

ERTRÄGE DER FORSCHUNG

Band 55



WOLFGANG WEISS

DIE
ELISABETHANISCHE LYRIK

1976

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT

DARMSTADT

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Weiss, Wolfgang

Die elisabethanische Lyrik. — 1. Aufl. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

(Erträge der Forschung; Bd. 55)

ISBN 3-534-06861-0

2 3 4 5

 Bestellnummer 6861

© 1976 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

Satz: Maschinensetzerei Janß, Pfungstadt

Druck und Einband: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

Printed in Germany

Schrift: Linotype Garamond, 9/11

ISBN 3-534-06861-0

Für meinen Lehrer
WOLFGANG CLEMEN

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	IX
Einleitung	1
(Rezeptionsprobleme der elisabethanischen Lyrik. — Eingrenzung des Textkorpus. — Wege der Forschung im 20. Jahrhundert.)	
Bibliographie	11
I. Poetik und Rhetorik	13
(Das humanistische Verständnis der Sprache. — Die Lyrik in der poetologischen Diskussion — <i>decorum</i> und <i>energeia</i> . — Die ramistische Reform der Rhetorik. — <i>ordo naturalis</i> und <i>ordo artificialis</i> .)	
Bibliographie	24
II. Stile und Strukturen	27
(Beschreibungsmodelle für die historische Darstellung der elisabethanischen Lyrik. — Die Stiltraditionen des <i>plain</i> und <i>eloquent style</i> . — Wyatt — <i>Tottel's Miscellany</i> — Die frühelisabethanischen Formen des <i>plain</i> und <i>eloquent style</i> . — Der <i>eloquent style</i> am Ende des Jahrhunderts. — Die Kritik am <i>eloquent style</i> und die Verwendung des <i>plain style</i> um 1600.)	
Bibliographie	48
III. Metrum und Rhythmus	52
(Die Forschungsprobleme. — Der Ansatz der strukturalistischen Metrik. — Wyatt. — Surrey. — Frühelisabethanische Metrik. — Die Experimente mit metrischen Systemen der Antike. — Sidney.)	
Bibliographie	65

IV. Sonette und Sonettsequenzen	68
(Zum Wandel in der Beurteilung der Petrarca-Nachahmung. — Die Sonette Sir Thomas Wyatts. — Die Sonette Henry Howards, Earl of Surrey. — Sir Philip Sidneys <i>Astrophel and Stella</i> . — Edmund Spensers <i>Amoretti</i> . — W. Shakespeares Sonette.)	
Bibliographie	91
V. Wort und Musik	95
(Zum Wandel des Musikverständnisses durch Humanismus und Reformation. — Textvertonung im Madrigalstil. — Textvertonung im Airstil.)	
Bibliographie	115
Schlußbemerkung	117
Verzeichnis der Abkürzungen	121
Namenverzeichnis	123

VORWORT

Der Verfasser hat den Titel der Reihe *Erträge der Forschung* als Ermunterung zu dem Versuch verstanden, ein dem gegenwärtigen Stand der Forschung entsprechendes Bild der elisabethanischen Lyrik zu zeichnen. Daß ein solches Bild nicht mehr als eine Skizze werden konnte, bedarf angesichts des zur Verfügung stehenden Raumes und der kaum noch überschaubaren Flut von Monographien, Aufsätzen und Miscellen keiner ausführlichen Begründung. Es war nicht ganz leicht, für den Versuch einer Gesamtdarstellung eines Gebietes, das in den letzten Jahrzehnten lebhaftes Interesse bei so vielen Forschern und Kritikern gefunden hat, die geeignete Form der Darbietung zu finden. Die Präsentation in Form eines Forschungsberichts — die den Fachmann wohl am meisten befriedigt hätte — hätte es zwar ermöglicht, sich mit den einzelnen Beiträgen zur Forschung der letzten Jahre angemessen ausführlich und kritisch auseinanderzusetzen, aber das heutige Bild des Forschungsgegenstandes hätte sich damit nicht vermitteln lassen. Eine historische Darstellung, etwa in Form eines Kapitels der englischen Literaturgeschichte, hätte die Problemstellungen, Methoden und Tendenzen in der heutigen Forschung nicht berücksichtigen können. Deshalb erschien es dem Verfasser die vertretbarste Lösung zu sein, eine Darbietung in Form von Problemkreisen zu versuchen. Nur so schien es möglich, den Gegenstand und zugleich die Wege seiner Erforschung, die in den letzten Jahrzehnten beschritten wurden, gleichzeitig zu beschreiben. Um der Lesbarkeit der Darstellung willen wurde bei den einzelnen Kapiteln oft bewußt darauf verzichtet, im Text die einzelnen Forschungsbeiträge genau zu beschreiben und zu dokumentieren. Der verfügbare Raum hätte ohnehin dazu gezwungen, eine beinahe willkürliche Auswahl unter den vielen Studien zu treffen, die alle ihren

Beitrag zum heutigen Wissen und Verständnis geleistet haben. Deshalb erschien es richtiger, den Text nicht mit kommentierenden oder dokumentierenden Fußnoten zu versehen, sondern alle bibliographischen Angaben in die Bibliographien zu den einzelnen Kapiteln zu verweisen, wo die wichtigen Studien ohne Kommentar und Bewertung aufgelistet wurden. Bei seiner Darstellung der einzelnen Problemkreise hat sich der Verfasser zwar darum bemüht, ein möglichst objektives Bild zu vermitteln. Subjektivität ließ sich schon deshalb nicht ausschließen, weil der Verfasser gezwungen war, sich aufgrund seiner Kenntnis des Gegenstandes ein Urteil darüber zu bilden, welche Fragestellungen und Methoden in der Forschung sinnvoll und erkenntnisfördernd waren. Mancher fachkundige Leser wird sich wünschen, daß bei der Auswahl und Akzentverteilung anders verfahren worden wäre.

Bereits 1943 hat Rosamond TUVE in einem Forschungsbericht (*A Critical Survey of Scholarship in the Field of English Literature of the Renaissance*) die Situation in der Forschung so charakterisiert: "Analysis has so progressed that synthesis seems all but impossible." Dieses Wort hat heute mehr Gültigkeit als jemals zuvor. Nicht zuletzt das von R. TUVE und später auch von anderen Forschern geäußerte Bedauern darüber, daß immer seltener eine Synthese unternommen werde, hat den Verfasser bewogen, eine solche wenigstens in Ansätzen in Angriff zu nehmen. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens sind ihm erst im Verlauf der Arbeit ganz deutlich bewußt geworden; sie konnten allerdings nicht seine Meinung ändern, daß die Synthese trotz zunehmender Spezialisierung auch weiterhin eine Aufgabe der Literaturwissenschaft bleibt. Nur in der zusammenfassenden Darstellung kann ein größerer Kreis von Interessierten mit den Ergebnissen der Forschung bekannt gemacht werden und die Synthese — so skizzenhaft sie auch immer sein mag — kann vielleicht dem Fachmann zeigen, wo ungeklärte Probleme liegen oder welche neuen Fragen gestellt werden müssen.

EINLEITUNG

Die große Zahl lyrischer Gedichte, die in England im 16. Jahrhundert geschrieben wurden, bildet ein Textkorpus, zu dem der Leser des 20. Jahrhunderts im allgemeinen nur noch schwer Zugang findet. Den Grund hierfür ausschließlich in der seit 1900 rapide abnehmenden Fähigkeit, Dichtung auf intelligente Weise lesen zu können, sehen zu wollen, die I. A. RICHARDS (*Coleridge on Imagination*, 1934, S. 193) beobachtet zu haben glaubt, wäre verfehlt. Das allgemeine Verständnis von Literatur und die gattungsspezifische Erwartung haben sich in einem Maße verändert, daß auch bei einem für Lyrik aufgeschlossenen Leser Verständnisprobleme entstehen müssen. Bereits der Sammelbegriff Lyrik, unter dem diese Gedichte zusammengefaßt werden, ist geeignet, im heutigen Leser falsche Erwartungen zu wecken und Mißverständnisse auszulösen. Das heutige Vorverständnis von Lyrik dürfte zweifellos noch wesentlich von der sogenannten „Erlebnislyrik“ geprägt sein; das bedeutet, daß der heutige Leser von einem lyrischen Gedicht die Darstellung einer intimen persönlichen Erfahrung des Autors erwartet, die von diesem in einer nur ihm eigenen Weise unter subtiler Ausschöpfung aller sprachlichen Möglichkeiten gestaltet wurde. Eine solche Erwartung würde zweifellos die in der Lyrik des 16. Jahrhunderts zu beobachtende thematische Beschränkung, die stilistische Uniformität und die Tendenz zum überindividuellen Ausdruck als enttäuschend empfinden und negativ bewerten. Eine weitere Folge einer falschen Erwartungshaltung wäre, daß ein aus der modernen Lyrik abgeleitetes, auf die Dichtung des 16. Jahrhunderts nicht zutreffendes Originalitätsverständnis diese Lyrik als nur konventionell einschätzen würde, was wiederum verhinderte, daß die ganz andere Originalität und damit die poetische Leistung eines Autors richtig beobachtet

und beurteilt werden könnte. C. ING hat einige Merkmale dieser Lyrik treffend beschrieben:

It is usually short. Because it is intended for audible utterance, it retains something of a 'public' quality: however deep and genuine the emotions expressed in it may be, they are of such a kind, or treated in such a way, as to make it seem proper that they should be communicated to anyone who may hear the singing. That is, the subject of the poem, whether emotion or situation giving rise to emotion, must be freed from those elements which might connect it so intimately with an individual human personality that his privacy might seem to be invaded by the overhearing of his utterance. Therefore, the emotion or situation will probably be in some degree generalized, as this is the most obvious way of protecting individual privacy. For the same reason, and also because hearing a statement, especially in a form which expects musical qualities to be heard at the same time, gives less leisure for pondering its meaning than reading it, the diction and imagery will probably tend to be either simple and obvious, or familiarized by frequent use, or both.

(*Elizabethan Lyrics*, 1951, S. 15)

Diese Charakterisierung trifft zweifellos für einen großen Teil der lyrischen Produktion im 16. Jahrhundert zu. Der öffentliche Vortrag der Gedichte und ihre Vertonung können jedoch nicht allein als generative Prinzipien für diese Züge verantwortlich gemacht werden. Entscheidender für den Charakter dieser Lyrik war die pragmatische Funktion, die diesen Gedichten im gesellschaftlichen Gefüge zugewiesen wurde. R. TUVE hat auf diese Funktion deutlich hingewiesen:

The general intentions of lyric are to praise and to plead. The converse of the first is always included — vituperation, dispraise . . . Although, as in rhetoric, there is more stress on moving the affections than on revealing them, poetry of this genre is expected to be especially 'simple, sensuous, and passionate'. The note of emphasis upon an appraisal, an evaluation, and thence frequently upon undisguised persuasion, is even so the note which is never lost. This explains in part the presence of so much general statement in songs, for, instead of being personal revelations, they are praises or dispraises of some person, attitude, condition, idea, affection, outcome

of events; or they plead for or against something. All this may not fit very well with notions of the lyric as revelation of emotional experience, or outburst, or cry, or record of nuances of feeling, or notation of delicate movements of the sensibility.

(*Elizabethan and Metaphysical Imagery*, 1947, S. 85f.)

So richtig die Beobachtungen INGS und TUVES auch sind, so darf doch nicht übersehen werden, daß sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine „literarische“ Lyrik herausbildet, die von dieser gesellschaftlichen Funktion nicht mehr unmittelbar geprägt ist. Gerade diese Lyrik wird immer mehr zum Medium, in dem der Autor seine persönlichen Erfahrungen gestaltet. Diese Entwicklung innerhalb des Genres Lyrik hat sich bis zu einem gewissen Grad in der doppelten Verwendung des englischen Wortes *lyric* niedergeschlagen. Es wird nicht nur dazu verwendet, den Text eines Lieds von *poem* zu unterscheiden, sondern hat zugleich auch die breitere Bedeutung, die dem deutschen Begriff Lyrik entspricht.

Die Tatsache, daß die Gattungsbezeichnung Lyrik von jeher ein höchst undifferenzierter Sammelbegriff war, der die verschiedensten Formen, Darstellungsweisen und Sprechhaltungen umfaßte, macht es außerordentlich schwierig, für die gattungsmäßige Eingrenzung des Textkorpus elisabethanische Lyrik überzeugende Kriterien zu finden. Eine Beschränkung auf die tatsächlich vertonte Lyrik, wie sie in den Madrigal- und Airbänden oder in anderen Liederbüchern der Zeit zu finden ist, würde nur einen Teil der lyrischen Produktion erfassen. Würde man sich andererseits am Bedeutungsumfang des Wortes *poetry* orientieren, so hätte das zur Folge, daß auch narrative Gedichtformen in den Bereich dieser Darstellung aufgenommen werden müßten, wie z. B. die im 16. Jahrhundert so beliebten ovidischen Kurzepen oder die in der mittelalterlichen Tragödien tradition stehenden Gedichte des *Mirror for Magistrates*. Die Auswahl, auf der die vorliegende Darstellung beruht, geschah deshalb nicht aufgrund eines systematisch entwickelten und abgesicherten Gattungsbegriffs, sondern ist nur historisch zu rechtfertigen. Als Textgrundlage, auf der diese Darstellung aufbaut, wurden

diejenigen Gedichte herangezogen, die in den Anthologien des 16. Jahrhunderts gesammelt wurden, ferner die Lyrik der Madrigal- und Airbücher, sowie die Sonette und Sonettsequenzen Wyatts, Surreys, Sidneys, Spensers und Shakespeares. Nicht berücksichtigt wurden die volkstümlichen Lieder und Balladen, wie sie in Einblattgedrucken verbreitet wurden, sowie die liturgische und satirische Dichtung. Diese Einschränkung läßt sich insofern vertreten, als dieses Korpus durch gemeinsame Traditionen und Konventionen zusammengebunden wird und sich in ihm das Bild der Lyrik dieser Zeit schärfer erfassen läßt, als wenn auch Gedichte aufgenommen worden wären, die durch satirische Intentionen oder narrative Konventionen zusätzlich überformt sind.

Bei der heutigen Forschungslage ist es schwierig, die elisabethanische Lyrik zeitlich abzugrenzen. Da im Zuge der Periodisierung der englischen Literaturgeschichte das 16. Jahrhundert zumeist der Renaissance zugeordnet wurde, geriet die Erforschung der Literatur dieser Zeit zwangsläufig in die äußerst kontrovers geführte Renaissancediskussion. Der Wandel im Verständnis der Renaissance seit Burckhardt spiegelt sich nicht zuletzt in der Verschiebung ihrer Epochengrenzen. Zwar herrscht über den Beginn der englischen Renaissance in der Literatur weitgehende Übereinstimmung, aber das Ende der Renaissance wurde bald um 1600 oder noch früher angesetzt, bald über den Tod Miltons hinaus verschoben. In Abhängigkeit von der jeweiligen Dauer der Renaissance wurden dann besonders in der kontinentalen Forschung ganz verschiedene Perioden der englischen Literaturgeschichte mit den kunstgeschichtlichen Epochenbegriffen Manierismus und Barock bedacht und mit ähnlichen kulturellen Erscheinungen auf dem Kontinent korreliert. Die Ergebnislosigkeit der Debatte über das Wesen und die Dauer der englischen Renaissance hat schließlich zur vorsichtigen Skepsis gegenüber dem Begriff Renaissance in weiten Kreisen der anglo-amerikanischen Literaturforschung geführt, deren Haltung gegenüber einer allzu streng gehandhabten Periodisierung von jeher eher gleichgültig, wenn nicht ablehnend war. C. S. LE-

wis hat sich wohl am entschiedensten gegen eine Verwendung des Begriffs Renaissance in der englischen Literaturgeschichtsschreibung ausgesprochen:

... 'the Renaissance' can hardly be defined except as 'an imaginary entity responsible for everything the speaker likes in the fifteenth and sixteenth centuries' ... The word *Renaissance* helps to impose a factitious unity on all the untidy and heterogenous events which were going on in those centuries as in any others ... A word of such wide and fluctuating meaning is of no value. Meanwhile it has been ruined for its proper purpose. No one can now use the word *Renaissance* to mean the recovery of Greek and the classicizing of Latin with any assurance that his hearers will understand him. Bad money drives out good.

(*English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, 1954, S. 55)

Eine Orientierung bei der zeitlichen Eingrenzung der elisabethanischen Lyrik an einem gesicherten Renaissancebegriff ist demnach beim heutigen Stand der Forschung nicht mehr möglich, da der Begriff Renaissance gegenwärtig nur noch als Verständigungshilfe bei der Angabe ungefährender Zeitabschnitte zu dienen scheint.

Die in der englischen Lyrikforschung gebräuchlichen Periodenbezeichnungen wie *Early Tudor*, *Elizabethan*, *metaphysical*, *Jacobean* oder *Caroline* — ursprünglich zumeist analog den Zeitspannen der politischen Geschichte (z. B. Regierungszeit Elizabeths I. 1558—1603) verwendet — haben sich bei ihrer Übernahme in die Literaturgeschichtsschreibung sehr schnell zu zeitlich nicht exakt festgelegten Stilbezeichnungen gewandelt, freilich ohne daß jeweils ein präziser, allgemein akzeptierter Merkmalskatalog erstellt worden wäre. Besonders das Etikett *Elizabethan* geriet durch die Opposition zu *metaphysical* oder *Jacobean*, in der es zumeist verwendet wurde, zu einer Stilbenennung, mit der ein bestimmtes Werk oder ein Korpus von Texten oft nur als nicht-*metaphysical* identifiziert werden sollte. Man gewinnt bei manchen Studien nicht selten den Eindruck, daß *Elizabethan* nichts anderes als „in der Manier Sidneys und

Spensers“ bedeutet. Lediglich bei Hallett SMITH stimmt die literarhistorische Verwendung dieses Terminus mit der politischen Geschichte überein, da er ihn nur auf die Dichtung des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts anwendet. C. ING (1951) dagegen dehnt den Begriff von 1557 (Veröffentlichung von *Tottel's Miscellany*) bis 1633 (Veröffentlichung von Donnes Gedichten). Im Sammelband *Elizabethan Poetry [Stratford-upon-Avon Studies 2]* (1960) wird unter *Elizabethan* sogar die Dichtung von Wyatt bis einschließlich der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts behandelt. In der neueren Forschung setzt sich zusehends die Tendenz durch, die Opposition *Elizabethan — metaphysical* aufzugeben, durch die nicht selten der Eindruck erweckt wurde, es würde sich um zwei aufeinanderfolgende Epochen in der Geschichte der englischen Lyrik handeln (vgl. GÖLLER, *Epochen der englischen Lyrik*, 1970). So möchte z. B. F. W. BATESON (*English Poetry*, 1950), der sich recht kritisch über die bisherigen Periodisierungen äußert, die englische Dichtungsgeschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert überhaupt nur in drei Perioden eingeteilt wissen, wobei die erste, *Renaissance Poetry*, von ca. 1528 (Wyatts erste Sonette) bis ca. 1692 reicht (lt. BATESON Entstehungszeit des letzten Renaissancegedichts, Congreves *On Mrs. Arabella Hunt Singing*). Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, die Lyrik des 16. Jahrhunderts nochmals in Stilgruppen zu untergliedern. Während auf dem Kontinent analog zur Kunstgeschichte vielfach zwischen Frührenaissance (Wyatt, Surrey etc.) und Hochrenaissance (Sidney, Spenser etc.) unterschieden wurde, versuchte C. S. LEWIS eine Aufteilung in *Late Medieval*, *Drab* und *Golden*, womit jeweils Stiltendenzen bzw. dominante Zeitstile bezeichnet werden sollten. Dem Vorschlag von C. S. LEWIS ist allerdings kaum jemand gefolgt.

Wie schon dieser kurze Überblick zeigt, herrscht in der Forschung keinerlei Übereinstimmung darüber, wie der Kanon der elisabethanischen Dichtung definiert und damit zugleich zeitlich eingegrenzt werden soll. Weitgehend einig ist man sich lediglich darin, daß mit Wyatt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der englischen Lyrik beginnt. Für diese Grenzziehung kann man sich

auch auf das Zeugnis PUTTENHAMS (*The Arte of English Poesie*, 1589) berufen, für den die eigene Epoche mit den *courtly makers* am Hofe Heinrichs VIII. begann. Zusehends problematischer wurde es dagegen, das Ende der elisabethanischen Epoche um 1600 anzusetzen, wobei Ben Jonson mit seiner Schule und John Donne und damit die *metaphysical poetry* ausgeschlossen blieben. Die Kontinuität und der Wandel, die in der Lyrik dieser Zeit gleichzeitig zu beobachten sind, ermöglichen es beim heutigen Forschungsstand, sowohl für eine drastische Verschiebung der traditionellen Epochengrenze bis weit in das 17. Jahrhundert hinein als auch für ihre Beibehaltung jeweils mit guten Gründen zu argumentieren.

Angesichts dieser Situation, in der *Elizabethan* weder ein gesicherter Epochen- noch Stilbegriff ist, erschien es angebracht, zunächst auch aus praktischen Überlegungen heraus, die traditionelle Grenzziehung (die die „Elisabethaner“ Ben Jonson und John Donne ausschließt) beizubehalten. Eine ihrer Bedeutung entsprechende Berücksichtigung dieser beiden Dichter und ihrer „Schulen“ wäre im Rahmen dieser Darstellung nicht möglich gewesen. Eine Kritik der Forschungsergebnisse von TUVE, GUSS, v. KOPPENFELS u. a. ist damit keineswegs impliziert. Ausschlaggebend für die zeitliche Abgrenzung gegenüber Ben Jonson und John Donne war aber letztlich die Überlegung, daß das hier behandelte Korpus von lyrischen Texten bei allen thematischen und stilistischen Unterschieden im poetologischen Programm des Humanismus eine gemeinsame theoretische Grundlage hat. Von den *courtly makers* bis Sidney, Spenser und Shakespeare wurde das humanistische Dichtungsprogramm in ganz verschiedenen Ausformungen verwirklicht, bei letzteren in fast idealtypischer Ausprägung. Dieses Programm besitzt für die späteren Lyriker nicht mehr dieselbe Verbindlichkeit. In eine so definierte elisabethanische Lyrik sind auch die Madrigale und Airs einzubeziehen, auch wenn sie später als Ben Jonsons und John Donnes Lyrik entstanden sind, weil die in diesen Kompositionen programmatisch angestrebte und verwirklichte Verschmelzung von Text und Melodie auf der Grundlage des humanistischen Ver-

ständnisses der Beziehung von Wort und Musik erfolgte. Ben Jonson und seine Schule und John Donne (und mit ihm die *metaphysical school of poetry*) bauen zwar auf den poetischen Leistungen der elisabethanischen Lyrik auf, sie entwickeln aber zugleich neue poetologische Vorstellungen, entdecken neue Themenkreise für die Lyrik und verwenden schließlich das Medium Lyrik in einer neuen persönlichen Weise, so daß es gerechtfertigt erscheint, innerhalb der Geschichte der englischen Lyrik mit Ben Jonson und John Donne einen neuen Abschnitt beginnen zu lassen.

Die Erforschung der elisabethanischen Lyrik in diesem Jahrhundert, besonders ihre wissenschafts- und literaturtheoretischen Voraussetzungen, sowie ihre leitenden Erkenntnisinteressen und Methoden, lassen sich am besten an Forschungsberichten und Gesamtdarstellungen ablesen. In einem weitausgreifenden Forschungsbericht über die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geleistete Arbeit hat R. TUVE (1943) gezeigt, wie sehr die Forschung in dieser Zeit noch zum Teil von Grundkonzeptionen des 19. Jahrhunderts gesteuert war, zum Teil aber als Reaktion gegen diese verstanden werden muß. An erster Stelle der Neuorientierungen, die in dieser Zeit in der Forschung erfolgten, nennt TUVE die Rebellion gegen das Renaissancebild, das Burckhardt für das 19. Jahrhundert in so überzeugender Weise entworfen hatte. Die Demontage dieses Bildes führte dazu, daß sich bis heute kein Renaissancebild von ähnlicher Einheitlichkeit hat herausbilden können. Eine andere notwendige Kurskorrektur in der Forschung wurde von TUVE hinsichtlich der Fortschrittsidee und ihres Einflusses auf die Erforschung historischer Texte festgestellt. Im 19. Jahrhundert und noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war man weitgehend darauf festgelegt, im Sinne eines "whig view of history" (H. BUTTERFIELD, 1931) vor allem die „progressiven“ Tendenzen in einer Epoche herauszuarbeiten, wobei nicht selten diese Tendenzen mit den herrschenden Grundanschauungen einer Epoche gleichgesetzt wurden. Hier kam es in der geistes- und literaturgeschichtlichen Forschung der zwanziger und dreißiger Jahre zu einem Um-

denken, das sich für das historische Verständnis literarischer Texte als äußerst hilfreich erwies. Zugleich überwand die Forschung der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts auch die der Romantik entstammende Abneigung gegen literarische Konventionen und imitatorische Verfahren, die im 19. Jahrhundert das Verständnis der Eigenart der elisabethanischen Lyrik erschwerte. In ihrem kritischen Rückblick beklagt TUVE, daß angesichts der eindrucksvollen Leistung der historischen Forschung, die insbesondere auf editorischem, bibliographischem und ideengeschichtlichem Gebiet bedeutende Fortschritte gezeitigt habe, die deutende und wertende Kritik mit einer Ausnahme vergleichsweise wenig in Erscheinung getreten sei. Diese eine Ausnahme war die Entdeckung von John Donnes Werk. "*The rise of Donne into power is the most striking single critical phenomenon within the period.*" (S. 248 f.) Die Auswirkungen dieses Phänomens haben die Erforschung der elisabethanischen Lyrik bis in die siebziger Jahre beeinflußt. Sobald die Lyrik des 16. Jahrhunderts nicht mehr in biographisch bestimmten Einheiten beschrieben wurde, sondern mit Hilfe eines organischen Entwicklungsmodells, wurde die Dichtung der *courtly makers* zumeist als unvollkommenes Frühstadium derjenigen künstlerischen Tendenzen verstanden, die dann im Werk Sidneys, Spencers und Shakespeares zur vollendeten Ausprägung gelangten. Das lyrische Werk dieser drei Elisabethaner bildete gewissermaßen den Fluchtpunkt, dem alle Entwicklungslinien zustrebten. Nach der Entdeckung Donnes wurde dieser Fluchtpunkt nicht selten in das Werk Donnes verlegt, was zur Folge hatte, daß nunmehr in der vorausgehenden Lyrik neue Entwicklungstendenzen entdeckt bzw. die bisherigen neu beurteilt wurden. Die wesentlich positivere Bewertung Wyatts in der Kritik des 20. Jahrhunderts wegen der angeblichen „metaphysischen“ Qualitäten seines Werks ist nur eine Folge der Entdeckung Donnes in diesem Jahrhundert. Der Enthusiasmus, mit dem Donnes Werk im 20. Jahrhundert aufgenommen wurde, verhinderte nicht selten, daß die Lyrik des 16. Jahrhunderts nach ihren eigenen Voraussetzungen und Intentionen beurteilt wurde;

gleichzeitig wurde dadurch aber auch die Kontinuität der Lyrik am Ende des 16. Jahrhunderts besser erkannt als zuvor. In ihrem Forschungsbericht nannte TUVE eine Reihe von Desiderata. Neben einer verstärkten interpretatorischen Bemühung um die Dichtung dieser Zeit und der Synthese der vielen verstreuten Einzelergebnisse forderte TUVE die Ausweitung komparatistischer Studien, die Erhellung des sozialen und intellektuellen Milieus, verstärkte Genre-Studien und vor allem eine gründliche Analyse der Rhetorik und Literaturtheorie der Zeit. SEARS JAYNE stellte in einem Forschungsbericht (1964) im Rückblick auf TUVES Vorschläge fest: "*As though dancing to Miss Tuve's tune, we have been extremely active over the last twenty years in just the kinds of work she desiderated.*" (S. 98) In der Tat wurde gerade in diesen 20 Jahren auf dem Gebiet der Literaturtheorie und Rhetorik sowie der Konventionen der literarischen Genres — wie z. B. die vorzügliche Darstellung von HALLETT SMITH (1952) beweist — äußerst ergebnisreich gearbeitet. Wichtige Erkenntnisse auf dem Gebiet der Textvertonung wurden durch grundlegende Arbeiten von B. PATTISON (1948), J. STEVENS (1961) u. a. gewonnen. Die deutende Kritik konzentrierte sich besonders auf die elisabethanischen Sonettsequenzen, deren Verständnis durch Studien von HUBLER (1950), LEVER (1956), LEISHMAN (1961) u. a. entscheidende Förderung erfuhr. SEARS JAYNE stellte einen neuen Katalog von Desiderata auf: weitere Erforschung der Beziehungen zwischen der kontinentalen und englischen Lyrik, eine semantische Analyse der Sprache des 16. Jahrhunderts, eine exaktere Erforschung der Metrik und die Fortführung der Erhellung des ideengeschichtlichen Hintergrunds, die in diesem Jahrhundert von D. C. ALLEN, R. TUVE, J. STEADMAN, M. H. NICOLSON, W. NELSON u. a. so erfolgreich begonnen wurde. Aus der Perspektive der siebziger Jahre zeigt sich, daß dieser Katalog nur teilweise bearbeitet wurde. Auf dem Gebiet der Metrik wurden zwar durch J. THOMPSON (1961) neue Wege erfolgreich beschritten, und die Stilforschung erhielt durch D. L. PETERSON (1967) neue Impulse, aber die Erforschung des Frühneuenglischen befindet sich noch in einem frühen

Stadium. Trotz ausgezeichneter Arbeiten über die literarischen Beziehungen zwischen dem Kontinent und England, wie sie z. B. von P. THOMSON (1964) für Wyatt vorgelegt wurden, bedarf dieses Gebiet noch der gründlichen Erforschung. Angesichts der Fülle von Studien, die zur Vertiefung und Differenzierung des heutigen Verständnisses der elisabethanischen Lyrik beigetragen haben, darf freilich nicht übersehen werden, daß die Zusammenfassung ihrer Ergebnisse immer problematischer wird und der interessierte Leser dadurch immer weniger in die Lage versetzt wird, an den Erkenntnissen der Forschung teilzuhaben.

Bibliographie

Spezialbibliographien

The New Cambridge Bibliography of English Literature (NCBEL), ed. G. Watson, vol. I, 600—1660 (Cambridge, 1974).

Annual Bibliography of English Language and Literature. Sixteenth Century. Z. Z. ed. J. Horden und J. B. Misenheimer (Cambridge, Modern Humanities Research Association).

The Year's Work in English Studies.

V. The Earlier Sixteenth Century.

VII. Shakespeare.

IX. The Later Sixteenth Century, Excluding Drama. Z. Z. ed. G. Harlow (London, The English Association) (Ausgewählte und kommentierte Jahresbibliographien).

"Literature of the Renaissance", in *Studies in Philology (SP)*, 14 (1917) — 66 (1969) (Jahresbibliographien).

"English Literature VI: Renaissance and Elizabethan", in *Publications of The Modern Language Association of America (PMLA)*, Bibliography (Jahresbibliographien).

English Renaissance Studies in German 1945—1967. A Checklist, ed. H. W. Gabler [Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, N. F. Bd. 11] (Heidelberg, 1971).

Forschungsberichte

- R. Tuve, "A Critical Survey of Scholarship in the Field of English Literature of the Renaissance", *SP* 40 (1943).
- H. Craig, "Recent Scholarship of the English Renaissance: A Brief Survey", *SP* 42 (1945).
- R. Stamm, *Englische Literatur* [Wissenschaftliche Forschungsberichte, geisteswissenschaftliche Reihe, Bd. 11] (Bern, 1957).
- Sears Jayne, "Scholarship in the Renaissance. English Nondramatic Literature", *RenN* 17 (1964).
- "Recent Studies in the English Renaissance", *SEL 1500—1900*, jährlich seit 1961.

Gesamtdarstellungen

- Hallett Smith, *Elizabethan Poetry. A Study in Conventions, Meaning, and Expression* (Cambridge, Mass., 1964).
- C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama* [The Oxford History of English Literature, vol. III] (Oxford, 1959).
- M. Evans, *English Poetry in the Sixteenth Century* (London, 1955).
Elizabethan Poetry [Stratford-upon-Avon Studies 2] (London, 1960).
- F. Inglis, "Introduction", in *English Poetry 1550—1660*, ed. F. Inglis (London, 1965).
- W. Tydeman, "Introduction", in *English Poetry 1400—1580*, ed. W. Tydeman (London, 1974).
- E. Griem, „Die elisabethanische Epoche“, in *Epochen der englischen Lyrik*, Hrsg. K. H. Göller (Düsseldorf, 1970).
- G. K. Hunter, "Drab and Golden Lyrics of the Renaissance", in *Forms of Lyric*, ed. R. A. Brower [Selected Papers from the English Institute] (New York and London, 1970).

I. POETIK UND RHETORIK

R. TUVE forderte in den vierziger Jahren eine intensivere Erforschung der poetologischen und rhetorischen Literatur des 16. Jahrhunderts, weil sie sich durch die Kenntnis der dichtungstheoretischen Grundanschauungen und der Regelsysteme, die bei der Anfertigung von Texten galten, ein vertieftes Verständnis der Literatur der Zeit versprach. Die Ergebnisse der Forschung auf diesem Gebiet in den letzten Jahrzehnten haben diese Erwartung bestätigt. Die Eigenart der elisabethanischen Lyrik — in der zugleich ihre Fremdheit für den Leser des 20. Jahrhunderts begründet ist —, kann erst dann erfaßt werden, wenn der Leser die poetologischen und rhetorischen Voraussetzungen dieser Lyrik in seinen Verständnishorizont aufgenommen hat.

Zu den für die europäische Dichtung wichtigsten Ereignissen zählt die Wiederentdeckung und Inthronisation des klassischen Lateins durch die Humanisten. Diese Entdeckung erfolgte im Zuge einer Neubewertung der Sprache überhaupt. In ihr wurde nicht mehr nur ein Verständigungsmittel gesehen, sondern eine Gabe, die, da sie nur dem Menschen verliehen wurde, ihm besondere Würde verleiht und ihn vor allen anderen Lebewesen auszeichnet. Der Satz Quintilians „Deus ille, princeps rerum fabricatorque mundi, nullo magis hominem separavit a ceteris, quae quidem mortalia essent, quam dicendi facultate“ (*Inst. or.* II 16, 12) erhielt bei den Humanisten fundamentale Bedeutung, da er die Würde der Sprache begründete. Die einzigartige Gabe der Sprache bedurfte besonderer Pflege und Bildung, da nur durch sie wahrhaft menschliches Leben überhaupt erst möglich wurde. Nur die Macht der *eloquentia* habe es zustande gebracht, so argumentierte Cicero, die verstreuten Menschen zur Gemeinschaft zusammenzuführen, sie aus einer wilden und barbarischen Existenz hin zum wahrhaft menschlichen Dasein zu führen und

den Staaten Recht und Gesetz zu geben. „Ut vero iam ad illa summa veniamus, quae vis alia potuit aut dispersos homines unum in locum congregare aut a fera agrestique vita ad hunc humanum cultum civilemque deducere aut iam constitutis civitatibus leges iudicia iura describere?“ (Cicero, *De oratore* I 33).

Diese Auffassungen vom Wesen der Sprache, im 15. und 16. Jahrhundert vielfach repetiert und zustimmend kommentiert, wurden zu verbindlichen Grundüberzeugungen der Humanisten erhoben und gingen in das humanistische Bildungsideal ein. Nach Ansicht der Humanisten hatte die menschliche Sprache ihre vollkommenste Ausformung im klassischen Latein erfahren. Lateinische Prosa und Dichtung der klassischen Periode wurden deshalb zum absoluten Ideal und zur verbindlichen Norm erhoben. Alle sprachlichen Bemühungen hatten diesem Ideal nachzueifern und wurden an dieser Norm gemessen. Das mittelalterliche Latein dagegen wurde als barbarische Entartung bewertet und der Lächerlichkeit preisgegeben. Wie die Gabe der Sprache in der richtigen Weise auszubilden war, das vermittelte das Lehrgebäude der Rhetorik, das nach einem Wort von CURTIUS „Generalnenner, Formenlehre und Formenschatz der Literatur überhaupt“ wurde. Die Sprache wurde dabei als formlose Materie verstanden, die nach einem bestimmten Regelsystem mit Hilfe von festgelegten Operationen für die verschiedensten Zwecke jeweils neu geformt werden konnte. Von besonderer Bedeutung war dabei das Verhältnis von Wort und Sache, wie es von den Rhetorikern verstanden wurde. Nach einem für die Rhetorik fundamentalen Satz Ciceros sind Wort und Sache so aufeinander zugeordnet: „Nam cum omnis ex re atque verbis constet oratio neque verba sedem habere possunt, si rem subtraxeris, neque res lumen, si verba removeris“ (Cicero, *De oratore* III 19). Danach kann ein Wort ohne Sache keinen Sinn haben und eine Sache begrifflich nicht erfaßt werden, wenn man das Wort entfernen würde. Diese von den Humanisten übernommene und propagierte These hatte weitreichende Konsequenzen für die Dichtung, solange sie im Bann der Rhetorik und des humanistischen Sprachverständnisses stand. Da die regel-

treue Formung der Sprache in der Dichtung in Abhängigkeit von den Themen und Gegenständen zu erfolgen hatte, war die Sprachgebung der subjektiven Beliebigkeit des Dichters bis zu einem gewissen Grad entzogen. Die Gattung, die Gedichtform, die Stilhöhe, die Wahl des einzelnen Wortes war vom Gegenstand her weitgehend festgelegt. Für den einzelnen Dichter waren damit der Möglichkeit, sich in einer individuellen, originalen Weise ausdrücken zu können, rigorose Grenzen gezogen. Entsprechend konnte der Originalitätsbegriff im heutigen Verständnis nicht ein Wertkriterium bei der Beurteilung literarischer Werke sein. Entscheidend war vielmehr, inwiefern in einem Werk der Gegenstand adäquat, d. h. seinem Wesen gemäß und entsprechend den hierfür vorgesehenen Regeln, sprachlich gemeistert wurde, und wie weit sich das Werk imitatorisch dem klassischen Vorbild als der absoluten Norm näherte, denn die Nachahmung klassischer Vorbilder galt unter diesen Voraussetzungen als ein höchst legitimes und vielfach propagiertes künstlerisches Verfahren.

Diese Grundanschauungen, die zunächst in der neulateinischen Dichtung des Humanismus ihre Wirkung entfalteten, wurden von patriotisch und national gestimmten Humanisten ohne Abstriche auf die verschiedenen Muttersprachen übertragen. Gemessen am klassischen Latein wurden die Nationalsprachen vielfach als grobschlächtig und ungeformt empfunden. Damit war für die Humanisten die Aufgabe gestellt, die eigene Muttersprache auf das verbindliche Ideal hin zu entwickeln. Für die muttersprachliche Dichtung bedeutete dies, daß von der Metrik bis zu den Gedichtformen die einheimische Tradition einer Überprüfung unterzogen, mit neuen Ausdrucksformen experimentiert und ihre Eingemeindung versucht werden mußte.

Wenn also die Lyrik dieser Zeit so wenig dem heutigen Verständnis von Lyrik entspricht, so ist dies zunächst aus dem Vorverständnis zu begründen, das der Humanismus im Rückgriff auf antikes Gedankengut und mit der engen Bindung der Dichtung an die Rhetorik durchsetzte. Die Festlegung der sprachlichen Form durch den Gegenstand, die im rhetorischen res-

verba-Verhältnis begründet ist, verleiht der Lyrik dieser Zeit eine Tendenz zum Allgemeingültigen, Überindividuellen und verhinderte zunächst, daß Lyrik zum persönlichsten und subjektivsten dichterischen Medium wurde. Der objektiv vorgegebene Formenbestand und das dialogische Element, das durch die Rhetorik in die Dichtung hineingetragen wurde, verhinderte gleichzeitig, daß die Lyrik zum selbstversunkenen Monolog wurde, sondern ein öffentliches Medium blieb, das sich an ein Gegenüber richtete, das es zu preisen, zu tadeln oder zu bewegen galt.

Die Rhetorisierung der Dichtkunst war keineswegs das Werk der Humanisten; vielmehr bildete bereits im Mittelalter die Rhetorik die Grundlage der Dichtkunst. An klassischen rhetorischen Texten war damals Ciceros *De inventione* oder die pseudociceronianische Schrift *Ad Herennium* bekannt, daneben existierten eine Reihe von poetologischen Schriften, wie z. B. die *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme. Rhetorische Regelsammlungen waren aber auch in enzyklopädisch angelegten Sammelwerken zugänglich. Mit der Entdeckung einer Reihe klassischer poetologischer und rhetorischer Texte durch die Humanisten, durch die diese ihrerseits zur Abfassung eigener rhetorischer und poetologischer Schriften angeregt wurden, trat jedoch die Wirkung der Rhetorik auf die Dichtkunst in ein neues Stadium. Der Buchdruck und die Verbreitung humanistischer Bildung durch die Schulen sorgten für eine größere Zugänglichkeit dieser theoretischen Schriften und Regelsammlungen und eine breitere Aufgeschlossenheit für die darin niedergelegten Vorschriften und praktischen Anleitungen. Cicero, Quintilian und die Schrift *Ad Herennium* bildeten neben einer Reihe von rhetorischen Schriften des 16. Jahrhunderts, unter denen Erasmus' *De copia verborum ac rerum* sich besonderer Beliebtheit erfreute, die Grundlagen für jeden, der sich dem Studium der Rhetorik widmete.

Im Vergleich zum Kontinent fängt in England die poetologische Diskussion nur zögernd an und entwickelt erst relativ spät, insbesondere mit Sidneys *A Defence of Poesy*, relativ eigenständige Positionen.

In dieser Diskussion nimmt die Lyrik gegenüber dem Drama und Epos einen vergleichsweise geringen Raum ein. Die Ursache hierfür liegt in der platonisch-aristotelischen Einteilung der Dichtung aufgrund des Redekriteriums, nach dem die gattungsmäßige Untergliederung der Dichtung danach vorgenommen wird, wie die Rede bzw. das Geschehen vermittelt wird. Während Platon drei Möglichkeiten der Vermittlung unterschied, nämlich

- a) die unmittelbare, in der fiktive Personen selbst sprechen, wie z. B. in Tragödie und Komödie,
- b) die mittelbare, erzählende, in der der Dichter der Sprecher ist, der die Vorgänge berichtet, wie z. B. im Dithyrambos und
- c) die gemischte Vermittlung, in der bald der Dichter erzählend, bald die handelnden Personen unmittelbar vortragen, wie z. B. im Epos,

reduzierte Aristoteles diese Dreiteilung zur zweiteiligen Aufgliederung, in der nur noch zwischen der unmittelbaren dramatischen und vermittelten epischen Darstellungsweise unterschieden wurde. Spätantike Theoretiker greifen bald auf das dreigliedrige Schema Platons, bald auf das zweigliedrige des Aristoteles zurück, wobei die nach heutigen Vorstellungen zur Lyrik zu zählenden Gedichtarten den verschiedensten Vermittlungsformen zugeordnet wurden. Die Renaissancetheoretiker übernahmen im allgemeinen die antike Einteilung der Dichtung nach dem Redekriterium. Unterschiedliche Auffassungen lassen sich zumeist auf verschiedene antike Autoren zurückführen, auf die die einzelnen Theoretiker sich jeweils stützten. Während die antiken poetologischen Schriften für die humanistische Diskussion des Dramas und des Epos äußerst hilfreich und deshalb die Renaissanceschriften auf diesen Gebieten entsprechend fruchtbar waren, erwies sich die antike Typologie aufgrund der Redekriterien für die Lyrik als äußerst hinderlich, weil das Problem der Redevermittlung nur für einige lyrische Genres geklärt war. Bukolische Dialoggedichte konnten z. B. eindeutig dem dramatischen Genre zugeordnet werden, wie dies bereits durch Dio-

medes in der Spätantike vorgenommen worden war. Besonders problematisch war die Zuordnung der Liebeslyrik. Verschiedentlich wurde die Frage gestellt, ob Liebeslyrik überhaupt zur Dichtung zu rechnen sei, weil doch hier der Dichter in eigener Person und im eigenen Interesse spreche und somit das Grundkriterium der Dichtung, die Mimesis, nicht erfüllt sei. In der sehr einflußreichen Poetik des Scaliger (*Poetices libri septem*, 1561) wurde die Lyrik dem *genus narrativum* aufgrund folgender Überlegung zugeteilt: „... Ad haec multa sunt genera carminum, multa poematum, quorum nullum iam hoc in censu reponeretur, Lyrica, Scolia, Paeanes, Elegiae, Epigrammata, Satyrae, Syluae, Epithalamia, Hymni, alia: in quibus nulla extat imitatio, sed sola nudaque ἐπαγγελία, id est enarratio aut explicatio eorum affectuum, qui ex ipso profiscuntur ingenio canentis, non ex persona picta.“

Die Zuordnung zum *genus narrativum* erfolgte demnach aufgrund der Entscheidung, daß der Dichter selbst spreche, was voraussetzt, daß die heutige methodisch außerordentlich fruchtbare Unterscheidung zwischen dem Autor und dem textimmanenten Sprecher nicht vorgenommen wurde. Diese Klassifikation, die zweifellos aus einer gewissen Ratlosigkeit heraus vorgenommen wurde, verhinderte, daß eine allgemeine Theorie der Lyrik in der Renaissance entstehen konnte. Die Unsicherheit in der Theorie wurde aber auch dadurch gefördert, daß in der Renaissance lyrische Gedichtformen entstanden, wie z. B. das Sonett, für die es keine antiken Vorbilder gab. Die poetologische Diskussion der Zeit, soweit sie sich mit Lyrik beschäftigte, widmete sich deshalb vorwiegend Problemen wie z. B. Stilwahl, Aufbauform oder Metrik, ohne die Gattungsfrage zu klären. Wenn auch die Einordnung und Wesensbestimmung der Lyrik umstritten war oder in den Poetiken ausgespart wurde, so blieb doch die Abfassung lyrischer Texte dem rhetorischen Regelsystem unterworfen.

Das Grundprinzip, das alle einzelnen Regeln und Verfahren der Rhetorik beherrschte und letztlich deren Anwendung steuerte, war das *decorum*. Mit diesem Begriff war die Forde-

nung an jeden Schriftsteller und Dichter gestellt, hinsichtlich der inneren und äußeren Form eines jeden literarischen Textes die Angemessenheit in bezug auf Personen, Situation und Inhalt zu beachten. *Decorum* mußte gewahrt werden in Hinsicht auf die Person, der ein Text in den Mund gelegt wurde, und zugleich auf den Adressaten. Ebenso war auf die Angemessenheit in bezug auf das Thema und die Umstände der Zeit und des Ortes der Sprechsituation zu achten. Letztlich wurden vom *decorum* die Wahl der Gattung, der Gedichtform, der Stilhöhe und die Bildersprache bestimmt. Der Begriff des *decorum* darf jedoch nicht als starres Schema mißverstanden werden, das den einzelnen Autor durch mechanisch zu befolgende Vorschriften band. Das *decorum* legte z. B. nicht die poetisch zulässige Sprache im Sinne einer *poetic diction* fest. Es war vielmehr dem ästhetischen Urteil und dem Geschmack des einzelnen Dichters weitgehend überlassen, wie er der Grundforderung der Angemessenheit nachkommen wollte und welche künstlerischen Lösungen er dabei fand. So erweiterte z. B. E. Spenser seine poetische Sprache in *The Shepheardes Calender* (1579) selbständig durch Aufnahme rustikaler Dialektwörter und Archaismen, um sie dem pastoralen Milieu entsprechend zu gestalten; ein Verfahren, das vom Kommentator E. K. gebilligt, von Sidney als bedenklich empfunden wurde. In *The Fairie Queene* setzte Spenser dagegen die Archaismen ein, um dadurch das Thema des allegorischen Epos in majestätische und geheimnisvolle Distanz zu rücken. Die Grundforderung, die im Begriff des *decorum* steckte, konnte also durchaus schöpferische Kräfte im Dichter freisetzen und ihn zu individuellen Lösungen führen.

Das Lehrgebäude der Rhetorik und Poetik blieb in England während des 16. Jahrhunderts keineswegs unverändert. Vielmehr vollzogen sich Wandlungen und Akzentverlagerungen, deren Einfluß auf die dichterische Produktion zwar sehr schwer abzuschätzen ist, aber wegen der Parallelität, die in Theorie und gleichzeitiger dichterischer Praxis zu beobachten ist, bis zu einem gewissen Grad zueinander in Beziehung gesetzt werden darf. Die traditionelle, zur Formel gewordene horazische Dyas

des *prodesse* und *delectare* als Rechtfertigung und Ziel der Dichtung wird zwar von allen Theoretikern und Apologeten der Dichtkunst mit verschiedenen Gewichtungen das ganze Jahrhundert hindurch wiederholt; daneben taucht bei einzelnen Autoren, insbesondere bei Sidney (*Defence of Poesie*), ein affekt-rhetorischer Wirkungsbegriff auf, der zu einer Akzentverschiebung in der poetologischen Diskussion gegen Ende des Jahrhunderts führte. So rechtfertigt Sidney die Liebeslyrik nicht etwa durch die aus ihr zu ziehende Lehre, sondern tadelt ihre mangelnde Wirkung:

But truly many of such writings as come under the banner of unresistable love, if I were a mistresse, would never persuade mee they were in love; so coldly they applie firie speeches, as men that had rather redde lovers writings and so caught up certaine swelling Phrases, which hang together like a man that once tolde me the winde was at Northwest and by South, because he would be sure to name winds inough, then that in truth they feele those passions, which easily as I thinke, may be bewraied by that same forciblenesse or *Energiea* (as the Greeks call it of the writer).

Damit wird von Sidney dem Begriff der *energeia*, der in den Rhetoriken eine bedeutsame Rolle spielt, gerade für die Lyrik und besonders für die Liebeslyrik eine besondere Bedeutung verliehen. Unter dem Begriff *energeia* wurde eine Reihe von einzelnen Verfahren subsumiert, die der Dichter beachten muß, wenn er die gewünschten Wirkungen auslösen will, nämlich die Affekte des Zuhörers bzw. Lesers zu erregen und seiner Intention entsprechend zu steuern. Die Auslösung der Affekte erfolgte dabei durch deren Übertragung vom Sprecher bzw. Autor auf den Adressaten nach dem Prinzip der Resonanz. Deshalb sind solche sprachlichen Mittel zu wählen, die den Hörer oder Leser besonders einstimmen und die ihm zugleich den Eindruck vermitteln, der Sprecher bzw. Autor sei selbst leidenschaftlich bewegt. Dazu gehören z. B. Tempowechsel, der mit metrischen Mitteln erzielt werden kann, Länge und Kürze von Sprechakten, Wiederholungen, Interjektionen u. a., durch die dem Adressaten die Leidenschaft des sprechenden Ichs übermittelt

werden kann. Zur *energeia* tritt die *enargeia* hinzu, d. h. die Sinnlichkeit der sprachlichen Darstellung, da der Geist eines Menschen nur über seine Sinne angesprochen werden kann, die also primär beeinflusst werden müssen. Detailreiche, bildkräftige und bewegte Darstellung sowie eine kunstvolle Lautgestaltung, durch die eine lebendige Präsentation des Gegenstandes erzielt wird, sind deshalb wesentliche Forderungen an den Dichter.

Die theoretische Diskussion der Lyrik in den dichterisch fruchtbaren letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vollzieht sich demnach intentional im theoretischen Begriffsfeld *docere-delectare-movere* (*persuadere*), wobei in der Lyrik dem *movere* offensichtlich der Primat zugestanden wird. Der Versuch, auch die Liebeslyrik durch ihre belehrende Wirkung zu rechtfertigen, wird am Ende des Jahrhunderts nicht mehr weiter verfolgt. Stattdessen gewinnt die funktionale Verwendung einzelner rhetorischer Kunstgriffe im Hinblick auf ihre affektsteuernde Wirkung immer mehr an Bedeutung.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kam es innerhalb des traditionellen Lehrgebäudes der Rhetorik zu einer Neugliederung, die nicht ohne Auswirkung auf die dichterische Praxis gewesen zu sein scheint. In der theoretischen Diskussion und in der gleichzeitigen lyrischen Produktion ist zumindest ein auffälliger Parallelismus zu beobachten, der eine kausale Beziehung vermuten läßt. Entsprechend den fünf Grundoperationen, die bei der schulmäßigen Abfassung und beim Vortrag einer Rede vorzunehmen waren, waren die Rhetoriken zumeist in fünf Teile gegliedert:

1. *Inventio* (Stofffindung),
2. *Dispositio* (Gliederung),
3. *Elocutio* (die sprachliche Ausgestaltung),
4. *Memoria* (die Erlernung),
5. *Pronuntiatio* (die Vortragsweise).

Für die Dichtung waren lediglich die ersten drei Abschnitte von Bedeutung, weil sie sich mit der eigentlichen Textherstellung befaßten. Von jeher nahm der dritte Teil den größten Raum ein, weil dort die detaillierten Anweisungen über die Figuren, Tro-

pen und Schemata gegeben wurden. In dieser traditionellen Gliederung vollzog sich im Lauf des 16. Jahrhunderts ein Wandel, als durch Petrus Ramus und seine Schüler eine neue Zuständigkeitsverteilung auf den Gebieten der Logik, Dialektik und Rhetorik vorgenommen wurde. *Inventio* und *Dispositio*, die bisher in die Zuständigkeit der Rhetorik fielen, wurden jetzt der Logik bzw. Dialektik zugeordnet. Der Rhetorik wurde nur noch die Aufgabe der *Elocutio*, der sprachlichen Ausschmückung, belassen. Für die Dichtung bedeutete dies, daß damit grundsätzlich die Barrieren zwischen Literatur und logischer Argumentationsweise niedergelegt waren, weil nunmehr die gleichen Argumentationsmodelle für die philosophische Dialektik wie für die Literatur galten. In die Lyrik um 1600 finden dementsprechend mehr und mehr Argumentationsmodelle und Persuasionsstrategien Eingang, wie z. B. verschiedene syllogistische Schlußformen, die ursprünglich dem Bereich der Logik entstammen. Zugleich ist eine Veränderung im Gebrauch der Bildersprache zu beobachten. Durch die Betonung des Argumentationsvorgangs wird die Bildersprache primär nicht mehr nach ihrem ornamentalen Wert ausgewählt, sondern im Hinblick auf ihre argumentative Funktion, was nicht zuletzt zur Erschließung neuer, überzeugungskräftiger Bildbereiche für die Lyrik führt. Die ramistische Gliederung ermöglichte damit theoretisch eine Lyrik, die über wesentlich mehr und verschiedenartigere Anordnungsschemata verfügte, als sie bisher von den traditionellen Rhetorikern bereitgestellt worden waren. Diese erschöpften sich im wesentlichen in den Strukturmodellen für das *genus demonstrativum* (Lob und Tadel) und für das *genus deliberativum* (Überredung und Bitten).

Die Auswirkungen des Ramismus in der Rhetorik führten, wie das Beispiel des in Cambridge zum Ramisten gewordenen Sidney zeigt, nicht zuletzt zu einer stärkeren Betonung des Wirkungsaspekts. Damit war aber zugleich auch die Frage nach den wirksamsten Bauformen der Texte neu gestellt. Die traditionellen Rhetorikern empfahlen im allgemeinen den *ordo naturalis*, die natürliche Anordnung des Stoffes, worunter die logisch

verzahnte, zumeist von allgemeinen Prinzipien zum Speziellen fortschreitende Gliederung verstanden wurde. Zugleich wurde die Harmonie zwischen den verschiedenen Abschnitten der Gedankenfolge gefordert, d. h. einzelne Teile sollten nicht auf Kosten anderer disproportional ausgeweitet oder zusammengezogen werden, Deformationen des Aufbaus oder Abweichungen von der gedanklichen Abfolge waren zu vermeiden. Diese Forderung nach Übersichtlichkeit und Klarheit führte in der Lyrik zu Bauformen, die sich insbesondere durch Häufung symmetrischer, parallelistischer und rhythmischer Elemente auszeichnen. Katalogformen und Chiasmen, syntaktische Symmetrien, die bis zu gleichgeordneten Konstruktionen führten, und Rhythmisierungen von Perioden waren die Kunstgriffe, mit denen dem Ideal des *ordo naturalis* in der Lyrik entsprochen werden konnte.

Dieses Ideal blieb gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht unwidersprochen. Als Gegenentwurf wurde ihm das Prinzip des *ordo artificialis* gegenübergestellt, wobei man sich ebenfalls auf antike Vorbilder berufen konnte. Der *ordo artificialis* bietet das Material absichtlich in künstlicher Verwirrung dar. Zugleich verletzt er bewußt den Grundsatz der harmonischen Proportion der einzelnen Glieder der Rede. Manche Glieder der Argumentationskette können übersprungen, andere disproportional ausgeweitet werden, Digressionen können eingeschaltet, Trugschlüsse bewußt gesetzt werden. Dieser *ordo artificialis* wurde immer dann empfohlen, wenn man die innere Erregung des Sprechers sprachlich abbilden und sie auf den Adressaten übertragen wollte, weil innere Erregung nach Auffassung der elisabethanischen Psychologie zu unzusammenhängender Redeweise und Verlust logischen Ordnungsvermögens führte. Er war zugleich auch als rhetorisches Verfahren legitimiert, wenn es galt, den Adressaten weniger zu überzeugen als vielmehr zu überumpeln und zu beeindrucken.

Der *ordo artificialis* entsprach im Genre der Liebeslyrik durchaus der Grundforderung des *decorum*, wie die Bemerkung Th. Watsons lehrt, der über seine eigene Sonettensammlung ur-

teilte: "it is nothing *Praeter decorum* for a maiemed man to halt in his pase, where his wound enforceth him, or for a Poete to falter in his Poeme, when his matter requieth it . . . Therefore . . . I roughhewed my verse, where my sense was vnsetled" (*The Hekatompathia*, 1582).

Damit standen dem Dichter zwei Ordnungsprinzipien für den inneren Aufbau eines Gedichts zur Verfügung, die er entsprechend der Thematik und seiner Auffassung vom *decorum* einsetzen konnte. Die Literaturtheorie der Zeit, angefangen vom Sprachverständnis bis hin zur Bereitstellung von Argumentationsmodellen, stellte somit an die Lyrik Forderungen, die keineswegs verhinderten, daß die Lyrik zum poetischen Ort der Selbstaussage und zum Ausdruck individuellen Weltverständnisses und privater Empfindungen wurde; sie prägten allerdings die Intentionen des Dichters durch die bestehenden literarischen Konventionen und durch das rhetorische Instrumentarium, mit deren Hilfe er sich artikulieren mußte, in außerordentlichem Maße. Deshalb erweist sich auch die aus einem nachromantischen Dichtungsverständnis hergeleitete Frage nach der „Echtheit“ dieser Lyrik, die im 19. und 20. Jahrhundert auf so verschiedene Weise beantwortet wurde, als letztlich nicht beantwortbar und damit als dem Gegenstand gegenüber inadäquat gestellt, weil die allgemeinen literarischen Konventionen selbstverständliches Ausdrucksmedium auch der privatesten Empfindungen und diese Empfindungen nur durch sie überhaupt artikulierbar waren.

Bibliographie

- R. H. Abrams, "Memory and Making in the Poetics of Renaissance England", *DAI* 34 (1973).
- Ch. S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*. Ed. D. L. Clark (Gloucester, 1959).
- K. Bartenschlager, *Die Situation des Sprechers im Gedicht*. Wyatt, Sidney, Spenser (Diss. München, 1970).
- D. L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (New York, 1922).

- K. Cochrane, "Orpheus Applied: Some Instances of His Importance in the Humanist View of Language", *RES*, n. s. 19 (1968).
- R. L. Colie, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance* (Berkeley, 1973).
- K. O. Conrady, „Grundlagen und Sinn des Dichtens und der Dichtung innerhalb der lateinischen Tradition“, in *Zur Lyrik-Diskussion*. Hrsg. R. Grimm [Wege der Forschung, Bd. XCI] (Darmstadt, 1966).
- W. G. Crane, *Wit and Rhetoric in the Renaissance* (New York, 1937).
- A. L. De Neef, "Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric", *JMRS* 3 (1973).
- V. Deubel, *Tradierter Bauformen und lyrische Struktur* [Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 14] (Stuttgart, 1971).
- P. Dronke, "Mediaeval Rhetoric", in *Literature and Western Civilization*, ed. D. Daiches and A. K. Thorlby, II (London, 1973).
- Ch. Enzensberger, *Sonett und Poetik* (Diss. München, 1962).
- V. Hall, *Renaissance and Literary Criticism. A Study of Its Social Content* (Gloucester, 1959).
- O. Hardison, *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice* (Chapel Hill, 1962).
- M. T. Herrick, "The Early History of Aristotle's Rhetoric in England", *PQ* 5 (1926).
- , *The Poetics of Aristotle in England* [Cornell Studies in English, 17] (New Haven, 1930).
- , *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531—1555* [Illinois Studies in Lang. and Lit., XXXII, 1] (Urbana, 1946).
- A. C. Howell, "Res et Verba: Words and Things", *ELH* 13 (1946).
- W. S. Howell, "Ramus and English Rhetoric", *QJS* 37 (1951).
- , *Logic and Rhetoric in England, 1500—1700* (Princeton, 1956).
- D. Javitch, "Poetry and Court Conduct: Puttenham's *Arte of English Poesie* in the Light of Castiglione's *Cortegiano*", *MLN* 87 (1972).
- R. F. Jones, *The Triumph of the English Language* (London, 1953).
- H. Mainusch, *Die Dichtungstheorie Sir Philip Sidneys* (Diss. Münster, 1956).
- , „Dichtung als Nachahmung. Ein Beitrag zum Verständnis der Renaissancepoetik“, *GRM* 41 (1960).

- H. A. Mason, *Humanism and Poetry in the Early Tudor Period* (London, 1959).
- W. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason* (Cambridge, 1958).
- H. F. Plett, *Der affektrhetorische Wirkungsbegriff in der rhetorisch-poetischen Theorie der englischen Renaissance* (Diss. Bonn, 1970).
- D. A. Richardson, "Decorum and Diction in the English Renaissance", *DAI* 34 (1973).
- N. Rudenstine, *Sidney's Poetic Development* (Cambridge, 1967).
- J. E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism* (Princeton, 1968).
- Th. O. Sloan and R. B. Waddington, eds., *The Rhetoric of Renaissance Poetry. From Wyatt to Milton* (Berkeley, London, 1974).
- A. J. Smith, "Theory and Practice in Renaissance Poetry", *BJRL* (1964).
- L. A. Sonnino, *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric* (London, 1968).
- E. Sweeting, *Early Tudor Criticism, Linguistic and Literary* (New York, 1940).
- J. B. Trapp, "Rhetoric and the Renaissance", in *Background to the English Renaissance*, ed. J. B. Trapp (London, 1974).
- R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947, repr. 1961).
- B. Vickers, *Classical Rhetoric in English Poetry* (London, 1970).
- G. F. Waller, "Critical Puritanism and the Elizabethan Lyric Poets", *English* 21 (1972).
- H. O. White, *Plagiarism and Imitation During the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions* (New York, 1965).
- D. N. L. Wood, "Decorum and Decoration in the Language of Elizabethan Poetry", *RUE* 42 (1972).

II. STILE UND STRUKTUREN

Für Darstellungen der Geschichte der Lyrik im 16. Jahrhundert wurde im 20. Jahrhundert zumeist das Modell der linearen, stetigen Entwicklung und qualitativen Verbesserung gewählt. Man begann in der Regel mit dem Werk der *courtly makers* am Hofe Heinrichs VIII., deren poetische Leistungen zumeist als schlichte Pioniertaten bewertet wurden. Erwähnenswert war vor allem die Verpflanzung des Petrarca-Sonetts nach England durch Wyatt und Surrey. Die nächste Stufe wurde durch die berühmte Anthologie *Songes and Sonettes* des Verlegers R. Tottel (1557) repräsentiert, durch die die poetischen Reformversuche einem breiten Publikum vermittelt wurden und ein mühsamer Lernprozeß in Gang gesetzt wurde, von dem zahlreiche kunstlose oder mit umständlicher Gelehrsamkeit prunkende Dichtungen in den nächsten 20 Jahren Zeugnis ablegten. Schließlich sei mit dem Erscheinen von Th. Watsons *Hekatompathia* (1582), der Zirkulation der Manuskripte von Sidneys *Astrophel and Stella* und dem Erscheinen von Spensers *Shepherdes Calender* (1579) die lyrische Entwicklung in das Stadium der Blüte eingetreten, so daß man vielfach eine zusätzliche Epochenäsur, mit der man eine englische Früh- von der Hochrenaissance trennte, einführte. Die Unterschiede, die in gleichzeitigen Werken zutage traten, wurden zumeist als Individualstile unter dem voll entfalteten Epochenstil in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts subsumiert. Das Modell der linearen Entwicklung führte zumeist dazu, die Leistungen Sidneys, Spensers und Shakespeares auf dem Gebiet der Lyrik als absoluten Wertmaßstab zu setzen, an dem die gesamte Produktion des 16. Jahrhunderts gemessen wurde, was zur Folge hatte, daß insbesondere die Werke vorausgehender Autoren weniger nach deren eigenen Intentionen als vielmehr nach ihren

vermeintlichen Tendenzen bewertet wurden. Dieses Modell, das von Sidney LEE 1904 skizziert und seitdem oft wiederholt wurde, erfuhr durch C. S. LEWIS (1954) nur eine geringfügige Modifikation. Seine Unterscheidung in *drab age poetry* und *golden age poetry* versuchte die Lyrik des 16. Jahrhunderts in zwei hintereinandergeschaltete Epochen einzuteilen. Obwohl Lewis die Bezeichnung *drab* nicht pejorativ verstanden wissen wollte, geriet sie ihm doch unter der Hand gelegentlich zum Wertkriterium. Zu diesem Modell gehörte auch, daß der Einfluß kontinentaler Dichtung auf die Herausbildung englischer Lyrik als außerordentlich stark und zumeist auf Kosten der einheimischen mittelalterlichen Traditionen veranschlagt wurde.

Die Wahl dieses Modells erfolgte keineswegs willkürlich. Auf verschiedenen Einzelgebieten, wie z. B. beim poetischen Wortschatz oder bei der Metrik lassen sich in der Tat Entwicklungen und Lernprozesse demonstrieren. Überdies wurde das Modell der kontinuierlichen Höherentwicklung durch verschiedene poetologische Äußerungen im 16. Jahrhundert nahegelegt. So betont R. Tottel in seinem Vorwort *The Printer to the Reader* die Notwendigkeit der Verfeinerung der englischen Dichtkunst und bietet zu diesem Zweck in seiner Anthologie Vorbilder an; Puttenham am Ende des Jahrhunderts gedenkt dankbar der *courtly makers*, weil nur durch deren Pionierleistungen der hohe Stand der Dichtkunst seiner Zeit erreicht wurde.

Sir *Thomas Wyatt* th'elder and *Henry Earle* of Surrey were the two chieftaines, who hauing trauailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie as nouices newly crept out of the schooles of *Dante Arioste* and *Petrarch*, they greatly polished our rude and homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may iustly be sayd the first reformers of our English meetre and stile.

(*The Arte of English Poesie*, 1589, ed. G. D. WILLCOCK and A. WALKER, p. 60).

Freilich gab es Erscheinungen auf dem Gebiet der Lyrik, die sich der Einordnung in dieses Modell entzogen, wie z. B. die stilistische Transformation, die Wyatt bei der Übertragung der

Sonette Petrarcas vornahm, oder die stilistische Neuorientierung am Ende des 16. Jahrhunderts. Eine neue Betrachtung der historischen Verhältnisse begann mit Yvor WINTERS (1939), der erstmals zwei Stiltraditionen in der Lyrik des 16. Jahrhunderts unterschied, die das gesamte Jahrhundert hindurch gleichberechtigt nebeneinander existierten und deren Wahl in Abhängigkeit vom Thema und von der Haltung des Dichters zu seinem Gegenstand erfolgte. Damit wurde eine neue Perspektive auf die Lyrik dieser Zeit eröffnet, die sich in der Folgezeit, insbesondere aber in den Untersuchungen von D. L. PETERSON (1967) u. a. als außerordentlich fruchtbar erwies. Diese Stiltrennung hatte nicht nur den Vorteil, daß damit verhindert wurde, einen Gruppen- oder Zeitstil als unvollkommenen Vorläufer eines anderen Gruppen- oder Zeitstils zu mißdeuten, sondern daß dadurch auch Kategorien in die historischen Untersuchungen eingeführt wurden, die mit denen des 16. Jahrhunderts übereinstimmten.

Die Poetik des 16. Jahrhunderts übernahm vom Mittelalter nicht nur die Überzeugung, daß Dichtung der Rhetorik untergeordnet sei, sondern auch die vorwiegend sich auf Stilprobleme konzentrierende Betrachtung von Dichtung, wodurch in der rhetorischen Theorie die *elocutio*, die dritte Operation bei der Texterstellung, in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Auch der nationale Humanismus, der eine seiner wichtigsten Aufgaben in der Formung der Muttersprache erblickte, verstand diese vor allem als Stilproblem. Vom Mittelalter wurde im 16. Jahrhundert auch das Konzept zweier nebeneinander existierender Stiltraditionen, des *plain* und *eloquent style* übernommen. Der *plain style* wurde dabei moralisierenden und didaktischen Themen zugeordnet, während der *eloquent style* dem Themenkreis der höfischen Literatur vorbehalten war. Der *plain style*, der in schmuckloser Direktheit Thesen, Maximen, Reflexionen, Einsichten und Ideen vermittelte, entwickelte sich überwiegend im kirchlichen und schulischen Bereich. Als seine typischen Merkmale gelten Bilderarmut der Sprache und eine zumeist parataktisch gefügte Syntax, die in ihrer Ungenauigkeit und lockeren

Verknüpfung oft an den kolloquialen Sprechstil grenzt. Die Struktur eines Gedichts im *plain style* ist zumeist durch die katalogartige Reihung von Beispielen, Spruchweisheiten, Sprichwörtern oder Sentenzen bestimmt; entsprechend der stark didaktischen Ausrichtung der Gedichte im *plain style* werden Wiederholungen bevorzugt. Dementsprechend häufig ist die Verwendung des thematischen Refrains, dem in strophischen Gedichten oft eine wichtige strukturelle Funktion zukommt, weil durch ihn die Beispiele und Illustrationen mit dem Generalthema des Gedichts verknüpft werden. Der *eloquent style* war die geziemende Stillage für Gedichte innerhalb der höfischen Tradition, für Preisgedichte und Totenklagen, sowie für jede Gelegenheitsdichtung im höfischen Umkreis. In dieser Stillage wurden kunstvolle Variationen in der *inventio* und *dispositio* des Stoffes erwartet, die bilderreiche Ausfaltung aller Aspekte des Themas und der verschwenderische Einsatz jener rhetorischen Mittel, die unter dem Sammelbegriff *elocutio* angeboten wurden. Metaphern, breit ausgeführte Vergleiche und eine kunstvoll harmonisierte und zugleich weitgespannte Syntax bildeten die Hauptmerkmale dieser Stillage. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts waren beide Stile in einer Phase mechanischer Repetition angelangt, in der Quantität nicht selten Qualität ersetzte. Die automatisierte Verwendung der Stile war nicht zuletzt durch den Sprachwandel bedingt, der zur schulmäßigen Anwendung des Erprobten zwang. Gedichte dieser Zeit im *plain style* zeigen zumeist eine chaotische Syntax, eine wahllose Reihung von Gemeinplätzen und eine Neigung zu exzessiver Moralisierung des poetischen Materials. Gedichte im *eloquent style* halten sich hinsichtlich der *dispositio* zumeist starr an die Vorschriften, die von Rhetorikern oder Briefstellern empfohlen wurden (z. B. *exordium*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio*, *conclusio*) und repetieren in mechanischer Weise die empfohlenen Mittel der *elocutio*. Nur vor diesem Hintergrund wird die hohe Wertschätzung verständlich, die den *courtly makers* und insbesondere Wyatt und Surrey von späteren Renaissance-Literaten entgegengebracht wurde.

Sir Thomas Wyatt

Die Forschung hat heute dem Werk Wyatts einen Platz in der Geschichte der Lyrik eingeräumt, der ihm früher nicht immer zugestanden wurde. Der Rang Wyatts wird heute im Gegensatz zu früher weniger auf die Tatsache gegründet, daß Wyatt durch seine Übertragungen von Sonetten Petrarcas die Italianisierung der englischen Dichtung eingeleitet und die „Sonettwut“ des 16. Jahrhunderts ausgelöst hat — ein Vorgang, der, wie C. S. LEWIS bemerkt, zweifellos auch ohne „Wyatts scanty help“ stattgefunden hätte —, seine Leistung wird heute vielmehr differenzierter beurteilt. Im Lichte einer stilgeschichtlichen Betrachtung erscheint heute sein Werk als wichtiger Ausgangspunkt für Tendenzen, die in der Lyrik bis weit in das 17. Jahrhundert hinein wirksam blieben.

Verhältnismäßig spät wurde auch erkannt, daß ein großer Teil von Wyatts Lyrik, insbesondere die kurzen strophischen Gedichte, nicht primär für Leser bestimmt waren, sondern als Medium der Kommunikation innerhalb des *game of love* (J. STEVENS, 1961) fungierten. Damit war der Vorwurf, die Lektüre von Wyatts Lyrik sei monoton und langweilig, gegenstandslos geworden, weil die gesellschaftliche Funktion dieser Gedichte übersehen worden war. C. S. LEWIS machte bereits 1954 auf den Kontext dieser Lyrik aufmerksam:

My days decaies, my grefe doeth gro
The cause thereof is in this place.

This was not intended to be read. It has little meaning until it is sung in a room with many ladies present. The whole scene comes before us. The poet did not write for those who would sit down to *The Poetical Works of Wyatt*. We are having a little music after supper. In that atmosphere all the confessional or autobiographical tone of the songs falls away; and all the cumulative effect too. The song is still *passionate*; but the *passion is distanced and generalized by being sung*. We may hear another of Sir Thomas's inventions another night; but we are not going to have ten or twenty on end.

(*English Literature of the Sixteenth Century*, S. 230).

Für H. A. MASON (1959) lieferte die Erkenntnis der überwiegend gesellschaftlichen Funktion dieser Gedichte die Begründung, deren literarischen Charakter überhaupt in Frage zu stellen:

Wyatt, like the other court writers, was merely supplying material for social occasions. Consequently the study of these poems belongs to sociology rather than to literature . . .

In short, many of Wyatt's poems are pieces of courtly behaviour and not necessarily contributions to the musical life of the court . . . If we look at the poems in this light, we can see that some of them were written to be read in company, or by a group of associates. Some of them do not make sense unless we suppose that Wyatt was in the poem obliquely reflecting in company on the private behaviour of a lady in that company. Indeed in one poem he says the company complained that he was too oblique:

My songs ware to defuse
Theye made folke muse . . .

(*Humanism and Poetry in the Early Tudor Period*, 1959)

Am ausführlichsten hat sich John STEVENS (1961) mit der Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der lyrischen Gedichte dieser Zeit befaßt. Die gesellschaftliche Konvention, in der diese Gedichte ihre Funktion erfüllten, wurde von ihm *game of love* genannt, um damit den rollenhaften, halb spielerischen, halb ernsthaften Grundzug dieses gesellschaftlichen Verhaltens zu kennzeichnen. Diese Konvention bildete den sozialen Rahmen für die höfische Liebeslyrik vom 14. Jahrhundert bis weit in das 16. Jahrhundert hinein. Im *game of love* hatte der Höfling die Rolle des Liebhabers zu übernehmen, die ihm eine Reihe konventionalisierter Verhaltensweisen vorschrieb, die er angemessen zum Ausdruck zu bringen hatte. Die Dame hatte die Rolle der grausamen, weil spröden und unnahbaren Herrin zu übernehmen, die ihre Gunst nur zögernd gewährte.

The discipline and delight of being a lover, whether "in earnest or in game", would teach you how to behave — especially in mixed company. Love, despite its privateness, would make you able to "commune" (or "common") gracefully, keep "measure" in your talking,

display your social skills and make you "acquaintable". This paradox also lies at the heart of the "literature" of courtly love—of what one might call the *written symptoms* of the "game of love". I want now to amplify the suggestions, made above, that the courtly love-lyric is, perhaps before all else, a tool in the game. Poems purporting to be about the intimacies of joy and grief encountered in the Lady's service are made the occasion for social play, for social *display* and ultimately for social *entertainment*. The idea of display is the simplest, and we may take it first.

In Thomas Usk's *Testament of Love*, the God of Love says: when any of my servauntes ben alone in solitary place, I have yet ever besied me to be with hem . . . and taughte hem *to make songes of playnte and of blisse*, and *to endyten letters of rethoryke* in queynt understandinges, and to bethinke hem in what wyse they myght best their ladies in good service please; and also *to lerne maner in countenance, in wordes and in bering*, and to ben meke and lowly to every wight . . . and *to yeve gret yeftes and large, that his renomè may springen . . .*

. . . The capacity to write love-songs, "complaints", "praises", rhetorical letters, is only a small part of the lover's total equipment. But it is fairly important—especially if you happen to have a talent for it. Like having a good seat on a horse, appearing in "fresh array", and knowing the ins and outs of courtly etiquette, courtly "making" has uses both social ("good loos and pris") and personal ("to seete my purpos alofte").

(John STEVENS, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, 1961, S. 208 f.).

Dem instrumentalen Charakter dieser höfischen Lyrik entspricht ihr Mangel an Individualität. STEVENS argumentiert jedoch, daß durch die Art des Vortrags eines solchen Gedichts und durch die Situation, in der es Verwendung fand, sehr wohl ein individuelles Moment in das Gedicht hineingetragen werden konnte:

The lyrics of Chaucer and Charles of Orleans and Wyatt are on *the whole dull—it is no use pretending otherwise*. But if we could enter their world and see their lyrics, as gambits in a "game of love", half-mocking, half-serious, we might then be less puzzled by them. The smooth impersonality of the courtly lyric may easily deceive us.

The shades and nuances of meaning—everything, in fact, that might distinguish the individual from the type—arose from situation, not from words. The spice and piquancy of debate, the saucy-solemn atmosphere of “problems of love” may have given the love-lyric the individuality it so conspicuously lacks when regarded as “words on the page”.

(STEVENS, op. cit., S. 207 f.).

Die Erkenntnis der überwiegend sozialen Funktion der Gedichte aus dem höfischen Kreis hilft eine Reihe von Problemen zu klären, mit denen der Leser des 20. Jahrhunderts bei der Lektüre konfrontiert ist. Durch sie findet die Stereotypie hinsichtlich der Thematik, des Wortschatzes, der Haltung des Sprechers und der Beschreibung der adressierten Dame ihre Begründung. Ebenso wird dadurch die oft gerühmte dramatische Qualität der Gedichte erhellt, weil sie letztlich als formalisierte Äußerungen innerhalb eines gesellschaftlichen Dialogs zu verstehen sind. Durch den Bezugsrahmen des *game of love* kann allerdings ein Problem nicht geklärt werden, das sich bei einer stilhistorischen Betrachtung des lyrischen Werks Wyatts ergibt. Wyatt schrieb, wie H. SMITH, C. S. LEWIS, P. THOMSON, D. L. PETERSON u. a. übereinstimmend feststellen, überwiegend im *plain style*; nur wenige seiner Gedichte sind eindeutig dem *eloquent style* zuzuordnen. Dieser Befund überrascht um so mehr, als der *eloquent style* das angemessene Medium für höfische Liebeslyrik war. Eingehende Analysen der Grundhaltung des Sprechers in Wyatts Gedichten führten zu dem Ergebnis, daß Wyatt dem verbindlichen höfischen Ideal mit seinen stereotypen Verhaltensmustern mit Reserve, wenn nicht moralisch begründeter Ablehnung gegenüberstand. Zahlreiche Gedichte äußern Zweifel an den etablierten Konventionen und führen eine zusätzliche moralisierende Perspektive ein, durch die die Gedichte häufig einen reflexiven oder meditativen Zug erhalten. Nicht selten steigert sich dieser Grundzug bis zu Zorn und Empörung über die vorgeschriebenen Rollenmuster. Eine Reihe von ablehnenden Äußerungen Wyatts gegen das Hofleben und die ihm gemäße Stillage (vgl. Satire “Myne owne John Poynz”)

stützen diesen Befund. Die Einwände, die in Wyatts Lyrik gegen das *game of love* zu beobachten sind, richten sich insbesondere gegen die Unaufrichtigkeit und Oberflächlichkeit der Beziehung zwischen den Partnern des Spiels und die entwürdigende, selbstbemitleidende Rolle, die dem Liebhaber vorgeschrieben war. (Vgl. z. B. "What vaileth truth"; "What no perdie"; "Madame, withouten many words"). Die Weigerung Wyatts, sich dem höfischen Codex zu unterwerfen, wird bald barsch formuliert, bald zur Analyse der moralischen und psychologischen Implikationen der höfischen Liebessituation erweitert (z. B. "It was my choice, it was no chance"; "If thou wilt mighty be"; "Is it possible"; "Blame not my lute").

Eine eingehende Untersuchung der Auswahl und der Art der Übertragung von Petrarcas Sonetten ergibt das Resultat, daß Wyatt diese Sonette nicht nur übersetzt, sondern sie in den *plain style* transformiert hat. Dabei kommt es im Adaptionsprozeß zu thematischen Akzentverlagerungen, durch die den Petrarkaübertragungen Wyatts kritische Grundhaltung zur höfischen Liebe eingeformt wurde. PETERSON zieht daraus den Schluß, daß Wyatt in den Sonetten Petrarcas nicht Modelle für den *eloquent style* suchte, sondern primär an der *inventio* dieser Sonette interessiert war, die zumeist in einer Grundmetapher besteht, die entsprechend der Sonettstruktur detailliert ausgefaltet wird. Gerade diese Grundmetaphern (z. B. der Liebhaber als Schiff im Sturm; Vision der Geliebten als Hindin) gestatteten eine sehr präzise Beschreibung von oft ambivalenten psychologischen Zuständen des Liebhabers oder der komplexen Beziehungen zwischen Liebhaber und Dame auf engstem Raum. Das Sonett "Whoso list to hunt" zeigt Wyatts Adaptionsverfahren besonders deutlich. Die symbolische Vision der weißen Hindin im Sonett Petrarcas wird hier zu einer ausgedehnten Jagdmetapher umgestaltet, die in ihrer sprachlichen Form ebenso unpetrarkistisch wie in ihrer Aussage antihöfisch ist. Die Jagdmetaphorik dient Wyatt dazu, Vernunft, irrationales Getriebensein und Resignation als miteinander im Konflikt liegende Tendenzen in der Psyche des Liebhabers darzustellen.

Die Leistung und Bedeutung Wyatts für die elisabethanische Lyrik muß demnach im Licht der neueren Forschung revidiert werden. Wyatt wurde nicht durch die Verpflanzung des Sonetts nach England zu einem Initiator der Entwicklung der Lyrik im 16. Jahrhundert, sondern dadurch, daß er den *plain style* aus seiner engen Bindung an didaktische Intentionen löste und als Medium einer antihöfischen und kritisch analysierenden Liebesdichtung etablierte. Zugleich unterzog er die erstarrten Formeln und stereotypen Haltungen der höfischen Liebe einer psychologischen und moralischen Kritik, die in wesentlich differenziertere Beschreibungen seelischer Zustände resultierte als bei seinen Vorgängern. Im Gegensatz zur späteren Petrarca-Nachahmung sieht er in Petrarca weniger den Meister des *eloquent style* als vielmehr den Erfinder metaphorischer Strukturen, die zur psychologischen Analyse verwendet werden konnten. Damit gab Wyatt Impulse, durch die das charakteristische Bild der elisabethanischen Lyrik mitgeprägt wurde.

Tottel's Miscellany (1557)

Wyatts und Surreys Lyrik sowie die Gedichte anderer *courtly makers* und zeitgenössischer Autoren wurden einem größeren literarisch interessierten Publikum erst durch die Anthologie *Songes and Sonettes* bekannt, die R. Tottel 1557 herausbrachte. Der außerordentliche Erfolg dieses Buches (8 Auflagen bis 1587) kann nur verstanden werden, wenn man ihn in Verbindung mit den von den Humanisten geförderten Bestrebungen sieht, die englische Sprache auf das Vorbild der lateinischen Sprache hin zu entwickeln und in ihr Dichtung im humanistischen Verständnis zu gestalten. Das Urteil über die englische Muttersprache lautete in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts "plain, honest, and substantial but uneloquent" (R. F. JONES). "*Rude*", "*gross*", "*barbarous*", "*vile*" wurden vielfach gebraucht, um die mangelnde Eleganz und die Formlosigkeit der englischen Sprache zu beschreiben. Der ungeformte Zustand der englischen Sprache und

die Versuche, ihm abzuhelpfen, wurden primär als Stilproblem verstanden. Die englische Sprache bedurfte der "eloquence", wie man sie an den Stilmodellen des klassischen Lateins oder aber an denjenigen Werken kontinentaler Dichter ablesen konnte, denen es gelungen war, die klassischen Stilmuster adäquat in ihre Nationalsprache zu übertragen. Der Ruhm Petrarcas und seine Rezeption in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gründete sich insbesondere darauf, daß er in italienischer Sprache die Stilkunst der klassischen Vorbilder erreicht hatte und damit ein Programm der humanistischen Bewegung in allen Ländern exemplarisch verwirklicht hatte. Die Anthologie *Songes and Sonettes* sollte einem literarischen Publikum die Vorbilder liefern, nach denen der Dichtungsstil in England reformiert werden mußte. Diese stilistische Perspektive machte der Herausgeber R. Tottel in seinem Vorwort "The Printer to the Reader" deutlich:

That to haue wel written in verse, yea & in small parcelles, deserueth great praise, the workes of diuers Latines, Italians, and other, doe proue sufficiently. That our tong is able in that kynde to do as praiseworthy as the rest, the honorable stile of the noble earle of Surrey, and the weightinesse of the depewitted sir Thomas Wyatt the elders verse, with seuerall graces in sondry good Englishe writers, doe show abundantly. It resteth nowe (gentle reder) that thou thinke it not euill doon, to publish, to the honor of the Englishe tong, and for profit of the studious of Englishe eloquence, those workes which the vngentle horders vp of such treasure haue heretofore enuied thee. And for this point (good reder) thine own profit and pleasure, in these presently, and in moe hereafter, shal answere for my defence. If parhappes some mislike the statelnesse of stile removed from the rude skill of common eares: I aske help of the learned to defend their learned frendes, the authors of this work: And I exhort the vnlearned, by reding to learne to be more skillfull and to purge that swinelike grossenesse, that maketh the swete maierome not to smell to their delight.

Die Sammlung Tottels enthält Beispiele für den *plain style* und den *eloquent style*. Besonders diejenigen Gedichte, die im *eloquent style* abgefaßt sind, zeigen am deutlichsten, wie mit

Hilfe des rhetorischen Inventars die Verfeinerung der englischen Dichtkunst und Sprache angestrebt wurde. Bei Preisgedichten auf lebende Personen oder Totenelegien z. B. folgen die Autoren präzise den Anweisungen, die hinsichtlich der Auswahl und Anordnung des Materials von den Rhetorik-Handbüchern für das *genus demonstrativum* gegeben wurden. Rainolde in seiner *Foundacion of Rhetorike* (1563) wiederholt nur frühere Handbücher, wenn er beim Preis auf Lebende oder Tote wie folgt vorzugehen empfiehlt:

First, for the enteryng of the matter, you shall place a *exordium*, or beginnyng.

The seconde place, you shall bryng to his praise, *Genus eius*, that is to saie: of what kinde he came of, whiche dooeth consiste in fower poinctes

of what nacion.
of what countree.
of what auncetours.
of what parentes.

After that you shall declare, his education; the education is contained in three poinctes:

Institution
In Arte
Lawes

Then put there to that, whiche is the chief grounde of all praise: his actes doen, which doe procede out of the giftes, and excellencies of the minde, as the fortitude of the mynde, wisdome, and magnanimitee.

Of the bodie, as a beautifull face, amiable countenance, swiftnesse, the might and strength of the same.

The exellencies of fortune, as his dignitee, power, authoritee, riches, substance, frendes.

In the fifth place use a comparison, wherein that which you praise, maie be aduanced to the vttermoste.

Laste of all, use the *Epilogus*, or conclusion.

Die Gedichte Nr. 140 und 141 von Grimald, Surreys Sonett an Geraldine (Nr. 8) oder seine Elegie auf Wyatt (Nr. 31) zeigen, in welchem Maß die Rhetorik den Aufbau eines Gedichts

bestimmte. Vergleiche mit den in Wilsons *Arte of Rhetorique* für Elegien empfohlenen Gemeinplätzen christlichen Trostes mit den Elegien in Tottel's Miscellany, wie z. B. Nrs. 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 169, 205 oder 248 beweisen, wie genau die humanistisch geprägten Dichter dieser Zeit die Ratschläge der Rhetoriken befolgten, wenn es galt, ein vorgegebenes Thema abzuhandeln. Andere Gedichte, die der Thematik nach dem *genus deliberativum* zuzuordnen sind, wie z. B. Grimalds Nr. 131 und 132 (über die Vorzüge und Nachteile einer Ehe) weisen den typischen Argumentationsablauf auf, der bei der Beratungsrede empfohlen wurde. Daneben enthält die Anthologie auch Gedichte, die bestimmten Personen in den Mund gelegt wurden, also in der Verfahrensweise der sogenannten *Ethopoeia*, einer beliebten rhetorischen Schulübung, die zweifellos von der Schule aus in die Lyrik der Zeit eindrang (Nr. 17; 166; 222, 229). Neben Beispielen des *eloquent style* bietet die Anthologie eine Reihe von Gedichten im *plain style*, die abgesehen von Wyatts Liedern überwiegend moralisierend-didaktische Inhalte haben. Gegenüber den *plain-style*-Gedichten des 14. und 15. Jahrhunderts zeigen auch sie den zunehmenden Einfluß der rhetorischen Handbücher, was sich auf die Strukturierung insofern vorteilhaft auswirkte, als diese Gedichte in ihrer Argumentation mehr Kohärenz aufweisen und die wahllose Reihung von Spruchweisheiten und Beispielen abnimmt. Freilich bleibt die Sprache ungeschmückt und direkt, zweifellos aus der Absicht, durch keine kunstvolle Verzierung und keine Abschweifung die Vermittlung der moralischen oder christlichen Weisheit zu behindern.

Der Erfolg von *Tottel's Miscellany*, das in seiner Abhängigkeit von der Rhetorik durchaus mittelalterliche Traditionen fortsetzt, wird angesichts der Vielfalt der Modelle, die das Buch vermittelt, verständlich. Das Buch verdankte seine anhaltende Popularität, die noch in der Bemerkung Slenders "I had rather than forty shillings I had my book of Songs and Sonnets here" (*Merry Wives of Windsor*, I, 1) ironisch anerkannt wird, nicht zuletzt der Ausweitung der humanistisch orientierten Schul-

bildung, die zunehmend auch die bürgerlichen Schichten mit den Idealen des Humanismus bekanntmachte. Es konnte seinen Lehrbuchcharakter so lange behaupten, wie es zum Ideal des Gebildeten gehörte, Gelegenheitsgedichte entsprechend dem Regelkanon zu produzieren.

Die frühelisabethanische Lyrik

Die Anthologien, die nach *Tottel's Miscellany* veröffentlicht wurden, zeigen im wesentlichen, daß die beiden Stiltraditionen des *plain* bzw. *eloquent style* verhältnismäßig unvermischt nebeneinander fortbestanden und entsprechend der Thematik zur Anwendung gelangten. Die drei Anthologien *A Handful of Pleasant Delights* (1566), *The Paradise of Dainty Devices* (1576) und *A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* (1578) vermitteln neben den Werken einzelner Autoren wie Turberville, Googe und Gascoigne am besten das Bild der Lyrik in den mittleren Jahren des 16. Jahrhunderts. Die drei Anthologien zeigen dabei in ihrer Auswahl eine thematische und stilistische Beschränkung, die *Tottel's Miscellany* nicht aufwies. *A Handful of Pleasant Delights* enthält vorwiegend Dichtung, wie sie im Umkreis des Hofes beliebt war: Komplimente, Liebesklagen und -bitten oder Beschreibungen des seelischen Zustandes eines unglücklich Liebenden. Daneben enthält der Band *Histories*, gereimte Paraphrasen und Imitationen mythologischer und historischer Erzählungen der lateinischen Klassik, wie sie dem höfischen Geschmack entsprachen. Wie Douglas BUSH beobachtet hat, ist in dieser Anthologie neben einer gewissen Vorliebe für Neologismen zum erstenmal auch die exzessive Verwendung der Mythologie in Anspielungen, Vergleichen und neuen Ausdeutungen festzustellen, um damit ein lyrisches Thema entsprechend den Anforderungen des *eloquent style* möglichst prunkvoll abhandeln zu können. Während *A Handful of Pleasant Delights* ganz in der *eloquent-style*-Tradition steht, versammelt die Anthologie *The Paradise of Dainty Devices* (1576) überwiegend

moralisch-didaktische Gedichte im *plain style*. Der Einfluß des Humanismus macht sich bei diesen Gedichten nicht durch mythologischen Sprachprunk bemerkbar, sondern durch den logischen Aufbau und die klare Syntax, mit der die Argumente besser verknüpft werden als in früheren Zeugnissen der *plain-style*-Tradition.

Die letzte dieser Anthologien, *A Gorgeous Gallery of Galant Inventions*, demonstriert schließlich das Endstadium einer Stilentwicklung, die primär auf die schulmäßige Ausbeutung aller Mittel der *elocutio* unter der Devise der *copiousness*, der breit ausgeführten, auf Vollständigkeit bedachten Abhandlung eines Themas gerichtet war. Die Gedichte werden dabei zu Schaustücken, in denen das rhetorische Können und die humanistische Gelehrsamkeit vorgezeigt wurde. Mythologisches Material wird, ohne funktional verwendet zu werden, zitiert, katalogartige Reihungen, wie z. B. bei der Beschreibung der weiblichen Schönheit, werden pedantisch vervollständigt. An *A Gorgeous Gallery* kann die Entwicklung des eloquent style zum learned style beobachtet werden. Gedichte gleicher Thematik werden gegenüber früher um das fünf- bis sechsfache aufgeschwellt. Neologismen, Verdoppelung und Balancierung von Adjektiven, gehäufte Alliteration zeigen eine eher automatisierte als funktionale Verwendung der empfohlenen rhetorischen Prunkmittel zur sprachlichen Ausgestaltung. Insgesamt zeigt der Stil dieser Anthologie, daß den Stilvorbildern mehr durch unkritische Anhäufung von deren Kunstmitteln nachgeehfert wurde als durch ihre überlegte Imitation. Die Nachahmung der klassischen Vorbilder blieb in ihrer Mechanik sklavisch und pedantisch, die zur Schau gestellte sprachliche Fülle inhaltsleer. Die gelehrte Variante des *eloquent style* geriet in Widerspruch zu den Rhetorikern, insofern die von ihnen geforderte *energeia*, die durch geistreiche Argumentation, durch sorgfältige Wortwahl und durch die funktionale Verwendung der Stilmittel vermittelt wurde, im pedantisch ausgebreiteten Sprachprunk unterging.

Die Phase der beinahe ängstlichen, auf Korrektheit und

Vollständigkeit bedachten Stilmachung ging zu Beginn der achtziger Jahre zu Ende, als Sidney, Spenser, Th. Watson u. a. durch ihr lyrisches Werk und ihre poetologischen Beiträge in die Entwicklung eingriffen. Die neue Phase war ganz allgemein durch ein größeres Selbstbewußtsein gegenüber den rhetorischen Vorschriften und Stilmodellen gekennzeichnet, was freilich nicht die Forderung nach dichterischer Originalität im modernen Verständnis implizierte oder die Ablehnung der *imitatio* als dichterisches Verfahren bedeutete; vielmehr sollten auch in dieser neuen Phase die verpflichtenden und bewunderten Stilvorbilder sorgfältig studiert werden. Ihre Adaptation sollte jedoch nach dem Prinzip der *energeia*, also unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten erfolgen; insbesondere Sidney rügte die funktionslose Versammlung rhetorischer Klischees aus dem Fundus der *elocutio*. Wo der Dichter die Selbständigkeit gegenüber der Tradition am besten demonstrieren konnte, war bei der *inventio*, also in der Art und Weise, wie ein Thema strukturiert und präsentiert wurde. Hier konnte ein Autor geistreichen Witz und kombinatorische Phantasie beweisen, indem er den bekannten Grundmustern neue Variationen abgewann, und zugleich dem geschulten Adressaten im Rahmen des imitatorischen Verfahrens seine Individualität und Aufrichtigkeit signalisieren. Nach wie vor galt der *eloquent style* als die angemessene Form für den höfischen Themenkreis; aber der Einsatz der Mittel der *elocutio* erfolgte nicht mehr nur zu dekorativen Zwecken, sondern funktional zur Erzielung bestimmter Effekte unter dem Primat der *inventio*. An Sidneys Kritik der früheren Dichtungsverfahren kann die neue Stilintention am Ende des Jahrhunderts deutlich abgelesen werden:

You that do search for everie purling spring,
 Which from the ribs of old Parnassus flowes,
 And everie floure, not sweet perhaps, which growes
 Neare therabout, into your Poesie wring;
 You that do Dictionarie's methode bring
 Into your rimes, running in ratling rowes:
 You that poore *Petrarch's* long deceased woes,

With new-borne sighes and denisend wit do sing;
You take wrong waies, those far-fet helpes be such,
As do bewray a want of inward touch:
And sure at length stolne goods do come to light.
(*Astrophel and Stella*, S. 15; Z. 1—11)

Wie Sidney, der souverän mit Strophen-, Gedichtformen und metrischen Systemen experimentiert, so demonstriert auch Spenser in seinem lyrischen Werk die sichere Beherrschung poetischer Tradition, die Ausdruckskraft der englischen Sprache und seine Selbständigkeit als Dichter. Im *Shepheardes Calender* knüpft er zwar an die Tradition der klassischen und neulateinischen Eklogendichtung an, verpflanzt sie aber ganz in das englische Milieu seiner Zeit und führt zugleich ein wahres Kompendium von poetischen Verfahrensweisen vor, die jeweils sorgfältig auf den Sprecher, die Sprechsituation und die Themen abgestimmt sind. Der beigefügte Kommentar des E. K. weist demonstrativ auf den innovativen Charakter des Werks hin. Wie von allen Kritikern übereinstimmend festgestellt wird, vereinigt vor allem Spensers *Epithalamion* alle künstlerischen Intentionen dieser Entwicklungsphase der Lyrik in idealtypischer Ausprägung. Wie immer so wird auch hier eine reiche poetische Tradition durch Anspielungen und Zitate eingebracht, aber in der *inventio* und *dispositio* zugleich Selbständigkeit bewiesen. Durch den Ablauf des Hochzeitstages vom Morgengrauen bis in die Nachtstunden erhält das Gedicht zunächst eine einfache Grundstruktur, die überlagert wird durch Symmetriebeziehungen von entsprechenden Tag- bzw. Nachtstrophen. Zahlreiche Apostrophen und feierliche Zeitangaben halten den chronologischen Ablauf ebenso im Bewußtsein des Lesers, wie sie das feierliche Geschehen selbst in eine weit vor- und zurückschauende geschichtliche, kosmische und zugleich transzendente Perspektive stellen. Die Vorbereitungen, die Zeremonien und die Feiern vollziehen sich nicht in einer idealen Landschaft, sondern werden durch viele Detailangaben nach Irland, dem Ort der Hochzeit, verpflanzt. Die irische Landschaft, die optisch und akustisch in das Gedicht eingeführte Szenerie der Hochzeitsfeier, wird bald in direkter Be-

schreibung, bald in mythologischer Darstellung dem Leser vermittelt. Der Refrain, der das Echo der vielfältigen Chöre, Lieder und Rufe thematisiert, hält zugleich die Vorstellung einer am Geschehen aktiv partizipierenden Natur im Bewußtsein. Im Figurenbestand des *Epithalamions* werden unbefangene Dorfbewohner, Figuren der klassischen Mythologie, wie Horen, Grazien, Berg- und Wassernymphen, Geister der einheimischen Folklore (wie Hobgoblins) und christliche Engel versammelt. Entsprechend findet die Hochzeitszeremonie in einem Heiligtum statt, das heidnische und christliche Merkmale zugleich hat. Lyrische Konventionen, wie z. B. die Beschreibung der Schönheit der Braut, werden in das episch-dramatische Gefüge des Textes durch den Sprecher, der zugleich als Bräutigam und Leiter der Feierlichkeiten fungiert, mühelos integriert. Für das *Epithalamion* schuf Spenser im Rückgriff auf italienische Vorbilder eine eigene weiträumige Strophenform, die in ihrem durch Kurzzeilen und abschließenden Alexandriner sorgfältig rhythmisierten Aufbau seiner verweilenden, ausmalenden Darstellungsweise ebenso entspricht wie der vorwärtsdrängenden narrativen Grundstruktur des Gedichts.

Die vom Petrarkismus geprägte Liebesdichtung geriet in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in das Feuer der Kritik aus verschiedenen Richtungen. Parodien und Satiren formulierten den Überdruß an den in endlosen Wiederholungen verbrauchten Klischees, denen kaum noch eine geistreiche Variante abzugewinnen war (vgl. z. B. Drayton, *Idea*, 1. Sonett; Davies' sogenannte "gulling" *sonnets*; Guilpins 1. Satire). Die Kritik richtete sich nicht nur gegen verschlissene poetische Konventionen, sondern die höfische Liebesdichtung wurde besonders in den neunziger Jahren in die allgemeine Hofkritik einbezogen, die von Satirikern in Epigrammen, Versepisteln und Verssatiren vorgetragen wurde. Ziele der Angriffe waren dabei die Torheiten und Laster einer Gesellschaft, deren Verhaltensmuster vom Hof als ihrem beherrschenden Zentrum bestimmt wurden. Unnatürliche Gespreiztheit, Oberflächlichkeit, Lüge, Heuchelei und maßloser Ehrgeiz wurden mit dem Hofleben beinahe

zwangsläufig assoziiert. Diese moralisch begründete Kritik fand Unterstützung durch Attacken, die von religiöser Seite gegen die Liebesdichtung im *eloquent style* vorgetragen wurden. Die Liebesthematik wurde von dieser Seite wegen ihrer Weltlichkeit und Sündhaftigkeit oder wegen ihrer Trivialität als ein der Dichtung unwürdiger Gegenstand denunziert und an ihrer Stelle neue, religiöse Themen gefordert. Gleichzeitig mit dieser Kritik ist die Entstehung einer religiösen meditativen Dichtung im *eloquent style* zu beobachten, die ihre sprachliche Schulung an der höfischen Liebesdichtung nicht verleugnen kann. Sidneys Psalmenübersetzung oder die Lyrik von Southwell sind Beispiele für die in diesen Jahrzehnten beginnende Übertragung der Stilkonventionen des *eloquent style* auf neue Inhalte. Nicht zuletzt als Folge dieser Kritik an der Liebesdichtung wurde mehr und mehr die Aufrichtigkeit und Echtheit der beschriebenen Gefühle betont. Statt traditioneller Sprachmuster suchte man die fast gewaltsam originelle Abwandlung der Konventionen, um auch dadurch die „Echtheit“ dieser Lyrik zu beweisen (vgl. z. B. die vielen Beteuerungen Sidneys in *Astrophel and Stella*). Spenser begegnete der Kritik, indem er die höfische Liebesdichtung zur Brautwerbung, die in eine christliche Ehe einmündet, umformte und ihr durch Aufnahme neuplatonischen Gedankenguts zugleich ein religiöses Fundament verlieh (vgl. *Amoretti* und *Epithalamion*). Daneben besteht die Tendenz, der Liebesdichtung dadurch mehr Respektabilität zu verschaffen, daß man weniger die kontinentalen, insbesondere die traditionellen italienischen Vorbilder nachahmt, sondern mehr die unverdächtigen klassischen Modelle. Auch durch die Verknüpfung der Liebesthematik mit der pastoralen Welt, die als Gegenentwurf zum Hof moralisch unverdächtig war, suchte man die Liebesdichtung der Kritik zu entziehen. Anthologien wie z. B. *England's Helicon* (1600), die ausschließlich pastorale Liebesdichtung enthalten, sind Dokumente für diese Tendenzen.

Die Ausbreitung der hofkritischen Haltung, in deren Konsequenz auch der Wert und Sinn der so lange unbestrittenen Konvention des höfischen Frauendienstes bezweifelt wurde, führte

dazu, daß die Beziehungen zwischen den Geschlechtern nicht mehr im engen Rahmen dieser Konvention analysiert wurden, sondern auf allen Ebenen, einschließlich der sexuellen. Verbunden war damit zumeist eine Ironisierung oder Ablehnung der als fragwürdig eingeschätzten höfischen Grundhaltung. Für diese Dichtung konnte der *eloquent style*, wegen seiner engen Assoziation mit dem Hof und der höfischen Liebe, nicht mehr das geeignete stilistische Medium sein. Es bot sich vielmehr der *plain style* an, der seit Wyatt mit einer kritischen, antihöfischen Haltung verknüpft war. In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von Dichtern wie Raleigh, Greville u. a. bevorzugt, setzt er sich mehr und mehr als das Medium einer nicht mehr unmittelbar vom Petrarkismus beeinflussten Liebesdichtung durch. Sein Erscheinen in der klassizistischen (z. B. in der Lyrik Ben Jonsons) und der „metaphysischen“ Variante (z. B. in der Lyrik J. Donnes und anderer *metaphysical poets*) markiert das Ende der höfisch orientierten Lyrik, deren Konventionen des *eloquent style* zwar weiterhin zur Verfügung stehen, deren Anwendung aber unverbindlich und damit dem einzelnen Autor überlassen ist.

Eine stilgeschichtliche Betrachtung der Lyrik des 16. Jahrhunderts, die hier nur grob skizziert werden konnte, zeigt, daß die Periodisierung der literarischen Produktion dieser Jahrzehnte mit Hilfe von Epochen- und Stilzäsuren, wie sie bisher vorgenommen wurde, äußerst problematisch ist. Weder ein neuer Stil noch ein neues Dichtungsverständnis setzt mit Ben Jonson und dessen Schule oder mit John Donne und der *metaphysical poetry* ein — deren Gruppencharakter ohnehin anzuzweifeln ist —, sondern eine immer schon verfügbare Stiltradition löst aufgrund der Einwirkung vieler außer- wie innerliterarischer Faktoren die andere ab. Es wäre freilich falsch, wollte man um der Kontinuität willen die Veränderungen, denen beide Stiltraditionen im Laufe des 16. Jahrhunderts unterliegen, übersehen. Sie veränderten sich durch die allgemeine Sprachentwicklung ebenso wie im wechselseitigen Austausch von stilistischen Einzelzügen. Ein Wandel wurde auch dadurch herbeigeführt,

daß sowohl *plain* wie auch *eloquent style* für verschiedene Themenkreise verwendet wurden und neue Bildbereiche durch den allgemeinen Kulturwandel für die Lyrik erschlossen wurden. R. TUVES Urteil über Kontinuität und Wandel in der elisabethanischen und metaphysischen Bildersprache wird durch die Ergebnisse der stilhistorischen Betrachtung grundsätzlich bestätigt:

It can properly be claimed for the Metaphysical poets, I think, that exactly this kind of keeping poetic decorum [i.e. that decorum demands in the proper situations homely, displeasing, harsh images], when "abasing a matter", is responsible for most of their rough or homely images—ironic and self-depreciating, unpleasing, or just surprisingly down-to-earth. They may make unorthodox evaluations of men and things; I find little that is unorthodox in this respect about their images or their poetic. At least I can find few if any "low" images which can be questioned as out of line with the accepted requirements of decorum, in Donne, King, Carew, Suckling, Marvell, the Herberts.

(*Elizabethan and Metaphysical Imagery*, S. 197)

Im Lichte der heutigen Forschung kann also mit Bezug auf die Veränderungen in der Lyrik um 1600 nicht mehr von einem abrupten Stilwandel, der quer durch alle kulturellen Äußerungen läuft, gesprochen werden. Elisabethanische und metaphysische Dichtung — die übrigens oft gleichzeitig und nicht nacheinander entstanden — lassen sich nicht nach dem Prinzip der binären Opposition im Sinne J. LEVYS (*Generative Poetik*, 1966) trennen, sondern sind durch viele Verbindungslinien miteinander verknüpft. Beiden lyrischen Stilen liegt auch ein gemeinsames rhetorisch-poetologisches Dichtungsverständnis zugrunde. Wenn auch die heutige Analyse der Stilentwicklung gegenüber früheren Periodisierungsversuchen bereits wesentlich differenzierter geworden ist, so ist die Forschung doch noch weit davon entfernt, die Vorgänge in der Lyrik um 1600 in allen Einzelheiten zu verstehen. Fortschritte dürfen vor allem von solchen Arbeiten erwartet werden, in denen die Fülle der beobachteten Einzelercheinungen in einen systematischen Zusam-

menhang gebracht und damit einem vertieften Verständnis zugänglich gemacht wird.

Bibliographie

- P. J. Alpers, ed. *Elizabethan Poetry: Modern Essays in Criticism* (New York, 1967).
- , *Edmund Spenser*, in *Penguin Critical Anthologies* (Harmondsworth, 1969).
- D. F. Atkinson, *Edmund Spenser, A Bibliographical Supplement* (Baltimore, 1937).
- S. Baldi, *La Poesia di Sir Thomas Wyatt* (Florenz, 1953).
- P. Bayley, "Spenser", in *English Poetry, Select Bibliographical Guides*, ed. A. E. Dyson (London, 1971).
- J. B. Bender, *Spenser and Literary Pictorialism* (Princeton, 1972).
- H. Berger, Jr., ed., *Spenser. A Collection of Critical Essays*. [Twentieth Century Views, 80] (Englewood Cliffs, N. J., 1968).
- J. B. Broadbent, *Poetic Love* (London, 1964).
- D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (New York, 1957).
- L. B. Campbell, *Divine Poetry and Drama in Sixteenth-Century England* (Cambridge, 1959).
- F. J. Carpenter, *A Reference Guide to Edmund Spenser* (Chicago 1923).
- A. E. Case, *A Bibliography of English Poetical Miscellanies, 1521—1750* (Oxford, 1935).
- A. R. Cirillo, "Spenser's *Epithalamion*: The Harmonious Universe of Love", *SEL* 8 (1968).
- W. Clemen, *Das Problem des Stilwandels in der englischen Dichtung* [Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1968, Heft 2] (München, 1968).
- , *Spensers Epithalamion. Zum Problem der künstlerischen Wertmaßstäbe* [Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1964, Heft 8] (München, 1964).
- P. Cullen, *Spenser, Marvell and Renaissance Pastoral* (Cambridge [Mass.], 1970).
- J. V. Cunningham, "Logic and Lyric", *MP*, LI (1953).
- F. Dickey, "Collections of Songs and Sonnets", in *Elizabethan Poetry*, [Stratford-upon-Avon Studies, 2] (London, 1960).

- J. Dundas, "The Rhetorical Basis of Spenser's Imagery", *SEL* 8 (1968).
- J. R. Elliott, Jr., ed., *The Prince of Poets. Essays on Edmund Spenser* (New York, 1968).
- R. Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser* [Travaux d'Humanisme et Renaissance, 35] (Genf, 1960).
- A. Fowler, *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry* (Cambridge, 1970).
- A. B. Griffin, "The Language of Sir Thomas Wyatt", *DA* 26 (1966), 3316—7.
- J. Grundy, *The Spenserian Poets. A Study in Elizabethan and Jacobean Poetry* (London, 1969).
- D. L. Guss, *John Donne, Petrarchist: Italianate Conceits and Love Theory in The Songs and Sonets* (Detroit, 1966).
- A. C. Hamilton, "The Argument of 'The Shepheardes Calender'", *ELH* 23 (1956).
- , ed., *Essential Articles for the Study of Edmund Spenser* (Hamden [Conn.], 1972).
- S. K. Heniger, "The Implications of Form for 'The Shepheardes Calender'", *SR* 9 (1962).
- A. Hiatt, *Short Time's Endless Monument* (New York, 1960).
- E. Holmes, *Aspects of Elizabethan Imagery* (New York, 1966).
- H. H. Hudson, *The Epigram in the English Renaissance* (Princeton, 1947).
- R. F. Jones, "The Moral Sense of Simplicity", in *Studies in Honor of F. W. Shipley* (St. Louis, 1942).
- , *The Triumph of the English Language* (London, 1953).
- C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama* (Oxford, 1954).
- J. Mazzaro, *Transformations in the Renaissance English Lyric* (Ithaca, 1970).
- P. E. McLane, *Spenser's 'Shepheardes Calender'* (Notre Dame, 1961).
- W. F. McNeir and F. Provost, *Annotated Bibliography of Edmund Spenser, 1937—1960* (Pittsburgh and Louvain, 1962).
- R. L. Montgomery, Jr., *Symmetry and Sense: The Poetry of Sir Philip Sidney* (Austin, 1961).
- W. R. Mueller and D. C. Allen, eds., *That Soueraine Light, Essays in Honor of Edmund Spenser, 1552—1952* (Baltimore, 1952).
- K. Muir, *Sir Philip Sidney* (London, 1960).
- K. Myrick, *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman* (Lincoln, 1965).

- W. Nelson, ed., *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser* (New York, 1961).
- J. G. Nichols, *The Poetry of Sir Philip Sidney* [Liverpool English Texts and Studies] (Liverpool, 1974).
- A. Ostriker, "Thomas Wyatt and Henry Surrey: Dissonance and Harmony in Lyric Form", *NLH* 1 (1970).
- D. L. Peterson, *The English Lyric from Wyatt to Donne. A history of the plain and eloquent styles* (Princeton, 1967).
- E. W. Pomeroy, "The Elizabethan Miscellanies: Their Development, Themes and Conventions", *DAI* 32 (1971) 396-A.
- D. G. Rees, "Italian and Italianate Poetry", in *Elizabethan Poetry* (Stratford-upon-Avon Studies, 2) (London, 1960).
- W. L. Renwick, *Edmund Spenser. An Essay on Renaissance Poetry* (London, 1925; 31957).
- H. M. Richmond, *The School of Love. The Evolution of the Stuart Love Lyric* (Princeton, 1964).
- , *Renaissance Landscapes: English Lyrics in a European Tradition* (The Hague, 1973).
- J. Robertson, "Sir Philip Sidney and his Poetry", in *Elizabethan Poetry* (Stratford-upon-Avon Studies, 2) (London, 1960).
- M. Rose, *Heroic Love. Studies in Sidney and Spenser* (London, 1968).
- N. L. Rudenstine, *Sidney's Poetic Development* (Cambridge [Mass.], 1967).
- A. W. Satterthwaite, *Spenser, Ronsard and Du Bellay. A Renaissance Comparison* (Princeton, 1960).
- H. Smith, "The Art of Sir Thomas Wyatt", *HLQ* IX (1946).
- , *Elizabethan Poetry: A Study in Conventions, Meaning and Expression* (Cambridge [Mass.], 1952).
- R. Southall, *The Courtly Maker: An Essay on the Poetry of Wyatt and his Contemporaries* (New York, 1964).
- P. Thomson, *Sir Thomas Wyatt and His Background* (London, 1964).
- W. Trimpi, *Ben Jonson's Poems, A Study of the Plain Style* (Stanford, 1962).
- V. Tufte, *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England* [University of South California Studies in Comparative Literature, vol. II] (Los Angeles, 1970).
- R. Tuve, *Essays. Spenser, Herbert, Milton*, ed. Th. P. Roche, Jr. (Princeton, 1970).

- R. G. Twombly, "Thomas Wyatt and the Rhetoric of Address", *DA* 26 (1966), 2227.
- E. Welsford, *Spenser: Fowre Hymnes, Epithalamion. A Study of Edmund Spenser's Doctrine of Love* (Oxford, 1967).
- M. A. Wickert, "Structure and Ceremony in Spenser's *Epithalamion*", *ELH* 35 (1968).
- K. William, "The Present State of Spenser Studies", *University of Texas Studies in English* (1965).
- A. Y. Winters, "The Sixteenth-Century Lyric in England", *Poetry*, LIII (1939).
- Ph. K. Wion, "The Poetic Styles of Edmund Spenser", *DA* 29 (1968) 919-A.

III. METRUM UND RHYTHMUS

Betrachtet man die Lyrik des 16. Jahrhunderts nach prosodischen Gesichtspunkten, so bietet sie ein erstaunlich vielfältiges Bild, das von den *Skeltonics* John Skeltons am Anfang des Jahrhunderts, von Wyatts schwierig zu skandierenden Jamben und dem *jog-trot*-Rhythmus von Versen in *poulter's measure* ebenso bestimmt wird wie von der elegant-kolloquialen Verskunst Sidneys, der subtilen Rhythmik Spencers oder der *hard line* John Donnes, für die er nach Ben Jonson den Galgen verdient hätte. Wie eine Reihe von prosodischen Schriften des 16. Jahrhunderts zeigen, fanden auch sehr spezielle Probleme der Metrik reges Interesse und wurden ausführlich erörtert. Die vom Humanismus angeregte Aufgabe, in der Muttersprache eine Dichtung zu schaffen, die würdig neben die klassischen und kontinentalen Vorbilder treten konnte, führte zwangsläufig zu einer Revision der einheimischen prosodischen Tradition, deren Regelkanon und Formenbestand mit der klassischen, der italienischen und französischen Lyrik verglichen und bewertet wurde. Die Übernahme kontinentaler Gedichtformen oder die Experimente mit antiken Versmaßen, durch die man das als barbarisch empfundene Reimsystem zu ersetzen hoffte, müssen aus diesem ebenso humanistischen wie patriotischen Impuls heraus verstanden werden. Die Diskussion um metrische Probleme und die Experimente mit neuen Verssystemen, Strophen- und Gedichtformen wurden aber nicht nur vom Humanismus ausgelöst, sondern zumindest in ihren Anfängen auch durch die Veränderungen erzwungen, die in der englischen Sprache im Laufe des 15. Jahrhunderts sich vollzogen. Für das 15. Jahrhundert war Chaucer auch für die Verskunst das große Vorbild. Nach dem *Great Vowel Shift*, der um ca. 1500 zum Abschluß kam, stand jedoch Chaucers Metrik nicht mehr länger als Mo-

dell zur Verfügung. Aufgrund der phonetischen Veränderungen (Abfall des auslautenden -e, Akzentverlagerung bei den mehrsilbigen, aus dem Französischen stammenden Wörtern, Diphthongisierung von Vokalen) konnte die Verskunst Chaucers nicht mehr voll gewürdigt werden, und es konnte der Eindruck entstehen, daß die traditionelle englische Prosodie dringend der Reform bedürfe, wenn sie mit der Verskunst eines Petrarca oder anderer bewunderter Vorbilder wetteifern wolle.

Die Forschung zur Metrik des 16. Jahrhunderts widmete sich vor allem drei Themen. Zunächst galt es, eine befriedigende Erklärung für die Tatsache zu finden, daß Wyatt in einem Teil seines Werks eine sehr sichere Beherrschung des Versrhythmus erkennen läßt, aber in manchen Sonetten das jambische Grundschema der Verszeile so wenig berücksichtigt, daß sich bei dem Versuch, die rhythmische Intention Wyatts zu begreifen, erhebliche Schwierigkeiten ergeben. Vielfach beobachtet und gedeutet wurde auch die Entwicklung der Verskunst vom Erscheinen von *Tottel's Miscellany* bis zu Sidneys *Astrophel and Stella*. Um die Mitte des Jahrhunderts war das rhythmische Bild der Lyrik noch von leiernder Monotonie geprägt. Den Dichtern dieser Epoche konnte allenfalls brave Erfüllung des jeweiligen metrischen Schemas attestiert werden, von einer subtilen rhythmischen Behandlung der Verszeile konnte keine Rede sein. Um 1580 ist jedoch eine überraschende Wandlung zu beobachten. Nicht nur bei Sidney und Spenser, sondern auch bei Dichtern minderen Rangs ist plötzlich eine höchst flexible Versbehandlung zu beobachten, die mühelos den verschiedensten Ausdrucksintentionen angepaßt werden kann. Der Versrhythmus der Lyrik der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts kann dem kolloquialen Ton ebenso angeglichen werden, wie in ihm das Pathos gestaltet oder Ironie zum Ausdruck gebracht werden kann. Ein weiteres Problem für die Forschung stellte die Metrik Donnes dar, die schon zu seinen Lebzeiten heftig umstritten war und im Lauf der Zeit die verschiedensten Beurteilungen erfahren hat.

Solange die Forschung dazu neigte, die einzelnen Dichter und

deren poetische Leistung losgelöst von ihrer literarischen Situation und von literarischen Traditionen zu untersuchen, wurde nicht selten für die unterschiedliche Qualität der Verskunst das feine und geschulte oder aber unempfindliche Ohr des jeweiligen Dichters verantwortlich gemacht, wobei das rhythmische Harmonieideal des jeweiligen Forschers oder Kritikers den Wertmaßstab für die Beurteilung abgab. Die jeweils reziprok sich vollziehenden Umschwünge in der Bewertung Wyatts bzw. Surreys seit dem 18. Jahrhundert machen dies besonders deutlich. Perioden, in denen metrische Regelmäßigkeit bevorzugt wurde, schätzten Surreys Verskunst jeweils höher ein als die Wyatts, dem ein wenig sensibles Gehör oder metrisches Unvermögen bescheinigt wurde. In Zeiten, in denen das kolloquiale Element im Vers geschätzt und subtile Disharmonien zwischen metrischem Schema und dem natürlichen Satzrhythmus als ästhetisch befriedigend bewertet wurden, galt Wyatts Verskunst als besondere dichterische Leistung, die durchaus mit Donnes metrischem Stil verglichen werden konnte, während Surreys Metrik negativ, weil glatt und spannungslos, beurteilt wurde.

Das Verständnis für die Vorgänge auf dem Gebiet der Metrik im 16. Jahrhundert wurde nicht zuletzt dadurch erschwert, daß das Instrumentarium nicht ausreichte, mit dessen Hilfe man die Entwicklung in der Metrik im 16. Jahrhundert mit befriedigender Genauigkeit hätte beschreiben können. Solange die Kritik sich vor allem auf die Feststellung des metrischen Schemas und die Beschreibung des Genauigkeitsgrads beschränkte, mit dem der jeweilige Dichter dieses Schema erfüllte und die metrischen Lizenzen in Anspruch nahm, konnte die metrische Entwicklung nur ungenau erfaßt werden. Die Rhythmik der Verszeilen wurde in diesem Stadium häufig mit Hilfe von Metaphern wie „fließend“, „leiernd“, „rauh“ etc. umschrieben. Erst als der linguistische Strukturalismus eine strukturalistische Metrik inaugurierte, die ein Instrumentarium bereitstellte, mit dessen Hilfe das Verhältnis von Wort- und Satzakzent zum metrischen Schema innerhalb der Verszeile sehr genau erfaßt

werden konnte, war auch die Möglichkeit gegeben, die historische Entwicklung im 16. Jahrhundert auf dem Gebiet der Metrik genauer zu beschreiben.

Nach den Erkenntnissen der strukturalistischen Metrik sind metrische Schemata, die sich in der Dichtung einer Sprache oder eines Sprachtyps durchzusetzen vermögen, nicht beliebig gewählte abstrakte Muster, sondern Modelle, in denen die wesentlichen phonematischen Merkmale der betreffenden Sprache abgebildet und systematisiert sind. Die Tatsache, daß sich im 16. Jahrhundert der Jambus als das beherrschende Versmaß in der englischen Dichtung durchsetzt und auf Jahrhunderte hinaus diese Stellung behauptet hat, wird von der strukturalistischen Linguistik damit begründet, daß das jambische Schema die suprasegmentalen Phoneme, denen bei der sprachlichen Kommunikation wesentliche Funktionen zukommen, in formalisierter Weise abbildet und zu einem für die englische Sprache repräsentativen Muster anordnet. Die suprasegmentalen Phoneme des Englischen sind Akzente verschiedener Stärke (*stress*), Fügung (*junction*) und Tonhöhe (*pitch*). Mit ihnen wird die Serie der segmentalen Phoneme in Wörter, Wortgruppen, Satzteile und Sätze gegliedert. Damit übernehmen die suprasegmentalen Phoneme entscheidende Funktionen bei der genauen Übermittlung des Inhalts und der Intention des Sprechers. Im Jambus wird nun anstelle der Skala verschieden starker Akzente des Englischen nur ein einheitlich starker Akzent in das Modell übernommen. In der Anordnung $x \acute{x}$ wird das Phänomen abgebildet, daß der stärkste Akzent einer Wortgruppe oder eines Satzes zumeist an das Ende verlagert ist. Durch die Abgeschlossenheit des einzelnen Versfußes einerseits und seine Zusammensetzbarkeit zu einer Verszeile andererseits werden die kleineren und größeren Einheiten repräsentiert, in die eine Serie segmentaler Phoneme gruppiert werden kann. Die Regelmäßigkeit, mit der in der jambischen Verszeile die starken Akzente gesetzt sind ($x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x}$), bildet schematisch die isochrone Tendenz des Englischen ab, daß nämlich die starken Akzente ohne Rücksicht auf die Zahl der dazwischenliegenden weniger stark beton-

ten Silben in annähernd der gleichen Zeitspanne gesetzt werden.

→ Die lizenzierten trochäischen Taktumstellungen (xx), besonders am Anfang der jambischen Verszeile, repräsentieren schematisch die möglichen, zumeist emphatisch verwendeten Anfangsstellungen der stärksten Akzente einer Phrase. In der Verszeile treten nun die verschieden langen Sprechakte und die natürlichen Wort- und Satzakkente in ihrer unregelmäßigen Abfolge und in ihren verschiedenen Abstufungen in Interaktion mit ihrem abstrakten und formalisierten Modell, dem metrischen Schema. Aus dem Zusammenwirken der Akzent- und Iktusprofile ergibt sich der spezifische Rhythmus des Verses. Der Sinn der besonderen Rhythmisierung von Texten durch die Überlagerung der natürlichen Akzentverhältnisse mit einem metrischen Schema kann zunächst ganz allgemein als Signal für poetische Texte und darüber hinaus als verstärkende Rückkoppelung verstanden werden, mit deren Hilfe die für die Übermittlung der Bedeutung des Textes und der Haltung und Intention des Sprechers so bedeutsamen suprasegmentalen Phoneme, die im normalen Kommunikationsvorgang zumeist nur unbewußt registriert werden, in das Bewußtsein des Hörers oder Lesers gehoben werden. Damit können sie zusätzliche Aufgaben bei der poetischen Kommunikation übernehmen, weil dadurch der Ton des Sprechers bis zu einem gewissen Grad fixiert werden kann. Die Skala der Möglichkeiten, wie die natürliche Wort- und Satzakkentabfolge und die Ikten des metrischen Schemas einander zugeordnet werden können, ist sehr breit. Sie reicht von der vollständigen Übereinstimmung zwischen den natürlichen Akzentverhältnissen und dem metrischen Schema bis zur spannungsvollen Opposition. Die folgende Verszeile Miltons zeigt die beinahe totale Übereinstimmung der Akzentprofile:

Akzent:	^	/	/	/	/					
	And	swims	or	sinks,	or	wades,	or	creeps,	or	flies.
Iktus:										

Donnes Zeile zeigt dagegen eine Anordnung, in der Ikten bzw. Akzente in starker Spannung zueinander stehen:

Akzent:	\	^	\	/	^	\	/
	Love	might	make	me	leave	loving,	or might trie
Iktus:							

In der Verszeile Miltons wird trotz der Verschiedenartigkeit der aufgezählten Fortbewegungsarten Satans durch den Versrhythmus die Stetigkeit und Unaufhaltsamkeit seiner Bewegung signalisiert, in Donnes Zeile wird durch die Akzente und Ikten, die auf beinahe alle Silben fallen, eine Verlangsamung des Lesetempos bewirkt, weil die isochrone Tendenz des Englischen bei unmittelbar aufeinanderfolgenden starken Akzenten dazu zwingt, Pausen zwischen sie zu legen (*junction*). Donne signalisiert damit einen plötzlichen Stimmungsumschwung zur Nachdenklichkeit.

Es ist das Verdienst von J. THOMPSON (1961), die Erkenntnisse der strukturalistischen Metrik auf die Lyrik des 16. Jahrhunderts angewandt zu haben, um mit ihrer Hilfe die prosodischen Vorgänge zu beschreiben. THOMPSON stützte sich dabei auf die Beschreibung der suprasegmentalen Phonemstruktur des Englischen von G. L. TRAGER und H. L. SMITH, deren Terminologie und Symbole er übernimmt. Insbesondere folgt THOMPSON TRAGER und SMITH in der Klassifikation von vier Akzentstärken, die nach dem Grad ihrer Stärke durch die Symbole

/ ^ \ ˘
(primary), (secondary), (tertiary) und (weak)

bezeichnet werden. In der Darstellung Thompsons lassen sich die auffallenden Unterschiede in der Metrik dieser Zeit hinsichtlich ihrer Qualität und Intention als fortgesetztes Experimentieren begreifen, durch das nicht nur das dem Englischen entsprechende metrische System, sondern auch die poetischen Möglichkeiten, die in der Interaktion von Sprachrhythmus und metrischem Schema

angelegt sind, erkannt und begriffen wurden. Wenn Thompson sich in seiner Darstellung nur mit der fünfhebigen jambischen Verszeile befaßt, so deshalb, weil der Jambus sich im 16. Jahrhundert als beherrschendes Versmaß durchsetzt und die allgemeine metrische Entwicklung in der Geschichte dieses Metrums exemplarisch abgebildet wird.

Sir Thomas Wyatt

Der Vers Sir Thomas Wyatts hat im 20. Jahrhundert die unterschiedlichste Beurteilung erfahren. H. E. ROLLINS sprach Wyatt in seiner Ausgabe von *Tottel's Miscellany* (1929) jedes Verständnis für metrische Probleme ab: "He was the pioneer who fumbled in the linguistic difficulties that beset him." Ca. 20 Jahre später wurde Wyatts Metrik als außerordentlich kunstvoll und seinen poetischen Intentionen als funktional zugeordnet gepriesen, wobei von D. W. HARDING (1946), TILLYARD (1949) u. a. die metrische Technik jeweils ganz verschieden beschrieben wurde. Wyatts Metrik wurde offensichtlich bereits im 16. Jahrhundert kritisiert, wie die Überarbeitungen vieler seiner Verse zeigen, die vom unbekanntem Redakteur von *Tottel's Miscellany* vorgenommen wurden. Ein Vergleich dieser metrischen „Verbesserungen“, die nach den prosodischen Vorstellungen der Jahrhundertmitte erfolgten, mit der ursprünglichen Version dieser Zeilen, wie sie in den Manuskripten bewahrt wurde, zeigt, daß man zu dieser Zeit zwar überzeugt war, daß Wyatt seine Verse nach einem jambischen Schema gestaltet habe, ihm aber dabei grobe Fehler unterlaufen seien, die man durch Wortumstellungen oder das Einsetzen von Füllwörtern so korrigieren konnte, daß die Verse Wyatts schließlich korrekte fünfhebige jambische Verszeilen ergaben. Einige Beispiele:

Wyatt: I was no dreme: I lay brode waking
bei Tottel: It was no dreame: for I lay broad awakyng.
Wyatt: They sang sometyme a song of the feld mowse,

bei Tottel: They sing a song made of the feldishe mouse.
Wyatt: But here I ame in Kent and Christendome
bei Tottel: But I am here in Kent and Christendome.

Eine Analyse der Verse Wyatts ergibt, daß er mit dem jambischen Schema durchaus vertraut war und es immer dann erfüllte, wenn die natürlichen Akzentverhältnisse und die natürlichen Sprechakte dabei nicht in eklatanter Weise verletzt wurden. Sobald aber das metrische Schema eine Umstellung wegen der Akzentverteilung oder die Auflösung des Sprechaktes erfordert hätte, entschied sich Wyatt jeweils für die Beibehaltung der normalen Sprechakte und ihrer Akzentprofile. Das jambische Grundschema bildet für Wyatt gewissermaßen nur den Hintergrund, vor dem die betont schlicht gehaltene, oft kolloquiale Sprache (*plain style*) in ihrer normalen Wortstellung, in ihren Sprechakten und in ihren üblichen Betonungsverhältnissen vorgetragen wird. Die suprasegmentalen Phoneme treten dabei nicht in Interaktion mit dem metrischen Grundschema, woraus der spezifische Rhythmus entsteht, sondern beide existieren getrennt voneinander und stimmen nur von Fall zu Fall überein. Der so oft gepriesene, an Donnes Verskunst erinnernde kolloquiale Ton der Gedichte Wyatts ist also nicht das Resultat eines überlegt geplanten Rhythmus, der mit Hilfe des komplexen Zusammenspiels natürlicher Akzentverhältnisse mit dem metrischen Grundschema erzielt wurde, sondern es ist der vom jambischen Schema letztlich unbeeinflusste Sprechton, der von der Kritik bald negativ, bald positiv bewertet wurde.

Henry Howard, Earl of Surrey

Eine ganz andere prosodische Tendenz zeigen die Gedichte Surreys. Er ignoriert nicht mehr das metrische Schema wie Wyatt, sondern ist bemüht, es möglichst präzise zu erfüllen. Die natürlichen Sprechakte oder die natürlichen Betonungsverhältnisse wurden dabei dem Ziel geopfert, Wortakzent und metri-

schen Iktus zur Deckung zu bringen. Dabei bedient sich Surrey keineswegs nur der Grundform des jambischen Fünfhebers (x ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ), vielmehr nimmt er alle jene Varianten in Anspruch, durch die das Grundmuster flexibler gestaltet werden konnte. In seiner *Aeneis*-Übersetzung finden sich Taktumstellungen im ersten Versfuß (Trochäus), aber auch in der Mitte der Verszeile, sowie Anapäste. Vielfach werden Enjambements verwendet und Pausen an verschiedenen Stellen innerhalb der Zeile gesetzt. Folgende Stelle der *Aeneis*-Übersetzung vereinigt alle typischen Züge des Blankverses von Surrey:

A clóudie shówr, mingled with háile, I sháll
 Poure down, and thén with thónder sháke the skíes.
 Thasseemble scattered, the mist shall cloke.
 Dído a caue, the Tróyan prínce the same
 Shall enter tó, and I will bé at hand.
 And if they will sticke vnto mine, I sháll
 In wedlocke sure knit and make her his own:
 Thus shall the maryge be.

Wenn diese Verse trotz der Variationen im metrischen Schema "a lack of energy in the language, an aimless remoteness from speech (the Trojan prince the same shall enter to)" (THOMPSON) zeigen, so deshalb, weil Surrey zwar die Wortakzente mit den Ikten eines variablen Grundschemas jeweils zur Deckung bringt, dafür aber die durch abgestufte Akzente strukturierten Sprechakte in unprofilierter Spracheinheiten auflöst. Surrey konzentrierte seine Aufmerksamkeit ganz auf die Erfüllung des metrischen Grundschemas und seiner möglichen Varianten, eine Richtung, in der ihm die Dichter der Jahrhundertmitte folgten. In dieser Phase des Experimentierens und Lernens konnte Wyatts prosodische Unbekümmertheit nicht zum Vorbild werden, weil diese humanistisch geprägte Generation sie zweifellos als Regellosigkeit wertete und ihr Ideal in einer exakten Erfüllung des metrischen Regelkanons sah, weil man offensichtlich annahm, wie dies Surrey schon getan hatte, daß das metrische Schema allein den Rhythmus der Verszeile konstituiere. Erst später setzt

sich die Erkenntnis durch, daß aus der Interaktion von natürlichem Sprechrhythmus und metrischem Schema der besondere Versrhythmus generiert wird.

Die Metrik um die Jahrhundertmitte

Die Lyrik der Jahre von 1557 bis ca. 1580, repräsentiert in den zeitgenössischen Anthologien und in den Werken von B. Googe, G. Turberville oder G. Gascoigne, vermittelt in metrischer Hinsicht den Eindruck mechanischer Monotonie. Die Tendenzen, die bei Surrey und in *Tottel's Miscellany* sichtbar geworden waren, wurden verstärkt fortgesetzt. Bevorzugt wurden die vierzehnsilbige Verszeile, die in zwei Zeilen zu acht und sechs Silben unterteilt wurde, das sogenannte *poulter's measure*, und die zehnsilbige Verszeile, die oft nochmals in Kurzzeilen zu vier und sechs Silben aufgeteilt wurde. Die Beliebtheit dieser Schemata liegt vor allem darin begründet, daß sie durch feste Zäsuren in kleinere, zumeist drei- oder vierhebige Einheiten untergliedert waren. Damit konnten kleinere Sprechakte verhältnismäßig leicht in das metrische Schema eingepaßt und die Akzente mit den Ikten des Schemas zur Deckung gebracht werden. Die Kongruenz bewirkte, daß die in ihrer Stärke abgestuften Akzente des Sprechaktes durch die Ikten zu durchweg starken Akzenten vereinheitlicht wurden. In Verbindung mit den fast gleichlangen Sprechakten ergab dies, ähnlich wie bei Kinderreimen, ein monotones Leiern. Der korrekten Erfüllung des metrischen Schemas wurde dabei nicht selten die normale Wortstellung geopfert, wie das folgende Beispiel von Googe zeigt:

No vayner thing ther can be found
amyd this vale of stryfe,
As Auncient men reporte haue made
then truste vncertayne lyfe.

(B. Googe, *Eglogs, Epytaphes and Sonettes*,
ed. Arber, S. 98).

In der zweiten Zeile

∪ \ ∪ ^ ∪ /
amyd this vale of stryfe

werden durch das metrische Muster die differenzierten Akzentverhältnisse des Sprechtaktes durch die Ikten zu einheitlich starken Akzenten reguliert. Die dritte Zeile lautet in normaler Wortstellung:

∪ ^ ∪ \ ∪ ∪ ∪ /
As Auncient men haue made report.

Die natürliche Akzentabfolge des Sprechtaktes wäre mit dem metrischen Grundschema nicht in Übereinstimmung zu bringen gewesen. Deshalb verändert Googe die normale Wortstellung und erhält dadurch eine Akzentverteilung, die durch die Ikten des metrischen Schemas wieder vereinheitlicht werden kann.

Es ist das Verdienst Gascoignes, in seinem Essay *Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English* die prosodischen Prinzipien seiner Zeit formuliert zu haben. Gascoigne geht davon aus, daß die alternierende Abfolge unbetonter und betonter Silben strikt eingehalten werden muß. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen verwirft er allerdings die Auffassung, daß der Wortakzent verschoben oder die normale Wortstellung verändert werden könne, um die regelmäßige Abfolge betonter und unbetonter Silben zu erreichen. Gascoigne erkannte, daß im Englischen die Sprechakte durch verschieden starke Akzente strukturiert werden und möchte sie in ihrer natürlichen Abfolge belassen wissen. Ebenso müssen die einzelnen Wörter entsprechend ihrer natürlichen Betonung in das metrische Schema eingepaßt werden. Lassen sich Akzente und Ikten nicht zur Deckung bringen, hat nach Gascoignes Auffassung das metrische Grundschema den Vorrang, d. h., es entsteht eine falsche Betonung des einzelnen Wortes und nicht etwa eine Variation im metrischen Grundschema. Gascoigne demonstriert dies an einem Vers:

I understand your meaning by your eye.

Iktus: | | | | |

Das Wort *understand* ist hier so eingefügt, daß seine normale Betonung mit dem metrischen Schema übereinstimmt. Eine Umstellung des Verses

Your meaning I understand by your eye

Iktus: | | | | |

würde dazu führen, daß *understand* auf der zweiten Silbe betont werden müßte, der Vers wäre also "neyther true nor pleasant". Einsilbige Wörter sind nach Gascoigne allerdings beliebig in das metrische Muster einzusetzen, weil sie jede Art von Akzent erhalten können. Damit hat er die Möglichkeit, Verse auch dann als korrekt zu beurteilen, wenn deren normales Akzentprofil nicht genau in das metrische Schema einzupassen ist.

Gascoignes Essay stellt insofern eine wichtige Stufe in der Entwicklung der englischen Prosodie dar, als in ihm die metrische Praxis der Zeit nicht nur genau beschrieben, sondern auch erkannt wird, daß in der Sprache festgelegte Akzentprofile existieren, die nicht verwischt werden dürfen, sondern mit einem davon unabhängig existierenden metrischen Schema zur genauen Deckung gebracht werden müssen. Gascoigne erkennt zwar noch nicht, daß Akzente und Ikten in Interaktion treten müssen, um einen spezifischen Versrhythmus zu erzeugen, aber durch die Erkenntnis, daß diese beiden getrennt voneinander existieren, weist er auf die Möglichkeit hin, sie auch auf andere Weise einander zuzuordnen, als er selbst es noch forderte.

Sir Philip Sidney

Um die Jahrhundertmitte lebte die Diskussion um die Einführung klassischer Verssysteme in die englische Dichtung wieder auf. Bereits im 15. Jahrhundert hatten Humanisten gehofft,

Latein als Dichtungssprache wieder durchsetzen zu können, oder aber zumindest die klassische Metrik auf die englische Sprache zu pflanzen, um dadurch der Dichtung mehr klassisches Gepräge zu verleihen. Humanisten des 16. Jahrhunderts wie John Cheke oder Roger Ascham plädierten lange ohne Erfolg, "the rude beggerly ryming" Chaucers, Wyatts oder Surreys endlich durch „echte“, das heißt klassische Verse zu ersetzen. Erst um 1580 begannen Spenser, Sidney und Harvey ernsthaft mit klassischen Versmaßen zu experimentieren. Lediglich Stanyhurst, Webb, Fraunce und Campion führten die Experimente fort. Diese Episode in der Geschichte der englischen Metrik wurde in der Forschung ebenso ausführlich wie kontrovers erörtert. Während man früher diese Versuche, der englischen Sprache ein fremdes metrisches System aufzupressen, als Irrweg abtat, neigt die heutige Forschung dazu (HENDRICKSON, 1949; THOMPSON, 1961), sie als erkenntnisfördernden Umweg bei der Erlernung der Beherrschung des englischen metrischen Systems zu beurteilen. Das Verständnis der metrischen Schriften und der Versuche mit klassischen Versmaßen wird dadurch erschwert, daß aus den Schriften und Versen nicht klar hervorgeht, was die einzelnen Dichter und Theoretiker unter langen und kurzen Silben verstanden. Harvey und Spenser scheinen im Verlauf der Experimente und Diskussionen Länge und Kürze bald mit starken und schwachen Akzenten identifiziert, bald sie nach anderen Prinzipien bestimmt zu haben. Einen wesentlichen Schritt tat dagegen Sidney. In seinen Gedichten im klassischen Versmaß werden natürliche Wortbetonung, natürlicher Sprechrhythmus und die Ikten des Versmaßes bewußt als gleichberechtigt, bald in Opposition, bald in Kongruenz einander zugeordnet. Daraus resultiert ein Versrhythmus, der weder dem normalen Sprechrhythmus entspricht, noch dem metrischen Schema, sondern eine aus der Verbindung beider hervorgegangene individuelle Versgestalt. In *Astrophel and Stella* bringt dann Sidney dieses Prinzip innerhalb der jambischen Verszeile zur vollen Entfaltung. Die Interaktion zwischen Sprache und Metrum wird bewußt dem Prinzip der *energeia* zugeordnet, um die rasch wechselnden Stimmungen des

Sprechers dem Leser zu signalisieren. Ironie, Pathos, Verzweiflung und kühle Rationalität werden auch im Versrhythmus vermittelt, was sicher dazu beigetragen haben dürfte, daß diese Sonette so lange als „echt“, d. h. als intime Bekenntnislyrik verstanden wurden. Verse wie zum Beispiel:

Come let me write. And to what end? To ease
A burthened hart (XXXIV, 1—2)

Let her go! Soft but here she comes! Go to,
Unkind, I love you not (XLVII, 12—13)

Flie, fly, my friends; I have my death wound, fly;
See there that boy that murthring boy, I say. (II, 1—2)

zeigen, daß Sidney die rhetorisch-energetischen Möglichkeiten des Versrhythmus als erster voll erkannt und ausgeschöpft hat. Mit Sidneys Verskunst erreichte der Prozeß des Experimentierens, der mit Wyatt begonnen hatte, seinen Abschluß. Späteren Dichtergenerationen stand damit der Versrhythmus als nuancenreiches Instrument zur Verfügung, das ausdrucks- und wirkungsästhetisch entsprechend den individuellen Intentionen eingesetzt werden konnte.

Bibliographie

- D. Attridge, *Well-weighed Syllables. Elizabethan verse in classical metres* (Cambridge, 1974).
- S. Chatman, *A Theory of Meter* (The Hague, 1965).
- B. Danielson, *Studies on the Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loan-Words in English* (Stockholm, 1948).
- E. L. Epstein and T. Hawkes, *Linguistics and English Prosody* [Studies in Linguistics, Occasional Papers 7] (Buffalo, 1959).
- P. Fussell, Jr., *Poetic Meter and Poetic Form* (New York, 1965).
- H. Gross, "The Aesthetic Function of Prosody", *CentR* 7 (Michigan, 1962).
- E. Häublein, *Strophe und Struktur in der Lyrik Sir Philip Sidneys*

- [Europäische Hochschulschriften, Reihe XIV, Angelsächsische Sprache und Literatur, Bd. 2] (Bonn und Frankfurt, 1971).
- M. Halpern, "On the Two Chief Metrical Modes in English", *PMLA* LXXVII (1962).
- E. Hamer, *The Metres of English Poetry* (London, 1930).
- D. W. Harding, "The Rhythmical Intention in Wyatt's Poetry", *Scrutiny* XIV (1946).
- T. Hawkes, "The Problems of Prosody", *RES* 3 (1962).
- G. Hemphill, "Accent, Stress, and Emphasis", *CE* XVII (1956).
- G. L. Hendrickson, "Elizabethan Quantitative Hexameters", *PQ* XXVIII (1949).
- C. Ing, *Elizabethan Lyrics. A study in the development of English metres and their relation to poetic effect* (London, 1951).
- H. Kökeritz, "Elizabethan Prosody and Historical Phonology", *Annales Academiae Regiae Scientiarum Upsaliensis* 5 (1961).
- C. S. Lewis, "The Fifteenth Century Heroic Line", *E & S* XXIV (1939).
- D. W. Lindsay, "Wyatt's 'They Fle from Me': A Prosodic Note", *FMLS* 3 (1967).
- K. B. McKerrow, "The Use of So-called Classical Metres in Elizabethan Verse", *MLQ* IV (1901); V (1902).
- H. Meyer, "On the Spirit of Verse", in *The Disciplines of Criticism*, ed. by P. Demetz, Th. Greene, L. Nelson (New Haven, 1968).
- J. Nist, "The Word-Group Cadence: Basis of English Metrics", *Linguistics* 6 (1964).
- J. C. Ransom, "The Strange Music of English Verse", *KR* XVIII (1956).
- R. M. Sargeant, *The English Syllable or Metrical Unit* (Oxford, 1924).
- E. H. Scholl, "English Metre Once More", *PMLA* LXIII (1948).
- K. Shapiro and R. Baum, *A Prosody Handbook* (New York, 1965).
- H. L. Smith, Jr., "Toward Redefining English Prosody", *Studies in Linguistics* 14 (1959).
- R. C. Stack, *From Sweetness to Strength: A Study of the Development of Metrical Style in the English Renaissance*, *DA* 29 (1968), 616-A.
- R. Sutherland, "Structural Linguistics and English Prosody", *CE* 20 (1958).

- A. Swallow, "The Pentameter Lines in Skelton and Wyatt", *MP* XLVIII (1950).
- J. Thompson, *The Founding of English Metre* (London, 1961).
- G. L. Trager and H. L. Smith, *An Outline of English Structure* (Norman, 1951).
- H. Whitehall, *Structural Essentials of English* (New York, 1958).
- G. Willcock, "Passing Pitefull Hexameters", *MLR* XXIX (1934).

IV. SONETTE UND SONETTSEQUENZEN

Die Rezeption von Petrarcas *Canzoniere* in der englischen Dichtung des 16. Jahrhunderts wurde lange von der Forschung recht undifferenziert behandelt. Von einem Originalitätsverständnis ausgehend, das keine Geltung für das 16. Jahrhundert hatte, beurteilte man jede Übernahme von petrarkistischen Prägnungen als dichterisch wertlose Imitation, durch die sich der einzelne Dichter allenfalls schulen, in der er aber nicht seine Individualität ausdrücken konnte. Gerade am Nachruhm eines Dichters wie Sidney, dessen Sonettzyklus bis in das 19. Jahrhundert als authentisches Dokument einer leidenschaftlichen Erfahrung galt, kann abgelesen werden, wie mechanisch die Petrarca-Rezeption in England verstanden wurde. Sobald die Schule des *historical criticism* erkannte, daß zu Sidneys Sonetten zahlreiche Parallelen bei Petrarca, aber auch in der klassischen, neulateinischen und französischen Dichtung aufgewiesen werden konnten, Sidney also ganz offensichtlich geborgt hatte (vgl. die von E. KOEPEL [1890] und Sidney LEE [1904] begonnene, von J. G. SCOTT [1929] und L. C. JOHN [1938] vervollständigte Liste von Analoga, Entlehnungen und Übernahmen), reagierte man zunächst mit einer radikalen Abwertung Sidneys als Dichter. In Sidney LEES Zitat ist noch etwas vom Zorn dessen zu spüren, der glaubt, einem Plagiator aufgefressen zu sein:

Detachment from the realities of ordinary passion, which comes of much reading about love in order to write on the subject, is the central feature of Sidney's sonnets. His admirers dubbed him "our English Petrarch" or "The Petrarch of our time". His habit was to *paraphrase and adapt foreign writers rather than literally translate* them. But hardly any of his poetic ideas, and few of his "swelling phrases", are primarily of his own invention.

(*Elizabethan Sonnets*, I, 1904, S. XLIV)

Wie bei Sidney so wurden auch bald bei anderen Sonettisten Übernahmen fremder Vorbilder festgestellt. Um es mit den Worten J. W. LEVERS (1956) auszudrücken:

It was not only Sidney who had been caught with his hands in the pockets of unsuspecting foreigners. On the same evidence a charge could be made out against Constable and Barnes, Drayton and Daniel, Spenser and Lodge—perhaps even the Immortal Bard himself, if the police records were made public. All the Elizabethan poets, high and low, might stand in the dock together . . .

(*The Elizabethan Love Sonnet*, S. 55).

Erst ein tieferes Verständnis der Dichtungsauffassung und Dichtungslehre der Renaissance führte dazu, den Vorgang der Übernahme fremder Modelle in die eigene Dichtung so zu sehen wie die Leser des 16. Jahrhunderts, und nicht wie er im Lichte eines modernen Dichtungsverständnisses erschien. Entscheidend war dabei, die Bedeutung der poetischen Konventionen in ihrem Verhältnis zum individuellen Ausdruckswillen des jeweiligen Dichters zu erkennen und richtig zu beurteilen. Th. SPENCER (1945) wies auf dieses Problem besonders deutlich hin und bereitete damit eine Neubewertung dieser Dichtungen vor:

To find his own voice, to discover his own poetic idiom and his own rhythm, is the main business of a poet . . . But there is one constant fact which is true of all poets and all times: the discovery of oneself depends on an act of submission. For the poet, as for the human being, to lose one's life is to find it . . . In the sixteenth century, this saving loss of personality, this discovery of self through submission to an "other", could be accomplished to a considerable extent through convention. Convention is to the poet in an age of belief what the *persona* is to the poet in an age of bewilderment. By submission to either the poet acquires authority; he feels that he is speaking for, is representing, something more important than himself—or, in the case of the *persona*, he is at least representing something different from his own naked and relatively insignificant ego; in both cases he has taken the first step toward universality.

("The Poetry of Sir Philip Sidney", *ELH* XII [1945], S. 266—7)

Gerade im 16. Jahrhundert bot die Übernahme und Verarbeitung fester Konventionen von Sehweisen, Denkformen und Ausdrucksfiguren, die zugleich auch eine Auseinandersetzung mit diesen Konventionen war, die Möglichkeit, Individualität zum Ausdruck zu bringen. Das damalige dichterische Selbstverständnis forderte im Gegensatz zum modernen vom Dichter und Künstler nicht einen Platz außerhalb der Gesellschaft, sondern bot ihm die traditionellen, gesellschaftlich sanktionierten poetischen Konventionen als Ausdrucksformen an, in denen er sich der Gesellschaft mitteilen konnte. Mit dieser Erkenntnis war der Weg frei, durch eine genaue Analyse der Art und Weise, wie sich der einzelne Dichter des traditionellen Ausdrucksmaterials bediente, nationalliterarische Entwicklungen ebenso wie individuelle Entfaltungen zu verstehen und zu bewerten. Im Zuge dieser Neuorientierung wurde, wie viele Studien zeigen, das Sonett und die Sonettsequenz als die persönlichste lyrische Form des 16. Jahrhunderts erkannt. In der heutigen Forschung, die die Erkenntnisse des *historical criticism* zwar verarbeitet, dessen ästhetische Bewertung aber nicht übernommen hat, wird die Rezeption Petrarcas in England als wesentliches Moment in der Herausbildung der dichterischen Individualität beurteilt, in deren Gefolge die englische Lyrik immer mehr zum persönlichsten Ausdrucksmedium wurde.

Die Sonette Sir Thomas Wyatts

Die erste Übertragung eines Sonetts von Petrarca ins Englische durch Chaucer (Rime No. CXXXII — *Canticus Troili, Troilus and Criseyde*, Z. 400—420), blieb im 15. Jahrhundert ohne Folgen. Petrarca wurde zwar als Meister der höfischen Liebesdichtung mit Respekt genannt, sein *Canzoniere* (366 Gedichte, die meisten davon Sonette) wurde aber nicht zum Gegenstand literarischer Nachahmung. Ganz anders war die Situation in Italien. Vom Tode Petrarcas (1374) an bis zur Italienreise Wyatts (1527) und weit in das 16. Jahrhundert hinein

vollzog sich ein ununterbrochener Rezeptionsprozeß, der sich zunächst auf Nachahmungen und Kommentare (ab 1470) beschränkte, später sich aber auch in Parodien (z. B. Francesco Berni), Satiren (z. B. Niccolo Franco) und als Kritik am Petrarcault (z. B. Pietro Aretino) dokumentierte. Besonders Pietro Bembo hatte im 16. Jahrhundert entscheidenden Anteil an der Mehrung des Ansehens Petrarcas und an der Inthronisierung seiner Dichtung zum Modell volkssprachlicher höfischer Liebesdichtung. Die Rezeption Petrarcas in England kann also nicht nur als unmittelbare Auseinandersetzung mit dessen Werk verstanden werden, weil bereits viele Nachahmungen, Ausdeutungen und Kommentare die unmittelbare Werkinterpretation in England kanalisiert und akzentuierten. Allerdings ist eine genaue Bestimmung dieses Einflusses der italienischen Petrarca-rezeption auf die englische wegen der schwierigen Quellenlage nicht immer mit Sicherheit zu bestimmen.

Wyatt schrieb insgesamt 30 Sonette, deren Aufbau und Reimschemata mehr der italienischen Form ähneln als Surreys Sonette. Allerdings zeichnet sich bereits bei seiner Behandlung des Sextetts die Tendenz ab, das Sonett mit einem Reimpaar abzuschließen, was wohl aus der Absicht zu erklären ist, den Gedankengang des Sonetts mit einer sententiös formulierten Maxime abzuschließen. Im Gegensatz zu Surrey werden allerdings die ersten vier Zeilen des Sextetts noch nicht als Quartett behandelt. Die Entwicklung der englischen Sonettform kann also an folgendem Vergleich der Reimschemata abgelesen werden:

Petrarca:	abba	abba	<u>cdc</u>	<u>cdc</u>
Wyatt:	abba	abba	cdc	<u>cdd</u>
Surrey:	abab	cdcd	efef	gg

Wyatt folgt also der italienischen Sonettform, wobei er die auch in Italien anzutreffende Variante, das Sonett mit einem Reimpaar abzuschließen, bevorzugt, vielleicht unter dem Einfluß der *rhyme-royal*-Strophe, die ebenfalls mit einem Reimpaar abschließt.

Wyatts Veränderungen bei den Übertragungen wurden lange

auf Mißverständnisse der zugrundeliegenden Originale und auf mangelnde Geschicklichkeit beim Meistern der schwierigen Sonettform zurückgeführt. Erst durch die Arbeiten von J. W. LEVER, O. HIETSCH und P. THOMSON erkannte man, daß Wyatt auf der Grundlage des humanistischen *imitatio*-Konzepts die Modelle Petrarcas benützte, um sie zu Trägern seiner eigenen Intentionen zu machen, was aber ohne tiefgreifende inhaltliche Veränderungen nicht möglich war. Die nur schwierig zu rekonstruierende Chronologie von Wyatts Werk läßt es nicht zu, die Entwicklung Wyatts in seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Petrarcas genau zu verfolgen. Mit J. W. LEVER wird man aber vermuten dürfen, daß diejenigen Sonette, in denen sich Wyatt am weitesten vom Original entfernt, auch die spätesten sind, zumal diese auch eine rhythmisch kunstvollere Behandlung der zehnsilbigen Zeile aufweisen als diejenigen, in denen er nur wenige Umformungen vornimmt. Ein frühes Stadium in der Petrarcaübertragung durch Wyatt scheint durch

The longe love, that in my thought doeth harbar
(Wyatt, ed. Muir, No. 4; Petrarca, Nr. CXI)

repräsentiert zu werden. Die Kriegsmetaphorik, die das gesamte Sonett beherrscht, dient dazu, die Grausamkeit der Dame und die bis zum Tod unwandelbare Hingabe des Liebenden darzustellen. Wyatt reduziert hier der Tradition des *plain style* entsprechend die Bildhaftigkeit, Abstrakta erscheinen gehäuft. Lediglich bei der Zeile

Onde Amor paventoso fugge al core

fügt Wyatt ein bildhaftes Detail hinzu, das die Verzweiflung und Einsamkeit des Liebenden drastisch unterstreicht und vielleicht eine Anspielung auf die *selva oscura* Dantes ist:

wherewithall, vnto the hertes forrest he fleith.

Bedeutsam ist auch die Veränderung der Schlußzeile gegenüber dem Original. Preist Petrarca den Tod aus Liebe

Ché bel fin fa chi ben amando more

so betont Wyatt die Treue bis in den Tod:

For goode is the liff, ending faithfully.

Demgegenüber sind die Veränderungen in dem Sonett (ed. Muir, Nr. 9)

Was I never yet of your love greved,

gegenüber dem Original so gravierend, daß Wyatts Sonett nicht nur in thematische Opposition zu seiner Vorlage gerät, sondern auch den Rahmen der höfischen Konventionen verläßt. In Petrarcas Sonett Nr. LXI blickt der von Seufzern und Selbstverachtung erschöpfte Liebende voraus auf seinen Tod. Er plant, sein marmornes Grabmal — mit ihrem Namenszug versehen — als Monument ihrer Grausamkeit zu errichten, es sei denn — seine einzige Hoffnung, mit der er weiterleben könnte — sie gäbe sich mit seinem treuen Herzen zufrieden. Der Sprecher in Wyatts Sonett nimmt eine ganz andere Haltung ein. Er beteuert zwar zunächst seine Liebe, betont aber dann, daß die Zeit des Selbsthasses vorüber sei. Nicht vom Weinen sei er erschöpft, sondern er habe die Tränenflut satt. Deshalb denkt er nicht daran, sich schon bestatten zu lassen und will auch nicht ihren Namen auf den Stein setzen lassen. Statt dessen rät er der Dame, seine Dienste zu akzeptieren und warnt sie zugleich, weiter ihr grausames Spiel mit ihm zu treiben. Die Folgen hätte sie sich selbst zuzuschreiben.

Was I never yet of your love greved,
Nor never shall while that my liff doeth last;
But of hating myself that date is past,
And teeres continuell sore have me wried.
I will not yet in my grave be buried;
Nor on my tombe your name yfixed fast,
As cruell cause that did the sperit son hast
Ffrom th' unhappy bonys, by great sighes sterred.
Then, if an hert of amouros faith and will
May content you, withoute doying greiff,
Please it you so to this to doo releiff:

Yf othre wise ye seke for to fulfill
Your disdain, ye erre, and shall not as ye wene;
And ye yourself the cause therof hath bene.

Wie dieses Sonett, so zeigt auch "Whoso list to hunt" (ed. Muir, Nr. 7) deutlich, daß Wyatt sich niemals als dienender Übersetzer Petrarcas verstand, sondern sich aus den *Rime* Anregungen holte, um selbständige Sonette zu schreiben. Das Vorbild « Una candida cerva » (Petrarca Nr. ~~XCX~~) schildert die symbolische Vision einer weißen Hindin, die dem Sprecher an einem Frühlingmorgen inmitten einer schönen Landschaft erscheint und kurz vor Mittag wieder entschwindet. Um den Hals trägt sie in kostbaren Edelsteinen die Schrift « Nessun me tocchi » und « Libera farmi al mio Cesare parve ». Das Sonett ist reich an bildhaften Details und vermittelt zugleich eine traumhaft-visionäre Atmosphäre. Die Kommentatoren Petrarcas stimmen überein, daß die weiße Hindin Laura symbolisiert und in der Vision insbesondere auf ihre Keuschheit und ihren bevorstehenden Tod hingewiesen wird. Der Sprecher in Wyatts Sonett dagegen sieht und beschreibt keine Vision, sondern nimmt als einer von vielen an einer mühseligen Jagd teil. Aus Erschöpfung ist er hinter den anderen zurückgeblieben. Er weiß, daß er das Wild nicht erreichen kann und doch kann er die Jagd nach ihm nicht lassen. Er warnt andere, diese Jagd nicht zu betreiben, denn sie sei vergeblich. Gegenüber Petrarca veränderte Wyatt auch die Inschrift auf dem Band um den Hals der Hindin. Das lateinische Zitat dürfte dabei von den Kommentatoren Petrarca angeregt worden sein, die übereinstimmend auf die Geschichte des von Cäsar freigelassenen nicht jagbaren Wilds verwiesen. Das durch die Inschrift indirekt vermittelte Bild deutet weniger auf eine vom bevorstehenden Tode bereits gezeichnete, entrückte Geliebte, sondern eher auf eine Hofdame, die frivol mit ihren Verehrern spielt. Die Sprache dieses Sonetts ist betont schmucklos und deutet auf die Tradition des *plain style* hin (z. B. "Sins in a nett I seke to hold the wynde"). Der Sprecher bekennt sich nicht zur unwandelbaren Treue des petrarkistischen

Liebenden. Aus resignierender Einsicht in die Vergeblichkeit seines irrationalen Tuns beschließt er, die „Jagd“ aufzugeben und warnt andere davor „to spend his tyme in vain“. Damit wird in dem Sonett ebenso Kritik an der höfischen Liebe geübt wie in dem Sonett „Dyvers dothe vse as I have hard and kno“ (ed. Muir, 145), das zu keinem direkten Vorbild in Beziehung zu setzen ist, und in dem die petrarkistische und die nicht-petrarkistische Position klar einander gegenübergestellt werden. Im ersten Quartett wird die Haltung des höfischen Liebhabers noch einmal zusammengefaßt. Das zweite Quartett beschreibt die andere Möglichkeit, auf die Zurückweisung durch Frauen zu reagieren: sie zu beschimpfen und mit Vorwürfen zu überhäufen. Das Sextett schließlich setzt dagegen eine dritte Position, die des Sprechers. Wenn Frauen ihren Sinn ändern, so wird er nicht jammern oder traurig sein, sondern diese Tatsache eben akzeptieren, weil sie zum Wesen der Frau gehört. Diese kühle Toleranz, die der höfischen Position noch weniger entspricht als der Haß, wie er im zweiten Quartett formuliert wurde, macht deutlich, wie selbständig Wyatt das Sonett als Ausdrucksinstrument für seine Intention zu gestalten in der Lage war. Wyatt, der auch die Sonettform auf Themen anwandte, die außerhalb des Umkreises der höfischen Liebe lagen, erweist sich gerade in seinem Umgang mit der Sonettform als Experimentator, dem es gelang, eine zunächst fremde Form, die in hervorragendem Maße geeignet war, komplexe Gefühlsregungen, Beziehungen und Situationen zu beschreiben, in die einheimische Tradition einzufügen. Die Transformation der petrarkistischen Metaphorik in den *plain style* und die Einbeziehung moralischer Erwägungen in die Darstellung vorgeprägter höfischer Verhaltensmuster gaben der Sonettgeschichte in England eine Grundrichtung, die trotz aller neuen Varianten durch das 16. Jahrhundert hindurch beibehalten wurde. In der heutigen Sicht erscheint deshalb Wyatt als Pionier und einer der Begründer der späteren Lyrik weniger durch die Tatsache, daß er überhaupt das Sonett und mit ihm die petrarkistische Tradition nach England verpflanzt hat, als vielmehr dadurch, wie er in seinem

Werk diesen Einfluß verarbeitet und das Ausdruckspotential des *Canzoniere* ausgeschöpft hat.

Die Sonette Henry Howards, Earl of Surrey

Surrey wurde als Lyriker von klassizistisch orientierten Kritikern seit dem 18. Jahrhundert so sehr auf Kosten Wyatts geschätzt, daß heute die Gefahr besteht, seine Leistung und Bedeutung für die Sonettentwicklung in England zu unterschätzen. Auch bei ihm ergibt ein Vergleich seiner Übertragungen mit den Originalen Petrarcas, daß sich Surrey keineswegs mit Übersetzungen begnügte, sondern Veränderungen vornahm, die sich für die Folgezeit als bedeutsam erwiesen. Freilich zeigen Surreys Adaptionen nicht den fast gewalttätigen Zugriff Wyatts, sondern sind weniger spektakulär, veränderten aber die Sonettform derart, daß sie im Medium des Englischen leichter zu erfüllen war. Formal vollzieht Surrey den Schritt, die umschließende Reimfolge abba etc. in alternierende Reime aufzulösen, wobei der Reim in jedem Quartett wechseln kann, was der Reimarmut des Englischen entgegenkam. Die vier ersten Zeilen des Sextetts werden zu einer neuen Einheit zusammengefaßt und den beiden vorausgehenden Quartetten gleichgestellt. Damit erhält das abschließende Reimpaar eine prominente und isolierte Stellung, die zu sentiösen Formulierungen einlädt. Im Gegensatz zu Wyatt, dessen Interesse ganz auf psychologische Vorgänge ausgerichtet ist und die Darstellung sinnlich-konkreter Details in den Modellen Petrarcas bei der Übertragung zumeist eliminiert, sind Surreys Sonette reich an sinnlichen Eindrücken, die bis zur Ausmalung von Naturszenen erweitert werden. Verleiht Petrarca in seiner Darstellung der Natur oft eine symbolische, spirituelle Qualität, durch die Kontraste und Konvergenzen zwischen Sprecher und Natur herausgestellt werden, so werden bei Surrey Hör- und Gesichtseindrücke objektiv wiedergegeben. So schildert Petrarca im Sonett CXIII « Or, che'l ciel, e la terra e'l vento tace » das Meer, wie es

bewegungslos in seinem Bett ruht. Surrey hingegen präzisiert bei seiner Übertragung dieser Zeile:

Calme is the sea, the waves worke lesse and lesse;
(ed. Padelford, Nr. 1).

Die personifizierende Feststellung Petrarcas wird zur objektiven Beschreibung eines Prozesses verändert. Der Neigung Surreys zur Deskription entspricht die Weiträumigkeit seiner Sonettform, die er mit den strukturellen Veränderungen erzielte. Die Sonette Surreys sind oft eher deskriptiven Exkursen in Verserzählungen vergleichbar, als den Sonetten Wyatts, die durch harte Fügungen gedanklicher oder emotionaler Kontraste gekennzeichnet sind. Was Surreys Sonette vor der Lyrik seiner Zeitgenossen auszeichnete und für ihre modellbildende Funktion in den folgenden Jahrzehnten wohl den Ausschlag gab, war die Klarheit ihrer lyrischen Sprache, die bei aller Anschaulichkeit und Detailgenauigkeit niemals unübersichtlich oder schwerfällig wirkte, weil durch eine klar gliedernde und übersichtlich anordnende Syntax auch in weiträumigen Perioden Gedankenführung und Bilderfolge immer leicht durchschaubar blieben. Mit Surrey beginnt in England eine Sonettradition, die in formaler Hinsicht das Sonett durch die drei Quartette weiträumiger gestaltet und zugleich die Möglichkeit bietet, in diesen drei Quartetten eine dramatisch sich steigernde Spannung aufzubauen, die im Schlußreimpaar gipfelt oder ihre Lösung findet. Diese Form, der sich später Shakespeare so erfolgreich bedienen wird, konnte sowohl für das vorwiegend deskriptiv angelegte Sonett verwendet werden, das miniaturistisch exakt Naturbilder oder stimmungsvolle Landschaften beschrieb, als auch als Einheit in einem dramatisch oder narrativ angelegten Sonettzyklus dienen, da in ihm eine meditative Gedankenentwicklung, eine Argumentation oder eine emotionale Situation in einer Weise formuliert werden konnte, daß damit das einzelne Sonett über sich hinaus auf größere Zusammenhänge verwies.

Sir Philip Sidneys "Astrophel and Stella"

In der Zeit zwischen Surreys Tod (1547) und den achtziger Jahren, in denen die ersten Sonettsequenzen abgefaßt wurden, wurde das Sonett nur sporadisch gepflegt. Wie Gascoignes 33 Sonette oder die wenigen Beispiele in *A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* zeigen, hatte sich die von Surrey entwickelte Form eindeutig durchgesetzt. Daneben gab es Experimente mit seltenen Varianten, wie z. B. Th. Watsons 18zeiligen Sonetten in *Hekatompathia* (1582), einer Sonettssammlung von geringem poetischen Wert, die aber zweifellos neben *Astrophel and Stella* auf die in den 90er Jahren sich ausbreitende Sonettwut (von 1592 bis 1602 wurden zwanzig Sonettsequenzen veröffentlicht) anregende Wirkung hatte. Das bedeutendste Ereignis in der Geschichte der englischen Sonettsequenz war aber die Publikation von Sidneys *Astrophel and Stella* im Jahr 1591, einer Sequenz von 108 Sonetten und elf Gedichten in anderen Formen. Mit ihm wurde eine neue Stufe der Petrarca-Nachahmung erreicht und in der souveränen Beherrschung der Form und der Konventionen die Attraktivität des Sonetts so deutlich sichtbar, daß es damit in den Formenbestand der englischen Lyrik endgültig eingegliedert wurde. Der poetische Rang von *Astrophel and Stella* wird heute nicht mehr unterschätzt; vielmehr wird die Sonettfolge heute übereinstimmend zu den lyrischen Hauptwerken des 16. Jahrhunderts gezählt. Die Zahl der Studien, die der Deutung und dem historischen Verständnis dieser Sequenz gewidmet wurden, ist in den letzten Jahrzehnten derart angewachsen, daß eine genauere Darstellung der Ergebnisse nicht möglich ist. Hier können deshalb nur einige grundsätzliche Hinweise zum heutigen Verständnis dieser Sequenz gegeben werden. In formaler Hinsicht verbindet Sidneys Sonett Züge der italienischen Sonettstruktur mit der von Surrey entwickelten Form. Die Kombination erfolgt dabei jeweils so, daß sie optimal die gedankliche Entwicklung zum Ausdruck bringt. Gegenüber Petrarca betont er durch die syntaktische Fügung stärker die Trennung des Oktetts in zwei Quartette, folgt ihm aber zu-

meist in der Beibehaltung des Reimschemas abba, abba. Bei der Behandlung des Sextetts zeigt Sidney eine bemerkenswerte Breite der Variation. Als allgemeines Prinzip läßt sich feststellen, daß Sidney bei der Gestaltung des Sextetts vorzugsweise durch die Reimfolge cdc, dee ein Schlußreimpaar heraushebt, syntaktisch aber das Sextett in zwei Terzette aufgliedert. Diese Form hat genügend Flexibilität, um in das Sonett die verschiedensten Argumentationsabläufe einschließlich überraschender Wendungen einpassen zu können. Sidneys Rang als Sonett-dichter gründet sich jedoch nicht auf die kunstvolle und individuelle Behandlung der Sonettform. Der triumphale Erfolg, den die Sequenz bei ihrem Erscheinen hatte, kann auch nicht nur damit erklärt werden, daß Sidney die verschiedensten poetischen Konventionen in besonders geistreicher Weise verarbeitete. Die sofort empfundene Originalität bestand vielmehr darin, daß in dieser Sequenz das Bild einer Persönlichkeit in ihrer Zeit und Gesellschaft mit den vielfältigen Bindungen und Beziehungen mit einer derartigen Intensität und Genauigkeit entworfen wurde, daß sich der Eindruck des Autobiographisch-Bekenntnis-haften beinahe zwangsläufig aufdrängte. Entsprechend dem von ihm verfochtenen *energeia*-Ideal übernahm Sidney die vorliegenden Modelle und Konventionen nur dann, wenn sie durch eine geistreiche *inventio* neue Individualität, logische Verknüpfung und persuasive Funktion erhielten. Die gesamte Sequenz wird bestimmt von der neuartigen Konzeption des Sprechers Astrophel und der daraus folgenden Dramatik seiner Beziehung zu Stella. Durch eine Reihe von Anspielungen und ständigen Hinweisen auf die Aufrichtigkeit wird die Identifikation der Sprecherfigur mit dem Autor bewußt provoziert. Ein entscheidendes neues Element wird in die Sequenz dadurch eingebracht, daß Astrophel nicht als der aller sonstigen Bindungen enthobene Liebende erscheint, sondern als eine Persönlichkeit, die mitten im gesellschaftlichen, politischen und religiösen Leben ihrer Zeit steht und der vielfältige Pflichten und Verantwortung auferlegt sind. Damit gewinnt nicht nur die Persönlichkeit Astrophels Farbe und Kontur und wird historisch und sozial fixiert, son-

dern auch die Liebesbeziehung wird in einem bis dahin nicht gekannten Maße problematisiert. Astrophel ist Dichter, Höfling, Soldat und Sportsmann, Diplomat und Staatsmann, Humanist und protestantischer Christ. Als Dichter brilliert er durch die Originalität, mit der er aus der Antike stammende Motive derart verarbeitet, daß damit auf die historisch-politische Wirklichkeit seiner Zeit verwiesen und zugleich noch eine geistreich-kritische Bemerkung über die englische Gesellschaft seiner Zeit eingefügt werden kann (vgl. z. B. Nr. VIII "Loue borne in Greece, of late fled from his natiue place, Forc'd by a tedious prooffe, that Turkish-hardned hart . . ." und Epigramm Nr. CCLXVIII der *Anthologia Graeca*). Probleme des poetischen Schaffensprozesses oder Kritik an zeitgenössischen Verfahrensweisen wurden mehrfach geäußert (z. B. Nr. I, III, VI, XV, XXVIII, XXXIV, XL, L, LV, LXX, LXXIV). Er siegt in einem Turnier und ist der Held des Tages (Nr. XLI). Als Diplomat und Staatsmann beschäftigt ihn die weltpolitische Situation (Nr. XXX). Als Höfling leidet er unter den Gerüchten, die über ihn verbreitet werden, wenn er an Stella denkt und darüber die gesellschaftlichen Formen vergißt (Nr. XXVII). Als Humanist muß er gegen wohlmeinende Freunde und deren philosophische Ansichten seine Liebe erklären und verteidigen (Nr. XXI). Schließlich geraten seine eigenen christlichen und humanistischen Überzeugungen in Konflikt mit der Leidenschaft, die er in sich aufbrechen fühlt (Nr. V, XVIII, XXI). Astrophel wird ständig gezwungen, die Auswirkungen seiner Liebe auf die Gesamtpersönlichkeit, auf ihre sozialen Bindungen, auf ihre philosophischen Anschauungen und religiösen Überzeugungen und die daraus entstehenden Konflikte zu analysieren und sich zu Entscheidungen durchzuringen. Entsprechend komplex gestaltet sich die Liebesbeziehung, die im Spannungsfeld zwischen höfischer Grundhaltung und sinnlichem Trieb, zwischen neuplatonischem Liebesverständnis und christlichem Schuldbewußtsein, zwischen Verpflichtungen für Staat und Gesellschaft und privater Neigung ständig neu problematisiert wird. So viel Stella auch mit anderen Damen der italienischen, französischen und englischen

Sonettzyklen gemeinsam hat, so werden ihre Reaktionen doch differenzierter dargestellt. Sie ist zunächst traditionell abweisend, läßt aber später Zeichen der inneren Bewegtheit und Zuneigung erkennen. Sie akzeptiert Astrophel als Freund unter der Bedingung, daß er seine sinnlichen Wünsche unterdrückt und mahnt ihn verschiedentlich, seine Fähigkeiten nicht zu vergeuden und seine Pflichten zu erfüllen. Wenn Astrophel in der Abwesenheit Stellas zu seiner eigenen Verwunderung feststellt, daß andere Frauen auf ihn anziehend wirken, zeigt Stella Anzeichen von Eifersucht, die Astrophel zu zerstreuen bemüht ist. Schließlich kommt es durch die immer wieder aufflammende Begierde Astrophels, der seine Gefühle für Stella nicht auf der Ebene der Freundschaft zu sublimieren vermag, aus Frustration und Scham zum Bruch zwischen ihm und Stella. Die letzten Sonette zeigen einen Astrophel, der zwar noch von Erinnerungen heimgesucht wird, aber seine innere Ausgeglichenheit wiedergewonnen hat.

Was Wyatt begonnen hatte, nämlich die höfische Liebesbeziehung auf ihre moralischen und psychologischen Implikationen hin kritisch zu überprüfen, wird von Sidney zur umfassenden Erforschung der Auswirkungen einer solchen Beziehung auf eine Persönlichkeit erweitert. Dadurch hat Sidney für die Lyrik thematische Bereiche aufgezeigt, die zwar nicht von zweitrangigen Sonettisten, wohl aber von Spenser und Shakespeare aufgegriffen werden.

Edmund Spensers "Amoretti"

Spenser war bereits ein berühmter Dichter, als er das schmale Bändchen, das seinen Sonettzyklus und das *Epithalamion* enthielt, 1595 dem Druck übergab. Nicht zuletzt dadurch, daß am Ende der 88 Sonette das Hochzeitslied für seine zweite Heirat stand, wurden die *Amoretti* als Darstellung der eigenen Werbung im damals modischen Medium der Sonettsequenz verstanden. Die Entdeckung der von Spenser benutzten Quellen führte

dann zur ähnlichen Ratlosigkeit bei modernen Kritikern wie im Falle *Astrophel and Stella*. Spensers Ruhm als Sonettdichter ist keineswegs so unumstritten wie der Sidneys oder Shakespeares. Verschiedentlich wurde die Ansicht vertreten, daß die spezifischen poetischen Fähigkeiten Spensers, insbesondere seine Neigung zur breit ausgeführten, auf mehrfache Ausdeutung angelegten allegorischen Bilderfülle sich im epischen Medium wesentlich besser entfalten konnte als im engen Raum des Sonetts, das ganz von der gedanklichen Spannung und vom emotionalen Kontrast bestimmt wird. In der Tat ist das Sonett Spensers arm an argumentativer Brillanz, an plötzlichen Stimmungswechseln und ungestüme Rhetorik. Stattdessen wird zumeist ein Grundgedanke in gemessener Diktion entfaltet oder ein Vorgang mit deutlicher Neigung zur Deskription geschildert. Die Kritik entzündete sich aber auch an dem Problem der künstlerischen Einheit der Sonette, sobald die autobiographische Deutung aufgegeben wurde. Die Dame der Sonette VII, VIII, IX und XIII weist mit der Dame der Sonette X, XI und XII kaum Ähnlichkeiten auf und auch die Haltung der Sprecher in diesen beiden Gruppen erscheint wenig konsistent. Aber auch andere Sonette, so z. B. XX, XXIII, XXXI, XXXVII, XLVII, LIII und LVI u. a. zeigen nur wenig Übereinstimmung mit der Thematik, dem Ton und der Haltung, wie sie in den übrigen Sonetten zu beobachten sind. Schließlich stellen die letzten Sonette LXXXVII bis LXXXIX, in denen von einer plötzlichen Verstimmung zwischen den Liebenden und ihrer Trennung die Rede ist, einen Bruch mit der vorausgehenden Entwicklung der erfolgreichen Brautwerbung dar, der die künstlerische Einheit des Zyklus in Frage stellt und ohne Rekurs auf die Biographie Spensers kaum aufzulösen ist, wenn man sie nicht als Reminiszenz an *Astrophel and Stella* verstehen will, in der die Liebesbeziehung durch Trennung beendet wird. Die heutige Forschung neigt deshalb dazu, eine Reihe von Sonetten als frühere Arbeiten anzusehen, die von Spenser in den Zyklus der Werbungs-Sonette eingefügt wurden, um dadurch der Sequenz die enzyklopädische Vollständigkeit in der Beschreibung der Liebe zu geben, die von der

Konvention her gefordert wurde. Beschränkt man sich auf die Sonette, in denen die Brautwerbung thematisiert wird, so wird Spensers Sequenz zu einem bemerkenswerten künstlerischen Dokument für die Lösung des Konflikts, der notgedrungen entstehen mußte, sobald sich ein protestantisch geprägtes Bewußtsein mit den Grundpositionen und Werten der höfischen Liebe ernsthaft auseinandersetzte. Im Gegensatz zu Sidney schildert Spenser den Sprecher nicht als umfassend gebildete Persönlichkeit mit vielen Bindungen und Verpflichtungen, mit denen die Liebe in Konflikt gerät, sondern konzentriert sich ganz auf die seelische und spirituelle Natur dieser Liebesbeziehung. In den *Amoretti* wird keine ungestüme Episode geschildert, die zum Scheitern verurteilt ist, sondern ein Prozeß der Vertiefung und Sublimierung dargestellt, der auf die vollkommene seelische und körperliche Vereinigung abzielt, die für den tiefgläubigen Spenser nur in der christlichen Ehe vollzogen werden kann. Spenser stellt Werbung und ersehnte Hochzeit in die große Perspektive eines christlich-neuplatonischen Weltbilds, das die metaphysische Rechtfertigung und Begründung gibt. Die Sehnsucht des Liebenden, seine erotischen Wünsche, die Faszination durch die körperliche Schönheit der Braut, deren anfängliche Abweisung und spätere Zuneigung erhalten durch das neuplatonische Daseins- und Weltverständnis ihren Sinn. Für die sprachliche Gestaltung griff Spenser nicht nur auf die üblichen petrarkistischen Ausdrucksmuster zurück, sondern imitierte, wie Sidney LEE, KASTNER und SCOTT nachgewiesen haben, insbesondere Desportes und Tasso. Von besonders tiefgreifendem Einfluß auf die Sequenz war jedoch der neuplatonische Dialog Bembo über *Amor Razionale*, der das vierte Buch von *Il Cortegiano* beschließt und in England durch Hobys Übersetzung wohlbekannt war. Die Umdeutung der höfischen Liebessituation in eine Werbung, die ihren Abschluß in der religiös begründeten Vereinigung von Mann und Frau findet, führte zu starken Veränderungen bei der Verwendung traditionellen Materials. Die seit Petrarca geläufige Schiffsmetapher, die, wie z. B. bei Wyatt zu beobachten ist, in traditioneller Weise verwendet wurde, um die

Verzweiflung und die Desintegration der Persönlichkeit des Liebenden darzustellen, wird bei Spenser zum Ausdruck zeitlich begrenzter Unstimmigkeit eingesetzt, auf deren Ende er zuversichtlich hoffen darf. Die äußere Schönheit der Braut wird nicht nur im Katalog beschrieben, sondern als Abglanz ihrer seelischen Vorzüge gedeutet. Die traditionelle Sprödigkeit der Dame wird als Verachtung für die niederen Dinge interpretiert. Die Werbung wird zur Zeit der Bewährung für die Liebenden, in der sie selbst ihre Aufrichtigkeit und die Tiefe der seelischen Harmonie prüfen, um des angestrebten Zieles würdig zu sein. Die Jagdmetapher z. B., die von Petrarca verwendet wurde, um die Entrücktheit und Unnahbarkeit Lauras darzustellen, dann von Wyatt übernommen und so umgeformt wurde, daß er in ihr seine widersprüchlichen Erfahrungen mit der höfischen Liebe auszudrücken vermochte, wird bei Spenser zum Bild, in dem die freie Willensentscheidung der Frau für die Ehe ihren Ausdruck findet (Nr. LXVII "Like as a huntsman after weary chase"). Der tiefreligiöse Aspekt der Brautwerbung äußert sich nicht nur in der Korrelation ihrer entscheidenden Stadien mit kirchlichen Festen (Nr. LXVIII), sondern auch in der Aufnahme religiöser Bilder in die Sprache und der zurückhaltenderen Verwendung des mythologischen Apparats, soweit er nicht allegorisch interpretiert werden konnte.

William Shakespeares Sonette

"More folly has been written about the sonnets than about any other Shakespearean topic." Diese Bemerkung E. K. CHAMBERS' (1930) charakterisiert treffend die Faszination, die von diesen Sonetten ausging, ebenso die Verwirrung, die diese Sequenz seit Jahrhunderten stiftet. Dem Verständnis dieser Sonette standen mehr Hindernisse entgegen als Werken anderer Sonettisten. Eine Literaturwissenschaft, deren Erkenntnisinteresse im wesentlichen autobiographisch-dokumentarisch orientiert war, hoffte, über die Sonette Zugang zu Shakespeares Persön-

lichkeit zu gewinnen. Entsprechend umfangreich und kontrovers ist die Literatur über die Identität des „Freundes“, der „Dame“ und des „Rivalen“. Ein weiteres Hindernis war der Nachruhm Shakespeares selbst. Eine Zeit, die in Shakespeare nicht nur den genialen Dichter sah, sondern ihn in den Rang eines Weisheitslehrers erhob und zum nationalen Kulturheros typisierte, zugleich aber die Beziehung zwischen dem „Dichter“ und dem „Freund“ nur homosexuell verstehen konnte, war gezwungen, sich in allegorischen Deutungen zu versuchen, um jeden Makel vom Bild des Dichters fernzuhalten. Erst die Erkenntnis, daß diese Sonette aus der Renaissance-Tradition des *amicitia*-Ideals und der Patronatsverehrung heraus zu verstehen sind, machte den Weg für eine unbefangene Betrachtung frei. Ein besonders kontroverses Thema für die Forschung war auch die Frage der richtigen Anordnung der Sonette. Ausgehend von der Tatsache, daß der Druck der Sonette (1609) nicht unter der Aufsicht Shakespeares und wahrscheinlich auch nicht mit seiner Billigung erfolgte, versuchten sich Generationen von Forschern darin, die „echte“ Anordnung der Sonette wiederherzustellen, wobei man oft stillschweigend unterstellte, daß Shakespeare die Sequenz als Einheit konzipiert habe, der eine dramatische Entwicklung inhärent sei. Wie B. STIRLINGS Buch (1968) zeigt, ist diese Diskussion noch keineswegs abgeschlossen. Seit den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts hat sich jedoch die Forschung in zunehmendem Maße um eine Betrachtung der Sonette bemüht, die die autobiographischen Elemente der Sonette weitgehend auf sich beruhen läßt und stattdessen sich auf die Stellung der Sequenz zur literarischen Tradition, auf die Sprachkunst und das durch sie vermittelte polyphone Gedanken- und Ideengefüge konzentriert. Hierin ist die Forschung außerordentlich fruchtbar gewesen, so daß hier eine adäquate und kritische Darstellung einzelner Studien nicht gegeben werden kann. Stattdessen soll lediglich skizziert werden, in welchen Auffassungen hinsichtlich der Stellung der Sonette in der literarischen Tradition und Situation sowie hinsichtlich der Thematik in der heutigen Forschung Konsens besteht.

Wie die Beispiele Wyatts, Sidneys und Spencers zeigen, wurden bei der Rezeption der von Petrarca zusammengefaßten und weitergegebenen literarischen Tradition entscheidende Veränderungen vorgenommen, die nicht nur individuell, sondern auch aus der veränderten literarischen, religiösen und philosophischen Situation und aus dem Wandel des gesellschaftlichen Bewußtseins erklärt werden müssen. In der Modifikation des tradierten Mediums und Ausdrucksmaterials ging Shakespeare am weitesten. Er wandte sich der Sonettform in einer Zeit zu, in der sich, wie etwa an den Parodien abzulesen ist, bereits ein gewisser Überdruß an den allzu häufig wiederholten petrarkistischen Konventionen verbreitete. Nicht zuletzt diese literarische Situation gab Shakespeare die Freiheit, eine völlig neue Thematik zu behandeln und gleichzeitig die Form des Sonetts und der Sonettsequenz als eines Mediums der Erforschung und Analyse komplexer intellektueller, emotionaler und ethischer Probleme beizubehalten. Shakespeare verwarf die bis dahin übliche Figurenkonstellation, bestehend aus dem Liebhaber und der Dame, zugunsten einer Konfiguration, durch die er wesentlich genauer und zugleich dramatischer die spezifischen Themen entfalten konnte: Ein Dichter als Sprecher, der schöne Jüngling, dem der Dichter durch Freundschaft und ein Patronatsverhältnis verbunden ist, ein rivalisierender Kollege des Dichters und schließlich eine Dame, zu der Dichter und Freund in ein sexuelles Abhängigkeitsverhältnis geraten.

Innerhalb der Sequenz lassen sich verschiedene thematische Gruppen bilden, die jedoch mit Ausnahme der Zeugungssonette (Nr. 1—17) keineswegs immer eindeutig voneinander abgrenzbar und deshalb in der Forschung umstritten sind. Manche Sonette lassen sich überhaupt keiner Gruppe zuordnen, sondern stehen isoliert in der Sequenz, andere wiederum sind durchaus plausibel an mehrere Gruppen zugleich anschließbar. Da die Anordnung in der ersten Ausgabe mit Sicherheit nicht der Intention des Autors entspricht, ist dem Leser eine gewisse Freiheit belassen, nach seinem Verständnis Gruppen mit thematischen Schwerpunkten zu bilden und Motivverkettungen auf-

zuspüren. Eindeutig ausgrenzbar ist lediglich die Gruppe der Zeugungs-sonette am Anfang, aus der die Themenkreise der Sequenz entwickelt werden. In dieser Gruppe fordert der Dichter den narzißhaft in sich selbst versunkenen Jüngling auf, seine Schönheit durch Zeugung von Nachkommenschaft dem zerstörerischen Zugriff der Zeit zu entziehen und der Welt zu erhalten. Die weitere Entwicklung der Beziehung zwischen dem Jüngling und dem Dichter wird häufig als Drama verstanden, in dem die Sonette an den Jüngling den *main plot* bilden, dem die *Dark-Lady*-Sonette als *subplot* zugeordnet sind. Die unbedenkliche Übertragung dramatischer Kategorien auf eine Sonettsequenz -- verständlich bei dem lyrischen Werk eines Dramatikers vom Range Shakespeares -- ist nicht unproblematisch, weil dadurch von der Sonettsequenz ein streng motiviertes, eng verknüpftes Handlungsmuster erwartet wird, das diesem Medium durchaus fremd ist, in dem in relativ abgeschlossenen Einheiten ein Themenkreis von ganz verschiedenen Seiten her angegangen und ohne Zwang zur Kohärenz zur Darstellung gebracht wird. Verschiedentlich wurde auch auf die epische Struktur der Sequenz hingewiesen, die aus expliziten Hinweisen im Text sich rekonstruieren läßt. Danach hätte die Sequenz folgenden Ablauf:

Der Dichter übersendet dem Freund einen Brief mit Sonetten (26); darauf folgt die erste Trennung (27, 28); der Freund verhält sich unwürdig und verletzt dadurch den Dichter (33 bis 35); der Freund erliegt den Reizen der Geliebten des Dichters (40—42); eine zweite Trennung erfolgt (50—52); der Dichter fühlt sich vom Freund vernachlässigt (57—58); ein Rivale des Dichters vermag die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken (76 bis 86); der Dichter leidet unter seiner geringen gesellschaftlichen Stellung, und die soziale Distanz zwischen ihm und dem Freund wird ihm schmerzlich bewußt (87—92); erneute Trennung und Rückkehr des Dichters (97—98); der Dichter beendet eine Periode des Schweigens (100—103); Hinweis auf die dreijährige Dauer der Beziehung (104); die Freundschaft wird erneuert und vertieft (109—112). Fruchtbarer als die Rekonstruktion des

epischen Verlaufs ist es jedoch, die allmähliche Entfaltung der Thematik der Sequenz aus dem Grundgedanken der Zeugungssonette und aus der spezifischen Personenkonfiguration zu verfolgen. Die Gründe, mit denen der Dichter seinen anfänglichen Appell an den Jüngling unterstützt, Nachkommenschaft zu zeugen, führen ihn selbst zur Einsicht, daß durch Nachkommenschaft zwar dessen äußere Schönheit in Abbildern bewahrt werden könnte, nicht aber dessen inneres Wesen, das der äußeren Schönheit erst ihre Einmaligkeit und Vollkommenheit verleiht. Diese personale Schönheit ist freilich der alles zerstörenden Zeit ebenso überantwortet wie der Gefahr moralischer Korruption ausgesetzt. Der Sieg über die Zeit kann also nicht durch Zeugung errungen werden, sondern nur durch die Dichtung, die allein ein gültiges, unzerstörbares Bild des Jünglings gestalten kann. Aus dieser Erkenntnis wird die poetologische Problemstellung der Sequenz entwickelt. Sonette, in denen der dichterische Schaffensprozeß thematisiert wird, die Sonette, in denen er sich mit der oberflächlichen Kunst des Rivalen auseinandersetzt, oder in denen die verachtete soziale Stellung eines Dichters und die Abhängigkeit vom Geschmack des Pöbels beklagt werden, erörtern diesen Problembereich nach seinen verschiedensten Seiten hin.

Die Liebe des Dichters zum Jüngling ist gleichermaßen stark vom *amicitia*-Ideal der Renaissance wie vom Patronatsverhältnis geprägt, das in dieser Zeit oft als inniger Lebensbund verstanden wurde (vgl. Serafino, Tasso), mit dem der Patron dem Dichter Existenzgrundlage und gesellschaftliches Ansehen gibt, während der Dichter durch sein Werk seinem Gönner ewigen Ruhm verleiht. Geblendet von der Schönheit und Anmut des Jünglings, vermag der Dichter zunächst nicht zu erkennen, daß dieser nicht nur von der zerstörenden Zeit bedroht, sondern auch durch die Welt, in der er lebt, und durch seinen Charakter moralisch gefährdet ist. Das unwürdige Betragen des Jünglings und die Episode mit der *Dark Lady* lassen den zutiefst betroffenen Dichter an seinem Idol Narzißmus, Oberflächlichkeit, Lasterhaftigkeit, erotische Abenteuerlust und Willensschwäche

registrieren. Wie die Komplexität der Argumentation und die vielfach verschränkten Sprachbilder in diesen Sonetten zeigen, gelingt es dem Dichter nur mühsam, diese Erfahrungen innerlich zu verarbeiten. Bald versucht er, die Verfehlungen des Jünglings kasuistisch zu entschuldigen oder wegzudiskutieren, bald sich über sie ironisch hinwegzusetzen oder sie zu ignorieren, um dann wieder in tiefste Verzweiflung zu versinken. Nur allmählich kann er, nicht zuletzt aus Einsicht in eigene Gefährdung und Schuld, die moralische Gebrechlichkeit des Jünglings als Teil seines Menschseins akzeptieren und ihm verzeihen. Denn auch der Dichter klagt sich an, schuldig geworden zu sein. Er hat sich selbst erniedrigt und seine dichterische Aufgabe verraten, weil er den schnellen Erfolg und billigen Beifall beim Pöbel suchte. Durch diesen qualvollen Erkenntnisprozeß kommt es schließlich zur Erneuerung der Freundesliebe, die sich nicht mehr in der schwärmerischen Idolisierung des Partners erschöpft, sondern verzeihende und verstehende Zuneigung ist, die die Schönheit und Größe des anderen ebenso umfaßt wie dessen moralische und charakterliche Schwächen. Aus diesem tieferen Verständnis heraus kann der Freundesbund neu geschlossen werden, der nun, wie Sonett 116 es zum Ausdruck bringt, der Zeit nicht mehr unterworfen ist, weil er nicht mehr auf Faszination durch vergängliche Schönheit gegründet ist, sondern auf Wesensverständnis und personaler Bindung. Auf der Grundlage dieses Bundes kann der Dichter nun auch seine ursprüngliche dichterische Aufgabe vollenden, die Apotheose und Verewigung des Freundes.

Ein ganz anderer Ton wird in den *Dark-Lady*-Sonetten angeschlagen. Burlesker Witz, obszöne Wortspiele, ironisches Anzitiieren petrarkistischer Konventionen und satirische Bissigkeit beherrschen den Sprachgestus dieser Gruppe. Die Dame hat nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit den blonden, ängstlich auf ihre Tugend bedachten Schönheiten, wie sie in den petrarkistischen Sonettzyklen gefeiert wurden. Die dunkelhaarige, schwarz-äugige und braunhäutige Geliebte des Dichters besticht durch ihre unbefangene Natürlichkeit. Sie huldigt einer unbekümmerten Promiskuität, die den Dichter zur Verzweiflung treibt, aber

die von ihr ausgehende Faszination nicht zu beeinträchtigen vermag. Das sexuelle Hörigkeitsverhältnis, in das er gerät, führt den Dichter bis in die Regression zur Infantilität. Obwohl er erkennt, daß die Beziehung auf Lüge und Heuchelei gegründet ist, setzt er sie fort, bis schließlich die Vernunft mühsam die Oberhand im Dichter zurückgewinnt. Die Episode mit der *Dark Lady*, durchaus als Kontrast entworfen zur Beziehung des Dichters zum schönen Jüngling, ermöglichte es Shakespeare, die breite Skala der Erscheinungsformen der Liebe, von ihrer spirituellen Ausprägung bis zur sexuellen Hörigkeit, darzustellen. Der Dichter als Sprecher, in dem diese verschiedenen Erfahrungen aufeinandertreffen, analysiert werden und von ihm zum Ausdruck gebracht werden, ist ganz anders konzipiert als die Sprecher der vorausgehenden Sequenzen. Er ist ein alternder Mann, der ohne Selbstbewußtsein und persönlichen Stolz ist, wie sie bei den Sprecherfiguren Petrarcas, Sidneys oder Spensers zu beobachten sind. Seine Hingabe ist bis zur sich selbst auslöschenden Unterwürfigkeit gesteigert. Die zahlreichen Demütigungen, denen er als Dichter und durch seine niedrige soziale Stellung ausgesetzt ist, lassen ihn an seinen Fähigkeiten bis zum Selbstekel zweifeln. In der Analyse seiner Situation und seiner Empfindungen ist er von einer Unerbittlichkeit und schonungslosen Offenheit, die diese Sonettsequenz zu einer bis dahin in der englischen Lyrik unbekanntem, an Selbstentblößung grenzenden Analyse von seelischen Zuständen, menschlichen Bindungen und Abhängigkeiten macht. Shakespeare verwendet in dieser Sequenz das breiteste Stilrepertoire in der Sonettliteratur des 16. Jahrhunderts. Der *eloquent style* in seiner typischen Ausprägung der neunziger Jahre wird ebenso eingesetzt wie der *plain style* in seiner klassizistischen oder metaphysischen Variante. Die traditionellen Bildbereiche werden um die des Handels, des Gerichtswesens, des Gewerbes, des Kriegswesens oder des Theaters erweitert und virtuos miteinander kombiniert. Unbedenklich werden derbe Anspielungen und obszöne Wortspiele in die lyrische Sprache aufgenommen. Die Strukturen der Sonette sind von logisch fortschreitender Argumentation,

von Scheinsyllogismen und Trugschlüssen ebenso geprägt wie von assoziativer Bildreihung verweilender Situationsbeschreibung.

Shakespeares Sonette können trotz der Sonettfolgen, die später verfaßt wurden, als Kulmination und Abschluß der Petrarca-Rezeption in England verstanden werden. Aus der heutigen Sicht stellt sich die Einführung des petrarkistischen Sonetts und der Sonettsequenzen nicht mehr als literarische Modeerscheinung dar, die für kurze Zeit die einheimische englische Tradition überformen konnte und eine Massenproduktion von Gedichten auslöste, denen allenfalls leblose Preziosität bescheinigt werden könnte. Vielmehr erweist sich die Rezeption der petrarkistischen Tradition im heutigen Verständnis als derjenige Vorgang, aus dem die englische Lyrik entscheidende Impulse für ihre Entwicklung zum poetischen Medium der Selbsterfahrung und subjektivster Aussage erhielt.

Bibliographie

- S. Baldi, *La Poesia di Sir Thomas Wyatt* (Firenze, 1953).
T. W. Baldwin, *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets* (Urbana, 1950).
C. L. Barber, "An Essay on the Sonnets", in *The Laurel Shakespeare: The Sonnets* (1960).
H. Bonheim, "Notes on a Sonnet by Sir Thomas Wyatt", *LWU* 5 (1972).
St. Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (New Haven, 1969).
M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry: A Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time* (London, 1951).
L. Brewer, *Shakespeare and the Dark Lady* (Boston, 1966).
J. B. Broadbent, "Shakespeare's Sonnets" in *Poetic Love* (London, 1964).
L. L. Brodwin, "The Structure of Sidney's *Astrophel and Stella*", *MP* 67 (1969).
E. K. Chambers, "The Order of the Sonnets" in *Shakespearean Gleanings* (Oxford, 1944).

- T. N. Clinard, *A Critical History of the Pre-Elizabethan English Sonnet* (Diss. Vanderbilt University, 1956).
- R. L. Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox* (Princeton, 1966).
- Sh. M. Cooper, Jr., *The Sonnets of Astrophel and Stella. A Stylistic Study* (The Hague, Paris, 1968).
- J. F. Cotter, "The Songs in Astrophel and Stella", *SP* 67 (1970).
- P. Cruttwell, *The Shakespearean Moment and Its Place in the Poetry of the Seventeenth Century* (London, 1954).
- P. W. Edwards, *Shakespeare and the Confines of Art* (London, 1968).
- L. Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge, 1969).
- R. Gittings, *Shakespeare's Rival* (London, 1960).
- R. Gottfried, "Sir Thomas Wyatt and Pietro Bembo", *NQ* CXCIX (1954).
- J. Grundy, "Shakespeare's Sonnets and the Elizabethan Sonneteers", *SbS* 15 (1962).
- A. C. Hamilton, "Sidney's Astrophel and Stella as a Sonnet Sequence", *ELH* 36 (1969).
- W. Harris, "Early Elizabethan Sonnets in Sequence", *SP* 68 (1971).
- B. Herrnstein, ed., *Discussions of Shakespeare's Sonnets* (Boston, 1964).
- O. Hietsch, *Die Petrarcaübersetzungen Sir Thomas Wyatts* [Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, Nr. 67] (Wien, Stuttgart, 1960).
- J. L. Hinely, "The Sonnet Sequence in Elizabethan Poetry", *DA* 27 (1967) 3011-A.
- L. Hotson, *Shakespeare's Sonnets Dated and Other Essays* (London, 1950).
- , *Mr. W. H.* (London, 1964).
- E. Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets* (Princeton, 1952).
- G. K. Hunter, "The Dramatic Technique of Shakespeare's Sonnets", *EIC* 3 (1953).
- , "'Unity' and Numbers in Spenser's Amoretti", *The Yearbook of English Studies* 5 (1975).
- L. C. John, *The Elizabethan Sonnet Sequences: Studies in Conventional Conceits* (New York, 1938, 1964).
- D. Kalstone, *Sidney's Poetry. Contexts and Interpretations* (Cambridge [Mass.], 1965).
- G. W. Knight, *The Mutual Flame* (London, 1955).

- L. C. Knights, "Shakespeare's Sonnets" in *Explorations* (London, 1946).
- M. Krieger, *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics* (Princeton, 1964).
- H. Landry, *Interpretations in Shakespeare's Sonnets* (Berkeley, 1963).
- J. B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets* (London, 1961).
- J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet* (London, 1956).
- , "Twentieth-century Studies in Shakespeare's Songs, Sonnets, and Poems", *ShS* 15 (1962).
- M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (London, 1957).
- , "Love's Confined Doom", *ShS* 15 (1962).
- M. McCandles, "Love and Power in the Poetry of Sir Thomas Wyatt", *MLQ* 29 (1968).
- P. J. Marcum, "The English Sonnet as a Renaissance Form: Development and Disintegration", *DAI* 34 (1973).
- W. M. Murphy, "Thomas Watson's Hecatopathia and the Elizabethan Sonnet Sequence", *JEGP* 56 (1957).
- W. M. T. Nowotny, "Formal Elements in Shakespeare's Sonnets", *EIC* 2 (1952).
- K. Otten, „Gedankenentwicklung und Gruppenaufbau in Shakespeares Sonetten der Freundesliebe“, *NS* 13 (1964).
- L. E. Pearson, *Elizabethan Love Conventions* (Berkeley, 1933).
- F. T. Prince, "The Sonnet from Wyatt to Shakespeare", in *Elizabethan Poetry* [Stratford-upon-Avon Studies 2] (1960).
- T. Redpath, "Shakespeare's Sonnets", *Archiv* 204 (1968).
- W. A. Ringler, Jr., "Introduction", "Commentary", in *The Poems of Sir Philip Sidney*, ed. W. A. Ringler, Jr. (Oxford, 1962).
- J. Robertson, "Sir Philip Sidney and his Poetry", in *Elizabethan Poetry* [Stratford-upon-Avon Studies 2] (1960).
- C. Schaar, *An Elizabethan Sonnet Problem* (Lund and Copenhagen, 1960).
- , *Elizabethan Sonnet Themes and the Dating of Shakespeare's Sonnets* (Lund, 1962).
- J. G. Scott, *Les Sonnets Elisabethains* (Paris, 1929).
- H. Smith, "The Art of Sir Thomas Wyatt", *HLQ* IX (1946).
- , "The Sonnets", in *Elizabethan Poetry* (Cambridge [Mass.], 1952).
- Th. Spencer, "The Poetry of Sir Philip Sidney", *ELH* XII (1945).
- B. Stirling, *The Shakespeare Sonnet Order* (Berkeley, 1968).

- E. M. W. Tillyard, *The English Renaissance: Fact or Fiction?* (London, 1952).
- M. A. Washington, *Sir Philip Sidney. An Annotated Bibliography of Modern Criticism, 1941—1970* (Columbia, 1972).
- W. Weiss, „Kommentare zu den Sonetten, Epen und kleineren Dichtungen“, in *Shakespeare-Kommentar* (München, 1968).
- E. H. Wilkins, *The Making of the 'Canzoniere' and other Petrarchan Studies* (Rom, 1951).
- J. Winny, *The Master-Mistress* (London, 1968).
- R. B. Young, “English Petrarch: A Study of Sidney’s *Astrophel and Stella*”, in *Three Studies in the Renaissance: Sidney, Jonson and Milton* [Yale Studies in English, 138] (New Haven, 1958).

V. WORT UND MUSIK

Die Forschung wandte sich erst vergleichsweise spät dem Problembereich Wort und Musik zu. Ein Grund hierfür ist zweifellos in der Ausbildungsstruktur der Universitäten zu suchen, die eine Verbindung von Philologie und Musikwissenschaft nicht begünstigt, so daß auch heute noch nur eine relativ kleine Zahl von Fachleuten dieses Gebiet bearbeitet. Ein anderer Grund dürfte in der spezifischen Rezeptionssituation dieser Lieder im 20. Jahrhundert liegen, die zu einer historischen Fehleinschätzung führte. Der außerordentliche Reichtum und die hohe Qualität der englischen Liedkunst in den Jahrzehnten um 1600 war lange bekannt und wurde vielfach bewundert. Insbesondere die Editionen von E. H. FELLOWES in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts ermöglichten dem Gelehrten und Liebhaber leichten Zugang zu diesem Korpus. Die Möglichkeit jedoch, diese Lieder spontan und ohne Behinderung durch Sprachprobleme und fremdartig gewordene Konventionen rezipieren zu können, führte dazu, daß die spezifischen historischen Bedingungen und die Eigenart dieser Liedkunst kaum problematisiert wurden. Die innige Verbindung von Text und Melodie und ihre unmittelbar zugängliche emotionale Ausdruckskunst, die vielfach als „natürlich“ und „volksliedhaft“ empfunden wurde, förderte überdies den Eindruck, daß hier ein im besten Sinn naives und spontan entstandenes Liedkorpus vorliege, für dessen Verständnis historische Forschung nicht vonnöten sei, da es wie das Volkslied oder die Ballade dem unmittelbaren ästhetischen Verständnis offen sei. Erst durch die grundlegenden Studien von B. PATTISON (1948) und J. STEVENS (1961) u. a. wurde erkannt, daß diese Lieder nicht spontane Schöpfungen sind, sondern das Ergebnis sorgfältigen und bewußten Gestaltens aufgrund verbindlicher theoretischer Überlegungen. In der

heutigen Sicht steht die Liedkunst dieser Zeit ebenbürtig neben der unvertonten Lyrik, und die Überzeugung vermochte sich durchzusetzen, daß nicht einmal die Texte dieser Lieder ohne Kenntnis der Kompositionsweise, für die sie eingerichtet wurden, überhaupt adäquat verstanden werden können.

Die traditionelle Einheit von Lyrik und Musik war, wie John STEVENS (1961) überzeugend darlegt, im 14. Jahrhundert zerbrochen. Die Dichtung geriet in zunehmendem Maße unter das Diktat der Rhetorik, die Gattungen, Stilhöhen und die Verwendung von Redefiguren festlegte. Die Musik dagegen — weitgehend mit Problemen der Polyphonie beschäftigt — orientierte sich an Anschauungen, die tief im damaligen Weltverständnis und den philosophischen Grundanschauungen verankert waren. Diese Musiktheorie wirkte bis weit in das 16. Jahrhundert hinein und beeinflusste nachhaltig den Kompositionsstil und damit das Verhältnis von Text und Musik. Erst neue Anschauungen über das Verhältnis von Wort und Musik, die vom italienischen Humanismus, aber auch von französischen Theoretikern vortragen wurden und nach England hinüberwirkten, leiteten einen Wandel ein.

Die traditionelle Philosophie der Musik des Spätmittelalters unterschied zwischen *musica theórica*, die über das Wesen der Musik und ihren Ort im menschlichen Wissen und Leben spekulierte, *musica poetica*, die Kompositionslehre und die dabei zur Anwendung gelangenden universalen Gesetzmäßigkeiten, sowie *musica practica*, die Methodenlehre des Singens und Instrumentenspiels.

Die metaphysischen Vorstellungen, die über Musik im Mittelalter und zum Teil noch in der Renaissance herrschten, wurden zumeist aus Pythagoras zugeschriebenen Lehrsätzen abgeleitet, auf denen schließlich ein umfassendes Gedankengebäude errichtet wurde. Danach herrschte im gesamten Kosmos eine Harmonie, die auch mathematisch präzise in Zahlenverhältnissen dargestellt werden konnte. Der Lauf der Gestirne und ihre gegenseitige Zuordnung war von dieser Harmonie ebenso bestimmt wie die Anordnung der Töne in der sinnlich wahr-

nehmbaren Musik, die als Manifestation der kosmischen Harmonie begriffen wurde. Auch für den einzelnen Menschen, der aufgrund seiner leiblich-geistigen Natur Knotenpunkt und Spiegelbild des Kosmos war, hatten die Harmoniegesetze ebenso Gültigkeit wie für die Ordnung in Staat und Gesellschaft. Musik war demnach die Ordnung von Tönen nach den ewigen Gesetzen der kosmischen Harmonie; wenn bei der Komposition die kosmischen Zahlenverhältnisse und Zuordnungsregeln beachtet wurden, bildete die Musik die Harmonie, die im Kosmos waltete, sinnfällig ab. Textgrundlage für dieses Verständnis von Musik bildete für mehr als tausend Jahre Boethius' *De institutione musica*, ein Werk, in dem unterschieden wurde zwischen der *musica mundana* (die kosmische Harmonie, die sich z. B. in der Sphärenmusik manifestierte), der *musica humana* (die Harmonie, in der Körper und Geist im Menschen verbunden sein sollten), und der *musica instrumentalis* (Musik, die der Mensch erzeugt). Alle beruhten letztlich auf den gleichen Gesetzmäßigkeiten, auch wenn die Manifestationen jeweils verschieden waren. Derjenige, der fähig war, auch in einer einfachen Komposition deren zugrundeliegende harmonische Grundprinzipien zu erkennen, konnte darin die kosmische Harmonie aufspüren, und damit wurden seine Gedanken beinahe zwangsläufig auf Gott als ihren Schöpfer hingeeordnet. Solange diese Anschauungen verbindlich waren, konnte sich zwischen Text und Melodie kein engeres Verhältnis entwickeln. Für den polyphon arbeitenden Komponisten war der Text zumeist nur Anlaß für die Arbeit nach mathematischen Gesetzmäßigkeiten, nicht selten wurde im Text nur eine mnemotechnische Hilfe gesehen. Der Wandel, der sich auf diesem Gebiet im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzog, kann vielleicht am deutlichsten an der Kritik abgelesen werden, die Thomas Morley in seiner Schrift *Plaine and Easy Introduction* an Dunstables Textvertonung übte. Morley schalt Dunstable einen Dummkopf, weil er es gewagt hatte, bei der Komposition des Wortes *angelorum* nach der dritten Silbe eine Pause zu setzen.

Die Trennung von Dichtung und Musik im Mittelalter und zu

Beginn des 16. Jahrhunderts wurde nicht immer erkannt. So hat man öfter versucht, die spezifische Form der Gedichte Wyatts und anderer *courtly makers* aus der Tatsache zu erklären, daß sie nur Texte seien, die im Hinblick auf eine Vertonung eingerichtet wurden. Damit glaubte man, die Monotonie der Thematik, das beschränkte Vokabular, die nur aus kurzen Zeilen bestehenden Strophen und die Häufigkeit der Refrains adäquat erklären zu können. Wie STEVENS gezeigt hat, war die Zusammenarbeit zwischen Dichtern und Komponisten, die eine solche Hypothese gerechtfertigt hätte, nicht gegeben. Wyatts Gedichte wurden keineswegs für eine kunstvolle Vertonung eingerichtet, sondern allenfalls mit Hilfe populärer Melodien vorgetragen. Die charakteristischen Merkmale der Lyrik der *courtly makers*, die früher auf die Vertonung zurückgeführt wurden, sind aus ihrer gesellschaftlichen Funktion im Rahmen des *game of love* wesentlich überzeugender zu erklären.

Etwa um die Mitte des 16. Jahrhundert begann sich eine neue Auffassung über die Beziehung zwischen Text und Melodie durchzusetzen. Die wichtigsten Faktoren, durch die dieser Wandel ausgelöst wurde, waren die Auswirkungen der Reformation auf die Liturgie und die neuen Anschauungen über Musik, die von Humanisten vorgetragen und verbreitet wurden.

Durch die Reformation wurde die Muttersprache in die Liturgie eingeführt. Dies bedeutete, daß die polyphonen lateinischen Chorgesänge entweder aus der Kirche verbannt wurden, oder aber daß ihnen ein neuer englischer Text unterlegt werden mußte. Kontrafakturen zeitigten für die Reformation zumeist wenig befriedigende Resultate, weil die reich entfaltete Polyphonie den Text für den Hörer weitgehend unverständlich machte. Für die Reformatoren war nicht die Melodie, sondern das göttliche Wort bzw. der Text des Evangeliums von zentraler Bedeutung. Die Musik durfte die Verständlichkeit des in der Kirche vorgetragenen Bibelwortes auf keinen Fall stören, denn vom Hören und Verstehen dieses Wortes hing das Heil der Gläubigen ab. Außerdem verwarfen die Reformatoren den Chorgesang, dem die Gemeinde schweigend lauschte, und för-

derthen an seiner Stelle den Gemeindegesang, weil nur dieser die liturgische Forderung nach dem gemeinsamen Gebet der Gemeinde erfüllte. Entsprechend der theologisch begründeten Bedeutung des Wortes in der reformatorischen Bewegung hatte die Melodie nur dienende Funktion. Sie sollte nüchtern, bescheiden und klar sein. Die Reformatoren bestanden insbesondere auf der silbenweisen Vertonung derjenigen Texte, die Übersetzungen oder Adaptionen der biblischen Psalmen waren. Im extremen Fall war das Produkt dieser reformatorischen Bemühungen auf diesem Gebiet ein Kirchenlied, das nur eine einfache Melodie ohne Verzierung und rhythmische Variation aufwies, in der jeder Silbe eine Note zugeordnet war.

Die Anschauungen der Humanisten über das Verhältnis von Text und Melodie sowie ihre Haltung gegenüber der Polyphonie weisen Parallelen mit den reformatorischen Überzeugungen auf. Der Humanismus zog die mittelalterliche Lehrmeinung, daß die Musik eine mögliche Manifestation der kosmischen Harmonie sei, nachdrücklich in Zweifel. Auch wenn die Auffassung von einer alles durchwaltenden Harmonie im Kosmos nicht in Frage gestellt wurde, so glaubte man doch nicht, daß die zeitgenössische, im Mittelalter entwickelte Polyphonie diese Harmonie abbilde. Gleichzeitig war man eifrig bestrebt, Wesen und Wirkung der antiken Musik wieder zu entdecken, weil man sich dadurch eine Erneuerung der zeitgenössischen Musikpraxis erhoffte. Die Bemühungen um die Wiederbelebung der antiken Musik wurden besonders intensiv in Italien und Frankreich betrieben. Da die antike Musik selbst nicht mehr rekonstruiert werden konnte, war man auf die theoretischen Äußerungen und auf eigene Vermutungen und Schlußfolgerungen angewiesen. Es waren insbesondere zwei Merkmale der antiken Musik, die für Humanisten entscheidende Bedeutung gewannen. Das eine war die vollkommene Einheit von Wort, Musik und Tanz in der Antike, das andere die Fähigkeit, die Gefühlskräfte des Menschen zu beeinflussen. Um nun diese verlorengegangene Einheit von Wort und Melodie wiederzugewinnen, wurde von den Humanisten dem Wort der Primat zuerkannt, während der Melo-

die eindeutig dienende Funktion zugewiesen wurde. Der Rhythmus der Melodie sollte ganz vom Wortrhythmus bestimmt werden, die melodische Harmonie sollte in ihrer mathematischen Gesetzmäßigkeit nicht mehr die kosmische Ordnung abspiegeln, sondern die Bedeutung des Textes, seine Stimmungen und Emotionen wiedergeben. Melodische Konsonanz und Dissonanz waren in der Auffassung der Humanisten nicht durch kosmische Gesetzmäßigkeiten bestimmt, sondern ein Instrumentarium, mit dessen Hilfe ein Text musikalisch interpretiert werden konnte. Diese Thesen bildeten die Grundlage für eine neue, intensivere Zusammenarbeit zwischen Dichtern und Komponisten, wie sie z. B. von der Gruppe der Pléiade unternommen wurde. Von dort wirkten die Theorien und Experimente nach England hinüber und trugen dazu bei, eine rege Diskussion über musikalische, metrische und rhythmische Probleme in literarisch und musikalisch interessierten Kreisen zu entfachen.

Erst der Wandel im Verständnis und in der Bewertung der Musik, wie er durch die Humanisten herbeigeführt wurde, ermöglichte eine expressive Verbindung von Text und Melodie, weil erst auf der Grundlage dieses neuen Musikverständnisses Dichter und Komponist mit gleichgerichteter Intention arbeiten konnten, wenn es galt, einen Text bereits im Hinblick auf seine Vertonung einzurichten oder den Text musikalisch auszudeuten.

Die Zusammenarbeit von Dichtern und Komponisten hätte sich freilich im 16. Jahrhundert nicht so fruchtbar und erfolgreich entwickeln können, wenn nicht die lyrischen Texte der Zeit generell eine besondere Eignung für ihre Vertonung ausgezeichnet hätte. Dadurch war es möglich, zwischen den Intentionen der Lyriker und Komponisten ein sorgfältig abgestimmtes Zusammenspiel zu erzielen, das durch den Stilwandel auf literarischem und musikalischem Gebiet nach einer kurzen Periode fruchtbarster Produktion beendet wurde.

INGRAM (1960) charakterisiert diese musikalische Qualität der elisabethanischen Lyrik:

Individual words have meaning, individual notes do not, therefore as music's meaning lies in the flow of its notes the words best suited

to its notes are those which are short and simple and without subtlety or depth of meaning. There is no place for discussion, close argument, or intricate thought. Likewise the emotional content must be plain and straightforward, it must be strongly enough expressed for the hearer to seize it and identify himself with it, but all without the intrusion of the deeper and special feelings of the poet himself. The normal Elizabethan lyric, by nature or deliberate intent, satisfies these demands. It is impersonal, formal, graceful, and its diction is consciously poetic and removed from common speech. It is a lyric form quite different from that created by the Romantic poets. Their lyrics were expressive of intensely personal experience couched in words whose richness in imagery, sound and thought provided their own selfsufficient music . . . They deal with simple emotions: love—sought, fulfilled, unrequited; sorrow; prayer; repentance; hymns; serenades to Hymen; and, for variety, a rousing sea-shanty. The words are dynamic expletives, imperatives descriptive of the outward appearances associated with emotions, crying, weeping, burning, enjoying. There is no argument, only statement and where any sort of discussion emerges it is of the simplest question-and-answer kind on such eternal puzzles as, 'Tell me, true love, where shall I seek thy being?' The images are stock, 'drowned in sorrow', 'nightly cares', 'false world'. In a word the poems are thoroughly conventional and in this lies much of their value to the composer. The familiarity of the conventional material gives the listener an immediately understandable key to the poem . . . In it the Petrarchan vocabulary of sighs, tears, moans, and groans is heavily drawn upon but, tedious as it is to read, it can provide listener and composer with a satisfactory index to the emotion of the song. ("Words and Music", *Elizabethan Poetry*)

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts setzten sich in England zwei Kompositionsweisen von Texten durch, die zwar vom Kontinent importiert waren, aber sehr bald in die englische Liedtradition eingefügt wurden und für kurze Zeit außerordentliche Popularität gewannen: das Madrigal und das Air. Der Erfolg dieser Liedkompositionen — ablesbar an den hohen Druck- und Auflagezahlen der Madrigal- und Airsammlungen — setzte musikalische Bildung und musikalisches Interesse in breiten Bevölkerungsschichten voraus, die vor allem durch die humanistischen Schulen in das wohlhabende Bürgertum getragen und verbreitet

wurden. Musik wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich am Hof gepflegt, sondern immer mehr wurde auch das Bürgertum geschmacksbestimmendes Publikum der Liedkomponisten. Die Fähigkeit, Musik zu genießen, aber auch schwierige Liedkompositionen im kleinen Kreis aufzuführen, wurde ebenso wie die Fähigkeit, ein Gelegenheitsgedicht zu verfassen, als wichtige Komponente im Bildungsideal des *gentleman* eingeschätzt. Wer nicht auf Anhieb seinen Part in einer Madrigalaufführung übernehmen konnte, galt, wie Morley berichtet, als ungebildet.

Das Madrigal, das schon seit längerer Zeit in Italien und auch in anderen Ländern des Kontinents Popularität genoß, wurde erst verhältnismäßig spät in England heimisch. Zwar waren einzelne italienische Madrigale in England bereits in den sechziger und siebziger Jahren bekannt, aber erst 1588 erschien ein Band englischer Übersetzungen italienischer Madrigale, der von Nicholas Yonge besorgt wurde. Im gleichen Jahr veröffentlichte W. Byrd eigene Kompositionen unter dem Titel *Psalmes Sonets, & songs of sadnes and piety, made into Musicke of fiue parts*, die als die ersten Madrigalkompositionen auf englischem Boden bezeichnet werden können. Der Erfolg dieser Kompositionen führte bald zur Herausgabe einer Reihe weiterer Madrigalsammlungen, die zumeist beachtliche Verbreitung fanden. Die Beliebtheit des Madrigals hielt bis ca. 1632 an, der Höhepunkt der Begeisterung für diese Liedform liegt jedoch in den Jahren zwischen 1597 und 1601.

Das englische Madrigal kann als Lied beschrieben werden, das für drei bis sechs Stimmen und gewöhnlich ohne Instrumentalbegleitung geschrieben wurde. Entscheidend bei der Komposition ist, daß jede Stimme gleichgewichtig behandelt wird und ihre eigene Melodieführung hat. Die einzelnen Stimmen werden streng kontrapunktisch miteinander verbunden. Dadurch, daß die einzelnen Stimmen nicht immer gleichzeitig den vertonten Text interpretieren, sondern durch verschieden häufige Wiederholungen der gleichen Passagen oder durch kanonartiges Nacheinander eine relative Selbständigkeit bei der musikalischen

Textgestaltung bewahren, entsteht beim Vortrag ein Textgewebe, das in seinem Aufbau und in seinem gedanklichen Ablauf kaum durchschaut werden kann. Das Madrigal war deshalb auch primär eher für die Aufführenden bestimmt, die sich im kleinen Kreis zusammenfanden, als für ein großes Publikum. Erst dem aktiven Teilnehmer einer Aufführung konnte sich die kunstvolle Architektur des Madrigals voll erschließen. Die spezifische Kompositionsform des Madrigals, in der die Texte durch das kontrapunktische Stimmgefüge in einzelne Wörter, Wortgruppen und Sprechakte aufgelöst wurden, wirkte sich zumeist negativ auf deren poetische Qualität aus. Die Kriterien, nach denen die Selektion oder die Anfertigung von Texten für die madrigalistische Vertonungsweise erfolgten, waren weniger ihr poetischer Wert oder ihre subtile Originalität als vielmehr ihre Eignung für die spezifische madrigalistische Interpretation. Das Madrigal wurde nicht strophisch komponiert. Man wählte entweder ein nichtstrophisch gegliedertes Gedicht oder komponierte bei strophischer Lyrik über die Strophengrenzen hinweg. Das bedeutete, daß man in der Melodiegestaltung sehr präzise auf den Text eingehen konnte, weil nicht berücksichtigt zu werden brauchte, daß eine Melodie für mehrere Strophen geeignet sein mußte. Die Komponisten folgten zumeist genau der vorgegebenen Textform, indem sie Zeile für Zeile setzten. Auch dem Wort- und Satzrhythmus des Textes suchten die Komponisten möglichst getreu zu folgen, was sehr zur Sangbarkeit beitrug. Die entscheidende Neuerung des Madrigals war jedoch die musikalische Wiedergabe der emotionalen Konnotationen des vertonten Textes. Der Madrigalkomponist war bestrebt, den Stimmungsgehalt nicht nur des ganzen Textes, sondern eines jeden einzelnen Wortes möglichst genau mit musikalischen Mitteln auszudrücken und ging dabei bis zur imitatorischen Wortmalerei. Dadurch erhielt nicht nur die Melodie emotionale Ausdruckskraft, sondern auch ein konventioneller Text konnte durch die Vertonung zu einer höchst dramatischen Schilderung von rasch wechselnden Stimmungen und seelischen Zuständen entfaltet werden. Thomas Morley gab den Komponisten in sei-

nem Essay *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597) entsprechende Anweisungen, wie ein Text zu vertonen sei:

You must have care that when your matter signifieth ascending, high heaven, and such like, you make your musicke ascend; and by the contrarie where your dittie speaketh of descending, loweness, depth, hell, and such others, you must make your musicke descend, for as it will be thought a great absurditie to talke of heaven and point downwards to the earth: so it will be counted great incongruitie if a musician vpon the wordes hee ascended into heaven shoulde cause his musicke descend, or by the contrarie vpon the descension should cause his musicke to ascend.

Die Komponisten folgten diesem Rat und entwickelten eine Reihe von Kunstgriffen, um dem Text musikalisch gerecht zu werden. Sätze wie "At thy feet I fall", "I would lay down my life at her proud feet" oder "Help, I fall" wurden unweigerlich in einer stark absteigenden Tonbewegung gesetzt, ein Wort wie "steps" wurde durch eine musikalische Phrase, die aus den einzelnen Stufen der Tonleiter bestand, wiedergegeben. Hast, Schnelligkeit, Laufen wurde jeweils mit einer Abfolge kurzer Noten ausgedrückt, "stand", "cease" oder "die" wurden langsam, oft nur mit einer langausgehaltenen Note vertont. Wies der Text Dialogstellen auf, wurden auch die Stimmen dialogisch geführt. Ein beliebtes musikalisches Mittel war die Chromatik, mit deren Hilfe emotionale Spannungszustände und prekäre Situationen, die im Text geschildert wurden, zur Darstellung gebracht werden konnten. Bei der musikalischen Gestaltung von Textstellen, die von Kummer, Leid, Verzweiflung, Todesbereitschaft und melancholischen Stimmungen handelten, verwandten die Komponisten ohne zu zögern Dissonanzen und Disharmonien. Beliebte waren Texte, die von Ausrufen durchsetzt waren, weil dadurch den Komponisten die Möglichkeit gegeben war, durch ihre mehrfache Wiederholung besonders dramatische Höhepunkte zu gestalten.

Bei über tausend erhaltenen Madrigaltexten kennt man lediglich von rund hundert die Verfasser. Man ist also in der

Frage, wer Madrigaltexte schrieb und ob die vertonten Madrigaltexte bereits im Hinblick auf ihre Vertonung geschrieben wurden, weitgehend auf Vermutungen angewiesen. Die bis zu einem gewissen Grade zu beobachtende strukturelle Einheitlichkeit der Madrigaltexte läßt jedoch Aussagen darüber zu, welche Prinzipien bei der Selektion oder Anfertigung der Texte beachtet wurden. Da die Vertonung eines Textes nicht zuletzt darüber entschied, ob er gedruckt und damit erhalten wurde, beeinflußt diese Tatsache bis zu einem gewissen Grad auch das heutige Bild der Lyrik dieser Zeit.

Der Madrigalkomponist suchte keine Texte mit komplexer Argumentationsstruktur, sondern bevorzugte kurze Beschreibungen konventioneller petrarkistischer Situationen mit Hilfe fester Klischees. Besonders beliebt waren solche Texte, in denen sich extreme Stimmungsumschwünge häuften, weil sie es dem Komponisten gestatteten, die ganze Skala seiner Kunst der Wortvertonung auf engstem Raum zur Entfaltung zu bringen.

Beispiele:

Ah, dear heart, why do you rise?
The light that shines comes from your eyes.
The day breaks not, it is my heart,
To think that you and I must part.
O stay, or else my joys will die
And perish in their infancy.

(Orlando Gibbons, 1612, Nr. XV)

Ay me, poor heart!
Since Love hath played his part,
My senses all are lost,
My mind eke tossed,
Like waves that swell.
Sweet God of Love,
Thou dost excel!
Thy passions move
My mind to prove.
My turtle dove
She flies,

Help Gods that sit on high!
O, send me remedy.
(Giles Farnaby, 1598, XV)

Softly, O softly drop, my eyes, lest you be dry;
And make my heart with grief to melt and die.
Now pour out tears apace;
Now stay! O heavy case,
O sour-sweet woe!
Alas, O grief, O joy, why strive you so?
Can pains and joys at once in one poor heart consent?

Then sigh and sing, rejoice, lament.
Ay me, O passions strange and violent!
Was never poor wretch so sore tormented.
Nor joy nor grief can make my heart contented;
For while with joy I look on high,
Down, down I fall with grief, and die.
(John Wilbye, 1609, XXXIII)

Besonders das letzte Beispiel vereinigt trotz mangelnder poetischer Qualität, die das Gedicht fast zur Parodie macht, alle Merkmale, die ein Madrigalist an einem Text schätzte. Anfangs- und Schlußzeilen erforderten eine melancholisch-feierliche Melodieführung, im Innern des Textes befindet sich eine Fülle von Wörtern, die schlagartige Stimmungsumschwünge auf engstem Raum signalisieren und eine entsprechende musikalische Interpretation ermöglichten (sour-sweet woe, grief, joy, pains, joys, sigh, sing, rejoice, lament, passions, strange, violent, tormented, joy, grief, joy, high, down, grief, die). Zugleich ist der Text mit Ausrufen durchsetzt, die eine zusätzliche Dramatisierung der Melodiegestaltung erforderten. Der Text wurde also vor allem im Hinblick auf seinen funktionalen Vertonungswert und weniger nach seinen poetischen Qualitäten ausgewählt oder abgefaßt. Das Vorhandensein einzelner Elemente, die musikalisch besonders gut verwertbar waren, entschied wahrscheinlich eher darüber, ob ein Madrigalist den Text setzte, als der kunstvolle Aufbau oder eine individuelle Abwandlung des konventionellen

poetischen Materials, Züge, die ohnehin im komplizierten Gewebe der einzelnen Stimmen nur schwerlich hätten erfaßt und gewürdigt werden können.

Um 1600 erwuchs dem Madrigal im Air ein ernsthafter Konkurrent in der Gunst des Publikums. Das Air war im Gegensatz zum Madrigal ein Sololied mit Instrumentalbegleitung, wobei zumeist die Laute bevorzugt wurde. Ob das Air durch Vonselbständigkeit der Oberstimme aus dem Madrigal hervorgegangen ist oder ob die einheimische Liedtradition sich wieder stärker im musikalischen Schaffen durchzusetzen vermochte, ist umstritten. Gegenüber dem Madrigal ist im Air die Melodieführung der obersten Stimme überlassen, die Begleitung ist oft sorgfältig kontrapunktisch durchgearbeitet. Diese Kompositionsweise ermöglichte ein klareres Hervortreten und eine leichtere Verständlichkeit des Textes beim Vortrag. Im Unterschied zum Madrigal war das Air zumeist strophisch gebaut, was bedeutete, daß nur eine Melodie für verschiedene Strophentexte gefunden werden mußte. Daraus ergaben sich für die Beziehung zwischen Text und Melodie neue Probleme, die nur gelöst werden konnten, wenn die Selektion oder Anfertigung geeigneter lyrischer Texte nach neuen Gesichtspunkten vorgenommen wurde. Die Airkomponisten hielten an der madrigalistischen Vertonungspraxis von Texten, der möglichst genauen musikalischen Darstellung der Bedeutung oder des Stimmungsinhalts eines Wortes oder eines Satzes, grundsätzlich fest. Sie wandten sich jedoch entschieden gegen ein allzu sklavisches Gebundensein an den Text und verwarfen insbesondere die strikte Wort-für-Wort-Vertonung. Thomas Campion, in Personalunion Dichter und Airkomponist, formulierte polemisch die Position dieser Schule gegenüber den Anhängern eines rigorosen Madrigalstils:

But there are some, who to appeare the more deepe, and singular in their iudgement, will admit no Musicke but that which is long, intricate, bated with fuge, chained with sincopation, an where the nature of everie word is precisely exprest in the Note, like the old exploded action in Comedies, when if they did pronounce *Memini*, they would point to the hinder part of their heads, if *Video*, put

their finger in their eye. But such childish observing of words is altogether ridiculous, and we ought to maintaine as well in Notes, as in action a manly cariage, gracing no word, but that which is eminent, and emphaticall.

Die Airkomponisten suchten die in der Antike vermutete Einheit von Wort und Musik auf neuen Wegen wiederzugewinnen. Insbesondere Thomas Campion beschäftigte sich auch theoretisch mit dem Problemkreis. Er sah die innere Verwandtschaft von Dichtung und Musik darin, daß beide durch Akzent und Zeit Töne organisieren. Seine Forderung bei Textvertonungen war deshalb, daß Länge und Kürze der Silben und Vokale des Textes in der Melodie ebenso exakt beachtet werden müßten, wie der Stimmungsgehalt des Textes musikalisch zum Ausdruck zu bringen sei. Strebten die Madrigalisten danach, alle emotionalen und dramatischen Möglichkeiten, die im Text angelegt waren, auszuschöpfen, so konzentrierten sich die Airkomponisten darauf, die Individualität eines Textes vom subtilen rhythmischen Spiel einzelner Zeilen bis hin zu dessen Argumentationsstruktur und Ironiesignalen musikalisch zu deuten. Die unmittelbare Folge dieses Programms war gegenüber den meisten Madrigaltexten eine erhebliche Verbesserung in der Qualität derjenigen Texte, die im Hinblick auf eine Vertonung im Airstil ausgewählt oder geschrieben wurden. Die eng auf den Text bezogene Melodiegestaltung brachte aber auch wegen der strophischen Struktur des Airs neue Probleme mit sich. Je mehr die Melodie dem Sprachrhythmus und Argumentationsablauf der ersten Strophe angepaßt wurde, desto schwieriger wurde es, die angestrebte Einheit von Text und Melodie auch bei den übrigen Strophen zu verwirklichen. So verzichtete z. B. J. Dowland, dessen Airs eine besonders innige Verschmelzung von Text und Melodie zeigen, auf die Vertonung der zweiten Strophe bei dem Air "In darkness let me dwell", weil sich in der zweiten Strophe eine wenn auch geringe Kluft zwischen dem neuen Text und der gleichen Melodie ergeben hätte. Coprario hingegen, der dasselbe Gedicht vertonte, hatte weniger Bedenken und vertonte auch die zweite Strophe.

Besonders an Campions *Airs* kann abgelesen werden, welche Kunstgriffe bei einem mehrstrophigen Text angewandt wurden, um die Einheit des *Airs* in allen Strophen zu gewährleisten, weil Campion seine Texte selbst einrichtete. Eine Möglichkeit bestand darin, alle Strophen in Rhythmus, Syntax und Argumentationsmuster so weitgehend einander anzugleichen, daß sich die Melodie in jeder Strophe dem Text vollkommen anpassen konnte. Ein Beispiel ist Campions "Author of Light" (c 1613, I):

1. Strophe

Author of light, revive my dying sprite;
Redeem it from the mares of all-confounding night.
Lord, light me to thy blessed way,
For blind with wordly vain desires I wander as a stray.
Sun and moon, stars and underlights I see,
But all their glorious beams are mists and darkness being compared to
thee.

2. Strophe

Fountain of health, my soul's deep wounds recure.
Sweetshowers of pity rain, wash my uncleanness pure.
One drop of thy desired grace
The faint and fading heart can raise, and in joy's bosom place.
Sin and death, hell and tempting fiends may rage;
But God his own will guard, and their sharp pains and grief in time
assuage.

Die beiden Strophen unterscheiden sich im wesentlichen nur durch die Bereiche, denen die dominierenden Bilder und Metaphern entnommen sind. Aufgrund ihrer weitgehenden strukturellen Identität gewährleisten beide Strophen, daß die Einheit des *Airs* gewahrt bleibt.

Eine andere Möglichkeit bestand darin, den konventionellen Typus des Definitionsgedichtes oder Gedichte mit Beschreibungskatalogen zu wählen, da sie eine weitgehend identische Struktur und Aussage in allen Strophen aufweisen. Ein weiteres Verfahren, die Strophen weitgehend identisch zu gestalten und damit den Text strukturell zu stabilisieren, war die Einfügung von Refrainzeilen in die Strophentexte. Diese wiederkehrenden

Zeilen garantierten zumeist einen einheitlichen Aussageverlauf in allen Strophen.

Beispiel:

Diaphenia, like the daffdowndilly,
White as the sun, fair as the lily,
Heigh ho, *how I do love thee!*
I do love thee as my lambs
Are beloved of their dams.
How blest were I if thou wouldst prove me.

Diaphenia, like the spreading roses,
That in thy sweets all sweets encloses,
Fair sweet, *how I do love thee!*
I do love thee as each flower
Loves the sun's life-giving power,
For, dead, thy breath to life might move me:

Diaphenia, like to all things blessed,
When all thy praises are expressed,
Dear joy, *how I do love thee!*
As the birds do love the Spring,
Or the bees their careful king.
Then in requite, sweet virgin, love me.

(Francis Pilkington, 1605, XVII)

Die erste Strophenhälfte besteht aus dem Namen der Geliebten und Vergleichen für ihre Schönheit. Dieser Teil endet in einer jeweils gleichlautenden Liebeserklärung. Der zweite Teil der Strophe besteht aus Vergleichen für die Stärke der Liebe des Sprechers und wird jeweils durch einen Formelvers eingeleitet. Textdichter, die ihre Gedichte bereits für eine Vertonung im Airstil einrichteten, zeigen oft eine ungewöhnliche Bereitschaft, nicht nur formal, sondern auch in der Thematik und Bildersprache auf die musikalische Gestaltung einzugehen, um dadurch das Zusammenspiel von Text und Melodie zu intensivieren. So richtet Samuel Danyel, der Dichter, seinem Bruder John, dem Komponisten, einen Text ein, in dem die Bilder weitgehend der Musik entlehnt sind.

Like as the lute delights, or else dislikes,
 As is his art that plays upon the same,
 So sounds my Muse according as she strikes
 On my heart strings, high tuned unto her fame.
 Her touch doth cause the warble of the sound,
 Which here I yield in lamentable wise,
 A wailing descant on the sweetest ground,
 Whose due reports gives honour to her eyes.
 If any pleasing relish here I use,
 Then judge the world her beauty gives the same;
 Else harsh my style, untuneable my Muse.
 Hoarse sounds the voice that praiseth not her name,
 For no ground else could make the music such,
 Nor other hand could give so sweet a touch.

(John Danyel, 1606, IV)

Ein anderes Air Danyels bringt im Text die Beschreibung des Vertonungsvorgangs, so daß er wie der Kommentar zu derjenigen Melodie wirkt, zu der er selbst vorgetragen wird. Die Musik selbst wird zum Thema des Airs.

Can doleful notes to measured accents set
 Express unmeasurd griefs that time forget?
 No, let chromatic tunes, harsh without ground,
 Be sullen music for a tuneless heart;
 Chromatic tunes most likke my passions sound,
 As if combined to bear their falling part.
 Uncertain certain turns, of thoughts forecast
 Bring back the same, then die, and, dying, last.

(John Danyel, 1606, XIII—XV)

Von Campion stammt ein Beispiel, in dem der Text so abgefaßt wurde, daß erst durch die Musik dessen ironische Intention voll zum Ausdruck gebracht wird. Ohne die Melodie kann die ironische Kontrastierung von variablem Text und Refrain nur unvollkommen wahrgenommen werden.

There is a garden in her face,
 Where roses and white lilies grow;
 A heavenly paradise is that place,
 Wherein all pleasant fruits do flow.

There cherries grow which none may buy,
Till 'cherry-ripe' themselves do cry.

Those cherries fairly do enclose
Of orient pearl a double row,
Which when her lovely laughter shows,
They look like rosebuds filled with snow.
Yet them nor peer nor prince can buy,
Till 'cherry-ripe' themselves do cry.

Her eyes like angels watch them still;
Her brows like bended bows do stand,
Threatening with piercing frowns to kill
All that attempt with eye or hand
Those sacred cherries to come nigh,
Till 'cherry-ripe' themselves do cry.

(Thomas Campion, c. 1618, VII)

Im Rahmen des konventionellen Vergleichs der Geliebten mit dem Paradies wird im variablen Text der konventionelle Schönheitskatalog der Frauenbeschreibung entfaltet, wobei zugleich Sprödigkeit und Unnahbarkeit der Dame in der üblichen petrarkistischen Manier geschildert werden. Im Refrain wird das Wort "cherry-ripe" aus dem Mund der Spröden erhofft. Die Vertonung ist ganz auf den Kontrast von variablem Text und Refrain abgestellt. Der variable Textteil ist zu einer feierlicheren Melodie im Stil eines Liebeslieds mit Lautenbegleitung gesetzt. Im Refrain dagegen wird die Lautenbegleitung ausgesetzt und das Wort "cherry-ripe" in langgezogenen Ausrufen mehrfach wiederholt: "Till cherry-ripe, till cherry-ripe, till cherry-ripe, cherry-ripe ripe ripe cherry-ripe, cherry-ripe themselves do cry." Die Wiederholung und die simple Art der Melodieführung machen deutlich, daß es sich beim Refrain um den Straßenruf (*streetcry*) der Kirschenverkäufer auf Londons Straßen handelt. Die konventionelle Darstellung der spröden Dame wird ironisch mit dem ihr in den Mund gelegten derben Straßenruf kontrastiert, der das Ende ihrer Zurückhaltung signalisiert.

Die Forderung nach Einheit von Wort und Musik im Lied, wie sie auf der Grundlage humanistischen Musikverständnisses von den Madrigal- und Airkomponisten und ihren Textdichtern angestrebt und verwirklicht wurde, verlor bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ihre Verbindlichkeit. Auf dem Gebiet der Textvertonung entwickelte sich die Arie und das Rezitativ, denen andere musikalische Intentionen zugrunde lagen. Aber auch in der Lyrik bildeten sich Stiltendenzen heraus, die die Vertonung eines Gedichtes erschwerten, wenn nicht unmöglich machten. Die Lyrik der *metaphysical poets* war nicht mehr für den Hörer, sondern für den sorgfältigen Leser bestimmt, weil nur dieser den komplizierten Versrhythmus, die subtilen Varianten in der Behandlung konventionellen poetischen Materials und die komplexe Argumentationsstruktur des Gedichts ganz erfassen und verstehen konnte. Es ist bezeichnend für diese Entwicklung, daß sich J. Donne gegen eine Vertonung seiner Gedichte ausspricht ("I am two fools I know") und daß ein Gedicht von ihm erst bearbeitet, d. h. in seiner Aussage grob vereinfacht werden mußte, bevor es von Dowland vertont werden konnte. Die Airfassung von "Lovers' Infiniteness" lautet:

To ask for all thy love and thy whole heart
'Twere' madness.

I do not sue
Nor can admit,
Fairest, from you
To have all yet.
Who giveth all hath nothing to impart
But sadness.

He that receiveth all, can have no more
Than seeing.
My love by length
Of every hour
Gathers new strength,
New growth, new flower.
You must have daily new rewards in store,
Still being.

You cannot every day give me my heart
For merit.
Yet, if you will,
When yours doth go
You shall have still
One to bestow;
For you shall mine when yours doth part
Inherit.

Yet if you please I'll find a better way
Than change them;
For so alone,
Dearest, we shall
Be one and one
Another's all.
Let us so join our hearts that nothing may
Estrange them.

(John Dowland, *A Pilgrim's Solace*, 1612, III)

Ein Vergleich mit dem Original macht deutlich, wie wenig von der subtilen Erforschung des Liebesparadoxes nach der Bearbeitung unter kompositorischen Gesichtspunkten noch erhalten blieb.

Mit der zunehmenden Intellektualisierung der Lyrik in der *metaphysical school of poetry* und der gleichzeitigen Durchsetzung klassizistischer Strömungen in der Lyrik des 17. Jahrhunderts war die Zusammenarbeit von Dichter und Komponist mit dem Ziel, eine neue Einheit von Text und Musik zu schaffen, im Grunde beendet. Die neue Lyrik forderte das Lesen als intendierte Rezeptionsform, da nur dadurch gewährleistet war, daß sie verstanden wurde. Zugleich wurde das lyrische Gedicht mehr und mehr zum Ausdruck unverwechselbarer Individualität, die eine Vertonung nur als fremde Überformung der eigenen Aussage empfunden hätte.

Bibliographie

- G. Abraham, ed., *The Age of Humanism, 1540—1630. The New Oxford History of Music*, vol. 4 (London, 1968).
- M. C. Boyd, *Elizabethan Music and Musical Criticism* (Philadelphia, 1962).
- W. R. Davis, "Melodic and Poetic Structure: The Examples of Campion and Dowland", *Criticism* 3, 4 (1961/2).
- E. Doughtie, "Introduction", in *Lyrics from English Airs 1596—1622*, ed. E. Doughtie (Cambridge [Mass.], 1970).
- E. H. Fellowes, ed., *The English Madrigal School* (London, 1913—24); (rev. ed. R. Th. Darst, seit 1956).
- , *The English School of Lutenist Song-Writers* (London, 1920—26).
- , *English Madrigal Verse 1588—1632*. Rev. and Enlarged by F. W. Sternfeld and D. Green, Third Ed. (Oxford, 1967).
- G. L. Finney, *Musical Backgrounds for English Literature 1580—1650* (New Brunswick, o. J.).
- E. Garke, *The Use of Songs in Elizabethan Prose Fiction* (Bern, 1972).
- J. Hollander, *The Untuning of the Sky* (Princeton, 1961).
- R. W. Ingram, "Words and Music", in *Elizabethan Poetry* [Stratford-upon-Avon Studies 2] (London, 1960).
- J. T. Irwin, "Th. Campion and The Musical Emblem", *SEL* 10 (1970).
- P. Johnson, *Form and Transformation in Music and Poetry of the English Renaissance* (New Haven and London, 1972).
- M. M. Kastendieck, *England's Musical Poet, Thomas Campion* (New York, 1938).
- J. Kerman, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study* [American Musicological Society, Studies and Documents, Nr. 4] (New York, 1962).
- P. Le Huray, *Music and Reformation in England, 1549—1660* (London, 1967).
- J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music* (Gainesville, Florida, 1955).
- Lowbury, Salter, Young, *Th. Campion, Poet, Composer, Physician* (London, 1970).
- W. Maynard, "The Lyrics of Wyatt: Poems or Songs?" *RES* n. s. XVI (1965).
- W. Mellers, "Words and Music in Elizabethan England", in *A Guide to English Literature*, vol. II, *The Age of Shakespeare*, ed. Boris Ford (Penguin Books, 1955).

- W. Mellers, *Harmonious Meeting: A Study of the Relationship between English Music, Poetry and Theatre, c. 1600—1900* (London, 1965).
- Th. Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597), ed. by R. A. Harmann (London, 1952).
- Musique et Poésie au XVI^e Siècle*. Edition Du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 1954).
- R. Noble, *Shakespeare's Use of Song* (London, 1923).
- U. Olshausen, *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600* (Diss. Frankfurt/M., 1963).
- B. Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance* (London, 1948).
- P. Seng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare* (Cambridge, [Mass.] 1967).
- R. Siemens, "If Music and Sweet Poetry Agree: Thomas Ford's 'Since First I Saw Your Face'", *RenQ* 21 (1968).
- H. Smith, "Poetry for Music. The Nature of the Medium", in H. Smith, *Elizabethan Poetry* (Cambridge [Mass.], 1952).
- J. Stevens, "The Elizabethan Madrigal. 'Perfect Marriage' or 'Uneasy Flirtation'?", *E & S* 11 (1958).
- J. Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court* (London, 1961).
- W. Weiss, „Die Airs im Stilwandel“, *Anglia* 87 (1969).

SCHLUSSBEMERKUNG

In dieser Darstellung konnten nur die Grundlinien des heutigen Gesamtbildes der elisabethanischen Lyrik nachgezeichnet werden. Aber bereits an dieser Skizze dürfte erkennbar geworden sein, daß die elisabethanische Lyrik nicht zu jenen Gebieten gehört, die bereits so ausführlich nach allen Richtungen hin durchforscht sind, daß weitere Bemühungen nicht lohnen würden. Der bisherigen Forschung war vor allem die Aufgabe gestellt, die literarhistorischen Bedingungen dieser Lyrik, ihre Intentionen und spezifischen Ausdrucksformen zu verstehen. Durch die Erhellung des geistesgeschichtlichen Hintergrundes, durch die Erkenntnis der Bedeutung der Rhetorik und der prägenden Wirkung der Stiltraditionen wurde in den letzten Jahrzehnten ein historischer Verständnishorizont rekonstruiert, der es dem heutigen Rezipienten nicht nur ermöglicht, diese Gedichte als historische Dokumente zu verstehen, sondern auch als Kunstwerke zu würdigen. Trotz der kaum noch überschaubaren Zahl von Detailstudien ist die Errichtung des Verständnishorizontes noch keineswegs beendet. So genau die Beantwortung einzelner Fragestellungen auch ausgefallen ist, so dürftig ist der Stand der Kenntnisse auf anderen Gebieten geblieben. Genauere Untersuchungen darüber, welche Intentionen die Autoren mit dieser Lyrik verfolgten, wer ihre intendierten Adressaten waren und in welchen sozialen Schichten welche Lyrik bevorzugt wurde, stehen noch aus. Die Situation des *game of love* gab nur einem Teil der Lyrik des 16. Jahrhunderts ihre pragmatische Funktion. Das 16. Jahrhundert war eine Zeit tiefgreifender sozialer Umschichtungen und gesteigerter sozialer Mobilität, durch die die elisabethanische Gesellschaft stark verändert wurde. Daraus wäre die Frage abzuleiten, ob und inwiefern durch diese Veränderungen auch die Lyrik neue pragmatische

Funktionen übernahm. Die zunehmende „Literarisierung“ der Lyrik im Zusammenhang mit der Ausbreitung der Schulbildung und der Einfluß der Drucklegung, durch die neue Leserschichten erreicht wurden, wären in diesem Zusammenhang zu behandeln.

Wichtige Erkenntnisse dürften auch von der weiteren Erforschung der Sprache des 16. Jahrhunderts zu erwarten sein. In dieser Zeit des Sprachwandels und der lebhaften Diskussion über Sprachprobleme könnten semantische Wortanalysen einen bedeutsamen Beitrag dazu leisten, die einzelnen Gedichte mit den verschiedenen geistesgeschichtlichen Strömungen präziser als bisher zu korrelieren. Gleiches gilt für die Stilanalyse, deren bisherige Ergebnisse ermutigen sollten, auf breiterer Textbasis und mit genaueren Untersuchungsmethoden die innerliterarischen Entwicklungen zu beschreiben.

Das Ziel solcher Bemühungen kann freilich nicht in der Anhäufung einzelner Fakten und punktueller Erkenntnisse liegen. Die Forschung sollte vielmehr stärker als bisher darauf ausgerichtet werden, die elisabethanische Lyrik als Teil der gesamten kulturellen Äußerung einer Zeit zu verstehen, über die seit Beginn der Renaissance-Diskussion außerordentlich kontrovers gehandelt wurde. In dieser Perspektive könnte die Erforschung der Lyrik auf einem Teilgebiet einen Beitrag leisten zu einem neuen Verständnis der Renaissance, deren Epochencharakter, insofern er die strukturelle Einheit aller Kulturäußerungen impliziert, z. Z. heftiger umstritten ist denn je. Gerade eine stärker pragmatisch orientierte Erforschung des überschaubaren und zugleich höchst differenzierten Textkorpus der elisabethanischen Lyrik könnte vielleicht eine teilweise Antwort auf die Frage geben, ob die Renaissance eine Epoche im heutigen Verständnis oder eine auf eine kulturelle Elite beschränkte Bewegung war.

Solche Problemstellungen sind freilich nur für die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung von Belang. Die Lebendigkeit und Wirkung dieser Lyrik kann durch einen derartigen Erkenntniszuwachs wohl nicht gefördert oder auch nur garan-

tiert werden. Dafür ist nur derjenige Leser zuständig, der sich der Mühe unterzieht, sich das Repertoire dieser Lyrik zu erarbeiten, und bereit ist, die Lieder zu hören und die Gedichte zu lesen.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

- BJRL — Bulletin of the John Rylands Library
CE — College English
CentR — Centennial Review (Mich. State)
DA — Dissertation Abstracts
DAI — Dissertation Abstracts International
E & S — Essays and Studies by Members of the English Association
EIC — Essays in Criticism
ELH — Journal of English Literary History
FMLS — Forum for Modern Language Studies
GRM — Germanisch-romanische Monatsschrift
HLQ — Huntington Library Quarterly
JEGP — Journal of English and Germanic Philology
IMRS — Journal of Medieval and Renaissance Studies
KR — Kenyon Review
LWU — Literatur in Wissenschaft und Unterricht
MLN — Modern Language Notes
MLQ — Modern Language Quarterly
MLR — Modern Language Review
MP — Modern Philology
NLH — New Literary History
NQ — Notes and Queries
NS — Die Neueren Sprachen
PMLA — Publications of the Modern Language Association of America
PQ — Philological Quarterly
QJS — Quarterly Journal of Speech
RenN — Renaissance News
RenQ — Renaissance Quarterly
RES — Review of English Studies
RUO — Revue de l'Université d'Ottawa
SEL — *Studies in English Literature, 1500—1900*
ShS — Shakespeare Survey
SP — Studies in Philology
SR — Sewanee Review

NAMENVERZEICHNIS

- Abraham, G. 115
 Abrams, R. H. 24
 Allen, D. C. 10. 49
 Alpers, P. J. 48
 Aretino, P. 71
 Aristoteles 17
 Ascham, R. 64
 Atkinson, D. F. 48

 Baldi, S. 48. 91
 Baldwin, Ch. S. 24
 Baldwin, T. W. 91
 Barber, C. L. 91
 Barnes, B. 69
 Bartenschlager, K. 24
 Bateson, F. W. 6
 Baum, R. 66
 Bayley, P. 48
 Bembo, P. 71. 83
 Bender, J. B. 48
 Berger, H., Jr. 48
 Berni, F. 71
 Boethius 97
 Bonheim, H. 91
 Booth, St. 91
 Boyd, M. C. 115
 Bradbrook, M. C. 91
 Brewer, L. 91
 Broadbent, J. B. 48. 91
 Brodwin, L. L. 91
 Brower, R. A. 12
 Burckhardt, J. 4

 Bush, D. 40. 48
 Butterfield, H. 8
 Byrd, W. 102

 Campion, Th. 64. 107—109. 111
 —112. 115
 Campbell, L. B. 48
 Carew, Th. 47
 Carpenter, F. J. 48
 Case, A. E. 48
 Chambers, E. K. 91
 Charles d'Orléans 33
 Chatman, S. 65
 Chaucer, G. 33. 53. 64. 70
 Cheke, J. 64
 Cicero 13—14. 16
 Cirillo, A. R. 48
 Clark, D. L. 24
 Clemen, W. 48
 Clinard, T. N. 92
 Cochran, K. 25
 Colie, R. L. 25. 92
 Congreve, W. 6
 Conrady, K. O. 25
 Constable, H. 69
 Cooper, Sh. M., Jr. 92
 Coprario, G. 108
 Cotter, J. F. 92
 Craig, H. 12
 Crane, W. G. 25
 Cruttwell, P. 92
 Cullen, P. 48

- Cunningham, J. V. 48
 Curtius, E. R. 14

 Daiches, D. 25
 Danielson, B. 65
 Danyel, J. 110—111
 Danyel, S. 69. 110—111
 Davies, Sir J. 44
 Davis, W. R. 115
 Demetz, P. 66
 De Neef, A. L. 25
 Desportes, Ph. 83
 Deubel, V. 25
 Dickey, F. 48
 Diomedes 17—18
 Donne, J. 6. 7. 8. 9. 46. 47. 49.
 52. 53. 54. 57. 59. 113
 Doughtie, E. 115
 Dowland, J. 108. 113—114. 115
 Drayton, M. 44. 69
 Dronke, P. 25
 Du Bellay, J. 50
 Dundas, J. 49
 Dunstable, J. 97

 Edwards, P. W. 92
 Elliot, J. R. 49
 Ellrodt, R. 49
 Enzensberger, Ch. 25
 Epstein, E. L. 65
 Erasmus von Rotterdam 16
 Evans, M. 12

 Farnaby, G. 105—106
 Fellowes, E. H. 95. 115
 Finney, G. L. 115
 Ford, B. 115
 Forster, L. 92
 Fowler, A. 49

 Franco, N. 71
 Fraunce, A. 64
 Fussel, P. 65

 Gabler, H. W. 11
 Garke, E. 115
 Gascoigne, G. 40. 61. 62. 63. 78
 Gibbons, O. 105
 Gittings, R. 92
 Göller, K. H. 6. 12
 Googe, B. 40. 61. 62
 Gottfried, R. 92
 Green, D. 115
 Greene, Th. 66
 Greville, F. 46
 Griem, E. 12
 Griffin, A. B. 49
 Grimald, N. 39
 Grimm, R. 25
 Gross, H. 65
 Grundy, J. 49. 92
 Guilpin, E. 44
 Guss, D. L. 7. 49

 Häublein, E. 65—66
 Hall, V. 25
 Halpern, M. 66
 Hamer, E. 66
 Hamilton, A. C. 49. 92
 Harding, D. W. 58. 66
 Hardison, O. 25
 Harlow, G. 11
 Harmann, R. A. 116
 Harris, W. 92
 Harvey, G. 64
 Hawkes, T. 65. 66
 Hemphill, G. 66
 Heniger, S. K. 49
 Hendrickson, G. L. 64. 66

- Herbert, G. 50
 Herrick, M. T. 25
 Herrnstein, B. 92
 Hieatt, K. 49
 Hietsch, O. 72. 92
 Hinely, J. L. 92
 Hoby, Sir Th. 83
 Hollander, J. 115
 Holmes, E. 49
 Horaz 19—20
 Horden, J. 11
 Hotson, L. 92
 Howell, A. C. 25
 Howell, W. S. 25
 Hubler, E. 10. 92
 Hudson, H. H. 49
 Hunter, G. K. 12. 92

 Ing, C. 2. 3. 6. 66
 Inglis, F. 12
 Ingram, R. W. 100—101. 115
 Irwin, J. T. 115

 Javitch, D. 25
 Jayne, S. 10. 12
 John, L. C. 68. 92
 Johnson, P. 115
 Jones, R. F. 25. 36. 49
 Jonson, B. 7—8. 46. 50. 52

 Kalstone, D. 92
 Kastendieck, M. M. 115
 Kastner, L. E. 83
 Kerman, J. 115
 King, H. 47
 Knight, G. W. 92
 Knights, L. C. 93
 Kökeritz, H. 66
 Koepfel, E. 68

 Koppenfels, W. v. 7
 Krieger, M. 93

 Landry, H. 93
 Lee, S. 28. 68. 83
 Le Huray, P. 115
 Leishman, J. B. 10. 93
 Lever, J. W. 10. 69. 72. 93
 Levy, J. 47
 Lewis, C. S. 4—5. 6. 12. 28. 31.
 34. 49. 66
 Lindsay, D. W. 66
 Lodge, Th. 69
 Long, J. H. 115
 Lowbury, E. 115

 McCanles, M. 93
 McKerrow, K. B. 66
 McLane, P. E. 49
 McNeir, W. F. 49
 Mahood, M. M. 93
 Mainusch, H. 25
 Marcum, P. J. 93
 Marvell, A. 47
 Mason, H. A. 26. 32
 Matthäus von Vendôme 16
 Maynard, W. 115
 Mazzaro, J. 49
 Mellers, W. 115. 116
 Meyer, H. 66
 Milton, J. 4. 26. 50. 56—57
 Misenheimer, J. B. 11
 Montgomery, R. L. 49
 Morley, Th. 97. 102. 103—104.
 116
 Mueller, R. W. 49
 Muir, K. 49
 Murphy, W. M. 93
 Myrick, K. 49

- Nelson, L. 66
 Nelson, W. 10. 50
 Nichols, J. G. 50
 Nicolson, M. H. 10
 Nist, J. 66
 Noble, R. 116
 Nowotny, W. M. T. 93
- Olshausen, U. 116
 Ong, W. 26
 Ostriker, A. 50
 Otten, K. 93
- Pattison, B. 10. 95. 116
 Pearson, L. E. 93
 Peterson, D. L. 10. 29. 34. 35. 50
 Petrarca, F. 27. 28. 29. 31. 35—
 37. 44. 46. 53. 68. 70. 71. 72.
 73. 74. 75. 76. 77. 78. 83. 84
 Pilkington, F. 110
 Platon 17
 Plett, H. F. 26
 Pomeroy, E. W. 50
 Prince, F. T. 93
 Provost, F. 49
 Puttenham, G. 7. 28
 Pythagoras 96
- Quintilian 13. 16
- Rainolde, R. 38
 Raleigh, W. 46
 Ramus, P. 22. 26
 Ransom, J. C. 66
 Redpath, Th. 93
 Rees, D. G. 50
 Renwick, W. L. 50
 Richards, I. A. 1
 Richardson, D. A. 26
- Richmond, H. M. 50
 Ringler, W. A., Jr. 93
 Robertson, J. 50. 93
 Roche, Th. P., Jr. 50
 Rollins, H. E. 58
 Ronsard, P. 50
 Rose, M. 50
 Rudenstine, N. 26. 50
- Salter, T. 115
 Sargeant, R. M. 66
 Satterthwaite, A. W. 50
 Scaliger, J. C. 18
 Schaar, C. 93
 Scholl, E. H. 66
 Scott, J. G. 68. 83. 93
 Seigel, J. E. 26
 Seng, P. 116
 Shakespeare, W. 4. 7. 9. 27. 69.
 77. 81. 82. 84—94. 115—116
 Shapiro, K. 66
 Shipley, F. W. 49
 Sidney, Sir Ph. 4. 5. 6. 7. 9. 19.
 20—21. 22. 25. 26. 27. 42—43.
 45. 49—50. 52. 53. 63—65. 65
 —66. 68. 69. 78—81. 83. 92—
 94
 Siemens, R. 116
 Skelton, J. 52
 Sloan, Th. O. 26
 Smith, A. J. 26
 Smith, H. 6. 10. 12. 34. 50. 93.
 116
 Smith, H. L. 57. 66. 67
 Sonnino, L. A. 26
 Southall, R. 50
 Southwell, R. 45
 Spencer, Th. 69. 93
 Spenser, E. 4. 6. 7. 9. 19. 27. 42.

- 43—44. 45. 48—51. 52. 53. 64. Usk, Th. 33
 69. 81—84. 92
- Stack, R. C. 66
- Stamm, R. 12
- Stanyhurst, R. 64
- Steadman, J. 10
- Sternfeld, F. W. 115
- Stevens, J. 10. 31. 32—34. 95.
 96. 98. 116
- Stirling, B. 93
- Suckling, Sir J. 47
- Surrey, H. Howard, Earl of 4. 6.
 36. 37. 38. 54. 59—61. 64. 71.
 76—77. 78
- Sutherland, R. 66
- Swallow, A. 67
- Sweeting, E. 26
- Tasso, T. 83
- Thompson, J. 10. 57. 60. 64. 67
- Thomson, P. 11. 34. 50. 72
- Thorlby, A. K. 25
- Tillyard, E. M. W. 58. 94
- Tottel, R. 27. 28. 36—40. 53. 58
 —59. 61
- Trager, G. L. 57. 67
- Trapp, J. B. 26
- Trimpi, W. 50
- Tufte, V. 50
- Turberville, G. 40. 61
- Tuve, R. X. 2. 3. 7. 8. 9. 10. 12.
 13. 26. 47. 50
- Twombly, R. G. 51
- Tydemann, W. 12
- Vickers, B. 26
- Waddington, R. B. 26
- Walker, A. 28
- Waller, G. F. 26
- Washington, M. A. 94
- Watson, G. 11
- Watson, Th. 23—24. 27. 42. 78
- Webb, W. 64
- Weiß, W. 94. 116
- Welsford, E. 51
- White, H. O. 26
- Whitehall, H. 67
- Wickert, M. A. 51
- Wilbye, J. 106
- Wilkins, E. H. 94
- Willcock, G. D. 28. 67
- William, K. 51
- Wilson, Th. 39
- Windy, J. 94
- Winters, Y. 29. 51
- Wion, Ph. K. 51
- Wood, D. N. L. 26
- Wyatt, Sir Th. 4. 6. 9. 11. 26. 27.
 28—29. 31—36. 37. 38. 39. 46.
 48—51. 53. 54. 58—59. 60. 65.
 66. 67. 70—76. 77. 81. 83. 84.
 86. 91—93. 98
- Yonge, N. 102
- Young, A. 115
- Young, R. B. 94

Zu diesem Buch:

Die elisabethanische Lyrik gehört zweifellos zu den interessantesten Textgruppen der englischen Literatur. Der Zugang zu ihr ist für den heutigen Leser allerdings schwierig geworden, weil diese Lyrik für einen gesellschaftlichen Kontext verfaßt wurde, der uns heute nicht mehr vertraut ist, und von literarischen Traditionen geprägt ist, die uns heute fremd geworden sind. Lyrik konnte damals konventionalisierte Äußerung im halb ernsten, halb spielerischen "game of love" sein und zugleich ein Medium der Selbsterfahrung und Selbstanalyse. Mittelalterliche rhetorische Traditionen wirkten in ihr ebenso wie die Stilforderungen des Humanismus oder die Vertonungstechniken der Musik. Die Erforschung dieses Textkorpus im 20. Jahrhundert spiegelt die verschiedenen methodischen Richtungen und den Wandel des Erkenntnisinteresses in der anglistischen Forschung wider. Um den Gegenstand und zugleich die Problemstellungen, Methoden und Tendenzen in der heutigen Forschung darstellen zu können, wurde weder die chronologisch-biographisch angeordnete Beschreibung noch die traditionelle Form des Forschungsberichts, die den Leser mit einer Fülle von Namen konfrontiert hätte, gewählt. Statt dessen wurde eine Darstellung in Problemkreisen versucht, die dem Verfasser im Hinblick auf den Gegenstand und den Stand der Forschung am angemessensten erschien.

Zur Person des Autors:

Wolfgang Weiss

Dr. phil., geb. 1932, ist Professor für englische Philologie an der Universität München. Sein besonderes Interesse auf dem Gebiet der elisabethanischen Lyrik gilt Problemen der Stilentwicklung und des Stilwandels sowie der formenden Einflüsse der verschiedenen Vertonungsweisen auf die Textgestaltung.