



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Is not a rich fool better than a poor philosopher?“
Thomas Middletons City Comedy als
Gesellschaftsspiegel der Frühmoderne

Verfasserin

Petra Schaner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Inhaltsverzeichnis

<u>Abbildungsverzeichnis</u>	<u>5</u>
<u>1 Einleitung</u>	<u>7</u>
1.1 Aufbau der Arbeit	8
1.2 Forschungsfragen	10
<u>2 Gesellschaftliche Einflüsse auf Middletons Arbeiten</u>	<u>11</u>
2.1 Der Marktplatz als Handlungsort	11
2.2 Änderungen in der Klassengesellschaft	12
2.2.1 Entstehung einer neuen Bürgerschicht	13
2.2.2 Wertewandel und soziale Mobilität	14
2.3 Geldwesen, Kredit und Schulden.....	16
2.3.1 Änderungen am Grundstückmarkt	17
2.3.2 Finanzwesen und Kreditwürdigkeit	17
2.4 Persönliche Einflussfaktoren aus Middletons Biografie	19
<u>3 Die City Comedy als Porträt sozialer Aufsteiger</u>	<u>22</u>
3.1 Die City Comedy und ihre Vorbilder	22
3.1.1 Middletons Quellen für die City Comedy-Stoffe.....	24
3.1.2 Reales Abbild oder literarische Fiktion?	26
3.2 Erzählstruktur und Aufbau der City Comedies.....	30
3.2.1 Handlungsschema und Leit motive	30
3.2.2 Mehrfach-Plots bei Middleton	33
3.2.3 „Menage à trois“ in der City Comedy	36
<u>4 Charakterisierung der Figuren im gesellschaftlichen Kontext</u>	<u>38</u>
4.1 Der schlaue Betrüger als Vertreter der neuen Gesellschaftsordnung.....	38
4.2 „Rich fools“ und der alte Adel.....	43
4.3 Die Prostituierte als soziale Strategin.....	46

4.4	Die Londoner Mittelschicht zwischen alter und neuer Gesellschaftsordnung	49
4.4.1	Wirtschaftliche und gesellschaftliche Normen.....	53
4.4.2	Handlungsorte als Charakterisierungsmetapher	56
<u>5</u>	<u>Die soziale Stellung in der Gesellschaft.....</u>	<u>59</u>
5.1	Upward mobility versus Downward mobility	59
5.2	Generationskonflikte.....	61
5.2.1	Der Nachkomme als Garant des Besitzes oder Kostenfaktor.....	62
5.2.2	Der ökonomische Generationenkreislauf	64
5.2.3	Verlust der sozialen Identität durch gesellschaftliche Mobilität	67
<u>6</u>	<u>Betrug als Kunstfertigkeit</u>	<u>71</u>
6.1	Bedeutung von Verkleidung und falscher Identität	71
6.1.1	Kleidungswechsel als Initiationsritual	72
6.1.2	Annahme einer neuen Identität auf Zeit	73
6.1.3	Das Stück im Stück.....	79
6.2	Vorspiegelung falscher Tatsachen	81
6.2.1	Die gute Nachricht	82
6.2.2	Der falsche Vertrag	83
6.2.3	Tod und Wiedergeburt	85
<u>7</u>	<u>„Virginity is no city trade“</u>	<u>89</u>
7.1	Sexualität und Weiblichkeit als Instrumente der Macht	89
7.1.1	Die soziale Aufsteigerin in der maskulin dominierten Gesellschaft	90
7.1.2	Die Ehe als Geschäftsbeziehung.....	93
7.1.3	Ehebruch als Gesellschaftskritik und Akt der Emanzipation.....	95
7.2	Sexualisierte Sprache im Wirtschaftsleben	98
<u>8</u>	<u>Moralische Auslegungen bei Middleton</u>	<u>101</u>
8.1	Selbsterkenntnis	102
8.2	Reue	103

8.3	Bestrafung und Gerechtigkeit	107
8.3.1	Der Täter wird zum Opfer	107
8.3.2	Der soziale Verstoß aus der Gesellschaft	110
8.3.3	Der Richter als Rechtsvollzieher	112
8.3.4	Moral durch Darstellung der Konsequenzen von Amoral.....	114
<u>9</u>	<u>Nachwort</u>	<u>118</u>
<u>10</u>	<u>Literaturverzeichnis.....</u>	<u>121</u>
<u>11</u>	<u>Anhang</u>	<u>127</u>
11.1	Abstract.....	127
11.2	Lebenslauf.....	128

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Plot-Konstellation bei "Chaste Maid" (nach Dutton 1999, S. XVIII)	34
--	----

1 Einleitung

„I'm married to Shakespeare, but for 20 years I've been having an affair with Middleton“ – mit diesen Worten beschreibt der britische Literaturwissenschaftler Gary Taylor (Taylor 2007, S. 1) sein Verhältnis zu dem englischen Dramatiker Thomas Middleton (1580 – 1627), der seit über 400 Jahren im Schatten seines berühmten Zeitgenossen William Shakespeare steht und auch von der englischen Literaturwissenschaft lange Zeit weitgehend übergangen wurde.

Dennoch galt Middleton zu seinen Lebzeiten als einer der gefragtesten Bühnenauf Autoren des frühen 17. Jahrhunderts. 1580 in London geboren, veröffentlichte er bereits im Alter von 17 Jahren sein erstes Gedicht unter dem Titel „The Wisdom of Solomon Paraphrased“ und zählte ab 1602 zu Henslowes Auftragsdramatikern für die Admiral's Men. Bereits zu dieser Zeit prägte er das Genre der City Comedies, einer Form der städtischen Komödie, die sich mit dem zeitgenössischen Leben in London beschäftigt, entscheidend mit. Zu seinen bekanntesten Werken zählen dabei „Michaelmas Term“ (1604), „A trick to catch the old one“ (1605), „A mad world, my masters“ (1605) und „A chaste Maid in Cheapside“ (1613), mit denen sich diese Arbeit näher befassen wird. Besonders die letztgenannte City Comedy, welche gleichzeitig auch Middletons letzte Arbeit in diesem Genre darstellt, gilt noch heute als eines seiner Meisterwerke.

Trotz dieser Erfolge geriet Middleton nach seinem Tod fast gänzlich in Vergessenheit und wurde erst im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert von der Theaterforschung wiederentdeckt. Die erste Herausgabe eines Gesamtwerkes seiner Stücke erfolgte im Jahr 2007 durch Taylor, der Middleton sogar als „our other Shakespeare“ (Taylor 2007, S. 58) bezeichnet. Denn wie auch sein populärer Zeitgenosse Shakespeare schrieb Middleton sowohl Tragödien als auch Komödien, die er beide gleichermaßen erfolgreich auf die Bühne brachte.

„Among the major dramatists of his time, we know him least, although we feel he knows us best“ (Chakravorty 1996, S. 1), schreibt Chakravorty über Middleton. Diese Aussage markiert mit dem Hinweis auf Middletons Kenntnis der Gesellschaft und ihrer Funktionsweise im städtischen Gefüge den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Wie

kaum einem anderen Bühnenautor seiner Zeit gelingt es Middleton, das soziale Leben im wirtschaftlich aufstrebenden London des frühen 17. Jahrhunderts zu beschreiben, wobei ironische Elemente und zweideutige Anspielungen seinen Schreibstil dominieren. Vor allem sein kritischer Blick auf das Aufsteigertum, welches sich mit Hilfe von Betrug und Schwindel in der städtischen Hierarchie nach oben arbeitet, stellt eine Besonderheit seiner Werke dar.

1.1 Aufbau der Arbeit

Ziel der Diplomarbeit soll nun die Herstellung einer Verbindung zwischen Middletons Komödien und dem realhistorischen, soziokulturellen Umfeld sein, in welchem die City Comedies angesiedelt sind. Dabei sollen sowohl die Figuren wie auch die Hauptelemente der vier gewählten Stücke in Hinblick auf die gesellschaftlichen Umbrüche und Konventionen der damaligen Zeit analysiert werden, wobei der Fokus auf die Rolle der sozialen Stellung, auf die unterschiedlichen Formen des Betruges, die bei Middleton eingesetzt werden, sowie auf die Bedeutung der Sexualität in ihrer ökonomischen Funktion gelegt werden soll. Aber auch die moralischen Hintergründe der City Comedies sollen beleuchtet werden.

Die ersten beiden Kapitel dienen dabei als Einstieg in die Thematik dieser Arbeit. Das einleitende Kapitel 2 über die gesellschaftlichen Einflüsse befasst sich mit den historischen und sozialen Hintergründen des frühen 17. Jahrhunderts, die wesentlich für das Verständnis von Middletons Werk sind. Dabei werden einerseits gesellschaftliche Veränderungen im frühmodernen London beschrieben, die mit dem Aufstieg der Bürgerschaft in Verbindung stehen, andererseits wird aber auch kurz auf Middletons persönliche Erfahrungen mit dem sozialen Aufstieg und dem Londoner Rechtssystem eingegangen, da diese Faktoren sich immer wieder in seinen Bühnenarbeiten wiederfinden.

Im dritten Kapitel folgt eine Definition des Genres City Comedy, die auch die Vorbilder der städtischen Komödie miteinbezieht. Auch soll dargestellt werden, inwieweit Middletons dramatische Schilderungen der Realität entsprechen und aus welchen Quellen er das Material für seine Werke bezieht. Ein weiterer Aspekt dieses Kapitels ist außerdem

die Erzählstruktur sowie der Aufbau der Stücke, da Middleton immer wieder auf ähnliche Darstellungsformen, wie etwa Mehrfachplots oder Dreiecksbeziehungen, zurückgreift. Weiters sollen die Leitmotive der City Comedies vorgestellt werden, die in allen vier ausgewählten Komödien vorkommen und ihre Handlung maßgeblich bestimmen.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit Middletons Figurentypen und stellt eine Verbindung der Figuren zum gesellschaftlichen Umfeld der damaligen Zeit her, wobei hierbei zwischen dem Betrüger, den Vertretern des alten Adels, der Prostituierten und der städtischen Bürgerschaft unterschieden wird. Auch die städtischen Normen des Zusammenlebens in Bezug auf wirtschaftliche und kommerzielle Prozesse werden hierbei miteinbezogen. Weiters soll auch die charakterisierende Bedeutung von Figuren- und Ortsnamen erklärt werden.

Die zweite Hälfte der Arbeit befasst sich schließlich mit den Hauptelementen von Middletons Werken: der Bedeutung der sozialen Stellung in der Gesellschaft, dem finanziellen Betrug, der (weiblichen) Sexualität als Wirtschaftsfaktor und den moralischen Aussagen, die Middleton über seine Figuren trifft.

In Kapitel 5 wird zunächst auf die Begriffe der Upward bzw. Downward mobility eingegangen, welche für den Auf- und Abstieg einer Person im Gesellschaftsgefüge stehen. Weiters behandelt das Kapitel auch die Konflikte zwischen „alter“ und „neuer“ Generation, welche durch die unterschiedlichen Bestrebungen von Jung und Alt herbeigeführt werden. In diesem Zusammenhang wird auch näher auf die Rolle der Nachkommen eingegangen, sowie auf die Bedeutung der sozialen Identität bzw. ihres Verlustes.

Das sechste Kapitel widmet sich der Rolle des Betrugs in Middletons Werken, in denen verschiedene Mittel zur Akquirierung von fremdem Eigentum herangezogen werden. Hervorzuheben sind hier vor allem Verkleidungen und falsche Identitäten, welche dem Protagonisten zur Täuschung dienen, aber auch die Verbreitung von Gerüchten und falschen Dokumenten zum Zwecke einer Beeinflussung der Reputation des Betrügers. Außerdem soll der so genannte „mocking death“, der vorgetäuschte Tod, beschrieben werden.

Kapitel 7 geht auf die Rolle der Sexualität im Wirtschaftsleben ein und beschäftigt sich vor allem mit dem weiblichen Körper als Tauschgegenstand und „Zahlungsmittel“. Weiters soll die Kritikfunktion des Ehebruchs sowie der ökonomische Gehalt der ehelichen Verbindung angesprochen werden. Ein zweiter Abschnitt des Kapitels hat außerdem die sexualisierte Sprache von Middletons Figuren in Bezug auf wirtschaftliche Belange zum Thema.

Kapitel 8 befasst sich abschließend noch mit den verschiedenen Formen moralischer Darstellungen und Auflösungen bei Middleton, welche in Selbsterkenntnis, Reue und Bestrafung bzw. ausgleichende Gerechtigkeit unterteilt werden.

1.2 Forschungsfragen

Die Forschungsinteressen dieser Arbeit liegen vor allem im Bereich der gesellschaftlichen Bezüge zu Middletons Komödien sowie in seiner literarischen Umsetzung gesellschaftlicher Motive.

- Auf welche gesellschaftlichen Ereignisse weist Middleton in seinen City Comedies hin? Wie werden sie dargestellt?
- Welche Bedeutung hat der soziale Rang in den Komödien? Zu welchen Methoden greifen Middletons Figuren, um ihre Stellung in der Gesellschaft zu verbessern?
- Inwiefern greifen Middletons Betrüger auf gesellschaftliche Konventionen zurück?
- In welchem Zusammenhang stehen Sexualität und Ökonomie bei Middleton? Wie wirkt sich diese Verbindung auf die Darstellung weiblicher Figuren aus?
- Welche Stellung nimmt Middleton aus moralischer Sicht zur Gesellschaft seiner Zeit ein? Wie wirkt sich diese Einstellung auf die Handlungen seiner Figuren und die Auflösung seiner Stücke aus?

2 Gesellschaftliche Einflüsse auf Middletons Arbeiten

Der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert leitete in England einige wesentliche wirtschaftliche wie auch gesellschaftliche Veränderungen ein, die sich deutlich auf das Londoner Stadtbild und seine Zusammensetzung auswirkten. Nach dem Abtreten der Tudors im Jahr 1603 kamen mit James I. die Stuarts an die Macht, was etwa Reformen in der Aufteilung der Klassen, im Münzwesen und im Pensionssystem nach sich zog. Diese Veränderungen spiegeln sich auch in Middletons City Comedies, die im frühen 17. Jahrhundert entstanden, wider, wobei viele Anspielungen in den Stücken nur aus dem soziokulturellen Kontext der damaligen Zeit heraus verstanden und interpretiert werden können. Auch dient das zeitgenössische London Middleton als Kulisse für seine Stücke, wobei er seine Figuren entsprechend der damaligen Sitten und Gebräuche in einem an realen sozialen Hierarchien orientierten Gesellschaftsgebilde arrangiert. Aus diesem Grund widmet sich dieses Kapitel der gesellschaftlichen Situation im frühen 17. Jahrhundert, um die historischen Hintergründe von Middletons Stücken zu beleuchten und somit eine Basis für das Verständnis seiner Figuren und Themen zu schaffen.

2.1 Der Marktplatz als Handlungsort

Wie schon die Bezeichnung „City Comedy“ zeigt, spielt die Stadt – im Speziellen London – eine besondere Rolle in der frühmodernen englischen Stadtkomödie. Als Ort des Geschehens, in den die Handlungen der Figuren der City Comedies eingebettet sind, erweist sich die frühindustrielle Stadt in ihrer wirtschaftlichen Umbruchsphase als Inbegriff des gesellschaftlichen Wandels der frühen Moderne. Besonders in der Geschäftswelt manifestieren sich diese Veränderungen, da der Marktplatz als Ort des Handels an Bedeutung verliert und immer stärker durch private Geschäfte ersetzt wird, was wiederum eine neue Art des Verkaufes erfordert und den Wettbewerb verstärkt. Vor diesem Hintergrund agieren Middletons Figuren, die oft selbst dem Handelsgewerbe entstammen und sich deshalb an die neuen Umstände anpassen müssen.

Susan Wells geht in ihrer Abhandlung über die jakobische City Comedy von einer besonders engen Beziehung zwischen den Stadtkomödien und der Stadt London aus, indem sie die City Comedies als Antwort auf spezifische Widersprüche innerhalb der hegemonialen Ideologie der Stadt beschreibt (vgl. Wells 1981, S. 37). Sie behauptet, dass sich die städtischen Komödien mit den Strömungen und der Unstetigkeit in der Ideologie der Stadt befassen, wobei sie sich in den traditionellen Plots und Motiven auf die festliche Freiheit und das Geschehen auf dem Marktplatz berufen. Ihrer Ansicht nach stehen sich dabei zwei gegensätzliche Aspekte des Marktplatzes – Kommerz und Feierlichkeit – gegenüber und konfrontieren einander auf dramatischer Ebene. In der Vereinigung der beiden Aspekte sieht Wells eine Wiederherstellung der Harmonie zwischen kommerzieller und kommunaler Organisation der Stadt – zwischen Handel und gesellschaftlichem Leben – welche im „realen“ London durch das schnelle Wachstum, die wirtschaftliche Entwicklung und die königliche Herrschaftspraxis unter James I. eingeschränkt wurde.

Der Marktplatz stellt dabei ihrer Ansicht nach eine urbane Institution der vorindustriellen Stadt dar, auf dem sowohl der Handel als auch städtische Feste stattfanden. Damit spielt der Marktplatz als öffentlicher Ort eine wichtige Rolle, da er vor allem in der Renaissance als Inbegriff von Freiheit, Spontanität und Gewohnheit fungierte. Durch die Entstehung privater Geschäfte verlor der Marktplatz diese Bedeutung, vor allem nachdem er der königlichen Aufsicht und Kontrolle unterstellt wurde. Dadurch hatten reiche Händler die Möglichkeit, selbst Zugang zur Macht zu bekommen und konnten sich einen gesellschaftlichen Aufstieg erwarten.

2.2 Änderungen in der Klassengesellschaft

Wie Emily Isaacson in ihrer Dissertation anmerkt, vollzogen sich in der Stadt London im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert eine Reihe von Veränderungen, welche die Londoner in ihrem täglichen Leben und in ihrem psychologischen Verständnis von Gemeinschaft beeinträchtigten (Isaacson 2007, S. 8). Zu diesen Veränderungen zählten etwa die Auflösung von Klöstern und ihr Verkauf an den Adel sowie das Heranwachsen einer wohlhabenden Mittelklasse.

Vor allem die Stellung des einzelnen Bürgers in der Gesellschaft wurde neu definiert. Bis ins späte 16. Jahrhundert erfolgte eine gesellschaftliche Teilung zwischen „gentleman“ und „commoner“, zwischen Adel und „gemeinem“ Bürger, wodurch die jeweilige Bedeutung des Individuums in der Gesellschaft festgelegt wurde. Durch den sozialen Umbruch vollzog sich jedoch ein Wandel in der Aufteilung der Klassen. Leonidas spricht in diesem Zusammenhang von der Entstehung von „sorts“, welche die Bewohner Londons je nach ihrer ökonomischen Kraft und dem damit verbundenen sozialen Einfluss unterteilten. Diese neue Einteilung führte dazu, dass nicht nur traditionelle Adelige zur „reicheren Schicht“ gehörten, sondern auch Großgrundbesitzer und andere gesellschaftliche Aufsteiger, die durch ihren Besitz auch Einfluss auf das lokale Leben in London hatten und sogar in Regierungsangelegenheiten mitbestimmen konnten (Leonidas 2007, S. 1). Diese vor allem aus Kaufleuten bestehende Klasse griff nach und nach auch immer stärker in politische Machenschaften ein und erlangte dadurch gesellschaftliche Macht.

2.2.1 Entstehung einer neuen Bürgerschicht

Der Aufstieg der Händler in den Rang eines neuen, reichen Bürgertums wirkte sich auch auf die Organisation der Stadt aus. In der Folge dieser Veränderung erlebte vor allem der ökonomische Sektor einen Aufschwung, der durch die protestantische Reformation¹ begünstigt wurde. Das führte bald zu einem starken demografischen Anstieg, da vor allem Menschen aus den ländlichen Regionen Englands nach London strömten. Aus der ehemals kleinen Provinz London wurde auf diese Weise innerhalb kürzester Zeit das nationale Zentrum Englands und auch international gewann die Stadt schnell an Bedeutung. Besonders im Gewerbesektor spielte London bald eine wichtige Rolle im europäischen Raum, da verstärkt Handel nach außen hin betrieben wurde (Isaacson 2007, S. 9f.).

Die Immigration aus den umliegenden Regionen führte dazu, dass die neuen Londoner mit den etablierten Einwohnern der Stadt in einen Konkurrenzkampf um die soziale Stellung in der Stadt traten. Resultat dieses Wettbewerbs war die gesellschaftliche Durchmischung der

¹ Die protestantische Reformation wurde Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Änderungen in der englischen Kirche eingeleitet und führte zur Entstehung der neuen protestantischen Kirche, die sich bald überall in Europa ausbreitete und den Engländern dadurch auch neue Wirtschaftsbeziehungen ermöglichte.

städtischen und ländlichen Bevölkerung, wie Roy Porter in seiner Sozialgeschichte Londons anmerkt (Porter 1994, S. 45). Aufgrund der zahlreichen Zuwanderer, die sich unter anderem aus dem Landadel und der ländlichen Arbeiterschicht auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen zusammensetzte, erwarb sich London bald den Ruf einer mobilen, veränderbaren aber auch instabilen Stadt.

Für die Londoner Bürger enthielten vor allem die neuen Nachbarschaftsverhältnisse Konfliktpotential, die sich durch das Zusammenwachsen der Stadt intensivierten. Lea Cowen Orlin beschreibt diese Konflikte als „boundary disputes“ (Orlin 2000, S. 345), die aus der Beunruhigung der Bevölkerung über die urbanen Lebensverhältnisse in der neu entstandenen Metropole heraus entstanden. Die Einwohner Londons waren somit plötzlich gezwungen, auf engem Raum mit vielen Nachbarn zusammen zu leben.

Ein wesentlicher Unterschied, der als Folge der neuen Verhältnisse in London angesehen werden kann, ist die Verdrängung des Geburtsadels zugunsten der „neuen Männer“, die sich aus den unteren Schichten nach oben arbeiteten. Geoffrey Elton geht dabei von der Annahme aus, dass jene aufstrebenden Männer sich den sozialen Idealen annäherten, um auf diese Weise in etablierte Ränge aufsteigen zu können (Elton 1962, S. 257f.). Vor allem der Rang des Gentleman, der eigenes Land besitzt, galt damals als erstrebenswert. Die Etablierung der „neuen Männer“ vollzog sich etwa innerhalb eines Zeitraumes von ein bis zwei Generationen, wobei die Aufsteiger darauf bedacht waren, dass ihnen möglichst wenige „Konkurrenten“ aus der Mittelschicht nachfolgten. Das bedeutet, dass zu Middletons Zeit bereits einige Männer aus der bürgerlichen Schicht in den „neuen Adel“ aufgestiegen waren und ihren neugewonnenen Wohlstand zur Schau stellen konnten. Dies schlägt sich deutlich in Middletons Arbeiten nieder, die – wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird – immer wieder auf diese neu entstandene Oberschicht eingehen.

2.2.2 Wertewandel und soziale Mobilität

Der Aufstieg der Mittelschicht führte außerdem zu einer Abkehr von den traditionellen Werten des Elisabethanischen Zeitalters und hin zu einer Orientierung an neuen Werten, die im Allgemeinen auf finanziellen Beziehungen beruhten. Der konservativen, passiven

und altmodischen Schicht des alten Adels fiel es dadurch zunehmend schwerer, sich in den neuen Sitten und Normen zu Recht zu finden, was nicht nur gesellschaftliche Schwierigkeiten, sondern auch einen Verlust des Ansehens nach sich zog. Unter den aufstrebenden Arbeitern wurde das sorglose und ausschweifende Leben des Adels, das mit viel Komfort und einem hohen Maß an Freizeit verbunden war, als wenig positiv angesehen. Auch bekamen die „alten“ Adeligen bald Konkurrenz durch einen neuen Adelsstand, welcher sein Dasein einer Reform von James I. zu verdanken hatte. Die Reform hatte die Funktion, den schrumpfenden Stand der „gentry“ neu zu beleben, weshalb der Monarch Adelstitel an wohlhabende Bürger nicht-adeliger Abstammung verkaufte. Dies führte jedoch dazu, dass sowohl das Ansehen des Herrschers als auch das der etablierten Adelsklasse untergraben wurde.

Durch diese und ähnliche Maßnahmen entstand für die Mittel- und Unterschicht die Möglichkeit der sozialen Mobilität, welche das statische Klassenkonstrukt der früheren Zeit widerlegte und stattdessen den Wechsel von einer Klasse in eine andere ermöglichte. Auch wenn Covatta anmerkt, dass diese Chance nur von wenigen Personen wahrgenommen wurde (Covatta 1973, S. 30), so war die bloße Möglichkeit eines selbstständig herbeigeführten sozialen Aufstiegs doch von Bedeutung für die Londoner Gesellschaft. Meist wurde der Klassenwechsel durch Zuwachs oder Verlust von Eigentum herbeigeführt, aber auch ein Berufswechsel galt als Chance auf den Aufstieg. Besonders ambitionierte Kaufleute erkaufte sich Land und die Zugehörigkeit zu einer höheren Schicht und waren auch bereit, viel Geld in diese neuen Möglichkeiten zu investieren.

Im Gegensatz zu Covatta spricht Gibbons von einer häufigen sozialen Bewegung nach oben (oder unten), wobei er aber anmerkt, dass dabei die Rechte, Funktionen und Gewohnheiten eines jeden Ranges großteils unverändert blieben (Gibbons 1980, S. 30). Wenn also ein Ritter zum Adeligen ernannt wurde, behandelten ihn die Londoner von diesem Zeitpunkt an wie einen Adeligen und auch seine Bekannten mussten sich seiner neuen Würde anpassen. Jedoch galt der Übergang von betitelten und nicht betitelten Männern als fließend. Zwar konnten nach dem Prinzip des Erstgeborenen nur die älteren Söhne aus wohlhabenden Familien den Titel übernehmen, während die jüngeren gezwungen waren, sich in einem niedrigeren Rang anzusiedeln; es bestand aber die

Möglichkeit, vom Monarchen in den Rang eines niedrigen Adligen (gentry) oder sogar in den Hochadel (nobility) erhoben zu werden.

In Middletons Darstellungen finden sich diese komplexen und schnell veränderlichen sozialen Verhältnisse in vereinfachter, ironisierter Form wieder.

2.3 Geldwesen, Kredit und Schulden

Ausschlaggebend für den gesellschaftlichen Umbruch waren nach Angaben von zeitgenössischen Beobachtern vor allem die Preisanstiege, die sich zwischen 1500 und 1642 vollzogen. Die Schuld an der Inflation wurde dabei der Gier skrupelloser Individuen gegeben, welche zu hohe Preise verlangten. Die Angst vor Wucherern, wie sie in der Literatur der damaligen Zeit immer wieder vorkommen, begründete sich auf einer alten Theorie, die besagte, dass die Preise in Zeiten starker Ernte wieder sinken sollten. Es wurde dabei von einem „Gesetz des gerechten Preises“ ausgegangen, das sich auch nach dem Wert des Metalles, aus dem die Münzen gemacht wurden, richtete. Das Gesetz von Angebot und Nachfrage, das bereits 1574 durch den Franzosen Jean Bodin aufgestellt wurde, war zu dieser Zeit in England noch nicht anerkannt (Gibbons 1980, S. 21).

Aus heutiger Sicht waren jedoch weniger einzelne Geschäftsleute am Preisanstieg Schuld, sondern eher die rasch anwachsende Bevölkerung, die dazu führte, dass der Nachfrage nach Essen und Rohstoffen nicht mehr nachgekommen werden konnte. Gleichzeitig wurden die Löhne durch den regen Wandel am Arbeitsmarkt am Steigen gehindert. Aber auch die Regierung trug Schuld an den Anstiegen, da die Monarchen die Staatskasse durch hohe Ausgaben für Militärkampagnen belasteten oder durch eine Wertminderung des Geldes, wie etwa unter Heinrich VIII., die Inflation verstärkten.

Dies führte zu unterschiedlichen Entwicklungen, die sich nachhaltig auf das Londoner Finanzwesen auswirkten und vor allem für die aufstrebende Mittelschicht von Relevanz waren.

2.3.1 Änderungen am Grundstückmarkt

Der aus der Inflation heraus resultierende Preisanstieg machte sich bald in allen sozialen Schichten bemerkbar, wobei vor allem die Landbesitzer den finanziellen Einbruch zu spüren bekamen. Das ließ ihnen entweder die Möglichkeit, die Mieten zu erhöhen oder aber ihr Grundstück zu verkaufen. Viele Landbesitzer wählten daraufhin die zweite Option, was zu einer Belebung des Grundstücksmarktes führte (vgl. Gibbons 1980, 22-24).

Auch die bereits von Henry VIII. initiierte Auflösung der Klöster führte zu einer weitläufigen Umverteilung des Eigentums. So wechselten klösterliches Land, Kronland sowie Land des Adels und der höheren Bürger häufig den Besitzer und die vorhandenen Gründe wurden neu aufgeteilt. Dies hatte wiederum einen Anstieg von Mieten und Gebietsräumungen zur Folge, da viele Landbesitzer den höchstmöglichen Profit aus ihren Ländereien schlagen wollten. Grenzen wurden oft rücksichtslos neu gezogen und führten zur Verhängung von Räumungsbefehlen zu Ungunsten der ehemaligen Bewohner.

Auch der Monarch, der größte Landbesitzer, mischte am Grundstückmarkt mit, da er trotz eines fixen Einkommens immer wieder auf Reserven zurückgreifen musste, um seine Ausgaben finanzieren zu können. Dies führte neben dem Verkauf von Kronländern auch zu einer royalen Verarmung während der Zeit des Preisanstiegs.

2.3.2 Finanzwesen und Kreditwürdigkeit

Neben dem florierenden Grundstückmarkt entstanden aber auch in London selbst neue Möglichkeiten der finanziellen Bereicherung für Angehörige der wohlhabenden Mittelschicht (vgl. Kitch 2007, S. 2). Bereits im 16. Jahrhundert setzte ein Wachstum des Kreditwesens ein, das dazu führte, dass große Investitionen getätigt wurden. Diese lockten wiederum reiche Bürger an, die selbst Kapital in Unternehmen wie beispielsweise die königlichen Minen investierten, welche als Aktienunternehmen aufgebaut waren. Auch ergaben sich neue Bündnisse zwischen der Tudor-Monarchie und Londons wichtigsten Händlern, was zu einer Verbindung des Staatswesens mit dem nationalen wie internationalen Handel führte.

Zu dieser Zeit entstand auch das Kredit- und Schuldnerwesen, das bei Middleton eine wichtige Rolle spielt. Gold-, Silber- und Kupfermünzen aus der „neuen Welt“, die in England in Umlauf gebracht wurden, verstärkten die Inflation weiter und beschworen eine Wertminderung der Zahlungsmittel herauf, weshalb Kreditbeziehungen bei alltäglichen Geldtransaktionen immer mehr an Bedeutung gewannen. Durch diese Beziehungen wurden einerseits verzögerte Zahlungen und Kaufkredite möglich, andererseits konnten sich Händler aber durch die Ausstellung von Wechsel über periodische Gold- und Silberengpässe hinwegretten. Dieser Anstieg an Kreditbeziehungen führte zur Entstehung einer neuen „consumer society“ (Thirsk 1978, S. 170), aber auch zu gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnissen, die aus der hohen Verschuldung speziell der Londoner Kaufleute heraus entstand. Vor allem die zahlreichen Projekte – oft kleine Unternehmen, die sich etwa auf Seifen- oder Salzherstellung spezialisierten – führten laut Thirsk häufig zu einer Verstärkung der Verschuldung, da die Unternehmer gezwungen waren, bereits für den Ankauf der Rohstoffe Kredite aufzunehmen (Thirsk 1978, S. 6-8).

Ein Problem im Kreditwesen, das oft auf privaten Beziehungen innerhalb der Gesellschaft basierte, stellte die Kreditwürdigkeit dar, die zu Middletons Zeiten durch traditionelle Werte wie Reputation, Ehrlichkeit und Ehre festgelegt war. Diese sehr losen Bestimmungen führten zu Betrugsfällen, wie sie von Middleton häufig dargestellt werden, und erst durch die Einrichtung der Nationalbank von England im Jahr 1694 entstanden systematische Formen der Kreditvergabe, die Missbräuchen vorbeugten (Kitch 2007, S. 2).

Das Kreditsystem fand dabei aber nicht nur innerhalb der Gesellschaftsschichten Anwendung, sondern auch zwischen den verschiedenen Klassen. Auch Mitglieder aristokratischer Familien nahmen immer häufiger Kredite von städtischen Händlern in Anspruch, was bald dazu führte, dass Status und gesellschaftliches Verhalten nicht mehr als zusammenhängend angesehen wurden. Als Folge davon maßen die Londoner die Vertrauenswürdigkeit ihres Geschäftspartners nicht mehr an deren gesellschaftlichen Rang, sondern an dessen Worten und Taten – eine Verhaltensweise, die sich auch auf Middletons Figuren übertragen lässt.

Vertrauen spielte somit eine wesentliche Rolle innerhalb der Geschäftsbeziehungen der Tudor- und Stuart-Zeit, wie es sich auch in der frühmodernen Bedeutung des Wortes „Kredit“ abzeichnet. Wie Kitch anmerkt, wurde der Begriff damals primär als „a quality or

reputation of being worthy of belief or trust“ (Kitch 2007, S. 3) verstanden. Öffentlich dargestellte Eigenschaften oder Verhaltensweisen waren somit zu einem Indikator für Vertrauenswürdigkeit geworden. Das bedeutete, dass auch ein Händler durch seine Worte und Taten denselben Grad an Vertrauenswürdigkeit erreichen konnte, der bis zu diesem Zeitpunkt nur Adeligen vorbehalten war. Diese Bindung der Vertrauenswürdigkeit an Anstand, Contenance und Ehre, welche nach Ansicht der Bürger offen sichtbar waren, ermöglichten aber auch unterschiedliche Formen des Betruges, wie sie von Middleton dargestellt werden (Kitch 2007, S. 4).

2.4 Persönliche Einflussfaktoren aus Middletons Biografie

Neben den oben beschriebenen sozialen und wirtschaftlichen Komponenten übten aber auch persönliche Erfahrungen Middletons einen Einfluss auf die Gestaltung seiner Komödien aus.

Middletons Vater, William Middleton, war selbst einer jener Aufsteiger, die den Wandel in der Gesellschaft nutzten, um sich aus der Arbeiterschicht in das reichere Bürgertum hinauf zu arbeiten. Gary Taylor weist darauf hin, dass er dies auch der Heirat mit einer reichen Frau, Margaret Barwicke, zu verdanken hat, die als Alleinerbin ihres Familienbesitzes ein ansehnliches Vermögen in die Ehe einbrachte (Taylor 2007, S. 449). So gelang William, der der Gilde der Maurer angehörte, in Folge dessen auch der Aufstieg zum Leiter des Betriebs, was ihm nicht nur ein höheres Einkommen, sondern auch ein eigenes Familienwappen einbrachte und ihn in den Rang eines „Gentleman“ erhob. Das Wappen, das einen schreienden Affen mit Kragen und Goldkette zeigte, wird von Neil Taylor als Beweis angesehen, dass William durch sein Kapital zum Gentleman wurde und nicht durch ein Geburtsprivileg (Taylor 1988, S. IX).

So war der Maurer bereits ein wohlhabender Mann und Grundstücksbesitzer, als er Anne Snow, seine zweite Frau und Middletons Mutter, nach dem Tod von Margaret heiratete. Als William 1586 starb, hinterließ er seinen beiden Kindern Thomas und Avis ein Drittel seines Vermögens, das aber nie ganz ausbezahlt wurde. Um sich finanziell abzusichern, heiratete Anne deshalb kurz darauf Thomas Harvey, einen ebenfalls zum Gentleman

erhobenen Lebensmittelhändler. Diese Verbindung führte jedoch zu einem Streit über die Kontrolle des Erbes, das Harvey für sich beanspruchte. Die Familienfehde veranlasste Anne schließlich dazu, auf rechtliche Tricks zurück zu greifen, um von ihrem Ehemann Geld fordern zu können. Ein in der Literatur häufig erwähntes Beispiel ist Annes absichtlich herbeigeführte Verhaftung. So begab sich Middletons Mutter mit der Begründung, dass sie den Kindern ihren Anteil des Familienbesitzes nicht auszahlen könne, in richterliche Verwahrung, um die Verantwortung für diese Zahlungen ihrem Ehemann Harvey anzulasten. Dieser wurde daraufhin gerichtlich zur Auszahlung gezwungen, wofür er seinen eigenen Besitz verkaufen musste.

Doch auch nachdem Harvey die Familie verlassen hatte, kam es immer wieder zu rechtlichen Konflikten. So verklagte etwa Alan Waterer, der Ehemann von Middletons Schwester Avis, die Familie Middleton, was einerseits dazu führt, dass Middleton sein Studium in Oxford unterbrechen musste und andererseits auch die Verpfändung seiner geerbten Besitztümer nach sich zog. Wie die Recherchen von Eccles (1931) und Taylor (2007) zeigen, schloss Middleton aber auch nach der Verpfändung, die ihm eine Fortsetzung des Studiums ermöglichen sollte, seine universitäre Ausbildung nie ab.

Aus dieser Zeit der Rechtstreitigkeiten rührt auch Middletons Kenntnis von Gerichtsprozessen und juristischen Angelegenheiten her, die immer wieder aus seinen Werken hervor geht und ihm einen zynischen Blick auf Richter und Anwälte erlaubt. Diese Prozesse führten auch dazu, dass die finanziellen Ressourcen der Familie bald aufgebraucht waren und dass der junge Middleton einen Einblick in die Funktionsweise des Gesetzes als „guarantor of economic and sexual power“ (Chakravorty 1996, S. 19) erhielt. Laut Chakravorty kam Middleton mindestens zwei Mal in seinem späteren Leben aufgrund von Schulden mit dem Gesetz in Konflikt, einmal im Jahr 1600 und einmal 1609 durch eine Anklage des Managers der „Revels children“ (ebd.). Die Konsequenz der zahlreichen Auf- und Abstiege in Middletons Leben lassen Chakravorty auf die Unsicherheit des Dramatikers bezüglich seiner sozialen Identität schließen, da sich Middleton in schriftlichen Belegen entweder als Angehöriger der „gentry“ oder als „plebei filius“ bezeichnete.

Diese Klassenproblematik spiegeln auch seine City Comedies wider, in welchen die Hauptfigur nicht selten Züge des jungen Middleton trägt, was sie zu einem parodistischen

Selbstporträt des Dramatikers werden lässt. Ähnliches gilt auch für die Frauenfiguren, zumeist Prostituierte, die Taylors Angaben zufolge nach dem Vorbild von Middletons Mutter modelliert sind (Taylor 2007, <http://thomasmiddleton.org>).

3 Die City Comedy als Porträt sozialer Aufsteiger

Thomas Middleton zählt neben Ben Jonson, John Marston und Thomas Dekker zu einem der bekanntesten Vertreter der so genannten City Comedies, die Anfang des 17. Jahrhunderts an Bedeutung gewannen. Diese auf das Londoner Stadtleben fokussierten Komödien zeichnen sich vor allem durch ihre satirische Darstellung der damaligen Gesellschaft aus, wobei Geld, Ansehen und der soziale Aufstieg häufig thematisiert werden.

Middleton greift in seinen Komödien oft auf realgesellschaftliche Hintergründe wie sie in Kapitel 2 dargestellt wurden zurück, die er dann ins Ironische übersteigert und zuspitzt. Dabei geht er besonders auf die Laster der Londoner Gesellschaft ein, die er auf satirische Weise anprangert. Ein Hauptmotiv, das bei ihm immer wieder in Erscheinung tritt, ist die Akquisition von Geld und Reichtümern durch einen schlauen, jedoch verarmten Protagonisten. Dabei setzt die meist jugendliche Hauptfigur betrügerische Mittel ein, um an ihr Ziel – den gesellschaftlichen Aufstieg – zu gelangen.

Dieses Kapitel befasst sich einleitend mit der Definition der City Comedy und mit ihren Ursprüngen und geht auch auf den Realismusgehalt von Middletons Werken ein. Weiters setzt es sich mit den wichtigsten Motiven und dem Handlungsaufbau der City Comedy auseinander und weist auf die Besonderheiten von Middletons Dramatik hin.

3.1 Die City Comedy und ihre Vorbilder

Bevor auf Middletons Komödien direkt eingegangen werden kann, ist es zuerst nötig, das Genre der städtischen Komödie sowie seine Quellen genauer zu betrachten. Die Definition des Begriffs City Comedy ist dabei in der Literatur nicht immer eindeutig festgelegt. So wird darunter entweder jede Komödie der damaligen Zeit verstanden, die sich mit der Stadt London und dem alltäglichen städtischen Leben befasst, oder aber speziell jene Komödien, die sich satirisch mit gesellschaftlichen Problemen des jakobischen Londons beschäftigen.

Die zweite und präzisere dieser Auslegungen gilt dabei als die gängigere Interpretation des Begriffs.

Jean Elizabeth Howard unterteilt die City Comedies ebenfalls in zwei Arten, in die chronologische und in die satirische City Comedy (vgl. Howard 2006, S. 19). Erstere lässt vor allem bekannte Londoner Bürger als Hauptfiguren auftreten und auch Herrscherpersönlichkeiten spielen eine Rolle. Die zweite Art befasst sich ausschließlich mit Figuren der Mittelschicht, wie etwa Kaufleuten oder Rittern; Könige und höhere Adelige werden komplett ausgespart. Die Besonderheit dieser Form der Komödie liegt dabei in der Thematisierung des städtischen Lebens, das einer genauen Betrachtung in Hinsicht auf die jeweilige Mode, typische Beschäftigungen sowie den „Straßen-Slang“ unterzogen wird. Charakteristisch ist dabei die Fokussierung auf sozial niedrig gestellte Hauptfiguren, wobei die Stadtbewohner häufig der Landbevölkerung gegenübergestellt werden. Der Ort der Handlung ist dabei hauptsächlich London bzw. seine Vororte.

Wendy Griswold spricht zusammenfassend von insgesamt sieben Hauptcharakteristika, die das Genre der City Comedy prägen: London als Handlungsort, sozial heterogene Figuren, Betrug, Geld, soziale Mobilität, Zynismus und moralische Ambiguität (Griswold 1986, S. 23). Sie hebt dabei vor allem den zynischen Blick auf die menschlichen Handlungsmotive hervor und merkt an, dass Gier, Eitelkeit und (sexuelle) Lust die Figuren zum Handeln motivieren.

Im Folgenden wird nur noch auf die satirische City Comedy eingegangen werden, da Middletons Komödien zur Gänze diesem Genre zuzuordnen sind. Im Gegensatz zu den chronologischen Comedies, die sich auf reale historische Persönlichkeiten beziehen, spielen geschichtliche Quellen bei der satirischen Comedy keine Rolle. Als Protagonisten werden dabei primär städtische Händler, Künstler oder andere Vertreter aus niedrigen Gesellschaftsschichten herangezogen, die als exemplarische Repräsentanten der städtischen Mittelschicht angesehen werden können. Auch die Schauplätze der Handlung werden nur selten präzisiert, meist spielt sich das Geschehen auf der Straße, in Geschäften, Tavernen oder Wohngebäuden ab.

Das Ziel der City Comedy ist dabei die Darstellung des zeitgenössischen Lebens in London, wobei die Laster der Stadtbevölkerung mit satirischen Mitteln ins Lächerliche

gezogen werden. Thematische Schwerpunkte bilden etwa das Finanz- bzw. Schuldnerwesen sowie die Probleme des „alten“ Adels und der Ehrgeiz der Mittelschicht, in eine höhere Klasse aufzusteigen. Dabei werden die Parallelen zu den römischen Komödien von Plautus und Terenz deutlich, die den Dramatikern des frühen 17. Jahrhunderts Material für ihre City Comedies lieferten. Bereits in dieser frühen Form der Komödie finden sich Handlungsmotive wie etwa die instabile Währung oder soziale und sexuelle Spannungen im städtischen Leben. Aber auch die Figurentypologie ist eine ähnliche, wobei geizige alte Männer, verschwenderische Erben, junge Liebhaber und unmoralische Frauen zu den wichtigsten, immer wiederkehrenden Typen zählen (vgl. Dutton 1999, S. XVII).

3.1.1 Middletons Quellen für die City Comedy-Stoffe

Es gehörte zu den üblichen dramatischen Praktiken des frühen 17. Jahrhunderts, Material aus unterschiedlichen zeitgenössischen wie historischen Quellen zu sammeln, um sie zu einem neuen Werk zu verarbeiten. Von dieser Methode machte auch Middleton häufig Gebrauch, wobei er auch traditionelle komische Motive, wie sie in Komödien der damaligen Zeit häufig auftauchten, in seinen Stücken verarbeitete. Seine Arbeiten stellen damit quasi eine Verwachsung bestimmter dramatischer und literarischer Einflüsse dar und weisen Elemente von lyrischen Satiren, sozialen Pamphleten oder der *Commedia dell'Arte* auf (Frassinelli 2003, S. 1).

Zu den wichtigsten Quellen, die Middleton und seinen Zeitgenossen Material für ihre Werke lieferten, zählten aber die so genannten „rogue pamphlets“, kurze Geschichten, die sich mit Betrugereien und anderen Delikten auf scherzhafte Weise befassen. Middleton übernahm beispielsweise einzelne Geschehnisse aus diesen Pamphleten und weitete sie auf Stücklänge aus, wie dies etwa bei „Michaelmas Term“, „A Trick to catch the old one“ oder „A mad world, my Masters“ der Fall ist. Aber auch die Figuren der „rogue pamphlets“, wie etwa die gerissenen Geschäftsleute, die Betrüger oder die geistlosen Erben, finden ihre Entsprechungen in Middletons Werken. Middletons junge Protagonisten agieren dabei mit derselben Energie und Schlaueit, wie sie auch für die titelgebenden „rogues“ der Pamphlete charakteristisch sind (vgl. Covatta 1973, S. 37).

Weiters übernimmt Middleton auch das Motiv der Prostitution im Sinne einer Kommerzialisierung des Körpers, die oft mit Betrug im Zusammenhang steht. Er überspitzt die kommerzielle Fassade dieses Figurentyps sogar noch weiter, indem er seine Prostituierten auf professioneller Ebene mit viel kaufmännischem Geschick agieren lässt. Sie stehen dadurch auf einer Stufe mit Händlern und Kaufleuten, die mit ihren Kunden Geschäftsbeziehungen eingehen und auf diese Weise Profit aus ihrer Tätigkeit ziehen.

Neben den „rogue pamphlets“ dienten Middleton aber auch Scherzbücher, so genannte „jest books“, als Materialvorlage (vgl. Covatta 1973, S. 41f.). Hierbei nahm er vor allem auf moralischer Ebene Anleihen, um seine Figuren zu charakterisieren. So sind sich die Figuren in den Scherzbüchern nur selten ihrer Sünden bewusst und ihr Mangel an Unterwürfigkeit resultiert eher aus ihrer Einfältigkeit heraus als aus bewusst gewähltem Zynismus oder Widerstand. Diese Charakterzüge finden sich auch bei vielen von Middletons Protagonisten wieder, die sich durch ihren Widerstand gegen gesellschaftliche Normen einen persönlichen materiellen Gewinn erhoffen und nicht weiter über die Konsequenzen ihres Handelns nachdenken. Auch den spielerischen Tonfall der Handlung übernahm Middleton aus der Tradition der Scherzbücher, bei denen die Auflösung des Scherzes meist sehr abrupt geschieht und häufig mit einer Strafe endet. Das Element der Bestrafung, die ebenfalls einen spielerischen Grundton besitzt, dient bei Middleton als Schlusszene. In dieser lösen sich meist alle Verwicklungen des Stückes auf und der Betrüger bekommt seine gerechte Strafe, die jedoch nur sehr selten durch eine staatliche Gewalt verhängt wird. Häufiger muss der Protagonist am Ende erkennen, dass er letztendlich selbst Opfer eines Betruges geworden ist und dadurch das im Laufe der Handlung mühsam erlangte Hab und Gut wieder verliert.

Neben diesen indirekten Anleihen an literarische Werke aus Middletons Vergangenheit und Gegenwart enthalten die städtischen Komödien auch Anspielungen auf direkte Zeitgenossen des Autors, wie etwa Shakespeare oder Marlowe. Dabei werden etwa Zitate entnommen und leicht abgewandelt verwendet oder die Werke anderer Dramatiker werden namentlich erwähnt, um dem Publikum, das mit den Stücken ebenso vertraut ist, eine Parodie des ursprünglichen Werkes zu liefern. Ein solches Zitat an einen Konkurrenten findet sich beispielsweise in „A mad world, my masters“, in dem Middleton seiner Hauptfigur Follywit folgende Worte in den Mund legt:

Follywit: „I must let fly my civil fortunes, turn wild-brain, lay my wits upo'th'tenters, you rascals, to maintain a company of villains, whom I love in my very soul and conscience.“ (Mad world, I.1, 7-9)

Mit dieser Aussage und dem darauffolgenden Monolog Follywits parodiert Middleton nach Aussage von David Frost Falstaffs Rede in Shakespeares „Henry IV, Teil 1“, in der Falstaff scherzhaft die Verantwortung für seine eigenen Taten abstreitet und stattdessen seinen Gefährten die Schuld für sein Tun gibt (Frost 1978, S. 5):

Falstaff: „Company, villainous company, hath been the spoil of me.“ (Henry IV, III.3, 12)

Dieses und ähnliche Zitate, die sich des Öfteren bei Middleton und seinen Zeitgenossen finden, weisen auch auf die Interaktion zwischen den Autoren der damaligen Zeit hin. Die Übernahme von Ideen und Themen eines anderen Dramatikers zählte zu einer gängigen Methode der Materialbeschaffung, wobei sich vor allem die Arbeiten der City Comedy-Autoren Middleton, Marston und Jonson untereinander sehr ähnlich sind. Aber auch Middletons Werke weisen untereinander oft Ähnlichkeiten auf, die darauf hinweisen, dass er dasselbe Material für mehrere Stücke verwendete bzw. recycelte (Chakravorty 1996, S. 5).

3.1.2 Reales Abbild oder literarische Fiktion?

Auch wenn es in der Forschungsliteratur als anerkannte Tatsache gilt, dass Middleton Elemente und Strukturen aus zeitgenössischen Werken übernommen hat, so herrscht unter den Experten Uneinigkeit über den Realitätsgehalt der Stücke. Vor allem frühere Forschungsarbeiten zu Middleton, die Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sind, vertreten die These, dass die Arbeiten des Dramatikers die Realität in ihrer tatsächlichen Form widerspiegeln. Anhänger dieser Theorie gingen davon aus, dass Middleton sein Material auf den Straßen und in den Tavernen Londons sammelte und dann zu Komödien verarbeitete. Diese Ansicht begründete sich auf Middletons Gefühl für lokale Geschmäcker und Bräuche der damaligen Zeit, das seinen Stücken ein stark ausgeprägtes Lokalkolorit verleiht.

Beispielsweise vertritt L. C. Knights in den 1930er Jahren die Auffassung, dass Middleton den ökonomischen Wandel in London direkt porträtiert und bezeichnet die City Comedies als Antwort auf die Veränderungen der britischen Gesellschaft. Dabei, so Knights, verwendet er realistische Techniken, um die Gesellschaft darzustellen, distanziert sich dabei aber gleichzeitig von seinem Werk und verzichtet auf moralische Anteilnahme (vgl. Covatta 1973, S. 21). Dennoch bezeichnet Knights Middleton nicht grundsätzlich als „realistisch“, da er in seinen Stücken nur allgemeine Typen aber keine individuellen Figuren, die dem realen Leben entstammen, verwendet. Eine ähnliche Auslegung von Middletons Komödien äußert auch der englische Dramatiker T.S. Eliot, der Middleton sogar vorwirft, er habe „no message; he is merely a great recorder“ (Eliot 1951, S. 169). Er bezeichnet Middleton weiter als den größten Realisten in der jakobischen Komödie, da er Eliots Ansicht nach eine genaue Darstellung des Lebens der niedrigen Gesellschaftsschichten Londons liefert und sich dabei vor allem auf das Zusammenspiel der verschiedenen sozialen Klassen konzentriert.

Diesen Aussagen widerspricht vor allem David Frost, der in seiner Middleton-Edition eine Gegenposition zu den Realismus-Vermutungen aufstellt. Er bezeichnet Middletons Darstellungen als durchgehend unrealistisch, da der Dramatiker dem Publikum nur smarte „super-rogues“ vorführe, welche durch Intelligenz und Dreistigkeit die Bösartigkeit von moralisch niedrigen Städtern bloßstellen und bestrafen. Auf diese Weise lerne das Publikum diese ebenso schlaue wie dreiste Kriminalität zu schätzen, die durch ihre ironische Darstellung die Sympathiewerte auf sich lenkt (vgl. Frost 1978, S. XI).

Von der Forschung in Frage gestellt wird Middletons Realismus ab den 1970er Jahren, so dass sich erst in den Darstellungen der letzten Jahrzehnte ein differenzierteres Bild in der Beurteilung von Middletons City Comedies zeigt. Dabei findet vor allem eine Abkehr von der Annahme statt, dass Middletons Komödien einem journalistischen Realismus folgen, demzufolge die Realität direkt und unhinterfragt widergespiegelt wird. Brian Gibbons bezeichnet Middleton etwa als „kritischen Realisten“ (Gibbons 1980, S. 3f.), der durch die Formung seiner Figuren und Handlungen tiefer liegende soziale und moralische Themen zum Vorschein bringt. Auf diese Weise äußert Middleton eine radikale Kritik an der eigenen Epoche. Mit dieser Ansicht stimmt auch Richard Dutton überein, wenn er den Dramatiker Middleton als eine „Hauptstimme“ Londons beschreibt, die auf die

Spannungen innerhalb der damals aufstrebenden Wettbewerbsethik sowie auf den Konflikt zwischen neuen ökonomischen und sozialen Strukturen und der alt-ehrwürdigen Gesellschaft der Vorgänger-Generation eingeht (Dutton 1999, S. XV). R. B. Parker bezeichnet das Werk des Dramatikers als eine Mischung aus gelungenem Sittenporträt und dem Wunsch, den Mangel an Moral zu denunzieren. Seiner Ansicht nach konnte Middleton die unmoralischen Figuren in seinen Stücken nicht gänzlich verdammen, was sich auch in den milden Strafen, die ihnen am Ende des Stücks wiederfahren, abzeichnet (vgl. Parker 1960, S. 179ff.). Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Schoenbaum, der in Middletons Komödien eine Spannung zwischen der notwendigen Grausamkeit des Materials und dem Gelächter, welches das Geschehen begleitet, zu finden meint (vgl. Schoenbaum 1959, S. 287ff.).

Michael Taylor bezeichnet die City Comedies weiter als Antwort auf die romantischen Stücke über das bürgerliche Leben in London zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Er sieht die Abweichung vom Realismus vor allem in dem engen Verhältnis von Stadt und Menschen, welche er als Produkt der „hinterhältigen Stadt“ bezeichnet (Taylor 1995, S. VIII). In Middletons Stadtbild zählen Einfallsreichtum und Rücksichtslosigkeit zu den wichtigsten Eigenschaften, die ein Londoner, der die eigene finanzielle und gesellschaftliche Position verbessern will, besitzen muss. Taylor sieht Middletons Figuren, die zwanghaft nach Reichtum streben, als fiktionale Repräsentanten der realen Entsprechungen in der jakobischen Gesellschaft, welche die Möglichkeiten der städtischen Ordnung nutzten, um sich zu bereichern und in der sozialen Hierarchie in den Rang eines „gallant“ bzw. einer „gentlewoman“ aufzusteigen. Covatta erkennt ebenfalls Anspielungen auf reale Umstände des frühmodernen London, etwa in den Hinweisen auf bestimmte Orte, Dinge oder Personen, die den Londonern zu Middletons Zeit bekannt waren. So erwähnt Middleton beispielsweise häufig das Münzwesen, das zur damaligen Zeit entstanden ist, oder auch bestimmte Vororte wie Brentford, Barn Eleus oder Ware, die sich aufgrund ihrer hohen Kriminalitätsrate einen schlechten Ruf erworben hatten (vgl. Covatta 1973, S. 33f.). Auch finden sich in den Werken Anspielungen auf realhistorische Ereignisse, mit denen Middletons Publikum zur damaligen Zeit vertraut war. Beispielsweise spricht Sir Bounteous' Diener Gunwater in „A mad world, my masters“ von den (aus modischer Sicht) schlechten Zuständen in „Monsieur's days“, was als Hinweis auf den chronisch kranken Fürsten Francis von Anjou, einen vom Volk wenig geschätzten Verehrer von

Königin Elizabeth, anzusehen ist. Die Erwähnung des kränklichen Francis steht Taylor zufolge in Verbindung mit Follywits Verkleidung als Kurtisane, welche jener imitiert, indem er sich ein Tuch um das Gesicht wickelt. Diese Verkleidung lässt ihn damit ähnlich aussehen wie Francis, der aufgrund seiner Krankheiten des Öfteren mit umwickeltem Gesicht in Erscheinung getreten ist (Taylor 1995, S. 312).

Dennoch weist Covatta darauf hin, dass bei Middleton nur relativ wenige direkte Bezüge auf das tägliche Leben zu finden sind und dass der humorvolle Kontext ausschlaggebend für die Darstellung der Figuren ist und nicht ihr reales Vorbild. Covatta geht deshalb davon aus, dass die Anpassung seiner Stücke an die Bedürfnisse des Publikums für Middleton wichtiger war, als die Einhaltung der Realität (Covatta 1973, S. 35). Dieser Ansicht stimmt auch Dutton zu, wenn er behauptet, dass Middleton die Inhalte seiner Werke auch an möglichen Präferenzen seiner Zuschauer ausrichtete und bereits beim Verfassen seiner Komödien das potentielle Publikum und die jeweilige Schauspieltruppe, die das Stück aufführen sollte, im Sinn hatte (Dutton 1999, S. XVI). Als Beispiel nennt er dabei die *St. Paul's Boys*, die sich auf lokale Satiren spezialisiert hatten, welche vor allem von reicheren Söhnen des Adels geschätzt wurden. Verfasste Middleton also ein Werk für diese Schauspieltruppe, so zielte er bereits bewusst auf diese Publikumsschicht ab. Dutton spricht in diesem Zusammenhang auch von „mixed modelling“, was bedeutet, dass Middleton sowohl den Adelsstand als auch die Mittelschicht ansprechen wollte.

Wie diese Darlegungen zeigen, gilt Middleton zwar noch immer als realitätsnaher Dramatiker, der viele Elemente seiner Zeit und des damals vorherrschenden gesellschaftlichen Umfelds in seinen Stücken verarbeitet hat, jedoch dienen diese Realitätsbezüge lediglich als Hintergrund für seine Werke. Die Figuren und Handlungsstränge, die das Geschehen in seinen *City Comedies* beherrschen, entstammen weniger der Realität als komödiantischen Konventionen, die sich zur damaligen Zeit als erfolgreich erwiesen haben. Middleton borgte sich – wie zu seiner Zeit üblich – häufig Figuren und Handlungsmotive aus der Populärliteratur, die er dann auf seine Bedürfnisse hin bearbeitete und umformte. Dennoch lässt sich auch gerade bei diesen aus der Literatur entlehnten Elementen ein lokaler Anstrich erkennen, mit dem Middleton verstärkt Anspielungen auf das zeitgenössische London forciert.

3.2 Erzählstruktur und Aufbau der City Comedies

Middletons City Comedies zeichnen sich durch ein immer wiederkehrendes Handlungsschema aus, das von bestimmten inhaltlichen Elementen und Motiven geprägt ist. Eines der Hauptelemente, welche das Geschehen bestimmen, ist der Aspekt des Betruges. Der Protagonist greift dabei auf verschiedene Mittel der Täuschung zurück, um sich selbst finanziell bzw. materiell zu bereichern. Dazu ist die Entwicklung eines Planes nötig, den er im Verlauf des Stückes mithilfe von Verbündeten in die Tat umsetzt, wobei er immer wieder mit Hindernissen konfrontiert wird, die ihn zum Handeln zwingen. Eingebettet ist diese Handlung in ein oft mehrgliedriges Schema, das unterschiedliche Handlungsstränge miteinander verbindet.

3.2.1 Handlungsschema und Leitmotive

Wie Gibbons in seinen Abhandlungen (vgl. Gibbons 1980, S. 4) feststellt, verwendet Middleton typische Elemente und Situationen des alltäglichen Stadtlebens, um sie in signifikante Muster umzuwandeln. Diese Muster können als Ausdruck satirischer Kritik verstanden werden, sie legen aber auch tiefere Konflikte und Veränderungen offen.

Ein solches Element, das die Bedeutungsebene der Stücke festlegt, ist die Habgier. Sie zeigt sich sowohl in den Handlungen der Protagonisten als auch als Charakteristikum der Figuren selbst. So präsentiert Middleton beispielsweise die Situation eines Kaufmanns, der danach strebt, ein Landadeliger zu werden. Diese an sich konventionelle Darstellung besitzt auch eine metaphorische Bedeutung, welche die Figur des Kaufmanns zu einem Sinnbild des frühmodernen Geschäftslebens werden lässt. Dabei verkörpert der Kaufmann die Faktoren Gier und materiellen Opportunismus, die Middleton in seinen Werken als dominante Elemente in der jakobischen Gesellschaft hervor streicht (Gibbons 1980, S. 4). Diese Allegorie der Gier erscheint in Middletons Werken etwa in der Figur des Goldschmieds Yellowhammer (in „A chaste maid“), der den persönlichen Reichtum wichtiger einschätzt als das Wohl seiner Kinder, oder in Form des Textilhändlers

Quomodo (in „Michaelmas Term“), der den nichtsahnenden Großgrundbesitzer Easy um sein Land bringen möchte.

Auf der Handlungsebene tritt die Habgier, die Susan Wells als zentrales ethisches Problem in den Stücken ansieht (Wells 1981, S. 54), oft als jenes Element hervor, das die Handlung in Gang setzt, indem der Protagonist zu Beginn des Stückes erkennt, dass er von einem Mitbürger – meist von einem Verwandten – benachteiligt worden ist. Das Verlangen nach Reichtum treibt ihn dazu, das an ihm begangene Unrecht wieder auszugleichen, indem er sich seinerseits auf Kosten eines anderen bereichert. Die betrügerischen Absichten der Hauptfigur werden dabei häufig durch den Hinweis auf die an ihm begangene Ungerechtigkeit gerechtfertigt. So äußert sich beispielsweise Follywit über den Geiz seines Großvaters:

Follywit: „Then since he has no will to do me good as long as he lives, by mine own will I'll do myself good before he dies.“ (Mad world, I.1, 51-52)

Auch Witgood in „A trick to catch the old one“, der seine Ersparnisse aufgrund seines ausschweifenden Lebensstils verloren hat, schiebt die Schuld an seinem Geldmangel seinem reichen Onkel zu:

Witgood: „But where is Long-acre? In my uncle's conscience, which is three years' voyage about; [...] Yet these old fox-brained and ox-browed uncles have still defences for their avarice, and apologies for their practices, and will thus greet our follies.“ (Trick, I.1, 6-12)

Diese Habgier, der Wunsch möglichst viel Hab und Gut auf Kosten anderer anzuhäufen, verbindet sich im Laufe des Geschehens mit dem Ehrgeiz der Figuren, die zur Erreichung ihrer Ziele zu den verschiedensten Tricks greifen. So wird zu Beginn ein Plan entwickelt, der in die Tat umgesetzt werden muss und der sich vor allem durch seine Gerissenheit auszeichnet. Eben diese Gerissenheit und das Gefühl, dem potentiellen Opfer des Betrugs intellektuell überlegen zu sein, treiben den jungen Betrüger zu Höchstleistungen an und beflügeln seinen Ehrgeiz, nach immer mehr zu streben.

Diesem Bestreben nach Geld und Besitz wird der Geiz der Gegenspieler entgegen gestellt, die wiederum selbst danach eifern, ihre Güter zu vermehren. Da sie jedoch nichts von den Plänen des Betrügers ahnen, sind sie ihm meist ausgeliefert und vertrauen seinen Lügen. Das geschieht vor allem deshalb, weil die Betrüger gekonnt an die Eitelkeit ihrer Opfer

appellieren und damit ihre Schwächen ausnützen. So hält Sir Bounteous in „Mad world“ seinen verkleideten Enkelsohn Follywit, der ihm gesellschaftlich schmeichelt, unhinterfragt für einen reichen Adligen und fällt auch auf sämtliche seiner anderen Maskierungen herein. Dasselbe gilt auch für den gutgläubigen Landbesitzer Richard Easy in „Michaelmas Term“, der den in Verkleidung auftretenden Betrüger Shortyard sofort als einen Freund anerkennt.

Neben der ökonomisch orientierten Hauptebene des Stückes, welche die Elemente Habgier, Geiz, Betrug und Täuschung beinhaltet, existiert in Middletons Werken meist auch eine sexuell orientierte Ebene, die sich aus den Elementen Ehebruch und Sex zusammensetzt. Auf dieser parallel verlaufenden Ebene steht häufig der betrogene Ehemann im Mittelpunkt, dessen Frau sich hinter seinem Rücken mit einem Verehrer trifft. Diese bei Middleton thematisierten Seitensprünge sind jedoch nie emotional begründet, sondern spielen sich ausschließlich auf sexueller Ebene ab. Die Ursachen dafür sind entweder finanzieller Natur, wie etwa bei den Allwits in „Chaste Maid“, oder aber als Ausbruch der Ehefrau aus dem monotonen Alltag zu verstehen, wie dies bei Mistress Harebrain in „Mad world“ der Fall ist. So toleriert Allwit etwa bewusst die Affäre seiner Frau, da sie mit monetären Vorteilen für ihn verbunden ist, während Harebrains Frau ihrem eifersüchtigen Ehemann, der ihr jeglichen Kontakt zu anderen Menschen verbietet, entkommen möchte.

Nicht selten überschneiden sich die beiden thematischen Hauptachsen in Middletons Werken, wenn etwa Sexualität als Mittel zur finanziellen Bereicherung eingesetzt wird. Sex und Kapital werden dabei als gleichwertig austauschbare Güter angesehen, welche nach Aussage von Leinwand die Basis der urbanen Existenz darstellen (Leinwand 1986, S. 51). Wie Chakravorty anmerkt, etablieren die City Comedies dabei das Verlangen nach Geld und Sex als Motor menschlichen Verhaltens, der die Akteure zum Handeln motiviert (Chakravorty 1996, S. 44f.). Auf diese Weise findet eine Verbindung von Verlangen und Macht, Markt und Moral, ziviler Gesellschaft und politischer Struktur statt. Diese Verbindungen stellen zwar keine Neuigkeit in der Komödie dar, jedoch zeigt sich die starke Einbeziehung des sozial-gesellschaftlichen Konstrukts als Besonderheit bei Middleton. Durch das Streben nach Sex und Geld werden die moralischen Regeln und die sozialen Privilegien des gesellschaftlichen Lebens außer Kraft gesetzt, wodurch sich für

Middletons Figuren neue Möglichkeiten und Chancen ergeben, die soziale Ordnung zu verändern.

3.2.2 Mehrfach-Plots bei Middleton

Eine Besonderheit des Handlungsaufbaues zeigt sich bei Middleton in der Verwendung mehrfacher Handlungsstränge innerhalb eines Stückes. Auf diese Weise wird das Geschehen nicht durchgehend linear dargestellt, sondern in Form mehrerer Handlungen, die ineinander verflochten werden. Diese damals übliche Praxis findet sich in Middletons letzter City Comedy, „A chaste maid in Cheapside“, in einer besonders ausgeprägten Form wieder, da hier nicht nur zwei Handlungsstränge vorhanden sind, sondern sogar vier². Diese vier Ebenen der Handlung werden von Middleton so verknüpft, dass sie am Ende des Stückes zu einem Strang zusammen laufen, sich aber auch schon im Laufe des Geschehens immer wieder überschneiden.

Wie Levin anmerkt, sind die vier Handlungsstränge in nach Wichtigkeit absteigender Reihenfolge arrangiert, was auch gleichzeitig der Reihenfolge ihres Beginns entspricht (Levin 1965, S. 15). Der Hauptplot, der das Stück eröffnet, handelt von Touchwood Juniors Versuchen, die titelgebende „chaste maid“ Moll Yellowhammer trotz des Widerstandes ihrer Eltern für sich zu gewinnen. Seine Anstrengungen werden durch das Auftauchen von Sir Walter Whorehound erschwert, den die Yellowhammers aus finanziellen Gründen lieber als ihren Schwiegersohn sehen würden. Im zweiten Plot, der die zweite Szene eröffnet, stehen Allwit und seine Frau, mit der Sir Walter schon seit langer Zeit ein Verhältnis hat, im Mittelpunkt. Die Figur des Allwit wird dabei als Nutznießer dieser Affäre vorgestellt, der auf Kosten von Sir Walter ein angenehmes Leben ohne finanzielle Verpflichtungen führen kann. Der dritte Handlungsstrang wird in der dritten Szene durch den Auftritt von Sir Oliver und Lady Kix eingeleitet, die durch die Hilfe von Touchwood Senior am Ende der Handlung endlich ein Kind bekommen, das ihr Erbe sichern soll. Der vierte und letzte Plot widmet sich schließlich Tim Yellowhammer,

² Pier Paolo Frassinelli (Frassinelli 2003, S. 3) geht sogar von fünf parallel ablaufenden Plots aus. Bei ihm beschäftigt sich der erste Plot mit der Familie Yellowhammer in ihrer Gesamtheit (inklusive der Kinder Tim und Moll), der zweite mit den Allwits, der dritte mit der Handlung rund um Touchwood Senior und seine Ehefrau, der vierte mit Touchwood Junior und der fünfte mit den Kixes.

der eine vermeintliche walisische Erbin umwirbt und heiratet, welche sich letztendlich jedoch als Sir Walters frühere Mätresse herausstellt.

Verbunden werden diese vier Handlungsstränge durch familiäre Verbindungen oder durch geografische Nähe zwischen den Figuren. So sind die beiden Touchwoods Brüder, Moll und Tim Yellowhammer sind Geschwister und das Ehepaar Kix ist mit Sir Walter verwandt. Auch scheinen die Figuren untereinander ein nachbarschaftliches Verhältnis zu haben, wie ihr erstes Aufeinandertreffen in der Taufszene (II.2 f.) beweist. Diese Szene markiert gleichzeitig auch eine der beiden großen Ensemble-Szenen des Stückes, in denen alle Figuren zusammenkommen. Die zweite Ensemble-Szene befindet sich ganz am Schluss des Stückes anlässlich des vorgetäuschten Begräbnisses von Moll und Touchwood Junior. Diese beiden Treffen dienen vor allem dazu, die vier Handlungsstränge zusammen zu führen und auf einander Bezug nehmen zu lassen. Das verbindende Element der vier Plots stellt dabei Sir Walter dar (vgl. Abbildung 1), da er in Plot eins, zwei und vier persönlich auftritt und vom Ausgang des dritten Plots – als Verwandter und möglicher Erbe der Kixes – direkt betroffen ist.

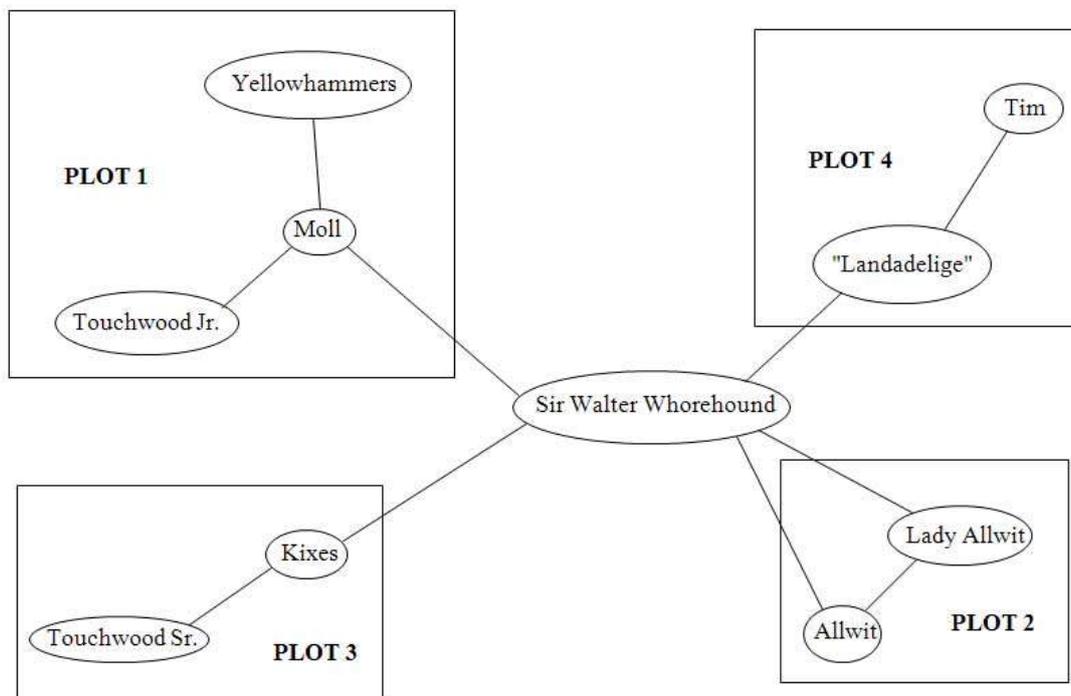


Abbildung 1: Plot-Konstellation bei "Chaste Maid" (nach Dutton 1999, S. XVIII)

Thematisch verbunden werden die Handlungen durch die Faktoren Geld und Heirat bzw. Sexualität. Im ersten Plot wird die Hochzeit von Moll und Touchwood Junior angestrebt, sein Mangel an Geld stellt das Hindernis dar, das ihn zu einer List greifen lässt. In Plot zwei ist es umgekehrt das sexuelle Verhältnis von Mistress Allwit zu Sir Walter, das Allwit Geld einbringt, da Walter für die Familie seiner Mätresse finanziell aufkommt. Das Ehepaar Kix in Plot drei erkaufte sich dagegen das familiäre Glück, indem sie Touchwood Senior für das von ihm gezeugte Kind bezahlen. Geld spielt hier aber auch in Bezug auf das Erbe der Kixes eine Rolle, das ohne Nachwuchs an Sir Walter fallen würde. Und auch der vierte Plot ist sowohl von finanziellem wie auch sexuellem Streben geprägt, da die Yellowhammers ihren Sohn Tim in Erwartung einer hohen Mitgift an die vermeintliche Landerbin verheiratet, die jedoch in Wirklichkeit eine Prostituierte ist.

Ähnlich geht Middleton auch in seinen anderen City Comedies vor, indem er die Handlungsstränge durch gemeinsame Figuren oder thematische Elemente verbindet. In „A mad world, my masters“ werden die beiden Handlungsverläufe ebenfalls durch finanzielle und sexuelle Interessen miteinander verbunden, wobei auch hier eine moralisch zwiespältige Figur, die Kurtisane Frank Gullman, die beiden Plots vereinigt. Die Figur des Betrügers ist hier in zwei Figuren aufgeteilt: der junge „Held“ Follywit agiert als Schwindler, der sich finanziell bereichern möchte, Penitent Brothel übernimmt dagegen die Rolle des Verführers, der seinen sexuellen Bedürfnissen nachgeht (vgl. Chakravorty 1996, S. 52).

Der Hauptplot dreht sich dabei um Follywit, der seinen geizigen Großvater, Sir Bounteous Progress hintergeht, um an sein Geld zu kommen. Die Kurtisane hat in diesem Plot die Rolle der Mätresse von Progress inne, um später dann durch einen Trick von Follywit zur Frau genommen zu werden. Im Subplot agiert sie dagegen als Kupplerin von Penitent Brothel, der eine Liebesbeziehung mit Mistress Harebrain beginnt. Die Kurtisane verhilft den beiden zu einem geheimen Treffen, indem sie den eifersüchtigen Ehemann Harebrain austrickst. Das dominierende Element des Hauptplots ist folglich Geld, das des Subplots ist Geschlechtsverkehr, wobei jedoch beide Elemente zu einem gewissen Grad in beiden Handlungssträngen vertreten sind.

3.2.3 „Menage à trois“ in der City Comedy

Aber auch innerhalb der einzelnen Handlungsstränge existieren Figurenkonstellationen, mit Hilfe derer Middleton ein Spannungsverhältnis aufbaut. Eine häufig verwendete Verbindung ist dabei die Dreiecksbeziehung, in die meist zwei männliche und eine weibliche Figur involviert sind. Diese Beziehungen spielen sich grundsätzlich auf sexueller Ebene ab und werden im Verlauf der Handlung durch unterschiedliche Vorfälle aufgelöst.

In „A chaste maid in Cheapside“ finden sich sogar mehrere dieser Dreiecksbeziehungen, die mit einander in einem symmetrischen Verhältnis stehen. In dem oben beschriebenen Hauptplot, der sich um die Liebesbeziehung zwischen Moll und Touchwood Junior dreht, stellt Sir Walter die dritte Figur dar. Walter steht dabei in Konkurrenz zu Touchwood Junior, da er Moll in Erwartung ihrer Mitgift für sich gewinnen will. Genau umgekehrt präsentiert sich der Sachverhalt in Plot vier, der eine Dreiecksbeziehung zwischen Walter, Tim und der walisischen „Landadeligen“ beinhaltet. Hier versucht Walter die vermeintliche Landerbin, die er bisher als seine Mätresse finanziell unterstützt hat, los zu werden. Levin weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die beiden Handlungen damit genau gegensätzlich zu einander sind (vgl. Levin 1965, S. 17). Dieser Gegensatz wird außerdem durch die Bemühungen der Eltern Yellowhammer verstärkt, welche die Hochzeit des jungen Paares im ersten Plot zu verhindern versuchen und nach ihrem Scheitern doch noch zustimmen, während sie das Bündnis im vierten Plot zuerst erfolgreich unterstützen und ihre Entscheidung schließlich bereuen.

Ein weiteres Dreieck in „Chaste maid“ stellt auch die Beziehung des Ehepaars Allwit zu Sir Walter dar. Hierbei ist es der betrogene Ehemann, der von der sexuellen Beziehung der beiden anderen profitiert und sie deshalb nicht nur hinnimmt, sondern sogar aktiv unterstützt. Genau umgekehrt verhält es sich dagegen in der Beziehung von Harebrain und seiner Frau zu Penitent Brothel in „A mad world, my masters“. Hier ist der unwissend betrogene Ehemann streng darauf bedacht, Mistress Harebrain von anderen Männern fernzuhalten und behandelt sie daher wie sein Eigentum, das nicht „gestohlen“ werden darf. Genau dieses Verhalten führt aber schließlich zum Ehebruch.

Während Allwit also durch sein Nicht-Handeln das bekommt, was er sich wünscht, nämlich finanzielle Zuwendung, bewahrheiten sich Harebrains Befürchtungen durch sein übertriebenes Handeln.

4 Charakterisierung der Figuren im gesellschaftlichen Kontext

Charakteristisch für Middletons City Comedies sind außerdem seine Figurenzeichnungen, welche die Londoner Bevölkerung porträtieren, gleichzeitig aber auch karikieren. Dabei wählt der Dramatiker vor allem Figuren aus der Mittelschicht, die entweder aus dem Bürgertum oder aus dem niederen Adel entstammen. Diese sind von dem Verlangen besessen, die Umbruchssituation in London zu ihren Gunsten zu nutzen, um gesellschaftlich aufzusteigen und Profit aus dem Verlust anderer zu schlagen. Dabei zeichnen sich Middletons Hauptfiguren vor allem durch ihren Einfallsreichtum und durch ihre Rücksichtslosigkeit aus, mit der sie ihr Ziel, das Erlangen von Geld, Land und gesellschaftlichem Ansehen verfolgen. Charakterisiert werden die Figuren aber nicht nur durch ihre Taten und ihr Verhalten, sondern auch durch ihre Namen, die meist als Anspielung auf ihre Persönlichkeit zu verstehen sind.

Wesentlich für die Charakterisierung von Middletons Figuren ist ihre Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht bzw. zu einer Berufsgruppe, wobei grob zwischen Galanen, Rittern, Bürgern und Prostituierten unterschieden wird. Aber auch ihr Verhalten im Alltag des städtischen Lebens sowie ihr Herkunftsort werden bei Middleton als Mittel der Figurenbeschreibung eingesetzt.

4.1 Der schlaue Betrüger als Vertreter der neuen Gesellschaftsordnung

Wie ein Blick auf die bekanntesten City Comedies des Dramatikers zeigt, handelt es sich bei der typischen Hauptfigur meist um einen Galan, der aufgrund seines lasterhaften Lebens um sein Vermögen gebracht wurde. Aufgrund ihrer Namensgebung werden diese Figuren in der Literatur häufig als „Wit characters“ bezeichnet, wobei die Silbe „wit“ – zu Deutsch etwa Schlauheit – auch gleichzeitig ein wesentliches Charakteristikum darstellt. Carolyn Asp stellt fest, dass in den Komödien Middletons nicht der „Gute“ gewinnt, sondern der Clevere, der mit den Intrigen des Londoner Stadtlebens umzugehen weiß (Asp 1974, S. 2). Es sind ebendiese Intrigen, welche die Grundlage des Erfolges darstellen. Die „unmoralische“ Figur des jungen Mannes schafft es auf diese Weise, sich über

gesellschaftliche Barrieren, die von Vätern oder anderen Älteren aufgestellt worden sind, hinweg zu setzen, indem sie die Nutzlosigkeit von Gesetzen, die puritanische Übermoralität und die hinderlichen Gebräuche im Londoner Sozialleben erkennt und zu umgehen versucht. Die jungen Betrüger agieren damit Covatta zufolge in ihrer eigenen Welt, weshalb sie von den traditionsbewussten Alten als „fools“ oder Versager bezeichnet werden. Gerade diese soziale Degradierung aus der Sicht des traditionellen Gesellschaftsbildes erlaubt es den Jungen, unbeobachtet zu agieren und sich ihr Leben nach eigenen Wünschen zu organisieren (Covatta 1973, S. 54). Sie vertreten dabei die Ansicht, die Scheinheiligkeit und Gier der Alten mit Täuschung und Betrug bekämpfen zu müssen – Fälschung von Papieren, die Annahme falscher Adelstitel und eine Vielzahl von Verkleidungen sowie das Vortäuschen von Familienbanden stellen laut Gale Carrithers die am häufigsten verwendeten Taktiken dar (Carrithers 1989, S. 350). Ihre Siege werden dadurch aus moralischer Sicht abgewertet, weshalb es den jungen Betrügern auch selten gelingt den uneingeschränkten Sieg zu erringen.

Was Middletons Betrüger-Figuren Allwit, Follywit und Witgood gemein ist, ist der Wunsch, ihren Reichtum und ihr Ansehen zu vermehren bzw. wiederherzustellen. Dabei setzen sie meist eine List ein oder greifen auf Maskeraden zurück. Taylor spricht hierbei von „wit-in-adversity“ (Taylor 1995, S. XVIII), wie auch eine Aussage von Witgood unterstreicht:

Witgood: „I perceive there's nothing conjures up wit sooner than poverty, and nothing lays it down sooner than wealth and lechery.“ (Trick, III.1, 85-87)

Die „Schlauheit in der Not“ kommt folglich dann zum Vorschein, wenn sich die Figur in einer (aus finanzieller Sicht) misslichen Lage befindet, aus der sie sich nur noch mit Hilfe von Tricks befreien kann.

Bezeichnend für die „Wit“-Figuren ist ihr Mangel an Moral, der ausschlaggebend für ihre anfänglich ungünstige Situation ist und der letztendlich auch wieder negativ auf sie zurückfällt. Allwit erkaufte sich seine finanzielle Sicherheit, indem er seine Ehefrau zur Prostitution verleitet. Die Konsequenz aus diesem Verhalten ist der Mangel an Respekt, der ihm von Seiten der Diener entgegen gebracht wird.

First servant: „O, you are but our mistress's husband.“ (Chaste maid, I.2, 62-63)

Mit diesen Worten degradiert der Diener Allwit in seiner gesellschaftlichen Macht und bezeichnet ihn als „but one pip above a serving man“ (Chaste maid, I.2, 65). Dennoch genießt Allwit den Zustand des absichtlichen Betrogen Werdens durch Sir Walter, da dieser ihn aufgrund der Affäre mit seiner Frau mit allem Notwendigen versorgt, seine Rechnungen zahlt und sogar seine Kinder zeugt, was Allwit lediglich als lästige Pflicht ansieht. Bezeichnend ist hier Allwits „Loblied“ auf seine Situation als betrogener Ehemann und auf Walters Großzügigkeit:

Allwit: „[...] I thank him, h’as maintained my house this ten years,
Not only keeps my wife, but a keeps me
And all my family: I am at his table.
He gets me all my children and pays the nurse
Monthly or weekly; puts me to nothing,
Rent nor church duties, not so much as the scavenger:
The happiest state that ever man was born to! [...]“ (Chaste maid, I.2, 15-21)

Im Falle von Follywit, der wie sein Name aussagt „folly“ (Verrücktheit) und „wit“ (Schlauheit) in sich vereint, findet die gesellschaftliche Degradierung nicht nur innerhalb seines Haushaltes, sondern auch öffentlich statt, da sich der moralische Verfall auch auf sein Auftreten auswirkt.

Follywit: „I was as well given till I fell to be wicked [...]; slid, now I’m quite altered, blown into light colours, let out oaths by th’minute, sit ou late till it be early, drink drunk till I’m sober, sink down dead in a tavern, and rise in a tabacco shop.“ (Mad world, I.1, 11-17)

Der Verlust seines Landes und seiner Güter als Resultat seines Alkoholkonsums und seines ungezügelten Sexuallebens zwingen ihn zur Schuldenaufnahme, was wiederum die Verfolgung durch Geldeintreiber nach sich zieht. Die ständige Flucht vor den Schuldeneintreibern verhindert nicht nur, dass Follywit in ein geregeltes Leben zurückkehren kann, sondern führt auch zum Verlust seines gesellschaftlichen Ansehens.

Ähnlich ergeht es auch Witgood, ebenfalls ein Gentleman vom Land, der seine Besitztümer an seinen Onkel Lucre verpfändet hat. Auch er hat den Verlust seiner Ländereien seinem lasterhaften Lebenswandel zu verdanken, der auch gleichzeitig seinem gesellschaftlichen Ansehen schadet. Seine Eingangsworte sind dabei bezeichnend für die

neue Situation in London, nach der der soziale Status eines Mannes nicht mehr nach seinem Titel sondern nach seinem Kapital beurteilt wird:

Witgood: „All’s gone! Still thou’rt a gentleman, that’s all; but a poor one, that’s nothing.“ (Trick, I.1, 1-2)

Der gesellschaftliche Abstieg ist hier also gleichzusetzen mit einem Verlust des Vermögens, da dieses in der „neuen“ Gesellschaft mehr zählt als traditionelle Adelstitel. Aufgrund seines finanziellen Mangels hat Witgood auch seine Vertrauenswürdigkeit verloren und ist deshalb vor seinen Schuldeneintreibern auf der Flucht.

Im Verlauf der Handlung gelingt es den „wit“-Figuren aber, sich durch List und Täuschung aus ihrer misslichen Lage zu befreien, indem sie ihre potentiellen Opfer gesellschaftlich unter Druck setzen. So erzählt Allwit dem Goldschmied Yellowhammer von Sir Walters Affären, um eine Hochzeit zwischen Walter und Moll zu verhindern. Auf diese Weise kann Allwit selbst weiter von Walters Großzügigkeit profitieren. Die gesellschaftliche Bedrohung für Yellowhammer stellt in diesem Fall die Aussicht dar, dass seine Tochter einem Ehebrecher in die Hände fallen könnte, was dem Ruf der Familie schaden würde. Follywit dagegen nützt den gesellschaftlichen Geltungsdrang seines Großvaters Sir Bounteous aus und besucht ihn in der Verkleidung eines Adligen mit dem bezeichnenden Namen „Owemuch“ („Schulde viel“). Durch diese Tarnung, die ihm das Vertrauen von Bounteous sichert, erhält er die Gelegenheit sich an dessen Wertsachen zu bereichern. Witgood wiederum setzt auf die Geldgier seines Onkels Lucre, wenn er ihm seine Kurtisane als reiche Witwe vorstellt. Um die vermeintlich wohlhabende Großgrundbesitzerin zur Frau seines Neffen zu machen und dadurch an ihrem Erbe teilhaben zu können, ist Lucre bereit, Witgood die verpfändeten Eigentümer wieder zurück zu geben. Dies zeigt auch gleichzeitig eine Umkehrung von Witgoods Ausgangsposition: In Anbetracht des zu erwartenden Vermögens, das er durch die Heirat mit der Witwe erhalten würde, steigt auch sein Ansehen in der Stadt und verleiht ihm Glaubwürdigkeit, so dass sowohl sein Onkel als auch die Schuldeneintreiber bereit sind, ihm unhinterfragt Geld zu leihen.

Letztendlich richten sich die Betrüger aber selbst zugrunde, indem sie einem besseren Strategen unterliegen. Dieser ist bezeichnenderweise meist eine Frau, wie auch Michael Taylor anmerkt (Taylor 1995, S. XIV).

Penitent: „The wit of a man wanes and decreases soon,
But women’s wit is ever at full moon.“ (Mad world, III.2, 159-160)

Die weibliche Schlaueit, die Penitent Brothel in „A mad world“ mit diesen Worten lobt, wird dem Protagonisten häufig zum Verhängnis, bevor er sein Ziel endgültig erreicht hat. Follywit verfällt beispielsweise den Verführungskünsten der Kurtisane, die sich als Jungfrau ausgibt, um einen wohlhabenden Mann ehelichen zu können. So triumphiert Sir Bounteous schließlich doch noch über seinen Enkel, indem ihm das moralische Schlusswort zufällt:

Sir Bounteous: „Who lives by cunning, mark it, his fate’s cast;
When he has gulled all, then is himself the last.“ (Mad world, V.2, 282-283)

Eine Ausnahme dieser Regel stellt lediglich Witgood dar, der nach seinem Triumph über seinen Onkel nicht nur ungestraft davon kommt, sondern sogar auf emotionaler Ebene als Gewinner hervor geht, indem er seine Geliebte heiratet. Den Grund für diesen vorbehaltlosen Sieg sieht Chakravorty in Witgoods Reformierung, die sich bereits zu Beginn des Stückes zeigt. Das Verhalten, das ihn in seine missliche Lage gebracht hat, liegt bereits hinter ihm, was an seiner anfänglichen Rede, in der er den Tonfall eines reformierten Verschwenders imitiert, deutlich wird (Chakravorty 1995, S. 57). Dennoch ist anzumerken, dass Witgood – wenn er auch seinen verschwenderischen Lebensstil abgelegt haben mag – trotzdem nicht vor amoralischen Mitteln zum Wiedererlangen seines Reichtums zurückschreckt. Er ist bereit, „any trick, out of the compass of law“ (Trick, I.1, 24) anzuwenden, um sein Ziel zu erreichen. Auf diesen Widerspruch weist auch David Mount hin, der Witgoods öffentliche Läuterung am Ende des Stückes als bloßes Schauspiel bezeichnet, das lediglich seinem sozialen Ansehen dienen soll, aber in keinem Verhältnis zu einer „inneren Regeneration“ (Mount 1991, S. 261) steht. Mount sucht ebenfalls nach einer Erklärung für das Fehlen einer Strafe für Witgood, wobei auch er keine eindeutige Antwort findet. So weist Mount etwa darauf hin, dass Witgood der Kurtisane bei ihrer „Buße“³ hilft, was zur Folge hat, dass ihm seine Vergehen von der Gesellschaft verziehen werden.

³ Witgood verhilft ihr durch seinen Betrug zu einer Hochzeit mit Hoard. Dieser Wechsel in die Rolle der Ehefrau lässt sie aus gesellschaftlicher Sicht als geläutert erscheinen, da eine verheiratete Frau nach Ansicht der jakobischen Gesellschaft per definitionem rechtschaffend und ehrlich ist.

4.2 „Rich fools“ und der alte Adel

Dem Protagonisten stehen in Middletons Werken unterschiedliche Kontrahenten gegenüber, die entweder dem „alten“ oder dem „neuen“ Adel entstammen, also tatsächlich einen Rittersitel tragen oder sich eine entsprechende Ehrung zumindest aus finanzieller Sicht leisten können⁴. Sie sind im Allgemeinen Repräsentanten der „alten Ordnung“, die dem Weltbild der Londoner vor den gesellschaftlichen Umbrüchen entsprochen hat. Aus diesem Grund erscheint ihnen das Verhalten der jugendlichen Helden, die sich gegen die alten Normen auflehnen, oft als rebellisch und wenig zielführend, wie durch die häufig verwendete Bezeichnung „fool“ deutlich wird. Letztendlich sind es jedoch gerade die der alten Ordnung verhafteten Figuren, die von den jungen Betrügern zu unüberlegtem Handlungen verleitet werden.

Eine oft zum Einsatz kommende Figur ist dabei der geizige Alte, der seinem Nachkommen sein Hab und Gut abspenstig macht, um sich selbst zu bereichern. Dies stellt oft die Ausgangssituation des Stückes da: der geizige alte Mann hat bereits den Besitz seines jugendlichen Verwandten übernommen und erfreut sich beträchtlichen Reichtums. Aufgrund dieser Eigenschaften wird er im Verlauf des Stückes zum Opfer des jungen Betrügers, der sich einerseits für den Verlust rächen will, andererseits aber selbst an der Anhäufung von materiellen Gütern interessiert ist.

Bereits bei ihrem ersten Auftritt charakterisiert Middleton die Antagonisten, indem er ihre Schwächen deutlich werden lässt. So weist ein Begleiter von Sir Bounteous gleich zu Beginn auf dessen übertriebene Großzügigkeit gegenüber Fremden hin:

Sir Andrew: „You have been too much like your name, Sir Bounteous.“

Sir Bounteous: „Oh, not so, good knights, not so, you know my humour.“ (Mad world, II.1, 1-4)

Durch diese Einführung in das Stück wird nicht nur auf die Herkunft von Sir Bounteous‘ Namen – „bounteous“ bedeutet großzügig – sondern auch auf seinen Geltungsdrang

⁴ Unter James I. wurde im Jahr 1603 die Verordnung erlassen, dass alle Landbesitzer mit über 40 Pfund Einkommen pro Jahr sich einen Rittersitel zu erkaufen haben. Andernfalls mussten sie mit einer Strafe rechnen (vgl. Taylor 1995, S. 300).

hingewiesen, der zur Folge hat, dass der alte Ritter sich gegenüber Vertretern der oberen Gesellschaftsschichten überaus freigiebig zeigt. Wie Chakravorty anmerkt, wählt Bounteous seine Gäste selektiv nach deren gesellschaftlichen Rang aus und organisiert ausgelassene Feste auf seine Kosten in der Hoffnung, selbst sozial aufzusteigen. Um sich diesen Lebensstil leisten zu können, verhält er sich seinen Verwandten gegenüber umso habgieriger. Gerade aber diese Einstellung macht ihn zu einem willigen Opfer für Follywit, der sich seinerseits auf Kosten seines Großvaters bereichert, um sich ebenfalls einen gesellschaftlichen Aufstieg zu ermöglichen. Bounteous' Ausschweifungen fungieren also quasi als „lubricant of social mobility“ (Chakravorty 1995, S. 55), indem sie dem alten Mann einerseits einen guten Ruf unter den oberen Gesellschaftsschichten verschaffen und Follywit andererseits die Möglichkeit geben, seinem Großvater Geld zu entlocken.

Auch Hoard und Lucre, die beiden „Alten“ aus „A trick to catch the old one“, werden bereits in ihrer ersten Szene durch ihre Schwächen charakterisiert.

Hoard: „Shall my adversary thus daily affront me, ripping up the old wound of our malice, which three summers could not close up? [...]“

Lucre: „[...] I got the purchase, true; was't not any man's case? Yes. Will a wise man stand as a bawd, whilst another wipes his nose of the bargain? [...]“ (Trick, I.3, 3-13)

Das Streitgespräch der beiden reichen Bürger weist bereits zu Beginn auf den unüberwindbaren Konkurrenzkampf zwischen ihnen hin, der letztendlich zu Witgoods Triumph führt. Bezeichnenderweise ist der Grund ihrer Feindschaft wirtschaftlicher Natur, ein Geschäft, das Lucre, dessen Name zu Deutsch „Geldgier“ bedeutet, vor seinem Kontrahenten Hoard („Anhäufung“) abgeschlossen hat, was Letzterem einen finanziellen Verlust eingebracht hat. Die Unterlegenheit von Lucre und Hoard gegenüber dem Betrüger Witgood manifestiert sich laut Chakravorty in ihrer „verschwenderischen Rivalität“ (Chakravorty 1995, S. 59), die ihren paranoiden Hass aufeinander zu einem Leitmotiv des Stückes macht. Nicht ihre sozialen Ambitionen, sondern der Wunsch, den anderen finanziell zu übertrumpfen, ermöglicht es Witgood, die beiden Kontrahenten gegeneinander auszuspielen.

Typisch für die reichen Alten in Middletons Komödien ist auch ihre Impotenz, auf die der Dramatiker immer wieder auf ironische Weise hinweist. Dieser Mangel stellt den

Gegensatz zwischen Reichtum und physischer Stärke dar, von der Middletons Figuren meist nur entweder das eine oder das andere besitzen. Sir Bounteous holt sich eine Kurtisane ins Haus, die ihn von seiner sexuellen „Funktionsfähigkeit“ überzeugen bzw. über seine Schwächen hinwegtäuschen soll. Als sie sich krank stellt, um Penitent Brothel und Mistress Harebrain ein geheimes Treffen zu ermöglichen, geht Bounteous davon aus, selbst die Ursache der (Geschlechts-)Krankheit zu sein und äußert sich an ihrem Krankenbett stolz über seine „Kraft“:

Sir Bounteous: „I see by her 'tis nothing but a surfeit of Venus, i'faith, and though I be old I have gi'n't to her. – But since I had the power to make thee sick, I'll have the purse to make thee whole, that's certain.“ (Mad world, III.2, 45-48)

Auch hier findet eine Gegenüberstellung von Sexualität und Reichtum statt. Sir Bounteous will für den Schaden, den seine vermeintlich so kraftvollen sexuellen Aktivitäten bei der Kurtisane angerichtet haben, aufkommen, indem er ihr Geld für Medikamente gibt. Diese bei Middleton untrennbare Verbindung von physischer und finanzieller Kraft, die auch Sir Bounteous unhinterfragt hinnimmt, macht es für die Kurtisane einfach, den alten Ritter zu betrügen. Auch macht diese Szene deutlich, dass Sexualität und Geld wechselseitig für einander ausgetauscht werden können.

Diese Äquivalenz ist auch in „A trick to catch the old one“ sichtbar, wenn Hoard auf die (vermeintlich) finanziellen und körperlichen Vorzüge seiner Braut zu sprechen kommt.

Hoard: „[...] not only a wife large in possessions, but spacious in content: she's rich, she's young, she's fair, she's wise; when I wake, I think of her lands--that revives me; when I go to bed, I dream of her beauty--and that's enough for me; she's worth four hundred a year in her very smock, if a man knew how to use it.“ (Trick, IV.4, 4-9)

Dass es für Hoard „genug“ ist, von ihrer Schönheit zu träumen, versteht Michael Taylor als Hinweis auf die sexuelle Unzulänglichkeit des alten Mannes (Taylor 1995, S. 354). Dieser bildet dabei einen Gegensatz zu der Kurtisane, die er unwissentlich heiratet. Er selbst ist reich, aber impotent, während sie zwar optische und sexuelle Reize besitzt, jedoch kein Geld hat. Ein Austausch dieser beiden „Werte“ findet hier insofern statt, als dass die Kurtisane Hoard wegen seines Reichtums heiratet, während dieser sie aufgrund ihres Äußeren, das er als Hinweis auf ihr Hab und Gut sieht, zur Frau nimmt.

4.3 Die Prostituierte als soziale Strategin

Der dritte wesentliche Figurentypus ist die Prostituierte, die bei Middleton in unterschiedlichen Darstellungen in Erscheinung tritt. Sie wird nur selten namentlich erwähnt, ist aber trotzdem als weibliche Hauptfigur anzusehen. Helen Bullock beschreibt sie gar als „the most interesting wom[a]n in these London comedies“ (Bullock 1927, S. 769). Wesentlich ist dabei, dass Middletons Kurtisanen nicht aufgrund eines unglücklichen Schicksalsschlages in ihre Rolle gedrängt wurden, sondern ihre soziale Stellung bewusst gewählt haben: „Middleton’s courtesans are indeed courtesans, not innocent girls mistaken for fallen women [...]“ (Horwich 1973, S. 302)

Häufig tritt die Prostituierte bzw. Kurtisane als Gehilfin des Protagonisten auf, der sie aufgrund ihrer Klugheit in seine Pläne einweiht. Dabei zeigt sie ihr schauspielerisches Talent, das dem des Protagonisten in nichts nachsteht. Sie schafft es oft sogar, den Betrüger selbst zu betrügen, indem sie ihn ihrerseits in eine Falle lockt. Die Motivation für ihr Handeln findet sich wie auch bei den männlichen Figuren in ihrem Verlangen nach Geld und sozialem Ansehen, welches sie durch die Heirat mit einem reichen Gentleman zu erlangen hofft. Middletons Darstellung von Hochzeit und Ehe steht dabei in einem starken Gegensatz zu Dekkers oder Marstons Arbeiten, die sich eher an Shakespeare orientieren. Middleton stellt die Ehe Taylor zufolge auf respektlose und zynische Weise dar, die ausschließlich der Bereicherung der Prostituierten dient und nicht ihrer moralischen Läuterung (Taylor 1995, S. IX).

[...] they marry not to be reclaimed, but these cheerful and mettlesome women are never reformed by marriage, only enriched, and they remain throughout superior in every respect to the fools who marry them. (Horwich 1973, S. 302)

Diese Aussage von Horwich unterstreicht deutlich Middletons Sichtweise auf seine weiblichen Protagonistinnen. Als Gehilfinnen der Galane sind sie vor allem auf ihren eigenen Vorteil bedacht und vermeiden es auf diese Weise, sich für die Pläne des jungen Betrügers ausnutzen zu lassen. Aus diesem Grund zählen sie am Ende des Stückes zu den Gewinnern, wobei ihr Triumph sich meist in Form einer Eheschließung vollzieht.

Am deutlichsten zeigt sich diese Entwicklung in „A trick to catch the old one“. Hierbei steht die Kurtisane Witgood zur Seite, indem sie sich als reiche, heiratswillige Witwe ausgibt. Da sie als Wunschvorstellung des alten Hoard auftritt, stehen ihr alle Möglichkeiten offen, ihn zu manipulieren. So kann sie Hoard sogar über ihre wahre finanzielle Situation in Kenntnis setzen, ohne die davor künstlerisch aufgebauten Illusionen zu zerstören. Dabei kommt der Kurtisane trotz ihrer Funktion als Gehilfin Follywits die Rolle der Strategin zu, die nicht nur Anordnungen ausführt, sondern auch ihre eigenen Ideen und Pläne einbringt.

Wie auch in der Literatur immer wieder angemerkt wird, lässt Middleton keinen Zweifel daran, dass seine weiblichen Protagonistinnen den Männern überlegen sind. Abseits ihrer Funktion als Gehilfin des „Helden“ verfolgen sie erfolgreich ihre eigenen Pläne, die sie aufgrund ihrer Menschenkenntnis und ihrer sexuellen Reize in die Tat umsetzen können. Ihre eigene Unterlegenheit ist den männlichen Figuren dabei durchaus bewusst; Taylor geht sogar so weit, von Furcht zu sprechen.

The plays are full of male characters nervously looking over their shoulders for looming female predators: roaring girls, witty squalls, weak and sinful creatures, slaves to vanity [...]. (Taylor 1995, S. IX)

Die hier genannten Ausdrücke, die Taylor aus Middletons Stücken zitiert hat, weisen auf die Unberechenbarkeit hin, die die männlichen Figuren den weiblichen zugestehen. Diese beruht primär auf dem Einsatz der weiblichen Verführungskünste, denen sie hilflos ausgesetzt sind. So klagt beispielsweise Follywit über die „Verrücktheit“, die eine Frau bei einem Mann auszulösen versteht:

Follywit: „Shall I be madder now than ever I have been? I’m in the way i’ faith.
Man’s never at high height of madness full,
Until he love and prove a woman’s gull.“ (Mad world, IV.4, 10-13)

Die Kurtisane Frank Gullman, deren Name etwa mit „ehrlicher Betrüger“ zu übersetzen ist, setzt in „A mad world, my masters“ ihr Geschick sogar in zwei unterschiedlichen Plots zu ihren eigenen Gunsten ein. So fungiert sie als Kupplerin für Penitent Brothel und Mistress Harebrain, wobei sie Geld für ihre Dienste erhält, sich also finanziell bereichern kann. Der soziale Aufstieg gelingt ihr im Hauptplot, wo sie den ahnungslosen Follywit mithilfe ihrer

Mutter von ihrer Jungfräulichkeit überzeugt und dadurch von ihm zur Frau genommen wird.

Nach Aussage von Barbara Baines siegt die Prostituierte hier, weil sie mit den männlichen Figuren umzugehen weiß und ihnen die Behandlung zukommen lässt, die sie verdienen (Baines 1973, S. 25). So bestraft sie den reichen Bürger Harebrain für die geringschätzig Einstellung gegenüber seiner Frau, indem sie Mistress Harebrain zu einer Affäre mit Penitent verhilft. Follywit dagegen unterliegt der Kurtisane aufgrund seiner Gier, die ihn dazu bringt, sie bei seinem Onkel in Misskredit zu bringen. Auf diese Weise möchte er sicher stellen, dass Sir Bounteous ihr nichts vererbt, erreicht aber schließlich genau das Gegenteil, denn nach seiner Hochzeit mit ihr muss er das gesamte Erbe mit ihr teilen.

Die Notwendigkeit des bei Middleton so häufig propagierten „wit“ zeigt sich mehr denn je in den weiblichen Figuren, die zwar nicht wie ihre männlichen Pendants mit ihrer Schlaueit angeben, jedoch aus viel grundlegenderen Gründen zu deren Einsatz gezwungen sind. Diese Notwendigkeit resultiert vor allem aus der Angehörigkeit der Prostituierten zu einer gesellschaftlich niedrigen Schicht. So streben die Kurtisanen in Middletons Werken nicht eine Wiederherstellung ihres verloren gegangenen Wohlstandes an, sondern erhoffen sich überhaupt erst den Aufstieg aus der Unterschicht in eine angesehene Gesellschaftsklasse, wovon sie sich primär eine finanzielle Besserstellung erwarten. Besonders deutlich zeigt sich dieser Umstand in „A chaste maid in Cheapside“, als eine Frau vom Land sich mithilfe einer Täuschung ihres unehelichen Kindes zu entledigen versucht, um auf diese Weise eine finanzielle Last loszuwerden. Auch sie nützt ihre Kenntnis von gesellschaftlichen Sitten und männlichen Verhaltensweisen für ihre Zwecke, indem sie den beiden „promotern“, welche die Einhaltung des Fleischverzichts in der Fastenzeit kontrollieren, vorspielt, Fleisch bei sich zu haben. Das „Fleisch“ ist in Wirklichkeit aber das Kind, das sie den „promotern“ in einem Korb versteckt übergibt. Während die beiden Männer den Korb in Erwartung eines Festessens mitnehmen, triumphiert die Frau über die Getäuschten:

Wench: „Women had need of wit, if they'll shift here,
And she that hath wit may shift anywhere.“ (Chaste maid, II.2, 127-128)

Sie weist mit diesem Ausspruch darauf hin, dass es für eine Frau notwendig ist, Verstand zu besitzen, will sie in der Stadt zurecht kommen. Diese Notwendigkeit zeigt sich auch bei Middletons anderen Mädchen vom Land, welche in der Stadt auf den sozialen Aufstieg hoffen. Ein Beispiel hierfür stellt etwa die „country wench“ in „Michaelmas term“ dar, die in die Stadt gebracht wird, um dem Aufsteiger Lethe als Kurtisane zu dienen. Auch sie eignet sich die Spielregeln des Stadtlebens schnell an und schafft es schließlich, aufgrund ihres Auftretens als „lady“ (Michaelmas Term, III.1, 40) angesehen zu werden. Ihre Schlaueit verhilft ihr schließlich nicht nur zu sozialer Anerkennung, sondern auch zu Reichtum, indem sie den wohlhabenden Lethe durch einen Trick zu ihrem Mann macht.

4.4 Die Londoner Mittelschicht zwischen alter und neuer Gesellschaftsordnung

Middletons Figuren lassen sich im Allgemeinen in zwei Gruppen unterteilen. Einerseits stellt er Anhänger der „alten Ordnung“ vor dem sozialen Umbruch vor, die wenig Ahnung von den kommerziellen und sozialen Änderungen in London haben und deswegen Schwierigkeiten haben, sich gegen die gerissenen Betrüger durchzusetzen, die diese Unwissenheit ausnutzen. Andererseits treten bei Middleton aber auch viele gesellschaftliche Aufsteiger auf, die sich das neue soziale System zunutze machen, um ihre eigene finanzielle Position sowie ihre Stellung in der Gesellschaft zu verbessern.

Zu der ersten Gruppe ist nach Ansicht von Leonidas etwa der Landadelige Richard Easy zu zählen, der nach seinen Spielverlusten um sein Ansehen fürchtet, da er andere Galane zum Essen eingeladen hat, für welches ihm nun das Geld fehlt (Leonidas 2007, S. 2). Seine Furcht basiert dabei auf der Annahme, dass dieser Mangel an Großzügigkeit seinerseits zu „ewiger Schande“ führen würde. Dadurch wird Easy zum Opfer der Betrüger, die sein Unverständnis der sozialen Situation Londons und vor allem seine Unkenntnis des Kreditsystems ausnutzen. So bringen sie Easy dazu Verträge zu unterschreiben, die seine Finanzen und sein Land gefährden. Auf diese Weise wird Easy durch seine Schulden immer weiter in die sozialen Netzwerke der Londoner Gesellschaft verwickelt, die ihm seine Unabhängigkeit nehmen.

Ähnlich ergeht es auch Easys Gegenspieler Quomodo, der den Landadeligen zwar erfolgreich dazu überreden kann, die Verträge zu unterzeichnen und ihm somit sein Land zu überschreiben, dann jedoch aufgrund seiner ebenfalls veralteten Vorstellungen scheitert. Wie schon Easy, der aus Angst um seine soziale Reputation auf den Betrug einsteigt, verliert auch Quomodo sein Hab und Gut, als er sein gesellschaftliches Ansehen testen will. Indem er seinen Tod vortäuscht und im Laufe dieser Täuschung einen Vertrag mit seinem echten Namen unterschreibt, enthebt Quomodo Easy unabsichtlich aus dessen Schuldnerverpflichtungen. Durch den Versuch, sein Ansehen in Gesellschaft und Familie zu überprüfen, verliert er nicht nur sein Vermögen wieder, sondern muss auch mit ansehen, wie sein Sohn Sim um sein Erbe gebracht wird und seine Tochter Susan jenen Mann heiratet, den Quomodo nicht bevorzugt hat. Auch muss er feststellen, dass seine Ehefrau sofort noch seinem scheinbaren Ableben Easy geheiratet hat.

Wie Leonidas anmerkt scheitern sowohl Quomodo als auch Easy aufgrund ihrer Furcht vor einem Ansehensverlust, der aber auf nicht mehr gültigen, gesellschaftlichen Ansichten beruht und damit beide zu Opfern des neuen Gesellschaftssystems macht (vgl. Leonidas 2007, S. 3).

Auch Sir Oliver Kix aus „A chaste maid“, ein – wie sein Name („trockener Stängel“) bereits verrät – impotenter Adelige, passt in dieses Schema. Aus Angst, sein Land nach seinem Tod an Sir Walter abgeben zu müssen und damit einen Teil seines Familienbesitzes und Ansehens an ihn zu verlieren, lässt er sich auf ein dubioses Geschäft mit Touchwood Senior ein. In seiner Gutgläubigkeit akzeptiert Kix das Angebot eines „Wundermittels“, das die Schwangerschaft seiner Frau herbeiführen soll, widerspruchslos und lässt auch die schnelle Wirkung unhinterfragt. Durch seine Naivität wird auch er zum Betrugsopfer – seine Frau hintergeht ihn und er bezahlt den Ehebrecher und lässt ihn in seinem Haus wohnen.

Den Gegensatz zu den Anhängern der „alten Ordnung“ bildet die Schicht der bürgerlichen Aufsteiger, die gelernt haben, sich in der neu entstandenen Gesellschaft zu Recht zu finden. In Middletons Stücken werden sie meist durch Kaufleute repräsentiert, die sich auf Kosten anderer bereichern. Ein Beispiel dafür ist der Goldschmied Yellowhammer, der sich den sozialen Aufstieg durch die Hochzeit seiner Kinder mit (vermeintlichen) Adelligen erhofft. Damit liefert Middleton ein durchaus realistisches Beispiel eines frühmodernen

Aufsteigers, wie Janelle Janstead in einer Abhandlung über den sozialen Wandel des Goldschmieds im frühen 17. Jahrhundert anmerkt (vgl. Janstead 2002). Sie weist darauf hin, dass gerade der Schmied gute Chancen auf den sozialen Aufstieg hatte, da er regelmäßig in Kontakt mit reichen Adeligen stand, welche Schmuck in Auftrag gaben. Auch waren viele Goldschmiede neben ihrer Arbeit auch als Geldverleiher tätig, was ihnen den Ruf von Ausbeutern einbrachte. Dieser freie Zugang zu Geld ermöglichte ihnen auch den „exchange of money for titles“ (Janstead 2002, S. 1), also den Kauf von Adelstiteln. Auch Yellowhammer stellt als Geschäftsbesitzer und Geldwechsler eine Verbindungsstelle zwischen „gentlemen“ und Bürgern dar, was ihm Möglichkeiten zur Verbesserung seines sozialen Status offenlegt. So bietet er seinem Sohn Tim die Möglichkeit einer Universitätsausbildung, wobei er sogar höhere Studiengebühren zahlt, um ihn als einen der „gentlemen commoners“ (Chaste maid, I.1, 56) zu inskribieren und verhilft seiner Tochter Moll zu einer aus seiner Sicht rentablen Ehe mit Sir Walter. Sein Scheitern resultiert vor allem aus der übertriebenen Ambition heraus, mit der er sein Ziel verfolgt.

Auch Andrew Lethe, eine Figur des Nebenplots von „Michaelmas Term“, erweist sich als typischer sozialer Aufsteiger. Wie aus seiner Vorgeschichte hervorgeht, ist ihm als Sohn eines „honest upright toothdrawer“ (Michaelmas Term, I.1, 255-256) der Aufstieg aus der Arbeiterklasse in den Londoner Adel gelungen, was von den Anhängern des alten Adels eher kritisch angesehen wird.

Rearage: „One Andrew Lethe, crept to a little warmth,
and now so proud that he forgets all storms;
One that ne'er wore apparel but, like ditches,
'Twas cast before he had it, now shines bright
In rich embroideries. [...]“ (Michaelmas Term, I.1, 61-65)

Wie bereits in der Einleitung durch den personifizierten Michaelmas Term⁵ festgestellt wird, verhalf sich Lethe in London zum Aufstieg, indem er die Möglichkeiten der geschäftigen Zeit während der Gerichtsmonate für seine Zwecke ausnützte. Sein letztendliches Scheitern ist Covatta zufolge jedoch auf seinen Hang zur „gallantry“

⁵ Michaelmas Term ist der Name eines der vier Abschnitte des Gerichtsjahres. Beginnend am 9. Oktober stellte dieser Abschnitt nicht nur den längsten, sondern auch den arbeitsreichsten Zeitraum des Jahres dar. Neben dem Herbstabschnitt Michaelmas Term existieren noch Hilary (Winter), Easter (früher Frühling) und Trinity Term (später Frühling).

zurückzuführen (Covatta 1973, S. 81). So nimmt er ein Mädchen vom Land als seine Kurtisane bei sich auf, um durch sie finanzielle Gewinne zu erwirtschaften, wobei er allerdings ihre eigenen sozialen Ambitionen übersieht. Durch einen falschen Schwur vor dem Richter gelingt es ihr schließlich, ihn zur Ehe zu zwingen, um auf diese Weise ihr Einkommen zu sichern.

Interessant ist in dieser Gegenüberstellung die Vernachlässigung des Faktors Bildung. Weder die Vertreter der einen noch die der anderen Gesellschaftsordnung werden bei Middleton aufgrund ihrer Bildung bevorzugt oder benachteiligt, es zählt alleine die Fähigkeit, neue Regeln und Verhaltensmuster zu antizipieren und sie – vor allem gegenüber Unwissenden – zum eigenen Zweck einsetzen zu können. Diese Gabe spricht Middleton den einzigen beiden Gelehrten, die sich in den ausgewählten Stücken wiederfinden, ab, indem er die Studenten Tim und Sim als naiv und weltfremd darstellt. Beide studieren bezeichnenderweise an der Universität in Cambridge, die in Konkurrenz zu Oxford, wo Middleton selbst studierte, steht. Besonders Tim in „A chaste maid“ ist als Parodie des „dummen Gelehrten“ anzusehen, der sich einerseits selbst überschätzt und andererseits nur wenig Verständnis für jene gesellschaftlichen Zusammenhänge hat, die Middleton an seinen Protagonisten hervorhebt. So weiß Tim etwa nicht, wie er sich bei der Taufe von Allwits Kind gegenüber den anwesenden Frauen verhalten soll und scheitert sogar bei seinem anfänglichen Gespräch mit seiner zukünftigen Ehefrau, da er es für angebracht hält, sie auf lateinisch anzusprechen. Vor allem die Diskussion zwischen dem Studenten und seinem Tutor ist bezeichnend für Tims Charakter: er vertritt dabei die Einstellung, durch Logik beweisen zu können, dass ein Dummkopf ein rationales Wesen ist, was als Anspielung auf ihn selbst zu verstehen ist. In seiner Überzeugung, im Recht zu sein, verspricht er seiner Mutter sogar: „I'll prove a whore to be an honest woman“ (Chaste maid, IV.1, 37). Auf diese Aussage bezieht sich Middleton noch einmal am Ende des Stückes, wenn Tim aus Unwissenheit tatsächlich eine Prostituierte heiratet und sie damit zu einer „ehrlichen Frau“ macht. Ähnlich ergeht es auch Quomodos Stiefsohn Sim aus „Michaelmas Term“, der nach dem vermeintlichen Tod seines Stiefvaters von dessen früheren Gehilfen um sein Erbe gebracht wird. Auf diese Weise stellt Middleton den „wit“ seiner Hauptfiguren der realitätsfernen Bildung seiner Gelehrten gegenüber, was als Hinweis auf die Diskrepanz zwischen den mit dem Londoner Alltagsleben vertrauten

Protagonisten und den Gelehrten, die fernab von den wirtschaftlichen Gesetzen der Großstadt leben, verstanden werden kann.

Durch die unterschiedliche Charakterisierung von Anhängern der „alten“ und der „neuen“ Gesellschaftsordnung schafft Middleton einen Kontrast zwischen den beiden Systemen, wobei die bürgerlichen Aufsteiger, die sich den Veränderungen angepasst haben, aufgrund ihrer sozialen Überlegenheit als Gewinner hervorgehen.

4.4.1 Wirtschaftliche und gesellschaftliche Normen

Die Verbindung von alter und neuer Gesellschaftsordnung zeigt sich auch im Umgang der Figuren mit städtischen Vorschriften und Normen, die bei Middleton häufig die Grundlage der Machenschaften seiner Protagonisten darstellen.

Ein beliebtes Mittel stellt dabei etwa der Vertrag dar, der eine Verbindung zwischen Geschäfts-, aber auch zwischen Ehepartnern besiegeln soll. Wells spricht von diesen wirtschaftlich motivierten, vertraglich festgehaltenen Beziehungen als „means of binding together the inhabitants of the city, signs of communal responsibility“ (Wells 1981, S. 50). Die dazu aufgestellten Richtlinien, die allgemein zur Einhaltung von gemeinschaftlichem Verantwortungsbewusstsein und Pflichterfüllung angesehen wurden, werden bei Middleton aber oft als Mittel zum Betrug eingesetzt.

So gibt Sir Walter seine Mätresse beispielsweise als Landadelige aus, um ihr auf diese Weise eine Heirat mit Yellowhammers Sohn zu ermöglichen. Ziel dieser Täuschung ist die Bindung an die aufstrebende Goldschmied-Familie, die aufgrund ihres vertraglichen Charakters auch von finanziellem Nutzen für die Mätresse ist:

Sir Walter: „I bring thee up to turn thee into gold, wench,
And make thy fortune shine like your bright trade;
A goldsmith's shop sets out a city maid.“ (Chaste Maid, I.1, 97-99)

Durch die Hochzeit – eine beliebte Form eines wirtschaftlichen Bündnisses bei Middleton – soll die Transaktion von Geld und Eigentum legitimiert werden.

Eine ähnliche Form des Bündnisses zwischen zwei Personen findet sich auch im Stück „Michaelmas Term“ wieder, indem Easy durch einen Schuldnervertrag an Quomodo gebunden werden soll. Shortyard beschreibt dabei das Vorgehen, das für die Unterzeichnung des Vertrages nötig ist:

Shortyard: „A custom they’re bound to a-late by the default of evil debtors; no citizen must lend money without two be bound in the bond; the second man enters but for custom sake.“ (Michaelmas Term, II.3, 236-238)

Die Berufung auf eine Bürgschaft durch einen zweiten den Vertrag unterzeichnenden Bürger, wie damals im städtischen Handel üblich, erweist sich hier jedoch als Falle für Richard Easy, der als Bürge des Betrügers Shortyard um seine Ersparnisse gebracht werden soll. Dies geschieht, indem Quomodo und Shortyard an Easys Stolz appellieren und seine Unwissenheit über die städtischen Sitten ausnutzen. Die Betrüger äußern dabei ihre Bedenken, einen Fremden unterschreiben zu lassen, was Easys Ehre kränkt:

Easy: „Not take me into the bond? As good as you shall, goodman goosecap.“ (Michaelmas Term, II.3, 263-264)

Letztlich ist es sogar Easy selbst, der sich als freiwilliger Bürge des vermeintlichen Londoner Gentleman Shortyard anbietet und den Schuldnervertrag als erster und damit als zahlungspflichtiger Hauptschuldner unterzeichnet. Der Kontrast zwischen alter und neuer Ordnung findet sich hier in der Auslegung des Bündnisses. Während Easy dem Vertrag lediglich symbolischen Wert zuordnet, da er davon ausgeht, dass sein sozialer Rang als „gentleman“ ihm gesellschaftliche Freiheit gewährt (Leonidas 2007, S.1f.), nützt Shortyard seine Unkenntnis der städtischen Ordnung aus, um Easy seine finanzielle Immunität, die nach der Neuordnung der Gesellschaft kaum noch von Bedeutung ist, zu nehmen.

Doch auch andere städtische Normen werden bei Middleton zu betrügerischen Zwecken eingesetzt. So wird sogar die soziale Obligation, dass Mitglieder einer Zunft am Begräbnis eines Kollegen teilnehmen, bei Middleton als Möglichkeit zur Täuschung eingesetzt. Der Stoffhändler Quomodo fingiert in „Michaelmas Term“ seinen eigenen Tod, um sehen zu können, wie Familie und Öffentlichkeit auf seinen Tod reagieren und was mit seinem Erbe geschieht. In diesem falschen Begräbnis sieht Wells ein Beispiel für jene Festlichkeit, die der alten Tradition zuzuordnen ist: Quomodos Versuch, seinen Reichtum über das Grab hinaus zu bewahren, kann als Beschwörung der festlichen Tradition des „mocking death“

angesehen werden, bei dem der Tod selbst eine Möglichkeit zur Wiedergeburt darstellt (Wells 1981, S. 54). Dabei werden Quomodos Erwartungen, sein Erbe gesichert zu sehen und von allen betrauert zu werden, aber enttäuscht. Sein Sohn Sim äußert sich sogar noch während des Begräbnisses negativ über den scheinbar verstorbenen Vater:

Sim: „Troth, if I be not ashamed to go to church with him, I would I might be hanged; I hear such filthy tales go on him. Oh, if I had known he had been such a lewd fellow in his life, he should never have kept me company.“ (Michaelmas Term, IV.4, 36-39)

Sogar die Trauergäste, die zu dem Begräbnis erscheinen, stellen sich als Fälschungen heraus und auch Quomodos Ehefrau Thomasine trauert nur zum Schein, um dann als wohlhabende Witwe den betrogenen Richard Easy zu heiraten. Die Konvention des Begräbnisses im Kreis der Zunftmitglieder sowie die der trauenden Witwe werden in Middletons Komödie also nur formhalber nachgestellt, um die sozialen Obligationen einzuhalten und die Täuschung aufrecht zu erhalten. In der neuen gesellschaftlichen Ordnung haben diese sozialen Verpflichtungen jedoch an Bedeutung verloren, weshalb Quomodo, der sich auf ihre Einhaltung verlässt, scheitern muss.

In diesen Parodien der städtischen Sitten sieht Wells nicht nur eine Wiederbelebung der Traditionen der Stadt, sondern auch eine Orientierung der City Comedies an Sitten und Moral der traditionellen Vorzeit (Wells 1981, S. 49). Die Ironisierung der städtischen Gewohnheiten fungiert dabei als Hinweis auf die Veränderungen von moralischen und gesellschaftlichen Werten, welche die Umbruchsphase nach sich gezogen hat. Die Wertvorstellungen aus der vormodernen Zeit, die in den Köpfen des Publikums immer noch verankert sind, verlieren durch neue Moralvorstellungen, die von Aufsteigern wie den von Middleton beschriebenen Persönlichkeiten geprägt werden, an Bedeutung. Von dieser Annahme geht auch Michael Taylor aus, der im Vorwort seiner Middleton-Ausgabe von den „Phantasien einer verlorenen goldenen Kultur“ spricht (Taylor 1995, S. XV). Und auch Covatta beschreibt die Entstehung neuer Benimm- und Verhaltensregeln, welche sich auf alle Gesellschaftsklassen auswirkten und Unsicherheit und Verwirrung erzeugten (Covatta 1973, S. 32).

4.4.2 Handlungsorte als Charakterisierungsmetapher

Doch nicht nur die Bräuche des Londoner Stadtlebens sind in Middletons Werken als Charakterisierungsmerkmale von Bedeutung, sondern auch die genannten Örtlichkeiten. Wie Covatta anmerkt, hat vor allem die Straße als Hauptort des Geschehens besonderen Einfluss auf den Realismusgehalt der Werke, da Middleton der Handlung durch die Wahl des Settings mehr Plausibilität und Solidität verleiht, als dies bei einem rein literarisch inspirierten Hintergrund möglich gewesen wäre (Covatta 1973, S. 81).

Häufig dienen konkrete Ortsbezeichnungen auch als Hinweise auf Sachverhalte, die mit der bezeichneten Gegend verbunden sind. Dadurch erhalten die geografischen Andeutungen die Funktion von Metaphern, die bestimmte Aussagen unterstreichen sollen oder aber versteckte, meist ironisch verwendete Anspielungen enthalten.

Diese „geografischen Metaphern“ finden bei Middleton oft Einsatz, wenn Figuren charakterisiert werden sollen. Ein Beispiel hierfür stellt der titelgebende Distrikt Cheapside in „A chaste maid in Cheapside“ dar. Cheapside galt zu Middletons Zeiten einerseits als „ornament to the city and a synecdoche of the national wealth“ (Jenstead 2002, S. 1), das Gebiet besaß jedoch auch einen Ruf als Prostituierten-Viertel. So ist die „chaste maid“ (zu Deutsch: „reines Mädchen“) im Titel Nauer zufolge auch gleichzeitig als „chased maid“ (Gejagde) zu verstehen, die als Prostituierte vom Gesetz verfolgt wird (vgl. Nauer 1977, S. 49).

Auch zeigt sich hier eines von Middletons gerne verwendeten Oxymora, welches die reine Jungfrau dem verrufenen Gewerbe von Cheapside gegenüberstellt. Diese im Titel angesprochene Zweideutigkeit findet sich auch im Laufe des Stückes wieder, wenn die Jungfrau Moll durch ihre Eltern verfolgt und als Prostituierte bezeichnet wird, während die tatsächliche Prostituierte mit Respekt behandelt wird. So nennt Tim Moll beispielsweise eine „mermaid“ (Chaste maid, IV.4, 26), damals eine geläufige Bezeichnung für eine Prostituierte, die vermeintliche Landadelige dagegen wird von den Yellowhammers von Anfang an als „gentlewoman“ (Chaste maid, I.1, 123) angesehen.

Eindeutiger ist die Bedeutung der Goldsmiths‘ Row, in der sich Yellowhammers Geschäft befindet. John Stow etwa bezeichnet die Straße als „the most beautiful frame of fair houses

and shops that be within the walls of London, or elsewhere in England“ (Stow 1994, S. 324) und weist damit auf die Luxusgüter hin, mit welchen die dort angesiedelten Goldschmiede handelten. Damit wird auch gleichzeitig auf Yellowhammers Ambitionen hingewiesen, in eine höhere soziale Schicht aufzusteigen, was sich bereits an dem glamourösen Umfeld seines Arbeitsplatzes, der von Reichen und Adligen frequentiert wird, zeigt.

Eine ähnliche Charakterisierung findet auch durch die Erwähnung von Richard Easys Heimatregion Essex im Stück „Michaelmas Term“ statt. Die Bewohner des ländlichen Gebiets im Nordosten von London waren zum Großteil Bauern und hatten den Ruf, sehr leichtgläubig zu sein. Diese Leichtgläubigkeit findet sich auch bei Easy wieder, der mit dem Leben und den Sitten in London nicht vertraut ist und deshalb besonders anfällig für Quomodos Betrugsversuche ist. Auch wurde Essex von den Bewohnern Londons als weit entferntes Verwaltungsgebiet ohne jegliche Verbindung zur Stadt angesehen, weshalb der von Middleton oft thematisierte Widerspruch von Stadt und Land hier besonders stark sichtbar wird.

Häufig setzt Middleton diese Art von Metaphern auch zur Charakterisierung von Verbrechern oder Prostituierten ein. So findet sich beispielsweise eine Anspielung auf den legendären Dieb Robin Hood in „A mad world, my masters“, wenn Sir Bounteous bei dem Überfall auf ihn durch einen (angeblichen) Bewohner Lincolnshires anmerkt:

Sir Bounteous: „Oh, the honestest thieves of all come out of Lincolnshire, the kindest-natured gentlemen; they’ll rob a man with conscience; they have a feeling of what they go about, and will steal with tears in their eyes.“ (Mad world, II.3, 20-23)

Taylor’s Interpretation zufolge bezieht sich diese Aussage auf die in Lincoln-Grün gekleideten Männer von Robin Hood, die für ihre Diebstähle an reichen Engländern bekannt waren (vgl. Taylor 1995, S. 305).

Ebenso enthält auch die Selbstbeschreibung der Kurtisane in „Mad world“, die sich vor Harebrain als religiöse „Maid“ ausgibt, einen Hinweis auf ihre wahre Identität. Das von ihr als Heimatort ihrer Cousins genannte St. John’s bezeichnet so etwa einen Bezirk im Norden Londons, der für seine Diebe und Prostituierten bekannt war.

Durch Anspielungen dieser Art verstärkt Middleton einerseits den lokalen Anstrich seiner Stücke und liefert seinem Publikum des Weiteren humorvolle Hinweise auf Regionen, mit deren Bedeutung die Londoner Bevölkerung zur damaligen Zeit vertraut war. Damit wurde aber auch die Zielgruppe für Middletons Werke automatisch auf das Gebiet Londons und seiner näheren Umgebung begrenzt, da die Kenntnis der in den Stücken erwähnten Örtlichkeiten eine Voraussetzung für das Verständnis der lokalen Scherze war.

5 Die soziale Stellung in der Gesellschaft

Die gesellschaftliche Position und das öffentliche Ansehen der Figuren manifestieren sich in Middletons City Comedies in Form von Reichtum und Landbesitz. Wesentlich ist jedoch nicht nur die Akquirierung der Güter, sondern auch deren Erhalt, der sich in den Komödien oft als schwierig herausstellt. So passiert es häufig, dass eine Figur, die im Laufe des Stückes zu Reichtum und Land gekommen ist, diese zum Schluss doch noch verliert und damit in ihre soziale Ausgangsposition zurück versetzt wird.

Gesellschaftlicher Auf- und Abstieg liegen somit bei Middleton eng nebeneinander, so dass die soziale Mobilität von einer Klasse in eine andere eine tragende Rolle in der Middletonischen Gesellschaftsordnung spielt. Der folgende Abschnitt widmet sich deshalb diesen sozialen Umbrüchen und ihren Voraussetzungen, wobei vor allem die Rolle des gesprochenen sowie des geschriebenen Wortes hervor gehoben wird.

Das zweite Unterkapitel befasst sich dagegen mit den familiären Strukturen von Middletons Gesellschaft, die durch die Notwendigkeit eines Erben zur Erhaltung des Familienbesitzes, aber auch durch Konflikte zwischen der an der „alten“ Ordnung orientierten Elterngeneration und der moderneren Nachfolgeneration beeinflusst werden.

5.1 Upward mobility versus Downward mobility

Die Stellung von Middletons Figuren in der Gesellschaft ist durch eine starke Flexibilität gekennzeichnet, die einen sozialen Auf- oder Abstieg übergangslos möglich macht. So reichen schon einige Worte und Taten aus, um die eigene Position im städtischen System zu beeinflussen, wie Middleton in seinen überzeichneten Darstellungen deutlich macht.

Wie Jenstad anmerkt, ist die soziale Position sowie der gesellschaftliche Erfolg oder Misserfolg dabei von der Anpassungsfähigkeit der Figuren an die Regeln der Stadt abhängig, was sich bei Middleton vor allem auf sprachlicher Ebene äußert (Jenstad 2002, S. 3). Dies wird besonders bei den „wit“-Figuren deutlich, bei denen sich die Kunst der Täuschung häufig auf der rhetorischen Ebene abspielt. Gale Carrithers weist etwa darauf hin, dass der „wit“ der Figuren weniger mit Intellekt oder einer bestimmten Einstellung

gleichzusetzen ist, als mit sprachlicher Gewandtheit (Carrithers 1989, S. 337). Diese tritt besonders in geschäftlichen oder rechtlichen Angelegenheiten zutage, in denen die Figuren bemüht sind, sich einen Vorteil zu verschaffen. Als Beispiel nennt Carrithers etwa den Aufsteiger Lethe aus „Michaelmas Term“, von dem Rearage behauptet, er habe „one especial courtly quality, to wit, no wit at all“ (Michaelmas Term, I.1, 160-161). Diese Aussage macht deutlich, dass Intelligenz kein notwendiges Kriterium für den sozialen Aufstieg darstellt, während Eloquenz sehr wohl von Bedeutung ist. Aber auch der gekonnte Umgang mit dem geschriebenen Wort stellt bei Middleton eine essentielle Grundlage für den wirtschaftlichen Erfolg dar. So triumphiert Richard Easy über den Betrüger Quomodo, indem er ihn einen verhängnisvollen Vertrag unterzeichnen lässt. Quomodo, der nach seinem vorgetäuschten Tod als Kirchendiener verkleidet zu seiner Frau Thomasine kommt, um seine Bezahlung für die Begräbnisfeierlichkeiten in Empfang zu nehmen, unterschreibt das ihm vorgelegte Memorandum leichtsinnigerweise mit seinem echten Namen. Damit besiegelt er jedoch Easys Triumph über ihn.

Easy [reading]: „Memorandum: that I have received of Richard Easy all my due I can claim here i'th'house or any hereafter for me. In witness whereof I have set to mine own hand: Ephestian Quomodo.“ (Michaelmas Term, V.1, 105-107)

Auf diese Weise nimmt Easy Rache für den falschen Schuldnervertrag, den Quomodo ihm zuvor vorgelegt hat, um an sein Geld und Land zu kommen. Denn durch die Unterzeichnung dieses Memorandums verzichtet Quomodo nicht nur auf weitere Schuldenrückzahlungen Easys, sondern auch auf jeglichen materiellen Anspruch innerhalb seines (ehemaligen) Hauses. Sein sozialer Abstieg ist somit die Folge einer Fehleinschätzung, die ihn letztendlich nicht nur sein Hab und Gut, sondern auch seine gesellschaftliche Stellung kostet.

Hierarchien basieren bei Middleton demzufolge auf „rhetorischem Dekor“ (Chakravorty 1996, S. 105), das über die Zugehörigkeit zu einer Klasse entscheidet. Damit entspricht Middletons gesellschaftliches System Paul Yachnins wissenschaftlichem bzw. theatralem Verständnis von sozialer Hierarchie (Yachnin 1987, S. 87ff.), welches den Status einer Person von deren Vermögen abhängig macht und ihn außerdem als übertragbar und „spielbar“ – also nicht zwangsweise der Realität entsprechend – darstellt. Dem gegenüber steht die sakramentale Sichtweise, die von einem unveränderbaren Status ausgeht, welcher durch die göttliche Fügung der Geburt festgelegt wird. Wie Jenstad in Anlehnung an

Matthew Martin feststellt, ist Middletons globale Sichtweise theatralisch, während er bei der Auslegung mancher Figuren eher auf eine sakramentale Sicht zurückgreift (Jenstad 2002, S. 3). Beispielsweise geht der Goldschmied Yellowhammer von einer angeborenen Gesellschaftsordnung aus. Seine sozialen Ambitionen richten sich deshalb nicht auf den eigenen Aufstieg in den Adel, sondern auf den seiner Kinder und zukünftigen Enkelkinder, die von der Heirat mit (vermeintlichen) Adelige profitieren sollen. Jenstad vermerkt diesbezüglich auch den Unterschied in der zeitlichen Dauer eines Wechsels der sozialen Schicht. Während sich der gesellschaftliche Aufstieg aus der sakramentalen Sicht über drei Generationen erstreckt, genügt aus theatralischer Sicht „little more than the two hours traffic of stage time“ (Jenstad 2002, S. 10), wobei Middleton diesen Prozess des Auf- oder Abstiegs besonders stark beschleunigt darstellt.

Vor allem die jungen Protagonisten setzen sich somit dem „theatralischen“ Prinzip folgend für ihre eigene „Upward mobility“ ein, während die Vertreter der älteren Adelsgeneration eher der „Downward mobility“ ausgesetzt sind, die auf ihrer mangelnden Anpassung an die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umstände basiert (Jenstad 2002, S. 2f.). Die soziale Mobilität steht dabei jeweils in direkter Verbindung mit Vermögenszuwachs und -verlust.

5.2 Generationskonflikte

Die Gegenüberstellung von Elterngeneration und Nachkommenschaft tritt in Middletons Komödien vor allem zum Zweck einer Verdeutlichung der Unterschiede zwischen der bereits beschriebenen alten und neuen Ordnung auf. Meist fällt es den „Alten“ schwer, das vergnügungssüchtige Verhalten ihrer Nachfolgegeneration zu verstehen, während Middletons jüngere Hauptfiguren wiederum die mangelnden wirtschaftlichen Kenntnisse ihrer Vorfahren ausnützen und ins Lächerliche ziehen. Aufgrund dieser unterschiedlichen Weltbilder ergeben sich immer wieder Konflikte zwischen den beiden porträtierten Generationen, die bei Middleton meist durch Großvater und Enkel oder Onkel und Nefte repräsentiert werden. Diese Konflikte äußern sich meist auf finanzieller Ebene. So geschieht es etwa häufig, dass der potentielle Erbe verstoßen und dadurch mittellos wird, wie dies bei „A mad world, my masters“ oder bei „A Trick to catch the old one“ der Fall

ist. Auf der anderen Seite kann die Auflösung des familiären Zusammenhalts aber auch durch die Söhne bzw. Töchter geschehen, die ihre (meist ländliche) Heimatregion verlassen und ihre Herkunft verleugnen, was etwa bei „Michaelmas Term“ geschieht.

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Beziehung zwischen der „alten“ und der „neuen“ Generation und zeigt vor allem die Verbindung zu sozialem Aufstieg und gesellschaftlicher Identität auf, die bei Middleton ein zentrales Thema darstellt.

5.2.1 Der Nachkomme als Garant des Besitzes oder Kostenfaktor

Die Bedeutung der Nachkommenschaft spielt in Middletons Werken eine wesentliche Rolle. So wird es als Aufgabe des Erben angesehen, den familiären Besitz zu sichern⁶ und die soziale Stellung der Familie zu erhalten oder gar zu verbessern. Umso problematischer ist deshalb die Situation der kinderlosen, reichen Ehepaare, die Middleton immer wieder auf parodistische Weise darstellt. In „Michaelmas Term“ bringt er diese Problematik in der Einleitung, die von der Allegorie der Gerichtssaison Michaelmas Term gesprochen wird, auf den Punkt:

Michaelmas Term: „[...] I have no child,
 Yet have I wealth would redeem beggary.
 I think it be a curse both here and foreign,
 Where bags are fruitful'st there the womb's most barren;
 The poor has all our children, we their wealth.“
 (Michaelmas Term, Induction, 21-25)

Besonders deutlich trifft diese Aussage auf das wohlhabende Ehepaar Kix in „A chaste maid in Cheapside“ zu, das aufgrund der Unfruchtbarkeit des Mannes um ihr Vermögen fürchtet. Denn sollte Lady Kix kinderlos bleiben, würde der komplette Besitz der Familie Sir Walter als nächstem Verwandten zufallen, was die Kixes jedoch tunlichst verhindern wollen. So stellt der Mangel an Nachkommen das Hauptgesprächsthema zwischen den

⁶ Hierbei ist jedoch anzumerken, dass in der damaligen Zeit nur der älteste Sohn als Erbe vorgesehen war, jüngere Söhne hatten kein Anrecht auf den Besitz verstorbener Vorfahren.

Eheleuten dar, was bei Middleton immer wieder durch ironisierte Streitgespräche verdeutlicht wird.

Sir Oliver: „Nay, pray thee, cease; I'll be at more cost yet,
Thou know'st we are rich enough.“

Lady Kix: „All but in blessings,
And there the beggar goes beyond us. O, O, O!
To be seven years a wife and not a child,
O, not a child!“ (Chaste maid, II.1, 130-134)

Auch dieses Zitat weist auf die Verbindung von Geld und Nachkommenschaft hin, welche hier in zweifacher Form ersichtlich ist. Einerseits ist Sir Oliver bereit, keine Kosten zu scheuen, um an ein Kind zu kommen, andererseits würde ein Erbe nicht nur eine finanzielle, sondern auch eine gesellschaftliche Absicherung für die Familie Kix darstellen. Durch die Übertragung der materiellen Reichtümer auf den Nachkommen findet nämlich gleichzeitig auch eine Weitergabe des sozialen Ansehens statt, welches für den Ruf der Familie in der Gesellschaft ausschlaggebend ist.

Dennoch scheint es bei Middleton nur logisch, dass entweder ein Mangel an Geld oder an Nachkommen herrscht, wie schon Lady Kix' Aussage über den Kindersegen des Bettlers veranschaulicht. „We could not stand about it, sir; to get riches and children too, 'tis more than one man can do“ (Michaelmas Term, IV.1, 33-34), so lautet eine Feststellung Shortyards in „Michaelmas Term“. Diesem Prinzip folgend finden sich in Middletons Komödien nicht nur kinderlose Reiche, sondern auch mittellose Großfamilien, die sich aufgrund ihres Kindersegens in finanzieller Not befinden. Ein Beispiel hierzu, das in direktem Kontrast zu den oben erwähnten Kixes steht, ist Touchwood Seniors Familie, die in ständigem Wachstum begriffen ist. So muss Touchwood Senior erkennen, dass „our desires are both too fruitful for our barren fortunes“ (Chaste maid, II.1, 8-9).

Die gesellschaftliche Gleichung, die Middleton in seinen City Comedies aufstellt, lautet deshalb: Reichtum bedeutet Kinderlosigkeit, während Armut mit Fruchtbarkeit verbunden ist. Auf diese Weise wird gewissermaßen ein Gleichgewicht zwischen Arm und Reich aufrecht erhalten, das in Middletons Welt beiden Seiten einen Vorteil bietet, welcher auf der Austauschbarkeit von Geld und Fruchtbarkeit beruht. So macht sich Touchwood Senior seine Zeugungskraft zunutze, um Lady Kix ein Kind zu beschaffen und seine Familie

dadurch finanziell abzusichern, während die Kixes durch ihr Vermögen die Möglichkeit haben, für Touchwoods Dienste zu bezahlen.

Sir Oliver: „Master Touchwood,
 hear'st thou this news? I am so endeared to thee
 For my wife's fruitfulness that I charge you both,
 Your wife and thee, to live no more asunder
 For the world's frowns: I have purse, and bed, and board for you:
 Be not afraid to go to your business roundly;
 Get children, and I'll keep them“ (Chaste maid, V.4, 70-76)

Kix' euphorische Rede macht deutlich, dass auch das von Touchwood Senior gezeugte Kind der finanziellen Ordnung der städtischen Gesellschaft unterworfen ist. Als Gegenleistung für den lange ersehnten Nachkommen ist Kix bereit, sämtliche Kosten für Touchwoods Familie zu übernehmen, seine „Samenspende“ also mit Geld zu begleichen. Chakravorty spricht in diesem Zusammenhang von einem „sex-money calculus“ (Chakravorty 1996, S. 46). Sexualität und Geld sind demzufolge einander ebenbürtige „Zahlungsmittel“.

5.2.2 Der ökonomische Generationenkreislauf

Doch nicht nur ein Mangel an Nachkommen stellt eine Bedrohung des von der Elterngeneration erwirtschafteten Vermögens dar. Eine komplexere Variante des Verlustes von Land und Geld stellt die Zirkularität von sozialem Aufstieg und Fall dar, die Middleton in zeitlich beschleunigter Form in seinen Komödien thematisiert.

A. L. und M. K. Kistner widmen sich in ihrer Analyse der sozialen Ordnung von „Michaelmas Term“ besonders der Bedeutung der Generationszyklen für die Besitztümer einer Familie (vgl. Kistner 1986). Die von ihnen als „keystone of the social order“ (ebd. S. 62) bezeichnete Erbfolge und ihre Auswirkung auf die soziale Stellung skizzieren sie anhand des Schicksals von Easy, der „country wench“ und ihres Vaters. So vergleichen sie Easy etwa mit dem Vater der Prostituierten, da beide – als Grundbesitzer aus dem ländlichen Raum – in der Stadt um ihr Vermögen gebracht wurden. Beide Figuren setzten

durch ihre Gutgläubigkeit ihren Reichtum und ihre Reputation aufs Spiel und verloren beides an die „man-devouring city“ London (Michaelmas Term, II.2, 21). Ihre „Jugendsünden“, die aus dem Wunsch heraus resultierten, den Status eines städtischen Gentlemans zu erlangen, führten zu einem Abstieg in die Armut, der sich – zumindest im Fall des Vaters – auch auf die nachfolgende Generation übertragen hat. Durch die Schuld ihres Vaters und die damit verbundene Verarmung lässt sich die „country wench“ auf Lethe ein und gibt ebenfalls ihren ehrenhaften Stand am Land auf, um als Prostituierte in die Stadt zu ziehen. Die Armut des Vaters zieht folglich wiederum die Sünden der Tochter nach sich, die sich von ihrer Reise nach London einen sozialen Aufstieg in der städtischen Hierarchie erwartet hat (Kistner 1986, S. 63). Ähnlich verläuft auch Easys Schicksal, der als „unglückseliger“ Gentleman aus Essex nach dem Tod seines Vaters in die Stadt kommt. Kaum angekommen, begegnet er Quomodos Handlanger Shortyard, der ihn beim Glücksspiel um sein Geld bringt. Dadurch wird Quomodos Plan, der in der Ausbeutung des Landerben Easy resultiert, aber erst in Gang gesetzt, wodurch Easy den Absichten des Betrügers hilflos ausgesetzt ist. Die Aussage des Vaters der „country wench“, der seine Fehler als junger Mann in der Großstadt bereut, trifft somit auch auf eine zukünftige Version von Easy zu:

Father: „Woe woth th’infected cause that makes me visit
 This man-devouring city, where I spent
 My unshapen youth, to be my age’s curse,
 And surfeited away my name and state
 In swinish riots, that now, being sober,
 I do awake a beggar.“ (Michaelmas Term, II.2, 20-25)

Auch Easy muss nach der Vollendung von Quomodos Betrug, in dessen Verlauf er gezwungen wird, jenem sein Land zu überschreiben, feststellen, dass er durch das städtische Übermaß, dem er sich anpassen wollte, alles verloren hat. „I am not the first heir that robbed or begged“ – so lautet Easys traurige Erkenntnis. Er findet sich somit in der Lage des Vaters der „country wench“ wieder, der seinen Nachkommen nichts vom ursprünglichen Familienbesitz hinterlassen kann und sie somit zwingt, selbst für die Neubeschaffung eines Vermögens zu sorgen.

Mathew Martin spricht in diesem Zusammenhang von einem Kreislauf, in dem auf die Akkumulation von Reichtümern und Prestige wieder eine Phase des Vermögens- und Ansehensverlustes folgt. Die einzelnen Phasen dieses Zyklus‘ macht Martin an den aufeinander folgenden Generationen fest: „[W]hat one generation accumulates in wealth, land and status, the next consumes, forcing the third to begin the cycle once again“ (Martin 1999, S. 4). Diesem Prinzip folgend ist es eine logische Konsequenz aus dem Verhalten ihres Vaters, dass die „country wench“ ihrerseits in die Stadt kommt, um die vom Vater verspielten Güter wieder in irgendeiner Form zurück zu gewinnen. Doch auch Easy und Quomodo werden von Martin als Beispiele für diesen Zyklus angeführt. Der Händler Quomodo versucht sich etwa Easys Landbesitz anzueignen, um nicht nur sich selbst, sondern auch seinen Ziehsohn Sim in eine höhere soziale Position zu befördern. So bezeichnet er Easys Land als „excellent place for a student, fit for my son that lately commenced at Cambridge, whom now I have placed at Inns of Court“ (Michaelmas Term, II.3, 84-86). Bereits die Ausbildung seines Sohnes zum Anwalt zeigt Quomodos soziale Ambitionen, seinen Sohn zu einem Gentleman zu machen. Dennoch ist sich auch Quomodo des Generationskreislaufes bewusst, da er fürchtet, dass seine Gerissenheit bei der Akquirierung von Easys Besitz als Hinweis auf das zukünftige, gesellschaftliche Versagen seines Sohnes zu deuten ist. Diese Befürchtung veranlasst ihn schließlich auch dazu, seinen Tod vorzutäuschen, um zu sehen, was mit seinem Hab und Gut passiert:

Quomodo: „I will presently possess Sim Quomodo of all the land; I have a toy and I’ll do’t. And because I see before mine eyes that most of our heirs prove notorious rioters after our deaths, and that cozenage in the father wheels about to folly in the son, our posterity commonly foiled at the same weapon at which we played rarely.“ (Michaelmas Term, IV.1, 79-84)

Wie sich im weiteren Verlauf des Stückes zeigt, liegt er mit seiner Annahme richtig, dass sein Sohn mit denselben Waffen geschlagen wird, die er selbst gegen Easy eingesetzt hat. So unterliegt Sim nach dem vermeintlichen Tod seines Vaters Quomodos ehemaligem Helfer Shortyard, der ihn nun seinerseits um seinen gerade geerbten Besitz bringt. Damit schließt sich der Kreis wieder; der von einer Generation erlangte Reichtum, geht in der darauf folgenden wieder verloren.

Easy, der durch die Heirat mit Quomodos „Witwe“ Thomasine sein Hab und Gut wieder zurück bekommt, scheint diesen Kreislauf zu durchbrechen, da Verlust und

Wiederbeschaffung hier innerhalb einer Generation stattfinden. Martin geht jedoch nur von einem kurzfristigen Bruch aus und stellt fest, dass Easy auch nach seinem Triumph über Quomodo London nicht mehr verlässt, um auf seinen Grundbesitz zurück zu kehren. Er führt somit Martins Ansicht zufolge weiterhin das Leben eines verschwenderischen Galans in der Stadt (Martin 1999, S. 4), was ihn trotz der temporären Wiedererlangung seines Besitzes zu einem Anhänger der „Verlierer“-Generation macht.

5.2.3 Verlust der sozialen Identität durch gesellschaftliche Mobilität

In Zusammenhang mit geerbtem und anderwärtig erlangtem Reichtum ist auch die soziale Identität von Bedeutung, da sie auf der Basis des finanziellen Potentials eines Individuums dessen Stellung in der Gesellschaft festlegt. Hierbei zeigt sich bei Middleton die bereits in Kapitel 5.1 angesprochene Abkehr von der durch die Geburt festgelegten, sozialen Stellung besonders deutlich, denn nicht die Abstammung ist für das Ansehen seiner Figuren längerfristig wesentlich, sondern deren finanzielle Errungenschaften im städtischen Leben. Sichtbar wird diese Einstellung etwa in jenen Stücken, deren Protagonisten in der Literatur als „prodigal sons“⁷ (vgl. etwa Leonidas 2007, S. 3) bezeichnet werden. So basiert Witgoods soziale Identität beispielsweise nicht auf seiner noblen Herkunft, die er bereits zu Beginn des Stückes zugunsten seiner Vergnügungssucht geopfert hat, sondern auf seiner jeweiligen finanziellen Situation. Während er am Anfang der Komödie als gesellschaftlicher Außenseiter ohne monetäre Ressourcen verachtet wird, steigt sein Ansehen durch die plötzliche Erwähnung der „reichen Witwe“, die er zu ehelichen plant. Der „common rioter“ (Trick, I.1, 100), als der Witgood eingangs bezeichnet wird, mutiert durch das von ihm selbst in die Welt gesetzte Gerücht der bevorstehenden Hochzeit zum „kind gentlemen, a liberal and a worthy“ (Trick, II.1, 81). Witgoods Gentleman-Dasein begründet sich somit auf dem in Aussicht stehenden Geld, das er im Falle der Hochzeit erwarten könnte.

Auch „Michaelmas Term“ erweist sich als passendes Beispiel für die Feststellung sozialer Identität, da hier die unterschiedlichen Formen gesellschaftlichen Ansehens

⁷ „Prodigal son“ ist etwa mit „verlorener Sohn“ gleich zu setzen, wobei das Wort „prodigal“ aber gleichzeitig auch einen Hinweis auf das verschwenderische Verhalten der jungen Männer enthält.

gegenübergestellt werden. Mit Easy wird etwa ein reicher Erbe aus der Landregion vorgestellt, der sein Geburtsrecht bei dem Versuch, ein „city gentleman“ (Kistner 1989, S. 62) zu werden, an einen Betrüger verliert. Wie Kistner und Kistner in ihrem Artikel feststellen, spielt in diesem Zusammenhang vor allem der Identitätsverlust eine wichtige Rolle. Denn nicht nur Easy verspielt seine Identität als Landadeliger, auch die „country wench“ erleidet diesen Verlust, wenn sie aus ihrer Stellung als wohlbehütete Tochter vom Lande entflieht und stattdessen in London die Rolle einer Prostituierten übernimmt. Dieser Rollenwechsel vollzieht sich aber nicht nur durch eine Änderung des Ortes, sondern auch durch die Übernahme der Sprache und Verhaltensweise einer Prostituierten. Sie verliert ihre „ländliche Unschuld“ und Tugend, wie bereits ihr Vater vor ihr, welcher der Versuchung der Stadt ebenfalls nicht widerstehen konnte und damit den Verlust seiner sozialen Stellung und seines Vermögens herbeiführte. Damit zog sein Identitätsverlust neben finanziellen Einbußen auch die „alienation from and the ruin of his offspring“ (Kistner 1989, S. 64) nach sich, wodurch wieder die bereits im vorigen Abschnitt beschriebene Verbindung zwischen den Generationen deutlich wird.

Dem Abstieg aus dem Wohlstand, wie er sich bei Easy und der „country wench“ bzw. ihrem Vater vollzieht, steht Lethes gesellschaftlicher Aufstieg gegenüber. Dennoch verliert auch der Aufsteiger Lethe seine Identität, was besonders durch seine Namensänderung deutlich wird. Aus dem aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Zahnarzt-Sohn Andrew Gruel wird der wohlhabende Geschäftsmann Lethe, dessen Identitätsverlust durch die Anspielung auf seine Vergesslichkeit ins Komische gesteigert wird. So leitet sich sein neu gewählter Name von dem mythologischen Unterweltfluss Lethe ab, der auch als „Fluss der Vergesslichkeit“ (Taylor 1995, S. 318) beschrieben wird. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Lethe während seines sozialen Aufstieges seine realen Vorfahren vergessen hat, sich also von ihnen distanziert und sie verleugnet. Konkret geschieht dies, als er seine eigene Mutter, die auf der Suche nach ihm in die Stadt kommt, zu seiner Gehilfin macht, als sie ihn aufgrund seiner vornehmen Kleidung nicht erkennt.

Lethe: „Good, she knows me not, my glory does disguise me;
Beside, my poorer name being drenched in Lethe,
She'll hardly understand me. What a fresh air can do!
I may employ her as a privat drudge
To pass my letters and secure my lust,

And ne'er be noted mine to shame my blood,
And drop my staining birth upon my raiment.“ (Michaelmas Term, I.1, 271-277)

Dieser Identitätsverlust, der Lethe bis zur Unkenntlichkeit verändert hat, findet sich in ähnlicher Form auch bei seiner Kurtisane, der bereits erwähnten „country wench“, wieder, die ebenfalls – wenn auch unwissentlich – ihren eigenen Vater als Diener einstellt und weder äußerlich noch aufgrund ihres Verhaltens von ihm erkannt werden kann.

Am Ende des Stückes werden die verloren gegangenen Identitäten der Figuren jedoch durch das Gesetz wieder hergestellt. So zwingt der Richter Lethe dazu, der Mutter seine wahre Identität zu offenbaren, während die „country wench“ durch die Heirat mit ihm wieder eine ehrwürdige Stellung in der Gesellschaft einnimmt. Und auch Easy bekommt seinen Grundbesitz und damit auch seine Adelswürden zurück.

Komplizierter ist die Identifikationsfeststellung bei Quomodo, der nach Ansicht von Kistner und Kistner nie eine eigene Identität besessen hat: „[...] Quomodo's identity is lost in the mists of time, spurned by the upstart as he begins his climb“ (Kistner 1989, S. 67). Die Autoren gehen bei ihm von einer Abstammung aus der Arbeiterschicht aus, der Quomodo jedoch durch Betrug und Täuschung entkommen konnte. Von diesem Zeitpunkt an ist er eine „being-less creature“ (ebd., S. 67), die je nach Bedarf zwischen Identitäten hin und her wechselt. Auch hier ist der Name der Figur bezeichnend für ihren Charakter: das lateinische Wort „quomodo“ bedeutet „(irgend)wie“, was laut Kistner als Hinweis auf seine fragwürdige Identität gesehen werden kann. Denn diese ist im Falle Quomodos von seinen Taten und seinem Verhalten abhängig, welche aus Sicht seiner Mitmenschen mit illegalen Machenschaften gleichzusetzen sind. So kann der Richter Quomodo nach dessen Scheintod auch nur anhand seiner Vergehen identifizieren, wie dieser Dialog verdeutlicht:

Judge: „Now what are you?“

Quomodo: „I am Quomodo, my lord, and this my wife;
and those two men that are bound wrongfully.“

Judge: „How are we sure y'are he?“

Quomodo: „Oh, you cannot miss, my lord.“

Judge: „I'll try you.

Are you the man that lived the famous cozener?“

Quomodo: „Oh no, my lord.“

Judge: „Did you deceive this gentleman [= Easy] of his right

And laid nets o'er his land?"

Quomodo: „Not I, my lord.“

Judge: „Then y'are not Quomodo but a counterfeit.

[To officers] Lay hands on him and bear him to the whip.“

Quomodo: „Stay, stay a little, I pray;

Now I remember me, my lord,

I cozened him indeed, 'tis wondrous true.“

Judge: „Then I dare swear this is no counterfeit.

Let all doubts cease; this man is Quomodo.“

Quomodo: „Why, la you now, you would not believe this?

I am found what I am.“ (Michaelmas Term, V.3, 16-33)

Quomodos Identität ist somit stärker als bei den anderen Figuren durch seine Handlungen geprägt, da eine Identitätszuweisung auf der Grundlage von Abstammung und Geburtsrecht bei ihm nicht möglich ist.

6 Betrug als Kunstfertigkeit

Bezeichnend für Middletons Komödien ist die künstlerische Bedeutung der „Tricks“, welche die Protagonisten anwenden. Sie dienen dabei nicht nur dem Erreichen eines (meist finanziellen) Zieles, sondern auch der Zurschaustellung gewisser Fertigkeiten, die es dem Betrüger ermöglichen, seinen Plan mit dem größten Geschick in die Tat umzusetzen. Besonders wesentlich ist dabei der namensgebende „wit“, der Verstand der Figuren, der Carrithers zufolge als „adroitness with linear thought and with the varying discrepancies among signifiers, signifieds and referents“ (Garrithers 1989, S. 337) zutage tritt. Sie spricht damit die Fähigkeit der Figuren an, ständig neue Bedeutungen zu generieren und diese nach Belieben für ihre Zwecke abzuwandeln, etwa in Form von Dokumenten oder Verträgen. Durch diese Fähigkeit, ihr soziales Umfeld zu manipulieren, steht den Protagonisten eine ganze Palette an Betrugsmöglichkeiten offen, die auf unterschiedliche Weise zur Täuschung ihrer Opfer führen.

Bei Middleton lassen sich im Allgemeinen zwei unterschiedliche Hauptkategorien des Betruges feststellen: die Annahme einer falschen Identität, oft in Verbindung mit einer Verkleidung, und die Vorspiegelung falscher Tatsachen, die etwa in Form von gefälschten Verträgen oder durch den so genannten „mocking death“ in Erscheinung treten.

6.1 Bedeutung von Verkleidung und falscher Identität

Die von Middleton beschriebenen Betrugsszenarien werden häufig durch eine Veränderung des Äußeren in Gang gesetzt, durch die sich der Protagonist den Zugang zu der von ihm angestrebten Gesellschaftsschicht ermöglicht. Dabei kann zwischen einer bewussten Verkleidung, bei der der Betrüger eine andere Identität vortäuscht, und einer Assimilierung an die gewählte Gesellschaftsschicht unterschieden werden. Im ersten Fall nimmt der Protagonist die neue Identität nur zum Schein an, solange sie seinen Zwecken dienlich ist. Im zweiten Fall dagegen verändert er sein Verhalten längerfristig. Dabei wird nicht bloß der erfolgreiche Betrug als Ziel angesehen, sondern das Erlangen einer neuen, gesellschaftlich höheren Identität, die auch längerfristig beibehalten wird. Dieser Versuch

der Assimilierung findet primär dann statt, wenn etwa eine Figur aus einer ländlichen Region versucht, sich an die städtische Gesellschaft anzupassen, um zu einem „city gentleman“ zu werden. Wie Mathew Martin anmerkt, müssen die Figuren dabei das richtige Verhalten erst erlernen und sich mit den Sitten Londons vertraut machen (Martin 1999, S. 6). Aber auch die äußerliche Erscheinung ist ein wesentliches Kriterium, das Einfluss auf die soziale Stellung einer Person in der Gesellschaft hat und somit häufig für betrügerische Absichten eingesetzt wird.

6.1.1 Kleidungswechsel als Initiationsritual

Verkleidungen bzw. ein Wechsel der Kleidung allgemein werden von Covatta als „rite of initiation“ (Covatta 1973, S. 85) verstanden, welcher sich aus dem neuen Selbstverständnis heraus ergibt, das die Figuren im Laufe der Handlung erlangen. Er weist hierbei auf die Rolle des Erkenntnisgewinns hin, der aus der Begegnung der Figuren mit den städtischen Normen hervor geht. Entweder lernen sie sich in der Stadt durchzusetzen oder sie müssen an den Regeln des städtischen Gesellschaftslebens scheitern.

In the City they either learn or fail to learn what they must know about themselves and the world in order to live effectively. (Covatta 1973, S. 85)

So geht Easy beispielsweise letztendlich doch als Gewinner hervor, weil er lernt, sich anzupassen. Er kann am Ende nicht nur Quomodos Haus und Besitztümer sondern sogar dessen Frau übernehmen, nachdem er sein Auftreten und Verhalten an das der städtischen „gentry“ angepasst hat. Lethe verfolgt eine ähnliche Vorgehensweise, indem er sich den städtischen Galanen entsprechend kleidet, was ihn jedoch zum Ziel der Witze von tatsächlichen Galanen macht.

Der städtische Dresscode des Galans wird auch von Quomodo ausgenutzt, der seinen Gehilfen Shortyard in Verkleidung zu Easy schickt. Dieser lässt sich sofort von Shortyards Äußerem täuschen. Aber auch Lethe fällt auf die Verkleidung seiner Kurtisane herein, die er für eine „gentlewoman of a great house, noble parentage, unmatched education“ (Michaelmas Term, III.1, 73-74) hält. Die Erkenntnis, die Covatta aus diesen Beispielen zieht, ist, dass Erscheinung und Auftreten einer Person nicht für die Realität gehalten

werden dürfen. Die Figuren, die sich vom Äußeren eines anderen täuschen lassen, scheitern somit zwangsweise, da sie nicht erkennen, was sich hinter Worten, Titeln und Handlungen verbirgt (Covatta 1973, S. 84). Das führt schließlich dazu, dass der Erfolg im städtischen Gesellschaftsleben jenen vorbehalten bleibt, welche die Verkleidungen durchschauen und sich nicht von einem vornehmen Äußeren täuschen lassen.

Dass es sich dabei wohl um ein städtisches Phänomen handelt, geht vor allem aus dem Dialog zwischen Lethe und seiner Mutter am Ende von „Michaelmas Term“ hervor, in dem die alte Frau erst durch die Aussage des Richters erkennt, dass sich hinter dem „gentleman“, der sie als Magd eingestellt hat, ihr eigener Sohn verbirgt.

Mother Gruel: „How are you changed!
 Is this suit fit for thee, a tooth-drawer's son?
 This country has e'en spoiled thee since thou cam'st hither;
 Thy manners [then were]⁸ better than thy clothes,
 But now whole clothes, and ragged manners.
 It may well be said that truth goes naked,
 For when thou hadst scarce a shirt thou hadst
 More truth about thee.“ (Michaelmas term, V.3, 155-162)

Neben dem Vorwurf der Mutter, Lethe habe sich durch das Leben in der Stadt ins Negative verändert, greift dieses Zitat auch den bereits erwähnten Zusammenhang zwischen Kleidung und Wahrheit auf. So wirken sich die vornehmen Gewänder negativ auf Lethes Benehmen aus und verbergen seine wahre Identität, was mit einer Lüge gleichzusetzen ist. Nach Aussage der Mutter ist demnach nur jenen Glauben zu schenken, deren Kleidung nicht über ihre wahre Identität und Herkunft hinweg täuscht, die also im übertragenen Sinne „nackt“ sind.

6.1.2 Annahme einer neuen Identität auf Zeit

Diesen Zusammenhang von Aussehen und Identität machen sich Middletons Betrüger vor allem dann zunutze, wenn es darum geht, eine andere Gesellschaftszugehörigkeit

⁸ Im Originaltext ist hier eine Auslassung, die beiden in Klammer stehenden Worte wurden von Price hinzugefügt (vgl. Price 1976).

vorzutäuschen. Wie Gale Carrithers bemerkt, kommen Verkleidungen bei Middleton „forgeries of identity“ (Carrithers 1989, S. 350) gleich, da der Großteil der Gesellschaft in den Stücken das Äußere eines Zeitgenossen als untrüglichen Hinweis auf dessen sozialen Stand anerkennt. Diese Einstellung beruht dabei auf der gesellschaftlichen Realität Londons im 17. Jahrhundert, da zu dieser Zeit nicht nur neue soziale Rollen geschaffen wurden, sondern auch neue Identitäten, welche auf der Basis dieser sozialen Rollen entstanden. Das Gesellschaftssystem der Gilden und die Aufteilung in Adel und Bürgertum, die davor bestanden hatte, löste sich nach und nach auf, weshalb das Aussehen eines Menschen – in Ermangelung anderer Beurteilungsmaßstäbe – als Kriterium zur gesellschaftlichen Einordnung herangezogen wurde (Martin 1999, S. 1).

Die Annahme einer falschen Gesellschaftszugehörigkeit stellt somit die häufigste Betrugsform in Middletons Komödien dar. Chakravorty stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die Betrüger dabei die Fähigkeit besitzen, die eigene Klasse und den eigenen sozialen Rang zu verlassen, was ihnen die Möglichkeit gibt, soziale Phantasien anderer gekonnt auszunutzen (Chakravorty 1996, S. 54). So finden sich in allen vier analysierten Stücken Figuren, die sich mit Hilfe einer Verkleidung zu einer neuen Identität verhelfen. Besonders der Typus der Prostituierten zeigt sich bei Middleton als besonders wandlungsfähig. In allen vier Komödien schlüpft die Kurtisane in eine gesellschaftlich erstrebenswerte Rolle, um auf diese Weise von einem wohlhabenden Mann zur Frau genommen zu werden.

In „Chaste maid“ sowie in „A trick to catch the old one“ gibt sie sich jeweils als reiche Frau aus, die ihrem zukünftigen Ehemann als Landerbin oder Witwe eine hohe Mitgift in Aussicht stellt. Die Prostituierte verwandelt sich somit durch die Wahl vornehmer Kleider in ein erstrebenswertes Objekt männlicher Begierde, was ihr die Wahl zwischen verschiedenen lukrativen Heiratspartnern ermöglicht. In „Chaste maid“ geht diese Täuschung von Sir Walter aus, der seine Mätresse an den Studenten Tim Yellowhammer verheiraten möchte. Um die junge Frau aus der Sicht der Eltern attraktiv erscheinen zu lassen, stellt er sie als „welsh gentlewomen“ mit einem Besitz von „two thousand runts“ (Chaste maid, IV.1, 85) vor. Die Durchführung des Betruges wird Sir Walter und der „gentlewoman“ vor allem durch Tims naives Verhalten erleichtert, welches dieser bei der ersten Begegnung mit seiner zukünftigen Ehefrau an den Tag legt. So spricht der

beziehungsunerfahrene Tim sie auf lateinisch an, worauf die Waliserin in ihrem eigenen Dialekt antwortet. Dieser wird von Tim als hebräisch identifiziert, was ihn von ihrer außerordentlichen Bildung überzeugt.

Tim: „By my faith, she’s a good scholar. I see that already:
She has the tongues plain; I hold my life she has travelled.
What will folks say? „There goes the learned couple!“
Faith, if the truth were known, she hath proceeded!“ (Chaste maid, IV.1, 116-119)

Dieses Missverständnis sowie die Aussicht auf die optischen Vorzüge des Mädchens lassen Tim alle Hinweise auf ihre wahre Herkunft und Stellung übersehen. „I would not change my wife for a kingdom“ (Chaste maid, IV.1, 175), stellt er bereits nach dieser ersten Begegnung fest, was ihn zu einem willigen Betrugsoffer werden lässt.

Mehr Einsatz erfordert die Verstellung dagegen von der Kurtisane in „A trick to catch the old one“, die sich als reiche Witwe aus Staffordshire ausgibt. Zu Beginn des Stückes übernimmt sie ihre Rolle, um Witgood bei der Durchsetzung seines Planes gegen seinen Onkel zu unterstützen. Wie Chakravorty feststellt, geht ihre Hilfsbereitschaft dabei aus den Motiven und sozialen Ambitionen hervor, die sie mit Witgood teilt (Chakravorty 1996, S. 59). So erhoffen sich beide einen gesellschaftlichen Aufstieg durch ihren Plan, auch wenn die Kurtisane, wie im ersten Auftritt deutlich wird, auch aus Zuneigung zu Witgood handelt. Ihre Loyalität zu ihm ermöglicht es ihr schließlich, sich ihrer instrumentellen Funktion als Gehilfin zu entledigen und ihre Verkleidung für eigene Zwecke zu nützen, da Witgood sie gut versorgt sehen will. Dies gelingt ihr, indem sie die beiden Konkurrenten Hoard und Lucre gegeneinander ausspielt und sich dann Hoard zuwendet, der in einer Heirat mit der vermeintlich reichen Witwe seine Chance sieht, über Lucre zu triumphieren. Dabei stellt die Kurtisane aus unterschiedlichen Gründen eine attraktive Wahl für ihn dar: einerseits entspricht sie seinen erotischen und finanziellen Phantasien, andererseits würde eine Ehe mit „Witwe Medler“, wie sie sich nennt, seinem Rivalen schaden, da dieser dadurch um ihr Land und ihre Mitgift gebracht wird. So sieht sich Hoard nach der eilig vollzogenen Hochzeit schon als Sieger:

Hoard: „Ha, ha, ha! If every man that swells in malice
Could be revenged as happily as I,
He would choose hate and forswear amity.“ (Trick, IV.2, 97-99)

Die Kurtisane schürt Hoards Euphorie noch weiter, indem sie nach einem Gespräch mit Lucre behauptet, dieser sei durch die Nachricht ihrer Vermählung mit Hoard schwer getroffen und würde alles tun, um dies rückgängig zu machen. „Never did a man so crush his enemy!“ (Trick, IV.2, 110) lautet die zufriedene Feststellung Hoards, dessen Vertrauen sich die Kurtisane durch die Erniedrigung seines Feindes endgültig erworben hat. Hoard erfährt somit nicht, dass die Kurtisane Lucre nicht nur ihre Eheschließung verschwiegen, sondern ihm nun doch die Heirat mit Witgood in Aussicht gestellt hat, damit Lucre seinem Neffen dessen Landbesitz wieder überschreibt.

Durch die Kenntnis der sozialen Interessen der Männer sowie durch ihr rhetorisches Geschick gelingt es der Kurtisane, ihre Täuschung bis zum Schluss aufrecht zu erhalten. Dies ist, wie Chakravorty feststellt, vor allem auf ihre Fähigkeit zurückzuführen, sich als Inbegriff erotischer und ökonomischer Phantasien zu präsentieren (Chakravorty 1996, S. 59). Zwar wird ihr diese Rolle am Ende durch Hoards Bruder, der sie als Prostituierte erkennt, entzogen, jedoch reicht ihre öffentlich zur Schau gestellte Buße, um ihr Ansehen wieder herzustellen. So zieht der betrogene Hoard sein Ehegelöbnis auch nicht wieder zurück, sondern stellt lediglich fest: „Who seems most crafty prove oft times most fools.“ (Trick, V.2, 195)

Doch auch die Betrüger selbst greifen zu Verkleidungen, um eine andere Identität vorzutäuschen. Dabei werden primär solche Darstellungen gewählt, denen das Betrugsoffer Vertrauen schenkt, wie etwa ein höhergestellter Adelige oder ein Familienmitglied. So gibt sich Allwit in „A chaste maid“ beispielsweise als ferner Verwandter Yellowhammers aus, um den Goldschmied davon abzuhalten, seine Tochter mit Sir Walter zu verheiraten. Auf diese Weise will er verhindern, dass Walter sich von Mistress Allwit abwendet und somit auch die Zahlungen an die Familie, die Allwits Wohlstand sichern, einstellt. Um sein Ziel zu erreichen, schreckt Allwit nicht einmal davor zurück, sich selbst in Misskredit zu bringen:

Allwit: „[Walter] Maintains the whole house, apparels the husband,
Pays servants' wages, not so much but –“

Yellowhammer: „Worse and worse! And doth the husband know this?“

Allwit: „Knows? Ay, and glad he may too, 'tis his living;“

As others trade thrive, butchers by selling flesh,
Poublers by vending conies, or the like, coz.“

Yellowhammer: „What an incomparable wittol’s this!“ (Chaste maid, IV.1, 209-215)

Wie diese Selbstdarstellung, in deren Verlauf er sich sogar namentlich nennt, zeigt, ist Allwit eher gewillt, seinen gesellschaftlichen Ruf als ehrenwerter Bürger zu verlieren, als seine finanzielle Einnahmequelle, Sir Walter. Er stellt damit einen Gegensatz zu Middletons üblichen Betrügern dar, die sich – oft in der Verkleidung eines Adligen – als respektable „gentlemen“ darstellen, um ihre gesellschaftliche Stellung zu verbessern. Auf diesen Umweg verzichtet Allwit jedoch, da sein ökonomischer Wohlstand nicht (wie bei den anderen) von seinem öffentlichen Ansehen abhängig ist, sondern lediglich von Sir Walter. So lässt sich feststellen, dass sich Allwit in seiner falschen Identität ironischerweise realistischer darstellt, als dies in seinem Alltagsleben, indem er als „gentleman“ angesehen werden will, der Fall ist.

Als Musterbeispiel eines Verkleidungskünstlers kann hier jedoch besonders Follywit in „Mad world“ genannt werden, der sogar in vier verschiedene Verkleidungen schlüpft. So tritt er als Adliger, als Räuber, als Schauspieler und sogar als Kurtisane auf, um seinen Großvater, Sir Bounteous, um sein Vermögen zu bringen. Vor allem in der Rolle des Adligen und der Prostituierten wechselt Follywit, ursprünglich ein wohlhabender Landerbe, die Gesellschaftszugehörigkeit. Dabei werden besonders die unterschiedlichen Funktionen der beiden Darstellungen deutlich: als reicher Adliger will er das Vertrauen seines Großvaters gewinnen, als Prostituierte will er das Vertrauen, das diese bei Sir Bounteous genießt, wieder verspielen, wobei jeweils der finanzielle Gewinn im Vordergrund steht.

Wie Chakravorty anmerkt, passt sich Follywit mit seiner Verkleidung als Adliger den Obsessionen des Betrogenen, der in höheren Kreisen für seine Gastfreundschaft bekannt ist, an (Chakravorty 1996, S. 55). Er nützt damit Bounteous‘ Geltungsdrang aus, der sich in der Freigiebigkeit des alten Ritters gegenüber wohlhabenden Fremden äußert. In der Hoffnung, seine Reputation zu fördern, nimmt Bounteous seinen verkleideten Enkel bei sich auf und lässt ihn sogar bei sich übernachten, was Follywit nicht nur einen Auftritt als Räuber ermöglicht, sondern ihm sogar zusätzlich eine Wiedergutmachung von Sir

Bounteous einbringt. Nauer stellt hier einen direkten Motivzusammenhang zwischen Verkleidung und Gewinn fest: dem Betrüger gelingt es, sein Opfer durch seine Verkleidung zu täuschen, was wiederum zu einem finanziellen bzw. materiellen Zuwachs führt (Nauer 1977, S. 30). Denn erst durch die gelungene Täuschung seines Großvaters bekommt Follywit Zutritt zu dessen Haus, was es ihm ermöglicht, ihn auszurauben. In der Rolle des Raubopfers, Lord Owemuch, erhält er zusätzlich noch Geld als Entschädigung, da Sir Bounteous um sein Ansehen fürchtet. Somit geht Follywit als doppelter Gewinner hervor, während sein Opfer zweifach geschädigt wird.

Nach dieser ersten Täuschung, deren Motive in Follywits Geldgier und in seinem Ärger über den Geiz seines Großvaters liegen, folgt der Auftritt als Bounteous' Kurtisane. Hier sind vor allem der Wunsch nach Bereicherung, die Liebe zur Täuschungskunst sowie die Rachegefühle gegen die Kurtisane, die Follywit als Bedrohung seines Eigentums ansieht, als handlungsleitende Motive zu nennen (vgl. Nauer 1977, S. 31). In dieser Szene betont Middleton die Unwahrscheinlichkeit des Nicht-Erkennes durch verschiedene Auffälligkeiten, die der leichtgläubige Bounteous jedoch nicht näher zur Kenntnis nimmt.

Sir Bounteous: „[...] I gave her a kiss at bottom o'th'stairs, and by th'mass, methought her breath had much ado to be sweet, like a thing compounded, methought, of wine, beer, and tobacco. I smelt much pudding in't. It may be but my fancy or her physic; For this I know, her health gave such content, The fault rests in her sickness or my scent.“ (Mad world, IV.3, 51-57)

Wie dieses Zitat verdeutlicht, zweifelt Bounteous trotz Alkohol- und Tabak-Geruch nicht an der Identität der Kurtisane, sondern stellt stattdessen eher seine eigene Wahrnehmung in Frage. So geht Follywit sogar in dieser absurden und wenig glaubwürdigen Verkleidung als Sieger hervor, da es ihm gelingt, die Juwelen seines Großvaters zu entwenden, bevor dieser Verdacht schöpft. Und sogar nach dem Raub ist Bounteous von der „Echtheit“ der Kurtisane überzeugt und plant, die Beziehung zu ihr abubrechen.

Sir Bounteous: „A thieving quean! Nay, I have done with her i'faith; 'tis a sign she's been sick o'late, for she's a great deal worse than she was.“ (Mad world, IV.3, 82-84)

Wie schon im obigen Zitat nennt Bounteous auch hier wieder die „Krankheit“ der Kurtisane als Grund für ihre Veränderung und sieht keinen Anlass, seine Sichtweise zu hinterfragen. Wie Nauer feststellt, kann der Verlust der Wertgegenstände als eine Art Bestrafung des alten Ritters angesehen werden, die dieser für seine Schwächen hinnehmen muss (Nauer 1977, S. 31).

So ist festzustellen, dass eine Täuschung nur dann gelingen kann, wenn sie vom Betrogenen als Realität akzeptiert wird; der tatsächliche Realismusgehalt der Verkleidung ist dabei, wie vor allem Follywits Beispiel beweist, eher nebensächlich. Wesentlich ist dagegen das Vertrauen des Betrugsopfers in gesellschaftliche Konventionen, die sich unter anderem in Äußerlichkeiten und Gewändern manifestieren. Wie die gewählten Beispiele zeigen, stellt Middleton deshalb vor allem jene Figuren als Verlierer dar, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur „alten“ Ordnung noch nicht gelernt haben, die sozialen Konventionen zu hinterfragen.

6.1.3 Das Stück im Stück

Einen besonderen Fall der Täuschung stellt das „Stück im Stück“ dar, wobei hier besonders offensichtlich mit den verschiedenen Ebenen der Realität gespielt wird. In „Mad world“ tritt Follywit nach den oben beschriebenen Betrugsfällen noch ein viertes Mal in Verkleidung auf. Diesmal geben er und seine Gehilfen sich als Schauspielertruppe aus, die bei den Feierlichkeiten in Sir Bounteous' Haus ein Stück aufführen will. Middleton nützt diese Szene für ironische Anspielungen auf den Schauspielberuf, aber auch das Publikum kann sich seinem Spott nicht entziehen. So äußert sich etwa Sir Bounteous zu dem unerwarteten Besuch der Schauspielertruppe bei seinem Fest:

Sir Bounteous: „Players? By the mass, they are welcome; they'll grace my entertainment well. But for certain players, there thou liest, boy; they were never more uncertain in their lives. Now up and now down, they know not when to play for fearful fools, where to play for Puritan fools, nor what to play for critical fools. Go, call'em in.“ (Mad world, V.1, 26-31)

Mit diesem Zitat spielt Middleton auf die damalige Situation im Theaterwesen an. So findet sich etwa in den Erklärungen zu „Mad world“ (Middleton 1995, S. 315) der

Hinweis, dass die Aufführungen zu Zeiten der Pest oft ausfielen, da die Theater bei einer bestimmten Anzahl von Pesttoten pro Woche geschlossen wurden. Die „Puritan fools“ sind dagegen als Anspielung auf die strengen Regeln der Puritaner zu verstehen, die von den „City Fathers“ eine Einstellung anstößiger Stücke forderten.

Follywit und seine Gehilfen, die als Schauspieler verkleidet auftreten, kündigen Sir Bounteous eine Komödie mit dem Titel „The Slip“ an, was zu Deutsch etwa „Fehltritt“ oder „Schein“ bedeutet. Unter dem Vorwand, noch gewisse Requisiten zu benötigen, fordert der Betrüger eine Kette, einen Diamanten und eine Uhr von Bounteous, der ihm alles nichtsahnend aushändigt.

Mit dem Beginn des „inset play“ (Chakravorty 1996, S. 55) beginnt die Verschiebung der Realitätsebenen. So lobt Sir Bounteous den Schauspielstil seines betrügerischen Enkels als „nimble conceit“ – zu Deutsch: „geschickte Täuschung“ – ohne zu bemerken, dass sich hinter der schauspielerischen Täuschung auch eine reale verbirgt, der er bereits selbst zum Opfer gefallen ist. Den Höhepunkt dieser Realitätsverschiebung stellt jedoch der Auftritt des Polizisten dar, der kommt, um Follywit und seine Freunde zu verhaften, dann aber von ihnen geschickt in das Stück hineingezogen wird. Wie Chakravorty anmerkt, unterstreicht vor allem diese Szene die Theatralität von Follywits Tricks und weist auf die Instabilität der sozialen Identitäten außerhalb des Theaters hin (ebd., S. 55). So versucht der Polizist verzweifelt, Sir Bounteous über die Betrüger in seinem Haus in Kenntnis zu setzen, während ihn alle Anwesenden für eine Figur in „The Slip“ halten. Dies ist besonders dem Geschick Follywits zu verdanken, der das Publikum und vor allem Sir Bounteous von der Theatralität der Situation überzeugt.

Constable [an Sir Bounteous]: „May it please your worship, here are a company of auspicious fellows.“

Sir Bounteous: „To me? Puh! Turn to th’justice, you whoreson hobbyhorse! – This is some new player now; they put their fools to the constable’s part still.“ (Mad world, V.2, 78-82)

So hält Sir Bounteous die Nachricht des Polizisten lediglich für eine Textzeile aus der vermeintlichen Komödie, welche dieser fälschlicherweise zu ihm anstatt zu der Figur der Gerechtigkeit gesprochen hat. Durch dieses Missverständnis unterstützt, gelingt es

Follywit, den überraschten Mann zu fesseln und zu knebeln und ihn dem Spott des Publikums auszusetzen.

Erst nachdem Follywit und seine Gehilfen mit Bounteous' Wertgegenständen die Flucht ergriffen haben, kommen dem alten Ritter Zweifel an der Authentizität der Schauspieler. Dennoch fällt es ihm schwer, die reale Rollenverteilung wiederherzustellen. „Why, art not thou the constable i'th'comedy?“ fragt er den inzwischen befreiten Polizisten, welcher daraufhin zur Antwort gibt: „Why, I am the constable i'th'commonwealth“ (Mad world, V.2, 157-160).

Durch die Wahl dieses Plots nützt Middleton die Unbestimmtheit der sozialen Rollen auf ironische Weise aus, indem er dem Schauspiel im Theater den realen Betrug gegenüberstellt. Dabei parodiert er die Akzeptanz des Zuschauers für diese gesellschaftlich festgelegten Rollen, welche verhindert, dass der Betrug als solcher entlarvt wird. „It makes them see that they [...] have been swindled with laughter“ (Chakravorty 1996, S. 55-56). Auf diese Weise fordert Middleton sein Publikum auf, zwischen dem Aussehen einer Person und ihren tatsächlichen Absichten zu unterscheiden, um nicht aufgrund sozialer Rollenklischees getäuscht zu werden.

6.2 Vorspiegelung falscher Tatsachen

Eine zweite, häufig verwendete Methode zur Täuschung ist die Vorspiegelung falscher Tatsachen, welche wiederum auf sozialen Konventionen aufbaut und deshalb von den ahnungslosen Betrugsoffern nicht in Frage gestellt wird. Dabei ändert der Betrüger zwar nicht sein Äußeres, jedoch setzt er Gerüchte in die Welt, die den Blick seiner Mitmenschen auf seine Person verändern oder verzerren. Zur Verstärkung seiner Glaubwürdigkeit greift er dabei häufig auf Vertraute zurück, die dieses neu entworfene Selbstbild öffentlich bestätigen. Die Gehilfen treten meist in der Rolle des Dieners auf und kündigen ihren „Herren“ schon vor dessen Auftritt bei dem anvisierten Betrugsoffer an. Weiters zählt es zu den Aufgaben des falschen Dieners, das potentielle Opfer „ins Vertrauen“ zu ziehen, ihm also vermeintliche Geheimnisse anzuvertrauen. Dies führt dazu, dass das Opfer den Diener (und damit auch den Betrüger) als ehrlich einschätzt und seinen Rat befolgt.

Ist das Vertrauen des Betrugsoffers hergestellt, fällt es dem Betrüger leicht, ihm eine inszenierte Geschichte als Realität zu verkaufen. Dabei lassen sich verschiedene Formen von falschen Tatsachen unterscheiden, die bei Middleton oft zum Einsatz kommen. In den folgenden drei Abschnitten soll auf die drei häufigsten Möglichkeiten – die gute Nachricht, den falschen Vertrag und den vorgetäuschten Tod – eingegangen werden.

6.2.1 Die gute Nachricht

Die gute Nachricht dient dazu, das Betrugsoffer in eine erwartungsvolle Stimmung zu versetzen, um seine Freigiebigkeit zu fördern. Dabei wird dem potentiellen Opfer ein finanzieller Gewinn in Aussicht gestellt, für dessen Erlangung es zuerst selbst Geld investieren muss.

Als Beispiel hierfür ist Witgoods Betrug an seinem Onkel Lucre zu nennen. Um sein verpfändetes Land wieder zurück zu erhalten, lässt Witgood Lucre das Gerücht zukommen, er stünde kurz vor der Hochzeit mit einer reichen Witwe. Diese Nachricht soll Lucre dazu veranlassen, ihm seinen ehemaligen Besitz wieder zu überschreiben, um die Witwe auf diese Weise von Witgoods finanziellem Potential zu überzeugen.

Wie Leonidas anmerkt, besteht Witgoods größte Leistung bei seinem Trick in der geschickten Kontrolle über die städtische Gerüchteküche (Leonidas 2007, S. 5). Auf diese Weise hat der Betrüger nicht nur Einfluss auf seine Reputation in der Gesellschaft, sondern auch auf das Verhalten seiner Mitmenschen, was sich wiederum auf seine finanzielle Situation auswirkt. Denn wie Witgood bereits zu Beginn feststellt, ist ein „gentleman“, der lediglich seinen Titel aber kein Geld besitzt „nothing“ (Trick, I.1, 2), während der Besitz ihn zu einer respektablen und vertrauenswürdigen Persönlichkeit macht. Um das Gerücht von der bevorstehenden Hochzeit zu verbreiten, setzt Witgood deshalb verschiedene Mittel ein, die den Wahrheitsgehalt der Nachricht unterstreichen sollen. Zum Einen fälscht er Dokumente, welche die vermeintliche Identität der reichen Witwe sowie ihren Wohlstand bescheinigen, zum anderen schickt er einen Wirt, der sich als Diener der Witwe ausgibt, zu Lucre, um diesen über die Heirat in Kenntnis zu setzen. Auf diese Weise verbreitet sich das Gerücht im Verlauf des Stückes in Witgoods komplettem Umfeld, wobei es ständig anwächst. Lucre behauptet etwa nach der Erwähnung ihres Reichtums, bereits von der

reichen Witwe gehört zu haben: „Ah sirrah, that rich widow! Four hundred a year! Beside, I hear she lays claim to a title of a hundred more“ (Trick, II.1, 152-153). So wissen innerhalb kurzer Zeit alle Beteiligten über die fiktive Witwe Bescheid und die Zahl von Witgoods Konkurrenten um die Gunst der reichen Erbin steigt kontinuierlich. Leonidas spricht in diesem Zusammenhang auch von der „shaping power of seemingly intangibles“ (Leonidas 2007, S. 6), welche von der „guten Nachricht“ ausgeht und auf die Einstellungen und Handlungen der Stadtbevölkerung einwirkt. So stellt er fest, dass in Middletons stark wettbewerbsorientierter Gesellschaft derjenige, der die Verbreitung der Informationen kontrolliert, einen unschätzbaren Wettbewerbsvorteil für sich verbuchen kann. Aus Witgoods Sicht zeigt sich dieser Vorteil etwa, als seine Gläubiger ihm nicht nur mehr Zeit zur Schuldenbereinigung gewähren, sondern ihm sogar – in der Hoffnung auf eine noch höhere Rückzahlung – zusätzliches Geld vorstrecken.

Was Witgoods Nachricht für die Londoner Gesellschaft so glaubwürdig macht, ist jedoch nicht ihr Gehalt an Authentizität, sondern ihre Wirkung auf die sozialen Wünsche und Begierden seiner Mitmenschen (Leonidas 2007, S. 6). Durch seine Fähigkeit, die anderen zu manipulieren, gelingt es Witgood, den übrigen Figuren finanziellen Wohlstand in Aussicht zu stellen, was jene zur Kooperation mit dem Betrüger verleitet. Lucre etwa verspricht sich von der Hochzeit seines Neffen direkten Zugriff auf die Besitztümer der Witwe, weshalb er alles daran setzt, dass die vermeintliche Witwe Witgood wohlgesonnen ist. Hoard dagegen verfolgt das Ziel, die Witwe selbst zu ehelichen, um einerseits an ihrem Vermögen teilhaben zu können und andererseits dadurch Rache an seinem Feind Lucre zu nehmen. Um sich diese Wünsche erfüllen zu können, lässt er sich auch auf Witgoods Erpressung ein und bezahlt dessen Schulden, um den fiktiven Vorvertrag zwischen Witgood und der Witwe aufzuheben. Somit geht Witgood vor allem aufgrund seiner detaillierten Kenntnisse der Gesellschaft und ihrer Schwächen als Sieger hervor, da es ihm gelingt, diese Schwächen für seine Bedürfnisse auszunutzen.

6.2.2 Der falsche Vertrag

Eine weitere Möglichkeit zur Täuschung stellt der gefälschte Vertrag dar, der zwischen dem Betrüger und seinem Opfer abgeschlossen wird. Wie schon bei den anderen bisher

erwähnten Betrugsformen spielt auch hier die Kenntnis sozialer Konventionen eine wesentliche Rolle, da der falsche Vertrag nur dann glaubwürdig erscheint, wenn er den Erwartungen des Betrugsopfers entspricht.

Verträge und ökonomische Verbindungen stellten in Middletons Zeit keine Seltenheit dar, wie schon aus den häufigen Erwähnungen solcher Bündnisse hervorgeht. Besonders der Schuldnervertrag kommt in Middletons Komödien oft zum Einsatz, da er einen wesentlichen Indikator für die finanziellen Beziehungen der Bürger untereinander darstellt und somit in der ökonomisch orientierten Welt der City Comedies von großer Bedeutung ist. Beispiele hierfür finden sich etwa in dem Stück „A trick to catch the old one“, in dem Witgood aufgrund seiner Schulden vertraglich an seine Gläubiger gebunden ist und sogar mit seinem Onkel Lucre, dem er seinen Besitz verpfändet hat, in einem ökonomischen Verhältnis steht.

Dass diese meist nicht standardisierten Verträge viele Möglichkeiten zur Täuschung bieten, beweist das bereits erwähnte Beispiel in „Michaelmas Term“. Hierbei geht Quomodo mit Richard Easy ein Schuldnerverhältnis ein, indem er ihn zum Bürgen seines eigentlichen Schuldners „Blastfield“ macht. Blastfield, der in Wahrheit von Quomodos Gehilfen Shortyard verkörpert wird, präsentiert sich dem nichtsahnenden Easy als vertrauenswürdiger Geschäftspartner.

Quomodo: „What time do you take, Master Blastfield, for the payment?“

Shortyard: „I never pass my month, you know.“

Quomodo: „I know it, sir. October sixteenth today; sixteenth of November, say.“

Easy: „Is it your custom to return so soon?“

Shortyard: „I never miss you.“ (Michaelmas Term, II.3, 301-307)

Mit diesem Dialog, welcher der Vertragsunterzeichnung vorausgeht, soll Easy von der Rechtschaffenheit Blastfields überzeugt werden. Dies geschieht einerseits durch das direkte Versprechen an Easy, dass er nie eine Zahlungsfrist verpasse, andererseits aber auch durch die Bestätigung Quomodos, die Blastfields Kreditwürdigkeit aus Easys Sicht bezeugt. Bei der Unterzeichnung des Schuldnervertrags überlässt Blastfield Easy den Vortritt, was dieser aus Unwissenheit als reine Formalität erachtet. Seine Gutgläubigkeit wird Easy jedoch bald zum Verhängnis, als Shortyard und Falselight in der Verkleidung von Polizisten auftreten, um ihn zu verhaften.

Shortyard: „Y‘are arrested at the suit of Master Quomodo.“ [...]
 Easy: „[...] you should arrest one Master Blastfield, ‘tis his bond, his debt.“
 Shortyard: „Is not your name there?“
 Easy: „True, for fashion’s sake.“
 Shortyard: „Why, and ‘tis for fashion’s sake that we arrest you.“ (Michaelmas Term, III.3, 29-37)

Der gefälschte Vertrag hat somit durchaus reale Konsequenzen für Easy, der im Verlauf des Stückes nicht nur ins Gefängnis gesperrt wird, sondern auch seinen kompletten Besitz an Quomodo verliert. Der Erfolg der Betrüger begründet sich dabei zum Einen auf Easys blindem Vertrauen gegenüber seinem vermeintlichen Freund „Blastfield“ und zum Anderen auf dem sozialen Druck, dem Easy als „gentleman“ in der Stadt ausgesetzt ist. Aus Angst, seinem Status in der Stadt nicht gerecht werden zu können, aber auch aus Freundschaft zu Blastfield unterzeichnet Easy den Vertrag als einzige „reale“ Person, denn weder Shortyard alias Blastfield noch Quomodo sind, was sie zu sein scheinen.

Diesen Umstand nimmt Easy jedoch nicht wahr, was sowohl auf seine Naivität als auch auf die seinen Erwartungen entsprechende Inszenierung der Vertragsunterzeichnung zurück zu führen ist. Die Anwesenheit des Schreibers Dustbox als scheinbar unparteiische Vermittlerfigur trägt hier zusätzlich dazu bei, der inszenierten Vertragsunterzeichnung einen glaubwürdigen Rahmen zu verleihen. Indem Dustbox den Vertrag persönlich vor Easys Augen aufsetzt und die Unterzeichnung überwacht, dient er Easy als Vertrauensperson und somit als Garant für die Richtigkeit des Bündnisses. Quomodo und seine Helfer erzeugen somit eine glaubwürdige Darstellung des städtischen Finanzlebens, welche der Landadelige Easy, der mit den gesellschaftlichen Regeln in London nicht vertraut ist, unhinterfragt für die Wahrheit hält.

6.2.3 Tod und Wiedergeburt

Eine besonders drastische Maßnahme, die Middletons Figuren einsetzen, ist die Inszenierung des eigenen Ablebens, mit welcher unterschiedliche Zwecke verfolgt werden. Einerseits dient dies als Druckmittel, um auf die Meinungen der Mitmenschen einzuwirken, andererseits stellt der vorgetäuschte Tod aber auch eine Möglichkeit dar, die

eigene Stellung in der Gesellschaft zu überprüfen. Ein wichtiges Element ist dabei jedoch auch die darauf folgende Wiedergeburt, in der eine Auflösung der Verwicklungen erfolgt.

In „A chaste maid“ simulieren Moll und Touchwood Junior etwa ihren Tod, um eine gesellschaftliche Akzeptanz ihrer ehelichen Verbindung zu erlangen. Ihre Täuschung präsentiert sich dabei als Parodie auf Shakespeares Romeo und Julia, da die beiden vorgeben, aus Liebe zueinander zu sterben (Baines 1973, S. 47). Susan Wells spricht hierbei auch von einem Vorspiel zu einer verbotenen Hochzeit (Wells 1981, S. 51), da das „mock funeral“ als direkte Folge der abwertenden Einstellung von Molls Eltern zu sehen ist. Die Yellowhammers, welche ihre Tochter lieber als Ehefrau des scheinbar wohlhabenden Ritters Sir Walter sehen möchten, versuchen im Verlauf des Stückes mehrmals, Molls Heirat mit dem verarmten „gentleman“ Touchwood zu verhindern. Diese Bemühungen resultieren schließlich in dem zeitgleichen Scheintod des Paares, der mit Hilfe von Touchwood Senior und Molls Hausmädchen Susan inszeniert wird.

Der Sinn des darauf folgenden „mock funerals“ liegt, wie Carrithers feststellt, in der Wiederauferstehung, welche die beiden Verliebten ihrem Ziel näher bringt.

„In tragedy one dies of being what one is, whereas in comedy, one „dies“ to some false or lesser self, to become a truer or at least proper self.“ (Carrithers 1989, S. 351)

Diese Transformation von Moll und Touchwood Junior vollzieht sich während Touchwood Seniors Grabrede, in der dieser nicht nur die Vorzüge der „Verstorbenen“ hervor hebt, sondern auch auf die geplante Hochzeit eingeht:

Touchwood Senior: „I cannot think there’s anyone amongst you
In this fair assembly, maid, man or wife,
Whose heart would not have sprung with joy and gladness
To have seen their marriage day.“

All: „It would have made
A thousand joyful hearts.“

Touchwood Senior [zu Touchwood Junior und Moll]: „Up then apace,
And take your fortunes, make these joyful hearts;
Here’s none but friends.“ (Chaste maid, V.4, 23-28)

Nach diesen Worten erheben sich Moll und Touchwood Junior aus ihren Särgen und werden von den Trauergästen bejubelt. Der vorgetäuschte Tod hat somit seinen Zweck erfüllt, indem er Molls familiäres Problem in ein Thema von gesellschaftlichem Interesse verwandelt hat. Die öffentliche Zustimmung der Londoner macht es den Yellowhammers unmöglich, noch Einwände gegen die Hochzeit zu erheben, weshalb der Vollziehung der Ehe, die ein paar Akte zuvor durch Yellowhammer und Sir Walter unterbrochen worden ist, nichts mehr im Wege steht.

Carrithers weist hier auf die Gegenüberstellung zweier doppeldeutiger Elemente hin, den Sarg und den Geistlichen (Carrithers 1989, S. 352). Ersterer ist zwar ein Symbol für den Tod, jedoch dienen die Grabtücher, in welche die beiden „Verstorbenen“ eingewickelt sind, auch gleichzeitig als „wedding sheets“ (Chaste maid, V.4, 43). Und auch dem Priester, der das Begräbnis leiten sollte, kommt bei der Hochzeitszeremonie eine positive Bedeutung zu. Ebenso stellt der „mock death“ mit seiner anschließenden Auferstehung eine Verbindung zwischen dem Ende (dem Tod) und dem Neubeginn (der Ehe) her, die hier vor allem aus gesellschaftlicher Sicht zu verstehen ist.

Doch auch in „Michaelmas Term“ stehen sich die beiden gegensätzlichen Elemente Tod und (verbotene) Hochzeit gegenüber. So täuscht Quomodo sein eigenes Ableben vor, um aus erster Hand feststellen zu können, wie seine Familie und sein näheres Umfeld auf die Todesnachricht reagieren. Carrithers spricht in diesem Zusammenhang von „ego-gratification, ironic though its outcome“ (Carrithers 1989, S. 352), wobei die Ironie hier in Thomasines Heirat mit Easy liegt. Auf diese Weise muss Quomodo nicht nur erkennen, dass seine öffentliche Reputation nicht seinem Selbstbild entspricht, sondern auch auf seine durch Betrug gewonnenen Güter verzichten, da diese an seine Witwe und in weiterer Folge wieder an Easy zurück fallen.

Die Wiedergeburt Quomodos manifestiert sich demnach vor allem in einem neuen Selbstbild, da er nun seine tatsächliche Position in der Gesellschaft kennen lernen konnte. Wie Covatta feststellt, tauscht Quomodo seine Unwissenheit hierbei gegen ein neues Leben in selbst verursachtem Elend (Covatta 1973, S. 84) – sein vorgetäuschter Tod bringt ihm somit keinen Vorteil, wie er ihn sich erhofft hat, sondern trägt stattdessen zum Triumph seines Konkurrenten Easy bei. Dieser erlebt ebenfalls eine Wiedergeburt im metaphorischen Sinn, nachdem er zuvor sein Land und damit auch seine Reputation als

„gentleman“ in der Stadt verloren hat. Durch Quomodos kurzfristiges Verschwinden gelingt es ihm mit Hilfe von Thomasine, seinen Besitz wieder zu erlangen und in den Rang eines unabhängigen Landbesitzers zurückzukehren.

Wie diese Beispiele zeigen, liegen „Tod“ und Wiedergeburt in Middletons Stücken nahe beieinander, wobei das Begräbnis meist übergangslos in eine Hochzeit übergeht, die zuvor von der Gesellschaft sanktioniert worden wäre. Der Neubeginn, der aus dieser Wiedergeburt hervor geht, führt jedoch zu einer Legitimation der ehelichen Verbindung, die auch von dem sozialen Umfeld der Figuren akzeptiert wird. Dadurch bietet die ursprüngliche „forbidden marriage“ (Wells 1981, S. 51) eine legale Möglichkeit, die eigene Stellung in der Gesellschaft zu verändern bzw. neu aufzubauen.

7 „Virginity is no city trade“

Sexualität spielt eine zentrale Rolle in Middletons Werken, in denen Sex und Geld unlösbar miteinander verbunden sind. So dient etwa die Heirat mit einem reichen Adligen einem Landmädchen als Existenzsicherung, während ein verarmter „gentleman“ auf die Heirat mit einer Tochter aus einer wohlhabenden Familie hofft, um seine Finanzen durch ihre Mitgift aufzubessern. Lust und Gier sind jedoch unabhängig von dem Platz der Figur in der Gesellschaft (Chakravorty, S. 44), da Middletons Figuren allesamt unentwegt nach Macht und Besitz streben. Sexualität dient ihnen dabei entweder als Mittel zur Erreichung ihrer Ziele oder als Inbegriff von Reichtum und Land, was sich auch in ihrer Sprache niederschlägt.

Das folgende Kapitel befasst sich mit zwei Ebenen der Sexualität bei Middleton – mit der instrumentalisierten Weiblichkeit, welche als Möglichkeit zur Durchsetzung ökonomischer Ziele eingesetzt wird, und mit der sexualisierten Sprache, die in finanziellen Angelegenheiten zum Einsatz kommt.

7.1 Sexualität und Weiblichkeit als Instrumente der Macht

Was Middleton in der Darstellung seiner weiblichen Figuren von seinen Zeitgenossen unterscheidet, ist seine erstaunlich emanzipierte Sichtweise der Frau. So stellt er seine Protagonistinnen trotz der damals vorherrschenden Überzeugungen nicht bloß als williges Eigentum des Ehemannes dar, sondern als selbstbewusste und selbstbestimmte Figuren, die sich gegen die gesellschaftlichen Zwänge auflehnen und zur Wehr setzen. Und auch auf ökonomischer Ebene wissen sich Middletons weibliche Figuren durchzusetzen, auch wenn der Preis für gesellschaftliche Anerkennung und Wohlstand oft ein Leben als Prostituierte im Dienste eines reichen Gönners ist. Dennoch gelingt es den Frauen in den City Comedies immer, sich gegen die männliche Übermacht durchzusetzen und ihren Platz in der städtischen Gesellschaft zu sichern.

In diesem Abschnitt sollen die unterschiedlichen Formen der weiblichen Macht aufgezeichnet werden, wobei vor allem die Bedeutung der Sexualität im Vordergrund steht.

7.1.1 Die soziale Aufsteigerin in der maskulin dominierten Gesellschaft

Die sozial ambitionierte, selbstbewusste Aufsteigerin in Middletons Komödien stellt einen klaren Kontrast zu den als wankelmütig dargestellten Frauen in der Elisabethanischen Romantikkomödie dar. Während diese Form der Komödie Sexualität nur im Sinne der ehelichen Verbindung versteht, stellt die jakobische City Comedy auch einen Zusammenhang mit dem städtischen Wirtschaftssystem her.

Wie Frassinelli feststellt, lassen sich bei Middleton zwei strukturelle Verbindungen erkennen, die Sexualität und wirtschaftliche Interessen vereinen (Frassinelli 2003, S. 4). Die erste, welche Ehe, finanziellen Austausch und Sex miteinander verknüpft, findet sich beispielsweise in der Beziehung der Yellowhammers und der Allwits zu Sir Walter bzw. zu der „Landadeligen“ wieder. Die Yellowhammers versuchen den Ritter und die vermeintlich reiche Erbin durch die Ehe mit ihren Kindern an sich zu binden, um an ihrem Vermögen teilzuhaben; ähnlich gehen auch die Allwits in Bezug auf Sir Walter vor, nur dass in diesem Fall die Affäre mit Mistress Allwit die Verbindung zu Walters finanziellen Ressourcen darstellt. Die zweite Verbindung besteht Frassinelli zufolge zwischen den Elementen Sex, finanziellem Austausch und Fortpflanzung, wobei er hier die Beziehung der Kixes zu Touchwood Senior als Beispiel nennt. So wird Touchwood Senior für die sexuelle Verbindung zu Lady Kix bezahlt, da auf diese Weise der langerwartete Nachwuchs ermöglicht wird.

Der sexuelle Akt stellt somit neben Geld das wichtigste Mittel im finanziellen Austausch dar, wobei vor allem Middletons weibliche Figuren diese Möglichkeit für ihre Zwecke ausnutzen, um sich einen sozialen Aufstieg zu ermöglichen. Kirsten Uszkalo spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem Verkauf der Sexualität, der durch die männliche Begierde forciert wird und den Frauen dadurch „economic and sexual space“ zur Verfügung stellt (Uszkalo 2001, S. 1). Sie geht dabei vor allem auf das Beispiel von

Mistress Allwit in „Chaste maid“ ein, wobei sie den Handlungsort Cheapside als Inbegriff des Marktplatzes sieht, auf dem Sexualität als Zahlungsmittel Anwendung findet. Mistress Allwit als „consummate consumer and vendor“ (ebd., S. 2) beweist als Sir Walters Mätresse Geschick und Anpassungsfähigkeit in ihrem Umgang mit den Regeln des Marktes. Als Gegenleistung für ihre sexuellen Dienste an Walter erhält sie nicht nur materielle Güter, die ihre Lebensgrundlage sichern, sondern auch eine entsprechende Nachkommenschaft, die für ihr Ansehen in der Gesellschaft sorgt. Im Gegenzug verhält sich Mistress Allwit wie eine Ehefrau zu Walter, der Allwit jegliche sexuelle Beziehung zu seiner Ehepartnerin untersagt und sogar selbst die Rolle des eifersüchtigen Gatten übernimmt.

Sir Walter [zum Diener]: „What entertainment has lain open here?

No strangers in my absence?“

Diener: „Sure, sir, not any.“

Allwit [aside]: „His jealousy begins.“ (Chaste maid, I.2, 79-81)

[...]

Sir Walter [an Allwit]: „Yet, by your leave, I heard you were once off’ring

To go to bed to her.“

Allwit: „No, I protest, sir!“ (ebd., 94-95)

Aufgrund dieser internen Regelung innerhalb der Dreiecksbeziehung sieht Uszkalo Mistress Allwit trotz ihrer außerehelichen, sexuellen Aktivitäten als treue Ehefrau an, die den jeweiligen Vorstellungen beider Männer – als „chaste wife“ und „lusty mistress“ (Uszkalo 2001, S. 2) – entspricht und trotzdem ihren eigenen (finanziellen und sexuellen) Bedürfnissen nachkommen kann. Indem sie ihr die bewusste Entscheidung zu dieser finanziell orientierten Affäre zuspricht, negiert Uszkalo auch die Ansicht, Mistress Allwit werde von ihrem faulen Ehemann an Walter verkauft.

Ähnlich kann auch die Figur der „country wench“ in „Michaelmas Term“ verstanden werden, die – wie alle Kurtisanen in Middletons Stücken – ihre Rolle als Prostituierte bewusst wählt, um in der städtischen Gesellschaft aufsteigen zu können. Die „country wench“ entkommt dabei ihrem „poor thrummed house i’th’country“ (Michaelmas Term I.2, 5-6), um in der Stadt die Rolle einer „gentlewoman“ übernehmen zu können. Dass sie dafür ihre Jungfräulichkeit verkaufen muss, stellt auch für sie kein Problem dar.

„[...] the body had become, in effect, a commodity – a double-stitched garment the social value of which fluctuated according the mysterious movements of a placeless market. In its own, albeit figurative way, the human body had become the newest of England’s new draperies.“ (Agnew 1986, S. 85-86)

Mit diesen Worten weist Agnew auf die Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und den finanziellen Transaktionen im städtischen Leben hin, die auch auf die „country wench“ zutrifft. Denn auch sie stellt ihren Körper Lethe zur Verfügung, um im Austausch dafür teure Gewänder und den Lebensstil einer reichen Stadtadeligen zu erhalten. Lethes Gehilfe Hellgill, der die „country wench“ in die Stadt bringt, stellt den Verkauf ihres Körpers sogar als ihre einzige Möglichkeit dar, um als Landmädchen gesellschaftlich aufzusteigen.

Hellgill: „[...] Women ne’er rise but when they fall;
Let a man break, he’s gone, blown up,
A women’s breaking sets her up;
Virginity is no city trade,
You’re out o’th’freedom when you’re a maid.“ (Michaelmas Term, I.2, 38-42)

Auf diese Weise deutet er den Kontrast zwischen den Geschlechtern in ihren Bestrebungen nach Reichtum und Besitz an. Während ein Mann mit dem Verlust seines Geschäftes seine Chancen auf den Aufstieg verspielt hat, ist es für eine Frau notwendig, zu „fallen“, sich also zu prostituieren, da sie als Jungfrau weniger Möglichkeiten hat, sich im „städtischen Handel“ durchzusetzen.

Mit Aussagen wie diesen zeichnet Middleton ein deutliches Bild der städtischen Aufsteigerinnen. Seine Protagonistinnen sind nicht nur mit derselben Schlaueit wie ihre männlichen Gegenspieler ausgestattet, sondern wissen auch mit den Gesetzen des Marktes umzugehen. Indem sie ihren Körper zur Austauschware degradieren, erhalten sie die Möglichkeit, sich in eine höhere Gesellschaftsschicht hinein zu manövrieren und ihre Stellung dort dauerhaft, etwa in Form einer Eheschließung, zu manifestieren.

7.1.2 Die Ehe als Geschäftsbeziehung

Doch auch die Darstellung der Ehe unterscheidet sich bei Middleton von jener vieler seiner Zeitgenossen. Wie Michael Taylor anmerkt, ist die Hochzeit bei Middleton kein Akt der Liebe und sexuellen Erfüllung, wie dies etwa in Shakespeares Werken der Fall ist, sondern beruht auf rein utilitaristischen Interessen (Taylor 1995, S. VIII). Die Ehe bekommt somit einen Geschäftscharakter, der sie auf den Austausch finanzieller Güter reduziert und zwischenmenschliche Zuneigung zwischen den Ehepartnern zur reinen Formsache macht. So streben die Männer vor allem nach der Mitgift ihrer Ehefrauen, während diese auf ihren Anteil am Besitz des Mannes hoffen.

Dieses System setzt jedoch eine klare Festlegung von Kriterien voraus, anhand derer der finanzielle „Wert“ einer Person bestimmt werden kann. Bei Middletons männlichen Figuren beruht diese Einschätzung lediglich auf ihrem Kapital, welches auch gleichzeitig als Maßstab für ihre gesellschaftliche Stellung herangezogen wird. Im Gegensatz dazu spielt bei den Frauen neben Besitztümern auch die körperliche Beschaffenheit eine wesentliche Rolle. So erwarten sich Middletons Protagonisten etwa das Anrecht auf die Jungfräulichkeit ihrer zukünftigen Ehefrau, da dies im 17. Jahrhundert als ein Versprechen für „permanent possession of the unpossessed“ (Frassinelli 2003, S. 6) verstanden wurde. Frassinelli spricht in diesem Zusammenhang von einer „libidinal economy“, in welcher „the value of the woman’s sexuality is materialised only in relation to actual or potential male consumption“ (Frassinelli 2003, S. 5).

Wie diese Bemerkung zeigt, wurde der Wert einer Frau in der damaligen Gesellschaft ähnlich bemessen wie der eines Gebrauchsgegenstandes: die Beträge, welche ein Gut am Markt erzielte, legten den Wert fest. Auf die Ehe umgelegt bedeutete dies, dass der Wert der Frau durch das Verlangen und die Investitionsbereitschaft des Mannes festgelegt wurden. Dabei fungierte die zukünftige Braut als Austauschware zwischen ihren Eltern und dem Ehemann, wobei dieser Tauschhandel oft zusätzlich an Geld gebunden war. Dies wird bei Middleton etwa im Fall von Moll deutlich, die im Austausch gegen die „Landadelige“, welche Tim zur Frau bekommen soll, in den „Besitz“ des wohlhabenden

Ritters Sir Walter übergehen soll. Dieser zeigt sich vor allem an Molls „Wertanlagen“ – ihrer Mitgift und ihrer Jungfräulichkeit – interessiert.

Sir Walter: „I never was so near my wish
As this chance makes me: ere tomorrow noon,
I shall receive two thousand pound in gold
And a sweet maidenhead worth forty.“ (Chaste maid, IV.4, 47-50)

Durch diese Preisangabe für Molls Jungfräulichkeit setzt Walter seine zukünftige Braut mit einer Prostituierten gleich, deren Dienste er am Markt erwirbt. Diese Degradierung der Weiblichkeit zu einem Gebrauchsgegenstand wird jedoch nicht nur von den männlichen Figuren sondern auch von den Frauen selbst aufgegriffen und zu ihrem finanziellen Vorteil eingesetzt. Das gilt vor allem für die Prostituierten bei Middleton, die mit verschiedenen Tricks versuchen, auf ihren „Marktwert“ einzuwirken und diesen zu ihren Gunsten zu manipulieren. Ein Beispiel hierfür liefert etwa die Kurtisane in „Mad world“, die nicht nur ihr Verhalten dem einer „maid“ anpasst, sondern sogar physische Eingriffe auf sich nimmt, um als „vollwertig“ angesehen zu werden. So stellt die Mutter der Kurtisane etwa fest: „Fifteen times thou know’st I have sold thy maidenhead | To make up a dowry for thy marriage [...]“ (Mad world, I.1, 145-146). Wie Frost anmerkt, ist dies eine Anspielung auf die damals angewandte Praxis, die weibliche Jungfräulichkeit mit Hilfe von chirurgischen Eingriffen wieder herzustellen, um Profit daraus zu schlagen (Middleton 1995, S. 301). Auf diese Weise gelingt es der Kurtisane, ihren Wert in zweifacher Hinsicht zu steigern: einerseits durch ihr Auftreten als Jungfrau, was ihr bei ihren Freiern höhere Einnahmen einbringt, andererseits durch die so akquirierte Mitgift, welche sich bei der Suche nach einem wohlhabenden Ehemann als nützlich erweist.

Wie in den ausgewählten Komödien sichtbar wird, greifen Middletons Kurtisanen häufig auf eine List zurück, um sich als „maid“ oder Witwe auszugeben. Auf diese Weise steigern sie nicht nur ihren Wert für potentielle Ehepartner, sondern erlangen auch die Möglichkeit, ihre Partner selbst nach deren Finanzkraft auswählen zu können. So stellt Uszkalo etwa fest, dass „in order to increase their personal currency and buying power, women make fraudulent claims of chastity and fidelity in the martial and sexual exchange of the [...] (human) meat market“ (Uszkalo 2001, S. 3). Dies wird etwa am Beispiel der Kurtisane in „A trick to catch the old one“ deutlich, der in ihrer Rolle als reiche Witwe eine große

Auswahl an potentiellen Ehemännern zur Verfügung steht. Um sich gesellschaftlich abzusichern, heiratet sie schließlich den reichen Geschäftsmann Hoard, von welchem sie sich ein Leben in Wohlstand erhoffen kann.

In Anbetracht dieser Möglichkeiten, welche den Kurtisanen eine Chance zur Gleichstellung am „Ehemarkt“ eröffnen, wäre es falsch, Middletons weibliche Figuren als Opfer des männlich dominierten Gesellschaftssystems anzusehen. Denn einerseits existieren die Regeln der Wertfestlegung nur zum Schein, da sie von den Frauen ohnehin manipuliert und in ihr Gegenteil umgekehrt werden, andererseits ziehen die Protagonistinnen dieselben ökonomischen Maßstäbe zur Beurteilung potentieller Ehemänner heran wie ihre männlichen Gegenspieler. Wie Uszkalo feststellt, übernehmen die Frauen das System sogar auf geschickte Weise, indem sie den Männern eine Vision dessen verkaufen, was diese sich wünschen (Uszkalo 2001, S. 3). Durch die genaue Kenntnis der gesellschaftlichen Konventionen gelingt es ihnen somit, den Geschäftscharakter der ehelichen Verbindung zu ihrem eigenen Vorteil zu nützen und den von den Männern initiierten Auswahlprozess durch Vortäuschung einer sozial erstrebenswerten Rolle ad absurdum zu führen.

7.1.3 Ehebruch als Gesellschaftskritik und Akt der Emanzipation

Der Geschäftscharakter der Ehe spiegelt sich auch in der Einhaltung der Treue wider. So tritt der Ehebruch häufig als Sanktionsmaßnahme von Seiten der Ehefrau auf, wenn etwa die Auflagen des Ehevertrages durch den Ehemann nicht erfüllt werden. Wie Covatta anmerkt, ist der Ehebruch in Middletons Welt oft auf die sexuellen Defizite des Mannes zurück zu führen, welche die Frau durch eine außereheliche Affäre auszugleichen versucht (Covatta 1973, S. 88).

Dies kann die unterschiedlichsten Ursachen haben. Im Falle von Lady Kix liegt der Grund in der Impotenz des Ehemannes, der nicht in der Lage ist, ihr den gewünschten Nachwuchs zu zeugen. Um diesem Zustand Abhilfe zu schaffen, wenden sich die Kixes an Touchwood Senior, der auf die Wirkung seines „Wassers“ als Mittel gegen die Kinderlosigkeit schwört. Während Sir Oliver bis zuletzt glaubt, dass es sich bei dem Wundermittel um

einen geheimnisvollen Zaubertrank handelt, dessen Wirkungsweise er nicht näher zu hinterfragen hat, ist Lady Kix durchaus bewusst, dass sie sich auf ein sexuelles Verhältnis mit Touchwood Senior einlässt. Hierbei wendet sich Touchwood direkt und ohne Umwege seiner „Aufgabe“ zu, nachdem er Sir Oliver – nach Verabreichung eines Placebos – zum Reiten geschickt hat:

Touchwood Senior: „Come, sweet lady.“

Lady Kix: „How must I take mine, sir?“

Touchwood Senior: „Clean contrary;
Yours must be taken lying.“

Lady Kix: „A-bed, sir?“

Touchwood Senior: „A-bed, or where you will for your own ease,
Your coach will serve.“

Lady Kix: „The physic must needs please.“ (Chaste maid, III.3, 141-145)

Die Aussage, dass die „*physic*“, welche hier einerseits als Synonym für Medizin verwendet wird, andererseits aber auch als Hinweis auf das „*Physische*“ verstanden werden kann, den Bedürfnissen gefallen muss, verdeutlicht Lady Kix' bewusste Entscheidung zum Ehebruch. Dieser ist für sie nicht ausschließlich eine Maßnahme, die zur Schwangerschaft führen soll, sondern auch ein lustvoller Akt, der ihr bei ihrem Ehemann verwährt bleibt. Somit befriedigt Touchwoods „*Wasser*“ nicht nur Lady Kix' Kinderwunsch, sondern auch ihre sexuellen Bedürfnisse, weshalb der Akt auch einer Kritik an Sir Olivers mangelnder Potenz gleichkommt.

Eine weitere Form der Kritik stellt Mistress Harebrains Affäre mit Penitent Brothel in „*Mad world*“ dar. Durch ihr Verhältnis zu Penitent lehnt sie sich gegen die übertriebene Eifersucht ihres Ehemannes auf, der ihr jeglichen Kontakt zu anderen Menschen verbietet. So gelingt es ihr mit Hilfe ihrer Vertrauten, der Kurtisane, Harebrain durch eine List zu entkommen, um ihre körperlichen Bedürfnisse mit Penitent ausleben zu können. Hierbei wird der emanzipatorische Gehalt ihrer Tat besonders deutlich: nach langer Unterdrückung gelingt es Mistress Harebrain, sich gegen ihren dominanten Ehemann durchzusetzen und ihren eigenen Wünschen nachzugehen. Auch wird sie erst durch diesen Akt zu einem vollwertigen Mitglied der Middletonischen Gesellschaft, in welcher nach Aussage Covattas niemand mehr gibt, als er bekommt (Covatta 1973, S. 88).

Während die Affären von Lady Kix und Mistress Harebrain geheim bleiben und ihnen so nach Erfüllung ihrer Bedürfnisse wieder eine Rückkehr in das geregelte Eheleben ermöglichen, ist Thomasines Abkehr von ihrem Ehemann Quomodo eine endgültige. Auch sie emanzipiert sich durch ihre Entscheidung zu einer Ehe mit Easy und übt damit gleichzeitig öffentliche Kritik am Verhalten Quomodos, zu der sie vor seinem „Tod“ nur im Geheimen fähig war. Im Gegensatz zu den beiden anderen macht sie diese Kritik jedoch nicht nur durch ihre Taten, sondern auch durch Worte deutlich:

Thomasine: „[...] he ne’ver used me so well as a woman might have been used, that’s certain; in troth, ’t’as been our greatest falling out.“ (Michaelmas Term, IV.3, 54-56)

Wie Baines anmerkt, beziehen sich Thomasines Beanstandungen aber nicht ausschließlich auf Quomodos sexuelle Impotenz, sondern auch auf sein unmenschliches Verhalten gegenüber Easy, das sie zuvor heimlich mitbeobachtet hat. So behauptet Thomasine von ihrem Ehemann: „[...] he that sows in craft does rape in jealousy“ (Michaelmas Term, III.4, 246-247), worin Baines eine kausale Verbindung zwischen „the kind of sowing (legalized trickery) and the nature of the reaping [sic!] (jealousy and ultimately the loss of Thomasine)“ (Baines 1973, S. 38) erkennt.

Durch die Darstellung des Ehebruchs, welcher durch die weiblichen Figuren begangen wird, schafft Middleton ein Frauenbild, das sich deutlich von jenem Shakespeares unterscheidet. „Things happen to Shakespeare's women; Middleton's make things happen“, (Farouky 2007, S. 2) bringt Jumana Farouky diesen Unterschied auf den Punkt. Middletons Frauen vertrauen somit nicht auf das Schicksal oder die Gunst der Männer, sondern machen es sich selbst zur Aufgabe, für ihre Gleichstellung in der Gesellschaft zu sorgen. Der Ehebruch kann somit als wesentliches Instrument zur Emanzipation angesehen werden, indem er den Frauen einerseits die Erfüllung sexueller Wünsche ermöglicht, andererseits aber auch eine Gelegenheit zur gesellschaftlichen Kritik an den Defiziten der Männer bietet.

7.2 Sexualisierte Sprache im Wirtschaftsleben

Doch nicht nur die Frau erfüllt bei Middleton eine sexuelle Funktion, auch ökonomischen Belangen kommt eine Bedeutung auf sexueller Ebene zu. Dies zeigt sich primär in Middletons Sprache, die bewusst verschiedene Varianten der Deutung forciert und dabei meist auch eine körperliche Komponente enthält. Begriffe zur Beschreibung körperlicher Aspekte werden so zu Bezeichnungen wirtschaftlicher Angelegenheiten und unterstreichen damit besonders deutlich die Verbindung von Sexualität bzw. Körperlichkeit und Geld. So stellt Gary Taylor etwa fest, Middleton „sexed language, and languaged sex, more comprehensively and creatively than any other writer in English“ (Taylor 2007, S. 25), was sich einerseits in Bezug auf Besitztümer und Land zeigt, andererseits aber auch in Gesprächen mit potentiellen Geschäftspartnern manifestiert.

Ein Beispiel hierfür liefert etwa Quomodo in „Michaelmas Term“, der das von Easy erhaltene Stück Land mit einer Frau vergleicht:

Quomodo: „Oh, that sweet, neat, comely, proper, delicate parcel of land, like a fine gentlewoman i'th'waste, not so great as pretty, pretty [...].“ (Michaelmas Term, II.3, 81-83)

Die von Quomodo verwendeten Worte zur Beschreibung seines neu gewonnenen Besitzes spiegeln die fast schon intime Zuneigung der Figur zu den Besitztümern wider, was vor allem durch den Vergleich des Landes mit „a fine gentlewoman i'th'waste“ deutlich wird. Baines spricht hier von einer „perverted lust for land“ (Baines 1973, S. 39), welche Quomodos sexuelles Interesse an seiner Frau ersetzt hat. Und auch Hoard in „A trick to catch the old one“ spricht ähnlich gefühlvoll von dem vermeintlichen Landbesitz seiner zukünftigen Ehefrau, wenn er feststellt, dass ihn der Gedanke an das Land belebe: „But the journey will be all, in troth, into the country; to ride to her lands in state and order following [...]“ (Trick, IV.4, 9-10).

Doch nicht nur Güter werden von Middletons Figuren mit übermäßig positiven Attributen bedacht, auch im Umgang mit potentiellen Geschäftspartnern sind – wie Leinwand aufzeigt – sexuelle Bedeutungsmuster auf der sprachlichen Ebene auffindbar (Leinwand 1994, S. 54). So werden jene Personen, welche aus finanzieller Sicht als nützlich angesehen werden, mit Schmeicheleien und zweideutigen Anspielungen bedacht, um eine

erfolgreiche Geschäftsbeziehung durch die persönliche, schon beinahe intime Bindung zu garantieren. Als Beispiel nennt Leinwand etwa Quomodos Beziehung zu seinen beiden „spirits“, Falselight und Shortyard, die auf ökonomischer Ebene (als Gehilfen) mit Quomodo verbunden sind. Der von ihm zitierte Dialog zwischen Quomodo und Shortyard dient Leinwand als Beweis, dass „these three have shared a sexual as well as an economic bond“ (Leinwand 1994, S. 56):

Quomodo: „Oh, my two spirits, Shortyard and Falselight, you that have so enriched me. I have industry for you both.“

Shortyard: „Then do you please us best, sir.“

Quomodo: „Wealthy employment.“

Shortyard: „You make me itch, sir.“ (Michaelmas Term, I.1, 75-79)

Diese erste Begegnung zwischen Quomodo und seinen Gehilfen, welche eigentlich ein geschäftliches Unterfangen (den Betrug an Easy) zum Thema hat, beinhaltet auf sprachlicher Ebene einige Anhaltspunkte für Middletons sexualisierte Wortwahl. So behauptet Shortyard etwa, Quomodos Auftrag bereite ihm „Freude“, wobei Leinwand vor allem in dem Wort „itch“ einen Hinweis auf sexuelle Begierde, aber auch auf Geschlechtskrankheiten als Folge sexueller Interaktionen sieht (Leinwand 1994, S. 56).

Es sind jedoch nicht nur dezitierte Geschäftspartner, denen sexualisierte Bezeichnungen, wie etwa das bei Middleton häufig zum Einsatz kommende „bedfellow“, zuteil werden, sondern auch die jeweiligen Betrugsoffer der Figuren. Hier zeigt sich ein relationaler Zusammenhang zwischen der Wortwahl und den ökonomischen Erwartungen in Bezug auf die angesprochene Person: je mehr finanziellen Nutzen sich der Protagonist von seinem Gegenüber erwarten kann, desto eher bekommen seine Worte eine sexuell interpretierbare Bedeutung. Dies wird etwa an dem Verhältnis von Shortyard alias Blastfield zu Easy deutlich, wobei der nichtsahnende Easy von seinem Betrüger als „only companion on earth“ spricht, der „full of kindness and delight“ ist (Michaelmas Term, III.2, 6-8). So stellt Blastfield sein Opfer beispielsweise als „kind gentleman, a very inward of mine“ (ebd., II.3, 99-100) vor und bezeichnet ihn als „good sweet bedfellow“ (ebd., 134), als es darum geht, Easy in den fingierten Schuldvertrag miteinzubeziehen.

Sexuelle und finanzielle Prinzipien sind somit nicht nur eng miteinander verknüpft, sondern zum Teil sogar austauschbar, wie Leinwand feststellt (Leinwand 1994, S. 55).

Dies gilt zumindest auf der sprachlichen Ebene, auf der ökonomische Belange mit sexuellen gleichgesetzt werden. Wie sich in den gewählten Werken gezeigt hat, setzt Middleton diese sexualisierte Form der Sprache vor allem in Verbindung mit Betrugsfällen ein, wobei einerseits der Betrogene, andererseits der materielle Gewinn mit zweideutigen Bezeichnungen bedacht wird, da der Betrüger diesen beiden Representanten seines Erfolges besonders positiv gegenübersteht und sie deshalb sogar mit sexuellen Freuden gleichsetzt.

8 Moralische Auslegungen bei Middleton

Insbesondere der Ausgang von Middletons Komödien beschäftigt die Wissenschaft in Hinblick auf die moralischen Sichtweisen des Dramatikers. Es existieren daher verschiedene Interpretationen, die Middleton einerseits eine puritanische, andererseits eine säkulare Moralvorstellung zuordnen, oder überhaupt von einem Fehlen jeglicher moralischer Botschaft ausgehen. Die erstgenannte und unter den Kritikern häufig vertretene, „puritanische“⁹ Sichtweise wird dem Dramatiker vor allem von Margot Heinemann zugedacht, die diese Erkenntnis auf Behauptungen über persönliche Verbindungen Middletons zu puritanischen Vereinigungen und auf seine ebenfalls puritanischen Patronen zurückführt. Dem widerspricht jedoch Gary Taylor, der auf die Abneigung der Puritaner gegen das Theater sowie auf Middletons Parodien jener Glaubensgruppe, etwa in der Taufszene in „A chaste maid“, hinweist. Er bezeichnet den Dramatiker dagegen als „Mainstream Calvinist“ (Taylor 2007, S. 451), der gegen die fremden, kirchlichen Grundsätze der Stuarts aus den 1620er Jahren eintritt. Richard Dutton vertritt indessen die Ansicht, dass Middleton sowohl kalvinistische als auch puritanische Einstellungen in sich vereint. So sieht er die kapitalistische Sichtweise sowie die Positionen zu Sünde und Schwäche, vor allem die Lust und den Stolz bei Frauen betreffend, als puritanisch an, während er als Widerspruch Middletons oft deftige Sprache und seine zweideutigen, sexuellen Anspielungen nennt (Dutton 1999, S. XII).

Rick Bowers dagegen spricht Middletons Komödien moralische Werte gänzlich ab und beruft sich dabei auf die Tatsache, dass sich keine der Figuren durch tugendhaftes Verhalten auszeichnet sowie auf die definitive Amoral, wie sie etwa bei Allwit in „A chaste maid“ zum Vorschein kommt. Er behauptet weiter, dass Middletons Komödien das Verhalten der Figuren mit einem „amoral sense of big-city reportage“ (Browsers 2003, S. 4) darstellen, also aktuelle Begebenheiten statt moralischer Auslegungen liefern. Dieser Ansatz erscheint jedoch etwas zu kurz gegriffen, da Middleton seine Figuren sehr wohl auch hinsichtlich ihres moralischen Verhaltens bewertet, indem er ihnen Gerechtigkeit in unterschiedlichen Formen widerfahren lässt. Dies zeigt sich vor allem in der Auflösung

⁹ Unter Puritanismus wird eine christliche Reformbewegung verstanden, die ihre Blütezeit im 17. Jahrhundert in England hatte und sich vor allem durch ihre Verfechtung von Nüchternheit und Sittsamkeit auszeichnete. Der Puritanismus baut auf den Grundsätzen des Calvinismus auf.

seiner Stücke, in der der Betrüger entweder zur Einsicht seiner Fehler kommt oder aber durch Sanktionen von Seiten des Staates oder der Gesellschaft auf sein Fehlverhalten aufmerksam gemacht wird.

Dieses Kapitel setzt sich deshalb mit den oft indirekten, moralischen Botschaften, die Middleton (meist) in der Auflösung seiner Stücke präsentiert, auseinander, wobei zwischen Selbsterkenntnis, Reue und Bestrafung unterschieden wird.

8.1 Selbsterkenntnis

Die Erkenntnis der eigenen Situation sowie der begangenen Fehler tritt in den vier gewählten City Comedies nur einmal, in „Michaelmas Term“, auf. Hier ist es der Betrüger Quomodo, der nach seinem vorgetäuschten Tod erkennen muss, dass seine Selbstsicht nicht der Realität entspricht. In Erwartung eines ehrenvollen Begräbnisses muss er feststellen, dass sein Sohn Sim öffentlich von Quomodos Verfehlungen spricht und dass Thomasine ihr Witwendasein bereits am vermeintlichen Todestag ihres Mannes durch die Hochzeit mit dessen Betrugsopfer Easy beendet. Was Quomodo jedoch noch härter trifft, ist der Verlust seines Landes, das Sim an Shortyard und Falselight abgibt sowie die Übernahme seines Hauses durch Easy, den er zuvor selbst um seinen Besitz gebracht hat.

Emily Isaacson stellt fest, dass Thomasines Zuwendung zu Easy Quomodos Ansehen im Haus und im Geschäft bereits bei ihrer ersten Begegnung, als sie ihn mit einem Kuss begrüßt, untergräbt und damit bereits einen Hinweis auf den Ausgang des Stückes liefert (Isaacson 2007, S. 79). Jedoch spielt Thomasine zu diesem Zeitpunkt nur eine untergeordnete Rolle in Quomodos Prioritätenliste, der eher an Easys Land als an seiner Familie interessiert ist. Erst als er nach seinem vorgetäuschten Tod wieder in sein Heim zurückkehren will, wird ihm die Bedeutung seiner Ehefrau bewusst. Auch hierbei zeigt sich seine verzerrte Selbsteinschätzung, als er – von der scheinbaren Anteilnahme seiner „Witwe“ erfreut – ein Gedicht zitiert, das bereits auf sein Versagen hinweist:

Quomodo: „What a wife hast thou, Ephestian Quomodo! So loving, so mindful of her duty, not only seen to weep, but known to swoon. [...] Thus in her honour:
 A modest wife is such a jewel,
 Every goldsmith cannot show it;

He that's honest and not cruel
 Is the likeliest man to owe it.
 And that's I; I made it by myself [...].“ (Michaelmas Term, V.1, 58-70)

So sieht sich Quomodo etwa selbst als „ehrlicher, nicht grausamer“ Mann, der Reichtum und eine liebevolle Ehefrau verdient hat. Sein Selbstbild steht jedoch in starkem Kontrast zu den Ansichten seiner Mitmenschen, die ihn als „cozener“ (Michaelmas Term, IV.3, 11) und „rascal“ (ebd., IV.4, 53) bezeichnen. Hinter der gespielten Trauer, die vor allem Quomodo selbst täuscht, äußern sich nicht nur seine Feinde negativ über ihn, sondern auch Familie und Freunde. Doch erst der Anblick Easys in seinem Haus lässt Quomodo erkennen, dass nun er der Betrogene ist. Die Erkenntnis, auch selbst einem Betrug zum Opfer fallen zu können, trifft den ehemaligen Meisterbetrüger besonders schwer. Diese Einsicht, die ihn das Ausmaß seines Verlustes erkennen lässt – „I'm undone, beggared, cozened, confounded forever!“ (Michaelmas Term, V.1, 119-120) – erlaubt Quomodo schließlich auch, sich seine eigenen Fehler als Grund für sein Versagen einzugestehen: „My deeds have cleft me, cleft me!“ (ebd., V.3, 91)

8.2 Reue

Eine zweite Darstellungsform von moralischen Sichtweisen präsentiert sich bei Middleton in Form der Reue, die dabei an den religiösen Vorgang der Buße angelehnt ist. In den gewählten Werken tritt sie entweder in ernsterer Form auf, wie dies bei Penitent Brothel der Fall ist, oder als Parodie ihrer selbst bei Sir Walter, bei dem die Erkenntnis seiner Fehler nicht so sehr auf moralische Werte zurück zu führen ist, sondern eher auf einer finanziellen Einsicht beruht.

Penitent Brothel aus „A mad world“ gilt als Inbegriff der Reue bei Middleton, wie auch schon aus seinem Namen („penitent“ bedeutet „Büßer“) hervorgeht. Durch sein moralisches Verhalten stellt er einen Gegensatz zu den anderen Figuren des Stückes dar, auch wenn er sich selbst ein Vergehen, den Ehebruch mit Mistress Harebrain, zuschulden kommen lässt. Was ihn jedoch von Follywit und den anderen unterscheidet, ist die moralische Signifikanz, die er in seinen Taten erkennt (Baines 1973, S. 28). Er bleibt also

nicht „blind“ gegenüber unmoralischem Verhalten, sondern ist kritisch gegen seine eigenen wie auch gegen die Vergehen anderer eingestellt. So äußert er sich bereits zu Beginn negativ über Follywit, den er als „mad-brain“ und als „fellow whose only glory is to be prime of the company“ (Mad world, I.1, 80-84) bezeichnet. Er erkennt aber auch die „tödliche Dummheit“ seiner eigenen Lust, die er für die verheiratete Mistress Harebrain empfindet. Die Konsequenz dieser Erkenntnis folgt in der Bekehrungsszene, in der Penitent von einem Succubus in der Gestalt der Harebrain heimgesucht wird. Er verdammt daraufhin sein ehebrecherisches Verhalten, was zu seinem Ausbruch aus der mechanischen Gerechtigkeit, die Baines feststellt, führt und ihn eigene moralische Entscheidungen treffen lässt.

Baines weist weiters darauf hin, dass Penitents reumütige Rede, in der er über die Wichtigkeit von Moral und Ehrlichkeit spricht, in direktem Gegensatz zu dem Verhalten der Kurtisane und ihrer Mutter steht (Baines 1973, S. 32). Penitents moralische Ausführungen lassen sich demzufolge besonders auf die Verfehlungen der beiden Frauen anwenden, die ihre Weiblichkeit als Mittel zur Profitsteigerung einsetzen und ohne moralisches Gewissen handeln.

Penitent: „Be honest; then the devil will ne'er assume thee.
 He has no pleasure in the shape to abide
 Where these two sisters not reign, lust or pride.
 He as much trembles at a constant mind
 As looser flesh at him. Be not dismayed;
 Spring souls for joy, his policies are betrayed.“ (Mad world, IV.4, 44-49)

Sowohl der hier verdamnte Mangel an Ehrlichkeit als auch Lust und Stolz können der Kurtisane und ihrer Mutter vorgeworfen werden, weshalb Penitent sie bereits als verloren ansieht. Mistress Harebrain jedoch, an die er diese Worte direkt richtet, stimmt ihm uneingeschränkt zu und bereut ihre Sünde, den Ehebruch mit Penitent.

Bei ihr erscheint diese Reue als wenig überraschend; ihr Fehlverhalten, das aus der übertriebenen Eifersucht ihres Mannes heraus resultiert, wird vor allem als die Schuld der Kurtisane dargestellt, welche sie zu einem geheimen Treffen mit Penitent überredet und dafür auch alle Vorbereitungen getroffen hat. Erstaunlicher wirkt da der plötzliche Sinneswandel von Penitent selbst, der nicht nur am Ehebruch beteiligt war, sondern sogar

aktiv bei dem Betrug der Kurtisane an Harebrain mitwirkt, indem er sich als Arzt ausgibt. Barbara Baines geht hier von der Annahme aus, dass Middleton Penitents Rede bzw. die darin enthaltenen Aussagen ernst meint, auch wenn sie auf die Diskrepanz zwischen Penitent vor und nach der Erscheinung des Succubus hinweist. Sie sieht darin einen Hinweis Middletons auf „the mixed nature of man“ (Baines 1973, S. 34). Diese Aussage lässt sich zwar durch Penitents Verhalten bestätigen, der Ernst hinter Middletons Darstellung des schuldbewussten Ehebrechers ist jedoch zu hinterfragen. Denn wie auch bei anderen Passagen mit moralischen Anklängen deutlich wird, zeigt sich hier ein ironischer Ton in Penitents Rechtfertigungen:

Penitent: „What knows the lecher when he clips his whore
Whether it be the devil his parts adore?
They're both so like, that, in our natural sense,
I could discern no change nor difference.
No marvel then times should so stretch and turn;
None for religion, all for pleasure burn.“ (Mad world, IV.4, 55-60)

Allein durch die Wahl von Penitents Worten, die selbst nach seiner Bekehrung noch immer voller zweideutiger, sexueller Anspielungen sind, wird Middletons Ironie auch in dieser Passage offensichtlich. Eine weitere Ironisierung stellt außerdem der Name Penitent Brothel selbst dar. Die aus religiöser Sicht gegensätzlichen Bezeichnungen Penitent, „der Büsser“, und Brothel, „das Bordell“, weisen hier bewusst auf die Doppelmoral der Figur hin. So mag vielleicht die Figur Penitent das Gesagte ernst gemeint haben, bei Middleton ist diese religiöse Ernsthaftigkeit jedoch fraglich.

Trotz dieser ironischen Umsetzung zählt Penitents Reue dennoch zu jenen Passagen bei Middleton, die eine klare moralische Botschaft übermitteln. Bei Sir Walters Bekehrung in „A chaste maid in Cheapside“ trifft dies dagegen kaum zu, da hier der Grund der Reue kein religiös motivierter, sondern ein finanzieller ist. So zeigt Sir Walter erst dann Reue für seine Vergehen, als er erkennt, dass Allwit und seine Ehefrau mehr Vorteile aus seiner Liaison mit Mistress Allwit ziehen, als er selbst. Sie sind somit die geschickteren „gamesters“ (Chaste maid, V.2, 150), was Sir Walter zum Verlierer macht und ihn dazu veranlasst, sein Verhalten, aber vor allem die Gerissenheit der Allwits unter Berufung auf Moral und Sittlichkeit zu verdammen. Sein Vorwurf gilt dabei vor allem Mistress Allwit, die er zur Hauptverantwortlichen macht:

Sir Walter: „I tremble to behold her, she keeps back
 All comfort while she stays. Is this a time,
 Unconscious woman, to see thee?
 [...] The devil himself
 Shows a far fairer reverence and respect
 To goodness than thyself; he dares not do this,
 But parts in time of penitence, hides his face;
 When man withdraws from him, he leaves the place.
 Hast thou less manners and more impudence
 Than thy instructor? Prithee show thy modesty,
 If the least grain be left, and get thee from me.“ (Chaste maid, V.1, 36-47)

In seinem Angriff auf seine ehemalige Mätresse schiebt Sir Walter die Schuld an der Affäre zur Gänze auf Mistress Allwit, die er als teuflisches Wesen bezeichnet. Nicht einmal ihre Anwesenheit kann er als vermeintlich Geläuterter ertragen, da sie seiner Ansicht nach „von Sinnen“ ist und sogar weniger Anstand als ihr „Lehrmeister“, der Teufel selbst, besitzt.

Baines bezeichnet Sir Walters Buße als „mock repentance“ (Baines 1973, S. 49), die durch die Erkenntnis, gegen die Allwits verloren zu haben, aber nicht durch echte Reue ausgelöst wird. Die Angst vor dem Tod, den er aufgrund der durch Touchwood Junior erlittenen Verletzung fürchtet, ist dabei als Auslöser seiner übertrieben verbalisierten Buße anzusehen, die Baines als eine Parodie auf die typische Sterbebettzene der damaligen Zeit versteht. Besonders der Auftritt der von ihm gezeugten Allwit-Kinder lässt Sir Walter alle Emotionen eines reuevollen Sterbenden durchleben, die Middleton in diesem Monolog karikiert:

Sir Walter: „O, how my offences wrestle with my repentance!
 It hath scarce breath;
 Still my adulterous guilt hovers aloft,
 And with her black wings beats down all my prayers
 Ere they be half way up. What's he knows now
 How long I have to live? O, what comes then?
 My taste grows bitter; the round world all gall now;
 Her pleasing pleasures now hath poisoned me,
 Which I exchanged my soul for:
 Make way a hundred sighs a tone for me!“ (Chaste maid, V.1, 72-81)

Der theatralisch inszenierte Buß-Monolog stellt die einzige Passage in Sir Walters Rede dar, in der er auf seine eigene Schuld hinweist, auch wenn dies nur formhalber und in Erwartung seines baldigen Ablebens geschieht. So spricht er von seiner „ehrebrecherischen Schuld“, die er in seinen illegitimen Kindern wiedererkennt, sowie von den weltlichen, körperlichen Freuden, die er nun als den Grund seines Unglücks ansieht. Dieses Schuldzugeständnis ist aber nur von geringer Bedeutung, da Sir Walter nach diesem Moment der Schwäche die Verantwortung sofort wieder bei den Allwits sucht und seine „Gebete schnell durch Flüche und Beschuldigungen ersetzt“ (Baines 1973, S. 51).

8.3 Bestrafung und Gerechtigkeit

Die häufigste Form einer moralischen Auflösung stellt bei Middleton aber die Bestrafung des Betrügers dar, welche entweder durch eine ausgleichende Gerechtigkeit vollzogen wird oder durch bewusst gesetzte Sanktionen von Seiten der Gesellschaft oder gar von Seiten des Staates, etwa durch einen Richter. Die Maßnahmen, die den Betrügern dabei zuteil werden, sind jedoch selten mehr als Zurechtweisungen, wie Carolyn Asp anmerkt. Ihrer Ansicht nach fehlen Strafen im eigentlichen Sinne, so dass die Protagonisten meist nur eine kleine gesellschaftliche Niederlage erleiden (Asp 1973, S. 3). Durch diese milden Bestrafungen zollt Middleton der Intelligenz seiner Täter Tribut, die sich zwar eines Vergehens schuldig gemacht haben und deswegen aus moralischer Sicht gerichtet werden müssen, jedoch durch ihre Kunstfertigkeit in der Umsetzung des Betruges und die dadurch beim Publikum erlangten Sympathiewerte einer angemessenen Strafe entgehen.

Neben diesen Darstellungsweisen zeigt Middleton aber auch die längerfristigen Konsequenzen unmoralischen Handelns, wie etwa im Falle von Dampit aus „A trick to catch the old one“, welcher ein besonders drastisches Beispiel moralischer Gerechtigkeit und damit eine Ausnahme in den Werken des Dramatikers darstellt.

8.3.1 Der Täter wird zum Opfer

Eine oftmals verwendete Art der Bestrafung stellt in Middletons Komödien die Niederlage des Betrügers, welche in der Regel durch einen besseren Strategen herbeigeführt wird, dar. Dieser ist bezeichnenderweise meist eine Frau, die vom Protagonisten zuvor für dessen Zwecke ausgenutzt wurde. Ihre – meist unbewusste – Rache an ihm kann somit als ausgleichende Gerechtigkeit angesehen werden.

Unter den ausgewählten Stücken finden sich zwei Beispiele, die den Betrüger am Ende selbst als Betrugsopfer zeigen. Im Falle von „A mad world, my masters“ fällt Follywit auf die Verkleidung der Kurtisane seines Großvaters herein, die er zuvor selbst in Misskredit gebracht hat. So lässt sich Follywit, als er nach seinem erfolgreichen Betrug zum ersten Mal persönlich auf sie trifft, nur zu bereitwillig von ihrem scheinbar zurückhaltenden Verhalten täuschen und beschreibt sie sogar als Inbegriff der weiblichen Keuschheit:

Follywit: „I’ve seldom seen a wench stand upon stricter points; life, she will not endure to be courted. Does she e’er think to prosper? [...] ‘Twere a mad part in me now to turn over; if ever there were any hope on’t, ‘tis at this instant.“ (Mad world, IV.5, 5-10)

In der Besorgnis Follywits um die finanzielle Zukunft der jungen Frau zeigt sich die Ironie der Situation. Denn gerade die aus seiner Sicht so kontraproduktive Zurückhaltung der Kurtisane wandelt sich in den letzten Akten des Stückes zu ihrem Vorteil, da der reichgewordene Follywit sie zur Frau nimmt. Auf diese Weise schadet der zur Schau gestellte Anstand nicht der Kurtisane selbst, sondern Follywit, der die Prostituierte für eine ehrliche Frau hält und damit seinen gesellschaftlichen und finanziellen Ruin herbeiführt.

Ironischerweise lässt Middleton seinen Protagonisten ausgerechnet in diesem Moment seine „Verrücktheit“ erkennen, sie aber auch gleichzeitig falsch einschätzen.

Follywit: „Shall I be madder now than ever I have been? I’m in the way i’ faith.
Man’s never at high height of madness full,
Until he love and prove a woman’s gull.“ (Mad world, IV.5, 10-13)

Den Zusammenhang zwischen seiner liebesbedingten Einfältigkeit und der weiblichen Schlaueit stellt Follywit also bereits bei ihrem ersten Aufeinandertreffen fest, doch fehlt ihm die nötige Lebenserfahrung, um die Situation richtig einschätzen zu können. So lässt sich der beziehungsunerfahrene Follywit von der Kurtisane und ihrer Mutter ein

Eheversprechen abringen, welches er sogar noch durch die finanziellen Anreize, die er der Kurtisane in Aussicht stellt, bekräftigt. „My state then | Will be a long journey 'bove the waste, wench“ (Mad world, IV.5, 96-97), verspricht er großzügig, was dazu führt, dass die Mutter der Kurtisane das Ehegelöbnis in aller Eile mit einem Handschlag besiegelt. „So, girl, here was a bird well caught“ (ebd., 132) lautet die zufriedene Feststellung der Mutter, nachdem Follywit ihrer Tochter jegliche finanzielle Absicherung zugestanden hat.

Wie Frassinelli anmerkt, erfolgt die Bestrafung des Betrügers hier durch die gesellschaftliche Degradierung, die dadurch zustande kommt, dass der Protagonist eine Prostituierte zur Frau bekommt, also seine Chance auf soziale Anerkennung endgültig verspielt. Mit der Erkenntnis, dass er letzten Endes doch für seine Vergehen bestraft wird – „Tricks are repaid“ (Mad world, V.2, 272) – muss sich der trickreiche Betrüger schließlich doch einer höheren Macht geschlagen geben (vgl. Frassinelli 2003, S. 5).

Das zweite Beispiel, das den sozialen Aufsteiger als Verlierer präsentiert, findet sich in „Michaelmas Term“, wo Lethe für sein unmoralisches Verhalten bestraft wird, indem er seine eigene Mätresse heiraten muss. Auch in diesem Fall ist es der Schlaueit der weiblichen Gegenspielerin zu verdanken, dass der Betrüger sein Ziel nicht erreichen kann. So gewinnt die „country wench“ dadurch, dass sie dem von der Justiz bedrohten Lethe nur eine Möglichkeit offen lässt, seiner Strafe zu entkommen – er muss sie selbst zu seiner Frau zu nehmen, anstatt – wie ursprünglich geplant – Quomodos Tochter Susan. Nur auf diese Weise kann Lethe der Bestrafung durch den Richter entkommen, der ihm vorwirft, seine Kurtisane am Tag der geplanten Hochzeit (mit Susan) getroffen zu haben.

Es ist jedoch festzuhalten, dass sowohl Follywit als auch Lethe nach einem kurzen Schreckensmoment in die Ehe mit der Prostituierten einwilligen. So stellt Follywit fest: „By my troth, she is as good a cup of nectar as any bachelor needs to sip at“ (Mad world, V.2, 276-277) und auch Lethe findet sich überaus schnell mit seinem Schicksal ab: „Marry a harlot, why not? 'Tis an honest man's fortune“ (Michaelmas Term, V.3, 122). Als Erklärung für diese problemlose Akzeptanz kann einerseits die Tatsache angesehen werden, dass die beiden Protagonisten ursprünglich selbst aus einer ähnlichen Gesellschaftsschicht stammen wie auch ihre zukünftigen Gattinnen, weshalb kein wesentlicher sozialer Abstieg mit der Heirat verbunden ist. Andererseits weisen die Ehepartner jeweils ähnliche Charakterzüge und Verhaltensformen auf, da beide auf den

gesellschaftlichen Aufstieg hoffen, welchen sie durch Tricks erreichen wollen. Dieses verbindende Element lässt sie als ebenbürtig erscheinen, was wohl auch zur gegenseitigen Anerkennung beiträgt.

8.3.2 Der soziale Verstoß aus der Gesellschaft

Eine deutlichere Form von moralischer Sanktion, die in Middletons gesellschaftsnahen Stücken zum Tragen kommt, ist die Kritik durch Außenstehende und die damit verbundene Ausgrenzung jener, die moralisch fehlerhaft handeln. Dieser soziale Verstoß vollzieht sich vor allem durch die Äußerungen von Nebenfiguren, welche als Repräsentanten der Gesellschaft an sich verstanden werden können.

Ein Beispiel für diese Darstellung moralischer Kritik findet sich etwa in „A chaste maid in Cheapside“. Das Ehepaar Yellowhammer, das immer wieder versucht, Sohn und Tochter an reiche Adelige zu verheiraten, wird in zwei Passagen von Repräsentanten der Gesellschaft aufgrund des gnadenlosen Vorgehens gegen Moll zurechtgewiesen. In Szene IV.4 begibt sich Maudline Yellowhammer auf die Suche nach Moll, die aus ihrem Zimmer geflohen ist, um Touchwood Junior doch noch heiraten zu können. Moll versucht dabei, durch den Kanal zu entkommen, wo sie von Bootsleuten, so genannten „Watermen“, abgeholt und zu Touchwood gebracht wird. Maudline durchschaut diesen Plan jedoch und holt Moll gegen ihren Willen auf brutale Weise zurück. Die soziale Kritik kommt hierbei von Seiten der „Watermen“, die beobachten, wie Maudline ihre Tochter an den Haaren zurückschleift.

Maudline: „I’ll tug thee home by the hair.“

First waterman: „Good mistress, spare her.“

Maudline: „Tend your own business.“

Second waterman: „You are a cruel mother.“ (Chaste maid, IV.4, 19-20)

Hinter dieser kurzen und auf den ersten Blick relativ harmlosen Konfrontation zwischen Maudline und den „Watermen“ verbirgt sich eine tiefere Bedeutung, die erst aus dem gesellschaftlichen Kontext der damaligen Zeit deutlich wird. Denn zum Einen übernehmen

die Bootsfahrer bei Middleton auch die Rolle der Berichterstatter, welche die schlechte Nachricht von Molls „Gefangennahme“ an Touchwood Junior weiterleiten:

Touchwood Junior: „O, thy news splits me!“

First waterman: „Half drowned! She cruelly
Tugged her by the hair, forced her disgracefully,
Not like a mother.“

Touchwood Junior: „Enough! Leave me, like my joys.“
(Chaste maid, IV.4, 51-53)

Auf diese Weise erfolgt eine öffentliche Beurteilung der Yellowhammers, welche die Reputation der Familie in der Londoner Gesellschaft negativ prägt. Zum Anderen hat Middletons Wahl der Berichterstatter aber auch realgesellschaftliche Hintergründe. Denn die „Watermen“ waren für die Londoner Theater, die sich jenseits der Themse befanden, besonders von Bedeutung, da sie Theaterbesucher von einem Ufer des Flusses zum anderen brachten. Wie in den Anmerkungen in Anlehnung an R.B. Parker festgestellt wird, traf dies auch auf das Theater „The Swan“ zu, in dem „Chaste maid“ uraufgeführt wurde (Middleton 1999, S. 343). Aus diesem Grund war ein gutes Verhältnis zwischen den „Watermen“ und den Theaterleuten besonders wichtig, was sich hier in ihrer Funktion als moralische Kritiker, aber auch in Touchwood Juniors Lobrede auf die „honest watermen“ (Chaste maid, IV.3, 2), die er als „the most requitefull’st peole living“ (ebd., 3) bezeichnet, widerspiegelt.

Doch nicht nur die Bootsfahrer, denen Middleton aus seiner Position als Dramatiker heraus zu Dank verpflichtet war, äußern moralische Kritik am Verhalten der Protagonisten. Auch die Nachbarschaft der Yellowhammers trägt zum gesellschaftlichen Verstoß der Familie bei, indem sie sie mit öffentlicher Verachtung strafen. Grund hierfür ist der vermeintliche Tod von Moll, den das herzlose Verhalten der Eltern herbeigeführt hat. Yellowhammer ahnt die Abneigung der Gesellschaft nach Molls Tod bereits voraus, als er behauptet: „All the whole street will hate us, and the world | Point me out cruel“ (Chaste maid, V.2, 92). Diese Annahme bewahrheitet sich schließlich in Molls und Touchwood Juniors Begräbnisszene, in welcher die Yellowhammers nach ihrer Rückkehr in die Stadt, aus der sie aus Angst vor der Verachtung der Nachbarn geflüchtet sind, sogar von Allwit verhöhnt werden:

Allwit: „See who comes here now!“

Touchwood Senior: „A storm, a storm, but we are sheltered for it.“ (Chaste maid, V.4, 55-56)

Diese Verurteilung durch Nachbarn und „Watermen“ stellt laut Chakravorty eine Reflexion der Machtverhältnisse in der Stadt dar. Die Figuren aus dem Umkreis von Cheapside, welche über die Protagonisten und ihre Taten richten, übernehmen die Rolle eines „Chores“, der – vergleichbar mit dem Chor im antiken Drama – als Volksgericht fungiert (Chakravorty 1996, S. 105). Auf diese Weise werden jene Figuren, die im Laufe des Stückes moralische Fehler begangen haben, durch Kritik aus den „eigenen Reihen“ sanktioniert und – zumindest kurzfristig – aus der Gesellschaft ausgeschlossen.

8.3.3 Der Richter als Rechtsvollzieher

Der Richter als Arm des Gesetzes ist eine beliebte Figur bei Middleton, auf die der Dramatiker aufgrund seiner eigenen Erfahrungen vor Gericht (vgl. Kapitel 2.4) gerne auf satirische Weise zurückgreift. So finden sich in den Komödien häufig Anspielungen auf korrupte Juristen, die den Betrügern hilfreich zur Seite stehen. Beispielsweise behauptet der Betrüger Quomodo, ein Jus-Studium sei „fittest for a citizen's son, for our word is, „What do ye lack?“ and their word is, „What do you give?“ (Michaelmas Term, II.3, 412-413). Auch fordert er die „students at the Inn of Cozenage“ (ebd., 432-433) auf, ihn für seinen gelungenen Betrug an Easy zu bewundern, was als Anspielung auf die „Inns of Court“, in denen sich die Jus-Studenten trafen, zu verstehen ist.

In dem Stück „Michaelmas Term“, dessen Titel bereits eine Anspielung auf Gesetz und Recht darstellt, greift Middleton am Ende auf die Figur des Richters zurück, um die davor inszenierten Verwirrspiele aufzulösen. Es ist hier die Aufgabe des Gesetzes, die wahren Identitäten der Figuren aufzudecken und ihnen eine gerechte Strafe aufzuerlegen. Dies geschieht sowohl im Hauptplot durch die Verurteilung Quomodos als auch in der Nebenhandlung, in der Lethe zur Rechenschaft gezogen wird. Im Gegensatz zu dem vorher zitierten Beispiel, in dem die Studenten der Rechtswissenschaft als Handlanger des Betrügers Erwähnung finden, tritt der Richter in den abschließenden Szenen des Stückes

als weiser Mann auf, der von einigen Middleton-Experten (u.a. in Covatta 1973, S. 81) sogar als Michaelmas Term selbst identifiziert wird. Was für einen zweiten Auftritt des personifizierten Gerichtsterms spricht, ist etwa seine Kenntnis aller Begebenheiten des Stückes, die sonst nur das Publikum kennt. So merkt Martin etwa an, dass der Richter sowohl von Lethes einfacher Herkunft weiß, als auch mit dem Verhältnis von Lethe zu seiner Mutter, die er als Gehilfin ausgenützt hat, vertraut ist (Martin 1999, S. 9). Die Annahme, dass es sich bei dem Richter um eine höhere Macht handelt, die als Personifizierung des Gesetzes über den anderen Figuren steht, ist somit naheliegend.

Durch seine Autorität, die auf der Kontrolle der polizeilichen Gewalt beruht, entlockt der Richter Quomodo das Geständnis, Easy betrogen zu haben. Und auch auf die Frage nach seinem vorgetäuschten Tod gibt der Betrüger bereitwillig Antwort, in der Hoffnung, auch Thomasine und seinem Sohn Sim einen Teil seiner Schuld zuweisen zu können:

Quomodo: „And thereupon,
I, out of policy, possessed my son,
Which since I have found lewd and now intend
To disinherit him forever.
Not only this was my death set down,
But thereby a firm trial of my wife,
Her constant sorrows, her rememb'ring virtues;
All which are dews; the shine of a next morning
Dries 'em up all, I see't.“ (Michaelmas Term, V.3, 42-50)

Durch diese Schuldzuweisungen versucht Quomodo den Richter von seinen guten Absichten zu überzeugen. Er spekuliert darauf, mit einer kleinen Strafe davon zu kommen und Easys Land behalten zu dürfen, doch erkennt der Richter das von ihm als Kirchendiener unterschriebene Memorandum, das Easys Schuldenfreiheit garantiert, als rechtmäßigen Vertrag an. So entkommt Quomodo dem gerichtlichen Verfahren zwar ohne Bestrafung, jedoch auch ohne Aussicht, Easys Land wieder zu erhalten.

Ähnlich ergeht es auch Lethe, der vom Richter dazu verurteilt wird, seine Mutter, die seine wahre Identität noch immer nicht kennt, um Vergebung zu bitten und seine Kurtisane zu ehelichen. Seine Bestrafung äußert sich folglich in Form sozialer Schande, die vor allem auf der Weigerung der Mutter, ihn als Sohn anzuerkennen, basiert.

Mother Gruel: „Call’st me mother? Out,
I defy thee, slave! [...] Let me not have this villain put upon me,
I beseech your lordship.“ (Michaelmas Term, V.3, 144-149)

Erst nachdem auch der Richter Lethes Identität bestätigt, erkennt die Mutter in Lethe ihren „wicked son Andrew“ (ebd., 153) wieder und wirft ihm sein schändliches Verhalten vor, an dem sie der Stadt London die Schuld gibt.

An diesen Beispielen wird deutlich, dass die Funktion des Richters in der Aufdeckung von moralischen Verfehlungen und in der Sanktionierung ebendieser zu finden ist. Dabei kommen jedoch keine physischen Sanktionsmaßnahmen zum Einsatz, sondern psychische, die sich auf das Verhalten der Betrüger auswirken und zu einer moralischen Besserung führen sollen. Dies geschieht hier durch den Entzug der (fälschlich angenommenen) Identität, was sich wiederum auf die Stellung der Figuren in der Gesellschaft auswirkt.

8.3.4 Moral durch Darstellung der Konsequenzen von Amoral

Ein besonderes Beispiel einer moralischen Auflösung bietet der Nebenplot von „A trick to catch the old one“, in welchem der Wucherer Harry Dampit an seinem übermäßigen Alkoholgenuss zugrunde geht. Diese direkte Darstellung der Konsequenzen unmoralischen Handelns ist in ihrer Ernsthaftigkeit ungewöhnlich für Middleton und wird deshalb in der Literatur besonders genau betrachtet.

Dampit, der von Witgood als „trampler of the law“ (Trick, I.4, 28) vorgestellt wird, durchlebt einen der rasantesten Abstiege unter Middletons Komödien-Figuren, obwohl er lediglich in drei Szenen auftritt. Sein Name, der von Michael Taylor als „damned pit“ (Taylor 1995, S. 342) gelesen wird und damit eine Entsprechung für „Hölle“ darstellt, liefert bereits einen Hinweis auf seine Persönlichkeit, aber auch auf sein Schicksal.

Zu Beginn des Stückes ist Dampit ein wohlhabender Rechtsanwalt¹⁰, „worth ten thousand pound“ (Trick, I.4, 40). Als typischer, aus einer nicht näher genannten ländlichen Gegend stammender Aufsteiger, der mit nur wenig Geld in die Stadt gekommen ist, präsentiert er seinen neugewonnenen Reichtum voller Stolz. Sein Wohlstand beruht jedoch auf Betrug und Diebstahl; so soll er Witgoods Ausführungen zufolge gleich nach seiner Ankunft in London die Dogge eines Bauern gestohlen haben. Und auch Dampits Karriere bei Gericht ist fragwürdig, da der streitlustige „trampler of time“ (Trick, I.4, 41), wie er sich selbst nennt, vor allem auf Kosten anderer seinen Aufstieg in die Westminster Hall geschafft hat.

Dampit: „Trampers of time, motions of Fleet Street, and visions of Holborn; here I have fees of one, there I have fees of another; my clients come about me, the fooliaminy and coxcombrly of the country; I still trashed and trotted for other men's causes. Thus was poor Harry Dampit made rich by others' laziness, who, though they would not follow their own suits, I made 'em follow me with their purses.“ (Trick, I.4, 55-61)

Dampit sieht sich selbst als Vermittler zwischen verschiedenen Parteien, der aber in dieser Position auch seine Macht ausbauen kann. Wie Leonidas anmerkt, „zertrampelte“ er auf seinem Weg in die wohlhabende Bürgerschicht gewissermaßen die sozialen Unterschiede (Leonidas 2007, S. 8). Vor allem der letzte Satz macht Dampits skrupellose Vorgehensweise dabei deutlich. So nützt er die „Faulheit“, die hier wohl auch mit der Naivität seiner Klienten gleichzusetzen ist, aus, um jene, die sich ihm anvertrauen, zu manipulieren und sich selbst in eine bessere Position zu manövrieren. Dies geschieht vor allem durch Lügen und den Betrug der Gentlemen vom Land, die sich auf Dampits soziale Kenntnisse des städtischen Rechtssystems verlassen. Dieses Zitat bzw. die erfinderische Wortwahl Dampits macht Leonidas zufolge außerdem seinen Scharfsinn sowie sein Verständnis für wirtschaftliche Prozesse deutlich (ebd., S. 8). Dampits Hang zur Wortschöpfung, so Leonidas, ist hierbei als Hinweis auf seine ungewöhnliche Rolle in der Gesellschaft zu verstehen, denn einerseits ist Dampit als Vertreter des Gesetzes erfolgreich, andererseits sind seine Taten dem Bereich des Illegalen zuzuordnen. Wie Chakravorty anmerkt, basieren Dampits Charakter und sein Verhalten dennoch auf

¹⁰ Am Beispiel von Dampit zeigt sich Middletons Abneigung gegen den Berufsstand der Rechtsanwälte besonders deutlich. Dampit wird nicht nur als moralisch besonders verwerfliche Figur dargestellt, sondern sogar direkt mit dem Teufel in Verbindung gebracht, wie neben der Wahl seines Namens auch durch diese Aussage von Witgood offensichtlich wird:

Witgood: „If you put in the devil once, riches come with a vengeance. H'as been a trampler of the law, sir, and the devil has care of his footmen.“ (Trick, I.4, 27-29)

sozialen Fakten, da auch reale Fälle von „Rechtsverdrehern“ überliefert sind, die ähnliche ausbeuterische Verhaltensweisen wie Dampit aufweisen (Chakravorty 1996, S. 61).

Aber auch die Parallele zu den „wit“-Figuren ist unübersehbar, wodurch Dampit zu einem ernsteren Gegenpart der komödiantischen Figuren wird. Auf diese Weise soll auf die moralische Problematik hingewiesen werden, die in den Comedies zwar thematisiert, aber nicht kritisch beleuchtet wird. Chakravorty zufolge will Middleton seinem Publikum auf diese Weise die Konsequenzen vor Augen führen, die eine auf Betrug aufgebaute Karriere nach sich zieht (Chakravorty 1996, S. 60).

Dies zeigt sich vor allem in Dampits letzten Szenen, in denen der Betrüger betrunken im Bett liegt und dem Spott seiner Haushälterin Audrey ausgesetzt ist. In Szene IV.5 findet schließlich noch eine letzte Konfrontation mit seinem Geschäftsleben statt, als Dampit von ehemaligen Geschäftspartnern und anderen Wucherern Besuch bekommt. Sie kritisieren Dampits Lebensweise und amüsieren sich auf seine Kosten, als sie bemerken, dass seine Erinnerung nachlässt. Hier zeigt sich auch die Ambivalenz in Dampits Persönlichkeit: zwar ist Dampit weitläufig bekannt, doch – wie in seinen letzten beiden Szenen deutlich wird – steht er keinem seiner Mitmenschen sonderlich nahe. Ein Beispiel dafür liefert das Gespräch mit Sir Lancelot. Zu Beginn von dessen Auftritt bezeichnet er Lancelot als „the only friend that I honour and respect“, dann – nachdem dieser ihm vorspielt, das Zimmer zu verlassen – lässt er sich über Lancelots illegale Machenschaften aus und beschimpft ihn.

Dampit: „A louse for his love! His father was a comb-maker; I have no need for his crawling love. He comes to have a long day, the superlative rascal!“ (Trick, IV.5, 78-80)

So wird Dampits moralische Verfehlung sogar noch im Angesicht des Todes offensichtlich, indem er seine vermeintlichen Freunde hinter deren Rücken bloßstellt und sie gegeneinander ausspielt. Er fungiert dabei als abschreckendes Beispiel eines gefallenen Betrügers, der von seinen Gefährten verlassen in der Isolation seines Zimmers dem Alkohol erliegt. Damit steht sein Schicksal im Kontrast zu dem milden Urteil, das Middleton über seine ähnlich handelnden Protagonisten fällt. Während diese, wie in den vorigen Abschnitten erläutert wurde, relativ glimpflich davon kommen, geht Dampit als einzige Figur in den gewählten Werken endgültig an seinem Verhalten zugrunde.

Besonders der Vergleich mit Witgood, dessen Betrug gänzlich ungestraft bleibt, findet in der Literatur häufig Erwähnung. Leonidas beruft sich etwa auf Scott Shershow's Annahme, dass Dampit einerseits eine genaue Umkehrung von Witgood darstellt, andererseits aber bestimmte Merkmale mit ihm gemein hat. Er nennt dies „contrast-in-similarity“ (Leonidas 2007, S. 8). So stellt das positive Schicksal Witgoods einen Kontrast zu Dampits Absturz dar, während die beiden Figuren durch ähnliche Angewohnheiten und Charakteristika verbunden werden. Die negative Rezeption Dampits beeinflusst Leonidas zufolge aber auch das Verhältnis des Publikums zu Witgood, sowie zu den beiden anderen Wucherern des Stückes, Hoard und Lucre. Diese Ansicht vertritt auch Chakravorty, der darauf hinweist, dass Dampits Schicksal das Publikum zu einer moralischen Bewertung der Figuren des Hauptplots verleitet (Chakravorty 1996, S. 60).

Die Bedeutung Dampits als moralische Figur und düsterer Counterpart zu Witgood ist in der Literatur aber umstritten. Während David Mount den betrügerischen Rechtsanwalt als schlichtweg „evil“ bezeichnet (Mount 1991, S. 260), wehrt sich Leonidas gegen diese Darstellung als „devil in chains“ (Leonidas 2007, S. 8), da sie Dampits vielfältigem Charakter nicht gerecht wird. Seiner Ansicht nach muss Dampit in seinem sozialen Umfeld betrachtet werden, um aus moralischer Sicht entschlüsselt und verstanden werden zu können.

9 Nachwort

Wie sich bei der Bearbeitung der Thematik gezeigt hat, finden sich diverse Parallelen zwischen Middletons City Comedies und der gesellschaftlichen Realität des 17. Jahrhunderts, wobei Middleton auf unterschiedliche Darstellungsformen zurückgreift.

Das wesentlichste gesellschaftliche Ereignis, das in allen untersuchten Komödien eine wichtige Rolle spielt, ist der soziale Umbruch, der zu einer Neuordnung der Gesellschaft Londons geführt hat. Middleton stellt diese Veränderungen im städtischen Gefüge durch die Gegenüberstellung zweier rivalisierender Gesellschaftsgruppen dar, die er gleichzeitig als Vertreter unterschiedlicher Generationen auftreten lässt. So stehen sich die „alte“ und die „neue“ Gesellschaftsordnung häufig in Form von Onkel bzw. Großvater und Nefte bzw. Enkel gegenüber, wobei beide Parteien versuchen, finanzielle Gewinne zu erzielen. Wie jedoch festgestellt werden konnte, gehen die jungen Aufsteiger stets als die Sieger dieses Wettstreits hervor, da sie gelernt haben, mit den neuen Regeln des Marktes umzugehen und sie für ihre Zwecke einzusetzen. Die Darstellung dieser gesellschaftlichen Veränderungen erfolgt dabei in Form des Einsatzes betrügerischer Tricks, da die jungen Emporkömmlinge hierbei ihr Geschick im Umgang mit ökonomischen Richtlinien sowie mit den sozialen Vorstellungen ihrer Mitmenschen unter Beweis stellen. Ihre älteren Gegenspieler werden dagegen als wenig erfolgreich gezeigt, da sie noch der alten Gesellschaftsordnung verhaftet sind und somit zu sehr auf veraltete Konventionen vertrauen.

Von dieser Gesellschaftsstruktur ausgehend lässt sich auch die Bedeutung sozialer Ränge erklären. Die Bestrebungen, in eine höhere Gesellschaftsschicht aufzusteigen, werden von Middletons Aufsteigern mit besonderer Vehemenz verfolgt, da dieser Aufstieg in der neuen Gesellschaftsordnung auch einer ökonomischen Absicherung gleichkommt. Das bedeutet, dass nicht mehr die Reputation einer Person ausschlaggebend für die Definition der gesellschaftlichen Position ist, sondern ihr finanzieller Besitz. Die Maßnahmen, auf die Middletons Figuren zur Erlangung des sozialen Aufstiegs zurückgreifen, sind dabei meist betrügerischer Natur, da ehrliche Möglichkeiten des Aufstiegs in Middletons korrupter Welt längst überholt sind. Das geht etwa aus der Gegenüberstellung von Stadt und Land hervor, wobei die ländlichen Figuren als ehrlich und naiv dargestellt werden, während die

Stadtbewohner zu Täuschungen bereit sind, in welchen sie ihre Schlaueit besonders effektiv zur eigenen Bereicherung einsetzen können. In einer Gesellschaft, wie sie von Middleton porträtiert wird, müssen die gutgläubigen Landbesitzer, die von der Ehrlichkeit der Städter ausgehen, somit zwangsweise verlieren, da sie dem rücksichtslosen, auf Habgier basierenden Verhalten der Aufsteiger hilflos ausgeliefert sind.

In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Frage nach dem Einsatz gesellschaftlicher Konventionen beantworten. Middletons Betrüger zeichnen sich vor allem durch ihre Menschenkenntnis aus, die es ihnen erlaubt, ihre Opfer mit deren Wünschen und Erwartungen zu konfrontieren. Um diese Hoffnungen auszulösen und zu verstärken, greifen sie auf die Vortäuschung konventioneller Gegebenheiten zurück, wie etwa auf vornehme Kleidung oder vertragliche Bindungen, um den Erwartungen des Opfers in Bezug auf eine bestimmte gesellschaftliche Rolle zu entsprechen. Im Zuge dieser Täuschung stellen die Betrüger den Betrogenen meist die Erfüllung eines gesellschaftlichen oder materiellen Wunsches in Aussicht, wodurch die Opfer dazu motiviert werden, ihre Handlungen zugunsten der Täter anzupassen. Die Forcierung sozialer Konventionen dient somit dazu, das Misstrauen der Betrogenen zu untergraben, indem die Auftritte der Betrüger ihren gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der City Comedies ist die Verbindung von Sexualität und Ökonomie, die vor allem bei der Betrachtung der weiblichen Figuren nicht unbeachtet bleiben darf. So verdienen sich Middletons Protagonistinnen ihren Lebensunterhalt meist durch Prostitution, also durch den „Verkauf“ des eigenen Körpers. Die Weiblichkeit wird somit als Instrument zur Erlangung gesellschaftlicher Macht eingesetzt, da sie den Frauen in der männlich dominierten Gesellschaft die Möglichkeit gibt, eigene Bedürfnisse durchzusetzen und auch Kritik an den Männern kundzutun. Dies funktioniert einerseits über die Steuerung des eigenen „Marktwerts“, der sich aus körperlichen und finanziellen Aspekten zusammensetzt, andererseits existieren aber auch Mechanismen innerhalb der Ehe – wie etwa der Ehebruch – welche den Frauen einen Eingriff in ihre jeweilige (gesellschaftliche) Situation ermöglichen. Diese Möglichkeiten der Einflussnahme erlauben es Middleton, sich von dem in der damaligen Zeit vorherrschenden Gesellschaftsbild der vom Ehemann abhängigen Frau abzuwenden und seine

Protagonistinnen als selbstbestimmte und selbstbewusste Individuen im städtischen Gesellschaftssystem darzustellen.

Diese oft kontroversiellen Ansätze in der Darstellung von Figuren und Handlung führten dazu, dass Middletons Standpunkt zur Moral in der Literatur vielfach diskutiert wurde. Wie die Analyse der vier ausgewählten Stücke ergeben hat, manifestiert sich seine moralische Sichtweise besonders in den Auflösungen seiner Stücke. Hierbei ist zwischen verschiedenen Darstellungsformen zu unterscheiden, welche entweder auf die Selbsterkenntnis, die Reue oder die Bestrafung des Betrügers hinauslaufen. In jedem dieser Fälle wird der Täter mit seinen Verfehlungen konfrontiert, jedoch führt diese Konfrontation nicht unbedingt zu einer Veränderung seines Verhaltens. Denn entweder werden dem Betrüger weitere Handlungsoptionen entzogen, indem er von einer oder mehrerer außenstehender Figuren gerichtet wird, oder er kann sein Leben fortsetzen wie bisher. Auch zeichnen sich Middletons Komödien durch die milden Strafen, die den Betrügern zuteil werden, aus. Die moralische Sichtweise, die Middletons Stücke transportieren, ist somit keine belehrende, die eindeutig zwischen „richtig“ und „falsch“ unterscheidet, sondern lediglich ein Hinweis auf moralische Verfehlungen, die aber in der neuen Gesellschaftsordnung des 17. Jahrhunderts am Weg zum Erfolg kaum zu vermeiden sind. Somit ist bei Middleton eher der Verstand einer Figur ausschlaggebend für ihren Aufstieg und nicht ihr moralisch einwandfreies Verhalten im städtischen Leben.

10 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Frost, David (1978): The selected play of Thomas Middleton. Cambridge: Cambridge University Press.

Middleton, Thomas (1998): A mad world, my masters and other plays. Oxford: Oxford University Press.

Middleton, Thomas (1999): A chaste maid in Cheapside. In: Women beware women and other plays. Oxford: Oxford University Press. S. 1-72.

Price, George (1976). Thomas Middleton - Michaelmas Term and A trick to catch the old one. A critical edition. Den Haag: Mouton & Co.

Sekundärliteratur:

Agnew, J.C. (1986): Worlds apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, Lea K. (2000): Women must have their longings, or they die: Capitalism as Gendered Discourse in Honest Whore (1602) and Chaste Maid of Cheapside (1613). In: Ramping Cannibals and dove-like virgins: Technologies of Gender and Sexuality in The Dutch Courtesan. <http://www.umpi.maine.edu/~ricer/honors/allen/contents.htm>. Zugriff: 6.8.2008.

Andreotti, Mario (1996): Traditionelles und modernes Drama. Bern/Stuttgart/Wien: Verlag Paul Haupt.

Asp, Carolyn (1974): A study of Thomas Middleton's tragicomedies. Salzburg: Institut für englische Sprache und Literatur.

Bains, Barbara Joan (1973): The lust motif in the plays of Thomas Middleton. Salzburg: Studies in English Literature.

- Bate, Jonathan (2008): Dampit and Moll. In: Times Online, 25. April 2008.
http://tls.timesonline.co.uk/article/0,,25363-2651325_1,00.html. Zugriff: 14.11.2008.
- Bowers, Rick (2003): Comedy, Carnival and Class: A chaste maid in Cheapside. In: Early Modern Literary Studies. Vol. 8, Nr. 3., <http://purl.oclc.org/emls/08-3/comebowe.htm>. Zugriff: 6.8.2008.
- Bullock, Helene B. (1927): Thomas Middleton and the Fashion of Playmaking. In: PMLA, Vol. 42, Nr. 3., S. 766-776.
- Carrithers, Gale H. (1989): City Comedy's Sardonic Hierarchy of Literacy. In: Studies in English Literature 1500-1900, Vol. 29, Nr. 2., S. 337-355.
- Chakravorty, Swapan (1996): Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton. Oxford: Clarendon Press.
- Chatterji, Ruby (1968): Unity and Disparity: Michaelmas Term. In: Studies in English Literature 1500-1900. Vol. 8, Nr. 2., S. 349-363.
- Covatta, Anthony (1973): Thomas Middleton's City Comedies. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Dutton, Richard (1999): Introduction. In: Middleton: Women beware women and other plays. Oxford: Oxford University Press. S. VII-XXXVII.
- Eccles, Mark (1931): Middleton's birth and education. In: The review of English Studies, Vol. 7, Nr. 28. Oxford: Oxford University Press. S. 431-441.
- Eliot, T.S. (1951): Selected Essays. London/Boston: Faber&Faber.
- Elton, Geoffrey Rudolph (1962): England under the Tudors. London: Methuen.
- Farouky, Jumana (2007): Thomas Middleton: For Adults Only. In: Time, 7.11.2007.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1681401-2,00.html>. Zugriff: 13.11.2008.
- Fiala, Susanne (2006): "If ye please to grant it" or: Requests and request strategies in selected plays of Thomas Middleton. Wien: Diplomarbeit Universität Wien.

- Fisher, Margery (1939): Notes on the Sources of Some Incidents in Middleton's London Plays. In: *The Review of English Studies*. Vol. 15, Nr. 59., S. 283-293.
- Frassinelli, Pier Paolo (2003): Realism, Desire and Reification: Thomas Middleton's A chaste maid in Cheapside. In: *Early Modern Literary Studies*. Vol. 8, Nr. 3., <http://purl.oclc.org/emls/08-3/fraschas.htm>. Zugriff: 6.8.2008.
- Gibbons, Brian (1980): *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton*. Florence: Routledge.
- Griswold, Wendy (1986): *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre 1576-1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- Horwich, Richard (1973): Wives, Courtesans, and the Economics of Love in Jacobean City Comedy. In: *Comparative Drama*. Vol. 7. S. 291-309.
- Isaacson, Emily Ruth (2007): *Domestication the Citizen: Household authority, the merchant class family and the early modern stage*. University of Missouri: Diss.
- Jenstad, Janelle Day (2002): The City cannot hold you: Social Conversion in the Goldsmith's Shop. In: *Early Modern Literary Studies*. Vol. 8, Nr. 2., <http://purl.oclc.org/emls/08-2/jensgold.html>. Zugriff: 6.8.2008.
- Kistner, A. L. und M. K. Kistner (1986): Heirs and Identity: The bases of social order in „Michaelmas Term“. In: *Modern Language Studies*. Vol. 16, Nr. 4, S. 61-71.
- Kitch, Aaron (2007): The Character of Credit and the Problem of Belief n Middleton's City Comedies. In: *Studies in English Literature*. Vol. 47, Nr. 2, S. 403-426.
- Leggatt, Alexander (1992): *Jacobean Public Theare*. New York: Routledge Chapman & Hall.
- Leinwand, Theodore B. (1986): *The City staged: Jacobean Comedy, 1603-1613*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Leinwand, Theodore B. (1994): Redeeming beggary/buggery in Michaelmas Term. In: *English Literary History*, Vol. 61, Nr. 1, S. 53-70.

Leonidas, Eric (2007): The school of the world: Trading on Wit in Middleton's Trick to Catch the old one. In: Early Modern Literary Studies, Vol. 12, Nr. 3, <http://purl.oclc.org/emls/12-3/leontri2.htm>. Zugriff: 6.8.2008.

Levin, Richard (1964): The Dampit Scenes in A trick to catch the old one. In: Modern Language Quarterly, Nr. 25, S. 140-152.

Levin, Richard (1965): The four Plots of A chaste maid in Cheapside. In: The review of English Studies. Vol. 16, Nr. 61., S. 14-24.

Marchand, Philip (2007): Who is „the other Shakespeare“? In: The Star, 2.12.2007. <http://www.thestar.com/entertainment/Books/article/281671>. Zugriff: 14.11.2008.

Martin, Mathew (1999): „[B]egot between tirewomen and tailors“: Commodified self-fashioning in Michaelmas Term. In: Early Modern Literary Studies. Vol. 5., Nr. 1, <http://purl.oclc.org/emls/05-1/marttail.html>. Zugriff: 6.8.2008.

McElroy, John (1972): Parody and burlesque in the tragicomedies of Thomas Middleton. Salzburg, Diss.

Mehl, Dieter / Stock, Angela / Zwierlein, Anne-Julia (2004): Plotting early modern London: New essays on Jacobean City Comedy. Hampshire: Ashgate Publishing.

Mount, David B. (1991): The „[Un]reclaymed Forme“ of Middleton's A trick to catch the old One. In: Studies in English Literature 1500-1900. Vol. 31, Nr. 2., S. 259-272.

Nauer, Bruno (1977): Thomas Middleton - A study of the narrative structures. Zürich: Diss.

Orlin, Lena Cowen (2000): Boundary Disputes in Early Modern London. In: Material London, ca. 1600. Ed. Lena Cowen Orlin. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 2000. 345-376.

Panek, Jennifer (2003): The mother as bawd in The Revenger's tragedy and A mad world, my Masters. In: Studies in English Literature 1500-1900, Vol. 43, Nr. 2, S. 415-438.

- Parker, R.B. (1960): Middleton's experiments with comedy and judgement. In: *Jacobean Theatre*, hrsg. v. John Russell Brown u. Bernard Harris. New York: St. Martin's. S. 179-200.
- Porter, Roy (1994): *London: A Social History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schoenbaum, Samuel (1959): A chaste maid in Cheapside and Middleton's City Comedy. In: *Studies in English Renaissance Drama in memory of Karl Julius Holzknacht*, hrsg. v. J. W. Bennett. New York: New York University Press. S. 287-309.
- Stow, John (1994): *A survey of London written in the Year 1598*. Phoenix Mill: Sutton.
- Sullivan, Ceri (2007): Thomas Middleton's View of Public Utility. In: *The Review of English Studies*. Vol. 58, Nr. 234., S. 162-174.
- Taylor, Gary (2007): The Bawdy Bard. In: *The Time*, 7. November 2007. London. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1681405,00.html>. Zugriff: 14.11.2008.
- Taylor, Gary (2007): The orphan playwright. In: *The Guardian*, 17. November 2007. London. <http://www.guardian.co.uk/books/2007/nov/17/classics.theatre>. Zugriff: 14.11.2008.
- Taylor, Gary (2007): *Thomas Middleton: The collected works*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Michael (1995): Introduction. In: *Middleton, Thomas (1998): A mad world, my masters and other plays*. Oxford: Oxford University Press. S. VII-XIX.
- Uszkalo, Kirsten C. (2001): Selling cherries, buying water: Reworking female sexual economics in Thomas Middleton's *A chaste maid in Cheapside*. In: *Luminarium: Anthology of English Literature*. <http://www.luminarium.org/sevenlit/uszkalo.htm>. Zugriff: 6.8.2008.
- Wells, Stanley (2006): *Shakespeare and Co*. London, Penguin Books.
- Wells, Susan (1981): Jacobean City Comedy and the Ideology of the City. In: *English Literary History*, Vol. 48, Nr. 1, S. 37-60.

White, Martin (1992): *Middleton and Tourneur*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Yachnin, Paul (1987): Social competition in Middleton's „Michaelmas Term“. In: *Explorations in Renaissance Culture*, Nr. 13, S. 87-99.

Yachnin, Paul (2003): Reversal of Fortune: Shakespeare, Middleton and the Puritans. In: *English Literary History*, Vol. 70, Nr. 3, S. 757-786.

11 Anhang

11.1 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit Thomas Middletons City Comedies sowie mit ihrer Funktion als Gesellschaftsspiegel des frühen 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht dabei die Analyse gesellschaftlicher Elemente, die sich in den Werken des Dramatikers wiederfinden und auch einen Einblick in die reale Situation der englischen Frühmoderne liefern.

Zur Analyse der gesellschaftlichen Aspekte wurden die vier City Comedies „A chaste Maid in Cheapside“, „A mad world, my masters“, „Michaelmas Term“ und „A trick to catch the old one“ herangezogen, anhand derer sowohl Handlungen als auch Figurentypen in Bezug auf gesellschaftliche Motive und soziale Rollen untersucht werden.

Ziel der Arbeit ist die Erforschung der Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge in Middletons Komödien sowie die Herstellung einer Verbindung zum realhistorischen, soziokulturellen Umfeld Londons im frühen 17. Jahrhundert, in welchem die City Comedies angesiedelt sind. In diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung des sozialen Rangs und der Einflussnahme der Figuren auf ihre Stellung in der Gesellschaft analysiert. Es werden dabei die verschiedenen Strategien des sozialen Aufstiegs abhängig von den jeweiligen Figurentypen behandelt. Ein weiterer Abschnitt befasst sich mit den unterschiedlichen Formen der Täuschung, welche Middletons Betrüger anwenden, wobei die Bedeutung sozialer Konventionen einen wesentlichen Aspekt darstellt. Außerdem steht die Verbindung zwischen Sexualität und Ökonomie im Vordergrund, welche sich vor allem auf die Darstellung der weiblichen Figuren auswirkt. Als letzter Punkt wird schließlich noch Middletons moralische Sichtweise beleuchtet, welche sich in den unterschiedlichen Auflösungen der Stücke präsentiert.

11.2 Lebenslauf

Schulbildung

1991-1995	Volksschule St. Elisabeth, 1020 Wien
1995-2003	AHS – BG Kleine Sperlgasse, 1020 Wien
Juni 2003	Matura mit gutem Erfolg

Studium

Seit Oktober 2003	Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikations- wissenschaft Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Oktober 2006	Abschluss des Bakkalaureatstudiums Publizistik (Bakk. phil.)
Seit Oktober 2006	Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien Bakkalaureatsstudium Raumplanung und -ordnung an der Technischen Universität Wien
Februar - Juni 2007	5 Monate Erasmus-Auslandsstudium an der Hogeschool Utrecht (NL), Studienrichtung: International Communication and Media

nebenbei verschiedene Praktika im Kulturbereich (Film, Theater, Museum) sowie seit 2006 Arbeit als Filmredakteurin