. Allein es kommt sehr bald zur Sprache, dass der Verfasser sich vorgesetzt habe, eine „vetus Comœdia“, eine antike Komödie darzustellen. Er müsse also die Beweglichkeit der Bühnendichter neuerer Zeit verschmähen und wolle sich einer künstlerischen Form bedienen, die den Meisten unter den damaligen Dramatikern fremd sei. Ein Ueberblick über die Entstehung und Ausbildung der antiken Komödie, so kurz und bündig, wie er nur von Ben Jonson's gründlicher Gelehrsamkeit zu erwarten war, scheint vorzugsweise zur Entschuldigung darüber bestimmt zu sein, dass er, bei der entschiedenen Anlehnung an die classischen Muster, sich nicht des Chorus bediene, weil schon Plautus nicht mehr Gebrauch davon gemacht habe. Bei der schonungslosen Leidenschaft, mit welcher Asper die verabscheuungswürdigen Verirrungen und Thorheiten seiner Zeit anzugreifen beabsichtigt, ist die Verwahrung gegen den Vorwurf persönlicher Anfeindungen völlig an ihrem Platze. Das Wichtigste für die Verständigung mit des Verfassers Anschauungsweise ist aber seine Auslassung darüber, was unter dem Ausdruck „*humour*“ zu verstehen sein solle. Wir brauchen nicht mit ihm auf den ursprünglichen Sinn des Wortes zurückzugehen. Es genügt vielmehr, seiner Vorstellung in so weit zu folgen, als er meint, jede flüchtige und zusammenhangslose Gemüthsaffection, wie Zorn, Schwernuth, Phlegma oder Heftigkeit, da sie gleich einer flüchtigen Feuchtigkeits nicht von Bestand sei, dürfe mit dem Ausdruck „*humour*“ metaphorisch bezeichnet werden. Hiernach würden diesem Worte unsere Ausdrücke: Laune oder Grille für entsprechend gehalten werden dürfen, wenn er nicht hinzufügte, dass dasselbe auch auf die gesammte Stimmung anzuwenden sei, da häufig eine besondere Eigenschaft von der Gesammtheit des Menschen Besitz ergreife und dadurch alle seine Gemüthsbewegungen, seinen Geist und seine Fähigkeiten in ihre Strömung hineinziehe. Dieses Bekenntniss ist deshalb von wesentlicher Bedeutung für das Verständniss seiner Richtung als dramatischer Dichter, weil es nicht blos für das vorliegende Stück eine ausschliessliche, sondern für alle seine Komödien, so weit sie mir bekannt sind, eine allgemeine Geltung hat. Wir müssen darnach zwar von dem Sinne, welchen wir gewohntermassen mit den Worten Humor und humoristisch zu verbinden pflegen, absehen; aber der Begriff des Komischen in Verbindung mit einem innern Widerspruche oder einer Verkehrtheit, den wir auch mit dem, was wir Witz zu nennen pflegen, unbe-

wusster Weise in Beziehung bringen, liegt dennoch für Jonson darin. Nur ist für ihn *the humour* nicht sowohl eine subjective Stimmung und Anschauungs- oder Darstellungsweise des Beschauenden und Reproducirenden, sondern die verkehrte und komische Gesinnung des Objectes, um dessen Versinnlichung es ihm zu thun ist. In diesem Sinne scheint auch Gifford's Bemerkung¹⁾ richtig, dass seine dramatischen Gemälde nicht Leidenschaften, sondern nur absonderliche Gemüthsstimmungen (*humours*), also eigentlich Launen und Grillen zum Gegenstand haben.

Nach diesem Programme bemessen hat er allerdings in seinen Komödien Meisterhaftes geleistet. Die komischen Seiten der bald harmlos-thörichten, bald böswillig-verwerflichen Gesinnungen, Neigungen und Verirrungen seiner Gegenwart sind mit scharfsinniger Beobachtungsgabe aufgefasst und mit aristophanischer Schärfe vergegenwärtigt. Man wird dabei unwillkürlich an die humoristische Darstellung von allerlei Narrheiten in Deutschland im Reformations-Zeitalter, wie an Seb. Brant's Narrenschiff und das Narrenschneiden von Hans Sachs erinnert. Ersteres kann er gekannt haben, da es bald ins Englische übersetzt wurde, auch erwähnt er in *The Alchemist* Eulenspiegel und den spanischen Don Quixote, der um die Zeit der letzten Periode seiner Laufbahn in England bekannt geworden war. Allein ich möchte daraus nicht die Vermuthung eines Einflusses dieser Dichtungen auf seine Imagination oder Darstellungsweise schöpfen. Vielmehr halte ich seine komischen Gemälde durchaus für die Erzeugnisse einer originalen Schöpferkraft. Er ist besonders erfindsam in Bezug auf die Verwickelungen, welche durch die mannigfaltigen Narrheiten und sittlichen Verkehrtheiten seiner dramatischen Personen veranlasst werden. Namentlich hat er darin eine eigenthümliche Kraft, die lächerlichen Verwirrungen bis zum endlichen Schluss zu steigern und den unterhaltenden Scherz bis auf den Grund zu erschöpfen. Wiewohl er die Regeln der Einheiten von Zeit und Ort nicht nach dem willkürlichen Missverständniss der sogenannten classischen Schule der Franzosen beobachtet, sind doch seine Komödien an einen sehr eng begrenzten Raum gebunden. Auch kann man für die Handlung nur einen kurzen Zeitraum als genügend erachten. So wie dies Alles schon Zeugniß ablegt von dem Aufwande einer grossen Aufmerksamkeit und eines angestregten Fleisses, so ist auch in der Sprache eine geflissentliche Sorgfalt zu erkennen. Mit Ausnahme einiger ab-

¹⁾ a. a. O. p. 68. (Jonson was the painter of humours, not of passions.)

sonderlichen Ausdrücke und Wendungen, die mit der capriciösen Gestaltung seiner Personen zusammenhängen, und abgesehen von einer zuweilen allzu cynischen Färbung ist seine Sprache rein von Idiotismen und Solöcismen. Seine Versification ist genau und sorgfältig, ohne Pedanterie zu verrathen.

Ob aber daraus folgen dürfe, ihm das Verdienst der Gründung von einer neuen, gedeihlichen Schule der dramatischen Dichtung im Gebiete der Komödie zuzusprechen, wie dies von Einigen angenommen wird — sowie denn Gifford¹⁾ unter Anderem das Lustspiel „*Every man in his humour*“ für die erste regelrechte Komödie in englischer Sprache halten will — bedarf vor der erschöpfenden Beantwortung dieser Frage einer sorgfältigen Erörterung. Ich glaube ihm nicht zu nahe zu treten, wenn ich es für unzweifelhaft halte, es sei ihm nicht vorherrschendes Bedürfniss gewesen, eine Begebenheit oder ein Ereigniss, das ihm gewissermassen zur erlebten Erscheinung geworden war, dramatisch darzustellen. Es ist ihm vielmehr meines Erachtens darum zu thun, ein Bild seiner Zeit nach eigener Anschauung in Personen von absonderlicher Gemüthsstimmung zu vergegenwärtigen, so dass ihm die Erscheinung der handelnden Personen zum Hauptgegenstand und Zweck seiner Darstellung und die Handlung zum Mittel derselben gedient habe. Wenn auch darin ein wesentlicher Differenzpunkt zwischen ihm und Shakespeare, wie ich ihn aufzufassen pflege, zu liegen scheint, so würden wir doch nicht dadurch allein zu einem Vorwurf oder Tadel gegen ihn berechtigt sein. Gifford behauptet, dass es seine bewusste Intention gewesen sei, die Verwilderung oder Willkür, welche selbst seit Marlowe's mächtigem Auftreten nicht gemässigt und mit fast allen Nachfolgern nur vermehrt worden sei, durch die Einführung bestimmter Regeln zu heilen und das Drama zur klassischen Reinheit wieder zurückzuführen; und nach seinem oben mitgetheilten Bekenntniss darf diese Aufstellung wohl für berechtigt gehalten werden. Nun will ich zwar weder unbedingt bezweifeln, noch ohne Weiteres entscheiden, ob gerade darin der eigentliche Character und das Wesen der antiken Komödie liege, dass sie nur die Schwächen, Verirrungen und Launen der Zeit zum Gegenstande einer komischen Darstellung habe machen und die Begebenheit als Mittel zum Zweck habe gebrauchen wollen. Da sich aber Ben Jonson, wie angeführt worden, selbst zu der Absicht bekennt, der verderbten Welt seiner Zeit einen Spiegel, so gross wie die Bühne

¹⁾ a. a. O. p. 61.

selbst, vorhalten zu wollen, so darf man vermuthen, er habe nicht bloß genau in die Fußstapfen der Alten treten, sondern sich ein höheres und ausgedehnteres Ziel stecken wollen. Gewiss wenigstens scheint es nicht hinreichend zu dem ausgesprochenen Vorsatz, das verworrene und verderbte Wesen seiner Zeit nur von der einen Seite seiner lächerlichen Natur darzustellen. Auf dem Wege dieser Einseitigkeit war es nicht zu vermeiden, dass seine Bilder sich zu Caricaturen verzerrten. Indessen mag auch diese Bezeichnung seiner Schilderungen, die man nicht leicht für unangemessen halten wird, an sich selbst nicht zum Vorwurf dienen, so lange das ethische Ziel, das doch Ben Jonson unfehlbar im Sinne gelegen haben muss, nicht dadurch aus den Augen verloren wird. Heißt es auch, wie Goethe sich gelegentlich ausspricht, dem Dichter sein Handwerk verderben, wenn man ihn zumuthet, sich eine sittliche Wirkung zum bewussten Ziele zu stecken, so kann doch, wie er bei derselben Gelegenheit ebenfalls äussert, eine wahre Poesie ohne sittliche Wirkung nicht gedacht werden. Es scheint zwar müßig, in dieser Beziehung darnach zu forschen, ob Aristophanes, Plautus und Terenz, sei es wollend oder nicht wollend, auf ihre Zeit sittlich gewirkt haben. Das wird aber nicht bloß erlaubt, sondern sogar unerlässlich sein, darnach zu fragen, ob irgend ein Zweig der Poesie nur dadurch aus einer verwerflichen Verwilderung oder Willkür zu retten sei, dass man sich an die Form eines anerkannten Musters aus längst vergangener Zeit hält, ohne die Gewissheit, dass das Wesen dieses Musters auch in der Gegenwart den höheren Anforderungen der Poesie Genüge leistet. Nun scheint zwar Ben Jonson in das Treiben seiner Zeit bis in die untersten Schichten eingedrungen zu sein. Die schmutzigen Scenen in seinem Lustspiel „*Bartholomew Fair*“ mögen recht eigentlich aus dem Leben gegriffen sein. Man kann es glauben, dass dem Besucher eines Marktes zu Smithfield im Beginn des 17. Jahrhunderts Aehnliches habe begegnen können, wie der ehrbaren Frau des Proctor Littlewit, die in Gefahr kommt, auf die schimpflichste Weise ihrer Ehre beraubt zu werden; auch die Inhaberin einer Bude von sittenloser Bestimmung, Frau Ursula, mag in ihrer ekelerregenden Gemeinheit nach dem Leben gezeichnet sein. Aber wäre es auch denkbar, dass solche und ähnliche Scenen der ärgerlichsten Natur aus dem Leben der Zeit durch den Vorgang der classischen Dramatiker entschuldigt werden — was mehr als zweifelhaft scheint — so bleiben sie doch gerade bei Ben Jonson's Stellung und seinen anerkannten Intentionen nicht bloß verwunderlich, sondern im

höchsten Grade vorwurfsvoll. Ich will vor der Hand nicht auf die Frage eingehen, wie es möglich war, dass solche und ähnliche Bilder, die das Aeusserste wett machen, was auf den niedrigsten Volkstheatern dargestellt wurde, von dem Hofpoeten — denn das war Jonson damals schon — zur Befriedigung der Lachlust der Damen und Herren des königlichen Hofes auf die Bühne gebracht werden und Beifall finden konnten. Auch soll Jakob I. mit diesem Lustspiel, das nicht blos auf dem Theater *The Hope*, sondern auch bei Hofe aufgeführt worden, nicht zufrieden gewesen sein. Weit wichtiger ist es, die Zumuthung abzuweisen, dass diese Auswüchse zur Reform der in Willkür und Regellosigkeit versunkenen Bühne dienen können. Am beschwerendsten ist endlich der Vorwurf, dass sie dem ethischen Princip um so mehr zuwider laufen, je mehr sie mit cynischer Behaglichkeit und Breite geschildert sind. Man kann noch alle Tage Klagen über anstössige Derbheiten und über Obscönitäten in Shakespeare's Dramen hören. Entschuldigt man sie nur mit den Gewohnheiten oder, wie man zu sagen liebt, der Barbarei der damaligen Zeiten, so kann man nicht wissen oder nicht wissen wollen, dass gegenüber von diesen Gewohnheiten oder der Barbarei, welche an weit vorwurfsvolleren Uebergreifen nur wegen ihrer komischen Erscheinung Gefallen fanden, Shakespeare in mehrfacher Hinsicht das Verdienst des Strebens zukommt, trotz seiner scheinbaren Regellosigkeit, seine Zeit für edlere und reinere Gefühle empfänglich zu machen. Sucht man bei ihm vergebens nach ähnlichen Ausdrücken und Anspielungen von der schmutzigsten Art, wie sie bei Ben Jonson vorkommen, so sind auch die Berührungen und Hinweisungen auf den vertrautesten Umgang der verschiedenen Geschlechter, wie sie sich bei ihm finden, niemals mit der Rohheit des Scherzes zum vorherrschenden Gegenstand der Belustigung und Unterhaltung in den Vordergrund gestellt.

Man könnte über diese Vorwürfe gegen Ben Jonson hinwegsehen, wenn sie nur als Beiwerke und Ausflüsse der ungezügelten Laune zu betrachten wären. Er ist aber nicht davon frei zu sprechen, seiner cynischen Neigung und Gesinnung nicht blos in Bezug auf scabrose und obscöne Gegenstände allzu grosse Freiheit zu lassen, sondern seine gesammten Anschauungen und Beobachtungen der Unsitte und Thorheit seiner Zeit sind davon erfüllt. Es gehört eben sein durchdringender Verstand und die ganze Stärke seiner Fähigkeit, Alles in einem unwiderstehlich-komischen Lichte darzustellen, dazu, um ihm bei der meisterhaften Schilderung von Gesinnungen und Handlungen, die man als ver-

werflich verdammen muss, mit Unterhaltung zu folgen. Wenn es aber auch kaum möglich ist, sich des Lachens zu erwehren, so liegt es doch eben so nahe, zu glauben, dass seiner Individualität die übertriebensten Albernheiten, wie hohle Prahlucht mit Feigheit verbunden (in seinem bekannten Bobadil), gespreizte Modesucht (in seinem Puntarvolo), oder narrenhafte Verblendung in eine alberne und sittenlose Frau (bei Deliro), ebenso wie betrügerische Niederträchtigkeit (in Subtle und Face), scheinheilige Heuchelei (in Tribulation und Busy), oder durehtriebene Gewinnsucht (in Volpone) weit weniger zum Gegenstand der sittlichen Entrüstung, als zum Stichblatt des satyrischen Spottes und der komischen Schilderung gedient haben. Ich kann auch nicht, wie unter Anderen Mézières,¹⁾ bemerken, dass er vorzugsweise die Puritaner zum Gegenstande einer leidenschaftlichen Anfeindung machte. Es scheint mir vielmehr, dass ihm Alles, was albern und schlecht ist, gleich gilt, sobald es sich von einer erzlächerlichen Seite darstellen lässt, wenn ihm gleich einzelne Figuren, wie Bobadil, Volpone und Tucça, besonders gelungen sind.

Wäre das vorherrschende Motiv seiner komischen Darstellung das sittliche Gefühl, so würden die Schelmereien und theilweisen Niederträchtigkeiten, um die es sich handelt, den betreffenden Personen nicht meistentheils für voll ausgehen. Man empfängt den Eindruck, als habe sich der Verfasser daran ergötzt und erfreut, wie in der Welt alle möglichen Gaunerstreiche verübt, Niederträchtigkeiten sowohl als Albernheiten begangen und die einen von den anderen an List und Schläuheit überboten werden. Das ist auch meistentheils die Pointe der Handlung, dass ein Lump oder Schurke die Ränke des andern auf überraschende Weise durchkreuzt und dem ersten der Erfolg, den er angestrebt hat, durch die grössere Feinheit der Anschläge eines zweiten und dritten oder auch durch einen glücklichen Zufall entzogen wird. Allein der Knoten der Verwirrung wird nicht eigentlich gelöst. Dem Hauptschurken oder Narren wird nicht das Handwerk so gelegt, dass er nicht leicht wieder von Neuem anfangen könnte. So ist es unter Anderm nicht befriedigend noch beruhigend, dass in „*Every man out of his humour*“ Macilente, nachdem er aus Neid und Missgunst, wovon er Profession macht, allen Grillen und albernem Launen der anderen Personen auf ränkevolle Weise den Erfolg abgeschnitten hat, harmlos bekennt, nun wolle er für die Zukunft auf seine gallige Ge-

¹⁾ Contemporains et successeurs de Shakespeare, p. 14.

sinnung und seinen Neid verzichten, weil er seinen Zweck erreicht habe. Welche Sicherheit haben wir, dass dieser hämische Mann sein Wort hält und bei vorkommender Gelegenheit nicht wieder von vorn anfängt? Am schroffsten tritt dieser Mangel bei dem Lustspiel „*The Alchemist*“ hervor; einer Schöpfung, bei welcher Ben Jonson die volle Kraft seiner scharfsinnigen Beobachtungsgabe, seine ganze Erfindsamkeit in sinnreicher Verbindung der Intrigue und das äusserste Mass seiner energischen Darstellungsgabe angelegt hat. Es ist allerdings in hohem Grade belustigend und komisch, wie der Alchemist Subtle und sein Spiessgeselle Face alle thörichten Narren, die sich dem albernen Glauben hingeben, dass er für sie Gold machen könne und wolle, auf die hinterlistigste und zugleich erfindsamste Weise hintergehen. Alle Excentricitäten der damaligen Zeit werden mit aristophanischer Schärfe gegeisselt. Der nach Reichthum verlangende verschwenderische Ritter, der Schreiber eines Advocaten, der nach betrügerischem Gewinn dürstet, der abenteuernde Raufbold, der in jedem Streit und Handel die Oberhand zu behalten begehrt, der gewinnsüchtige Krämer, der durch eine reiche Heirath sein Glück machen will, und endlich der heuchlerische Religionsschwärmer und Fanatiker, alle diese laufen in die Netze der Betrüger und werden, jeder nach seiner Laune und seinem Verdienst, geprellt und geplündert. Alle dazu geeigneten Hebel werden von den durchtriebenen Gannern mit wahrer Virtuosität in der Schurkerei angesetzt. Auch die Sinnlichkeit bleibt nicht aus dem Spiele, wozu ein verworfenes Frauenzimmer, deren Name, Dol-Common, schon ihr Gewerbe genügend bezeichnet, mit allen Künsten gemein weiblicher Schlaueit mitwirken muss. Zu diesen sauberen Zwecken hat sich Subtle mit Hülfe von Face in den Besitz eines Hauses gesetzt, das Letzterem von seinem abwesenden Herrn zur Ueberwachung übergeben war. Als nun dieser unvermuthet zurückkehrt und von seinem Hause wieder Besitz nehmen will, sollte man glauben, der Zeitpunkt sei gekommen, wo die Intrigue völlig gelöst und die betrügerische Genossenschaft ihren Lohn finden werde. Die Scenen, in welchen diese Personen nach allen Mitteln der Rettung greifen, gehören allerdings zu den sinnreichsten und komischsten. Aber für eine befriedigende Lösung ist nicht gesorgt. Der Hausbesitzer Lovewit vergiebt dem treulosen Hausmeister ohne Weiteres und findet während der Verwirrung Gelegenheit, die Hand der reichen Wittwe, um deren sicheren Besitz Subtle und Face schon wie um eine sichere Bente gestritten hatten, für sich selbst zu gewinnen. Unterdessen hat der Alchemist Zeit, seine geraubten

Schätze zusammenzupacken und dieselben, in Verbindung mit seiner sauberen Genossin, sowie sich selbst über das Wasser zu retten, wo es ihm dann frei stehen wird, sein Gaunergewerbe von Neuem zu beginnen.

Es war also in diesem wie in den meisten anderen Fällen dem Dramatiker gar nicht darum zu thun, eine Begebenheit, welche sich durch die Verirrungen, Thorheiten oder Leidenschaften der Betheiligten auf komische Weise verwickelt und verwirrt hatte, zu einem versöhnenden und befriedigenden Ende hinauszuführen. Von der wunderbaren Weise, wie Gemüth und Schicksal so sehr in Eins zusammenzufallen pflegen, dass Novalis einmal aussprechen konnte, unser Gemüth sei unser Schicksal, konnte, wie es scheint, Ben Jonson kaum eine Ahnung haben. Wäre sein Standpunkt gerechtfertigt, so würde daraus auch folgen, dass er die Handlung nur zum Mittel der Ausführung seiner persönlichen Gestalten gebrauchen könne. Ebenso möchte er dann auch wohl vertheidigen können, dass er das Leben, im Ganzen wie im Einzelnen, nur von der Seite der Narrheit und der Verwerflichkeit ansieht. Aber er würde sich dann mit dem Sinn und Wesen, das, wenigstens nach unsern modernen Begriffen, die Komödie haben soll, in entschiedenem Widerspruch stellen.

Wenn ich vorhin gesagt habe, mit der Absicht, der Welt einen Spiegel vorzuhalten, stelle sich Jonson, mindestens zum Theil, auf den Standpunkt von Shakespeare's Anschauung über das alte, wie das neue Endziel der dramatischen Kunst, so stossen wir nun auf einen Mangel, der ihn vollständig von diesem trennt. Shakespeare (Hamlet III, 2) spricht aus, das Endziel des Schauspiels sei von Anbeginn und noch jetzt, der Natur gewissermassen den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigene Gestalt, der Verwerflichkeit ihr eigenes Bild und der Zeit ihre Form und ihr Gepräge in ihrem leibhaftigen Alter zu zeigen. Dadurch ist mit dem Worte Natur der Begriff eines unzertrennlichen Ganzen mit seinen Gegensätzen in Tugend und Laster und mit dem Worte Zeit (*time*) der einer wahren Erscheinung verbunden. Eine Natur oder ein Leben nur von der einen Seite der Verwerflichkeit und eine Zeit nicht nach dem Gepräge ihres leibhaftigen Alters, sondern nach einem willkürlich gewählten Muster oder Vorbilde dargestellt, kann also dem von Alters her feststehenden Endziele des Schauspiels nicht entsprechen.

Indem die Gegensätze, in welchen die Natur und das Leben sich bewegen, aus den Augen verloren werden, verschliesst sich

auch das Auge den Wirkungen derselben auf das Individuum, das uns doch nur als ein integrierender Theil von Natur oder Leben Theilnahme abgewinnen kann. Es ist daher sehr natürlich, dass in Ben Jonson's dramatischen Bildern von einer gegenseitigen Beziehung des Innern im Menschen zu der ihn umgebenden Aeusserlichkeit, mit andern Worten, von einem Verhältniss zwischen Gemüth und Schicksal nur in der unvollkommensten Weise oder fast gar nicht die Rede sein kann. Wenn auch, wie ich überzeugt bin, in der Komödie die Ausführung und Darstellung der Gesinnung vor der des Characters im engeren Sinne des Worts vorherrschend sein darf und soll, wenn auch selbst Grille, Laune oder eine gewaltsame Verkehrtheit der Gesinnung für die Komödie durchaus brauchbar und angemessen sind, so widerspricht es doch unserem Bedürfniss und dem Sinn der dramatischen Poesie, dieselben nur als die Erzeugnisse einer momentanen Willkür und ausser Verbindung mit dem eigentlichen Wesen und Character des Individuums darzustellen. Dass es auf diesem Wege unmöglich ist, auf das Gemüth des Beschauers zu wirken, was doch im Berufe jeder Poesie und Kunst liegt, bedarf daher nur einer vorübergehenden Erinnerung. Doch eine Eigenthümlichkeit, durch welche Ben Jonson zwar in Widerspruch mit dem eigentlichen Wesen der dramatischen Poesie tritt, aber doch eine nachhaltige Wirkung auf seine Zeit und Nachwelt ausgeübt hat, bleibt noch zur Betrachtung übrig.

Man hat oft davon gesprochen, Shakespeare's Stärke in seiner Characterzeichnung bestehe vorzugsweise darin, dass er in seinen handelnden Personen allerwege allgemein gültige Typen darstelle. Diese Anschauungsweise liegt aber meines Erachtens in der missverständlichen Verwechselung des Eindruckes seiner dramatischen Gestalten auf unser Inneres mit ihrem Wesen. Selbst im Leben und in der Geschichte begegnen uns Gestalten, in welchen bei mannigfaltiger Verbindung und Verknüpfung der verschiedensten Eigenschaften und Gemüthsbewegungen sich dennoch eine scharf ausgeprägte Individualität darstellt. Sie machen uns mit ihrer Erscheinung in der Regel den Eindruck eines Typus, d. h. eines für viele ähnliche Fälle scharf zutreffenden Gepräges, nicht deshalb, weil sie in ihrer ungetheilten Einheit diese Geltung haben, sondern weil uns die mannigfachen Elemente ihres Seins und Lebens gerade wegen ihrer selbständigen, individuellen Abrundung einen Massstab und einen Anhalt geben für die Verständigung mit ähnlichen Erscheinungen, in welchen sich dieselben Elemente, wenn auch unter einer anderen individuellen Abrundung zu wiederholen scheinen;

sowie denn im Leben und in der Natur die vollständige typische Wiederholung einer früher schon existirenden Schöpfung oder Erscheinung niemals entdeckt werden kann. Genau in demselben Falle befinden wir uns mit den Characterbildern Shakespeare's. Eben deshalb, weil sie, soweit es die Beschränkung der Bühne gestattet, in der vollsten Abrundung einer scharf ausgeprägten Individualität ausgeführt sind, und doch wegen dieser Beschränkung unserer Phantasie die nothwendige Freiheit zur Vervollständigung derselben gelassen ist und gelassen werden musste, setzen sie uns in den Stand, eine typische Bedeutung aus ihnen abzuleiten.

Ben Jonson geht gerade den entgegengesetzten Weg. Bei seiner Bestrebung, nur die capriciöse Seite seiner Gestalten zur Anschauung zu bringen, konnte er gar nicht auf die Darstellung einer abgerundeten Individualität ausgehen. Indem er aber die ganze Kraft seiner ausserordentlichen Begabung auf die erschöpfendste Ausführung seiner Aufgabe verwendete, gestalteten sich seine Personen mehr zu allgemein gültigen Typen, als zu abgerundeten Individualitäten. Auf diese Weise kann er gewissermassen als der Schöpfer derjenigen Gattung des modernen Lustspiels gelten, die der Sprachgebrauch zu Characterstücken gestempelt hat, wiewohl man eine erschöpfende und abgerundete Characterschilderung ihnen gerade weniger nachrühmen kann, als denjenigen dramatischen Schöpfungen, die als gute Komödien mit Recht zu bezeichnen sind. Wo es also darauf ankommt, das Komische menschlicher Absonderlichkeiten, Launen, Grillen oder Narrheiten zum Gegenstande der Komödie zu machen, wird der meisterhafte Vorgang Ben Jonson's auf immerwährende Zeiten lehrreich bleiben. Wenn auch die Schärfe seiner satyrischen Neigung ihn oft bis zur Caricatur hinreisst und die Verwerflichkeit des Nichtswürdigen zuweilen in zu grosser Nacktheit von ihm dargestellt wird, so kann doch sein eindringender Scharfsinn, seine dramatische Lebendigkeit und der erschöpfende Fleiss, mit dem er seine Stücke ausarbeitete, als ein Muster für jeden Komödiendichter dieser Richtung gelten. Nur ist dabei nicht aus den Augen zu verlieren, dass dem tiefen Sinn des Komischen nicht, wie bei ihm, blos durch Erregung der Lachlust, sondern nur dadurch genügt werden kann, dass im Hintergrunde des Lächerlichen und Erzkomischen eine ethische Bedeutung steht.

Dass die beiden oppositionellen Erscheinungen, Ben Jonson und Shakespeare, irgend einen gegenseitigen Einfluss auf einander mögen gehabt haben, ist zwar bei ihrer Begegnung auf demselben

Felde und ihrem unlängbaren geselligen Zusammenleben kaum zu bezweifeln. So viel scheint wenigstens gewiss, dass Beide in mancher Beziehung durch den gegenseitigen Widerspruch ihrer Anschauungen und ihrer Richtung hier und da angetrieben worden sind, auf die scharfe Ausprägung ihrer schriftstellerischen Individualität einen desto grösseren Fleiss zu verwenden. Auch würde es nicht unmöglich sein, von diesem Standpunkte aus Einzelnes hervorzuheben, ohne dass man deshalb, wie dies schon oben abgewiesen worden, auf eine feindliche Stellung des Einen gegen den Andern schliessen dürfte. Doch würde ein derartiger Versuch über die Grenzen dieser skizzenhaften Darstellung gehen. Auch davon sehe ich ab, einzelne Stellen zu bezeichnen, wo der Styl oder die Versification des Einen an die des Andern erinnern könnte, wiewohl sie sich hier und da fast unwillkürlich anbieten; denn dabei kann oft der Zufall mehr als ein bedeutenderer Grund mitgewirkt haben.

Von den zwei Tragödien Jonson's, *Catilina* und *Sejanus*, habe ich aus doppelten Gründen nur wenig zu sagen. Sie geben, vielleicht mehr als alles Andere, das schlagendste Zeugniß von der Gelehrsamkeit des Verfassers und seiner erschöpfenden Kenntniß der pragmatischen Geschichte. Es ist selbst möglich, dass sie unmittelbar aus der Begierde Ben Jonson's entstanden sind, seine tiefe Einweihung in die römische Geschichte durch die dramatische Darstellung dieser beiden Episoden aus derselben gegenüber von der Anschauungs- und Darstellungsweise Shakespeare's auf demselben Felde geltend zu machen. Nur dürfte auch hier nicht auf eine gehässige und feindselige Absicht geschlossen werden, da nach der Ueberlieferung Shakespeare nicht allein eine Rolle im *Sejanus* übernommen, sondern sogar Aenderungen und Verbesserungen an diesem Stücke angebracht haben soll. Ungeachtet des grossen Aufwandes von Fleiss auf das Studium der zu benutzenden Details sowohl als auf die stylistische und metrische Ausarbeitung haben diese Tragödien niemals eine beifällige Aufnahme gefunden. Wenn es daher nicht an sich selbst widerstrebte, die allgemeinen und einzelnen Schwächen und Mängel dem Verfasser, der wegen seiner ausserordentlichen Begabung Achtung verdient, mit peinlicher Kritik nachzuweisen, so würde dies Bemühen doch deshalb müssig sein, weil die allgemeine Stimme schon über den geringen Werth dieser Schöpfungen für die Bühne entschieden hat, und weil sie daher auf die Förderung und gedeihliche Ausbildung der dramatischen Poesie ihrer und der nachfolgenden Zeit keinen wesentlichen Einfluss ausüben konnten.

Ben Jonson's Masken verdienen dagegen eine genauere Besprechung. Sie können zwar für eine unbedingt neue Erfindung deshalb kaum angesprochen werden, weil sie im Grunde nur in der Verbindung der schon früher üblichen Maskenspiele mit den bei festlichen Gelegenheiten herkömmlichen allegorischen Schaustellungen oder Pageants auf öffentlichen Plätzen bestehen. Aber in zweierlei Hinsicht sind sie doch als neu und als eine eigenthümliche Erfindung der neueren Zeit zu betrachten. Bei Jakob wirkte seine Voreingenommenheit für gründliche wissenschaftliche Bildung und seine Neigung zu theatralischen Darstellungen gemeinschaftlich darauf hin, dass er dem gelehrten Schöpfer unterhaltender Dramen seine besondere Gunst zuwendete. Seiner Liebe für Glanz und Pracht kam der talentvolle Baumeister Inigo Jones zu Hülfe, von dessen architektonischem Geschmack einige Trümmer auch an den Ruinen des Heidelberger Schlosses zu bewundern sind. So verbanden sich denn zwei ausgezeichnete Talente in diesem und Ben Jonson, um Ausführungen voll Pracht und Erfindsamkeit, wie sie bisher noch nicht gesehen worden waren, in den Räumen des königlichen Palastes möglich zu machen. Bald waren es Tage allgemein festlicher Bedeutung, bald besondere Gelegenheiten, wie Geburts- oder Vermählungsfeste, welche dazu Veranlassung boten. Durch Reisen und gründliche Studien in Frankreich und Italien ausgebildet, besass Inigo Jones alle materiellen Mittel, um mit Hülfe seines künstlerischen Geschmacks und seiner Erfindungsgabe lebende Bilder herzustellen, welche auf dem Wege sinnreich erfundener Maschinerien bald verändert, bald durch andere völlig ersetzt oder durch künstlich angebrachte Vorrichtungen in verschiedener Weise beleuchtet werden konnten. Die dramatischen Spiele, welche in allegorischer Weise entweder diesen Aufstellungen zur Erläuterung dienten oder von denselben eingeleitet und nach Bedürfniss begleitet wurden, waren die Aufgabe Ben Jonson's, sowie Daniel's, Francis Beaumont's, Chettle's, Campion's, Sir W. Davenant's und anderer Dichter. Ob ihnen oder Inigo Jones der grösste Theil der Erfindung von diesen zahlreichen und mannigfaltigen Festspielen zukam, mag ich nicht entscheiden. Von den Eifersüchteleien und Streitigkeiten, welche der Ueberlieferung nach zwischen Ben Jonson und Inigo Jones stattgefunden haben sollen, ist es Gifford nicht möglich, so viel abzulängnen, als er in Bezug auf die Gegensätze des Ersteren gegen Shakespeare in Abrede zu stellen versucht hat. Indessen lässt sich aus den darüber bekannt gewordenen Details schliessen, dass die Leidenschaftlichkeit des Einen wie des Andern

zu gleichen Theilen die Schuld davon trägt. Was den Glanz und den Reiz der Neuheit des Ganzen am Meisten erhöhte, war die persönliche Theilnahme der Herren und Damen des königlichen Hofes, selbst die Königin und die Prinzessinnen nicht ausgenommen, an den Schaustellungen und pantomimischen Tänzen. Denn auch diese gehörten zu den Festspielen, sowie denn auch Vocal- und Instrumentalmusik dabei mitwirkten.

Bei den sorgfältigen Beschreibungen, welche in den Werken von Ben Jonson dem poetischen Theile seiner Masken beigegeben sind, muss man sich allerdings fragen, ob die decorativen Theile derselben oder die dramatische Poesie das Meiste dabei geleistet haben und dabei leisten sollten. Allein, wenn man auch Ben Jonson und den anderen Dichtern nicht die ganze Erfindung dieser zusprechen wollte, während doch wahrscheinlich der geschickte Architekt und Maschinist grösstentheils nur die Ideen des Dramatikers zur Ausführung brachte, so bleibt doch Ben Jonson das Verdienst, viele geistreiche und mannigfaltige dramatische Spiele aus eigener Imagination ersonnen zu haben. Man kann selbst die Gespräche, Lieder und Gesänge in diesen Masken, mindestens theilweise, mehr für das Erzeugniss einer poetischen Begabung ansehen, als manches Andere in seinen Dramen. Auch sind sie durchweg mit einer meisterhaften Beherrschung der Sprache ausgearbeitet. Nur dass man auch hier einige cynische Derbheiten, wie unter Anderen mehrere in „*The Masque of the Metamorphosed Gipsies*“ vorkommen, aus Rücksicht für die Sitte der Zeit nachsichtig beurtheilen muss. Auffallend ist es jedenfalls, dass man in mehreren Stellen nach Inhalt und Form das Bestreben vermuthen kann, Shakespeare's Vorbild in dem Sommernachtstraum und Sturm nahe zu kommen. Selbstverständlich bleibt aber Ben Jonson hinter der hinreissenden Anmuth und der blendenden Färbung dieser Dichtungen weit zurück. Man hat das Gefühl, als ob er sich mühte, mit ohnmächtigen Schwingen in die leichten und ätherischen Regionen sich zu erheben, in denen Shakespeare mit natürlichem Behagen und eigenthümlicher Grazie vergnüglich schwebt.

Je mehr ich diesen Theil von Ben Jonson's Werken betrachte, desto mehr bemächtigt sich meiner ein Gefühl der Trauer über die wechselvolle und hinfällige Schwäche selbst hochbegabter und hochgestellter Menschen. Man hat wohl Ben Jonson der Servilität und übertriebenen Schmeichelei gegen seinen königlichen Gönner beschuldigen wollen, wogegen die leidenschaftlichen Verehrer Shakespeare's so weit geneigt sind, diesen von einer ähnlichen Schwäche

freizusprechen, dass man sogar versucht hat, die Stelle aus Heinrich VIII., die eine Verherrlichung der Königin Elisabeth und eine Huldigung Jakob I. enthält, ihm abzusprechen und Ben Jonson zuzuschreiben. Ich bin nicht gemeint, dem Dichter und besonders dem Dramatiker aus jeder Aeusserung der Huldigung und Verehrung für die Grössen der Erde und namentlich für den angestammten Landesherrn einen Vorwurf zu machen. Handelt es sich dabei vorzugsweise um die Idee von der Würde des Königthums, so kann um so weniger von einer anstössigen Servilität die Rede sein. Und ich glaube, in den dramatischen Schöpfungen keines Dichters sind mehr und gediegenere Huldigungen dieser Idee zu finden, als in Shakespeare's Dramen, unter denen die Historien besonders hervorzuheben sind. Auch die schon berührte Stelle aus Heinrich VIII., dessen ganzer Zweck wahrscheinlich nichts Anderes ist, als der der Huldigung des königlichen Hofes bei einer gewissen Gelegenheit, enthält nicht mehr, als die Anpreisung königlicher Eigenschaften beider Persönlichkeiten, und ist daher weit entfernt von einer niedrigen Schmeichelei. Nun geht allerdings Ben Jonson in seinen Masken so weit, dass er so ziemlich Alles auf die Verherrlichung des Königs, seiner Gemahlin und der königlichen Prinzen bezieht. Wollte man ihm aber daraus einen Vorwurf machen, so würde man denselben schon im Allgemeinen darauf ausdehnen müssen, dass er sich überhaupt zum Hofpoeten hergegeben habe, wogegen ihm viele Entschuldigungen in Bezug auf Uebereinstimmung der Gesinnungen und Neigungen mit dem Könige selbst, auf persönliche Stellung und auf Bedürfniss zu Gebote stehen würden. Mein oben ausgesprochenes Gefühl bezieht sich also darauf nicht in erster Stelle. Vielmehr ist es mir beschwerend, dass unmittelbar nach Shakespeare's glänzenden Eroberungen auf dem Gebiete einer nationalen dramatischen Poesie, ja noch bei seinem Leben und zu derselben Zeit, wo noch seine vollkommensten Schöpfungen, kaum entstanden, die allgemeine Bevölkerung sowohl als die Mitglieder des königlichen Hofes zum ungetheilten Beifall hinrissen, das Missverständniss schon aufkommen und zu einer Macht werden konnte, die dramatische Muse und die Bühne habe ihre Vocation und Befriedigung in dem Sinneskitzel augenblicklicher Ueberreizung durch künstlich veranstaltete Phantasmagorien zu suchen. Denn das ist eben der wesentliche Unterschied dieser Masken und der Ergötzung an andern Dramen, dass es bei ihnen nicht auf ein Kunstwerk und den Genuss daran, sondern auf ein scharfsinnig ersonnenes Kunststück und auf die momentane Versetzung in einen Sinnentaumel

ankommt. Alle diese Betrachtungen würden weit müssiger sein und beinahe als die Aeusserungen eines überspannten Kunstenthusiasmus angesehen werden können, wenn diese Masken als eine vorübergehende Erscheinung in der Geschichte der Dramatik aufträten. Sie bezeichnen aber in einer prägnanten Weise den ersten Fall, wo der Uebergang des Nationaltheaters zu einem Hoftheater mit dem Verfall der dramatischen Poesie und Kunst in Eins zusammentraf. Nicht Ben Jonson allein, sondern die Meisten seiner Zeitgenossen und Nachfolger verwandelten sich von nationalen zu Hofdichtern. Allerdings war damals der Hof die wesentliche Stütze der Bühne, da die Bevölkerung immer mehr von dem puritanischen Geiste ergriffen und derselben feindlich gesinnt wurde. So weit könnte sie also kaum ein Vorwurf treffen; aber ich weiss nicht, ob sie darüber genügend zu entschuldigen sind, dass ihnen die Würde und Selbstständigkeit fehlte, um sich vor der Ansteckung der losen Sittlichkeit eines üppigen Hofes zu bewahren. Vielleicht dass sie selbst zur Vermehrung derselben beitrugen. Gewiss ist es wenigstens, dass die immer mehr auf der Bühne einreissende Lascivität und sittenlose Ungebundenheit auch die minder leidenschaftlichen unter den politischen und religiösen Eiferern von ihr abwendig machen musste. Ja es ist nicht unmöglich, dass die Begünstigung dieses Treibers durch den Hof dazu beitrug, die feindlichen Gesinnungen eines grossen Theils in der Bevölkerung immer höher anzuspannen. So können wir denn leicht in der ersten Verirrung von dem edelsten Zweck der Bühne den Keim und den Anfang davon sehen, dass ein Institut, das seinem eigensten Wesen nach zu der Befestigung von Sitte und Bildung in der Nation bestimmt und berufen ist und kaum durch eine besondere Gunst des Schicksals auf eine seltene Höhe erhoben worden war, in Verbindung mit anderen Umständen darauf wirken kann, die festesten Basen der nationalen Existenz zu erschüttern und die Nation selbst in eine verhängnissvolle Verwirrung hineinzureissen. Wenn es auch zu weit gehen sollte, diese Erscheinungen für eine Beförderung der Revolution von England theilweise verantwortlich zu machen, so wird doch von Ben Jonson und seinen Nachfolgern der Vorwurf, zum Verfall der englischen Bühne wesentlich beigetragen zu haben, nicht abzuwenden sein.
