BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE JAHRGANG 1978, HEFT 5

WOLFGANG CLEMEN

Originalität und Tradition in der englischen Dichtungsgeschichte

Vorgetragen am 3. Februar 1978

MÜNCHEN 1978

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1492 5

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1978
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Inhaltsübersicht

Allgemeiner Teil 5

Edmund Spenser 24

John Donne 33

John Milton 44

Andrew Marvell 58

Ausblick auf das 18. Jahrhundert 67

Anhang I: Text von John Miltons *Lycidas* 79

Anhang II: Äußerungen zum Thema Originalität und Tradition 84

Originalität und Tradition in der englischen Dichtungsgeschichte

Die Frage nach Originalität und Tradition in der englischen Dichtungsgeschichte stellt sich jedem, der einem bedeutenden Gedicht gegenübertritt und es sowohl in seiner Einmaligkeit wie in seinem Verhältnis zur vorausgehenden Entwicklung zu verstehen sucht. Wir stoßen hier auf ein Zentralproblem unserer Wissenschaft und nicht nur unserer Wissenschaft, denn die Frage nach dem Verhältnis zwischen Originalität und Tradition erhebt sich in ähnlicher Weise, wenn auch unter anderen Voraussetzungen und Gesichtspunkten in der Musikgeschichte und der Kunstgeschichte.

Und darüber hinaus gibt es natürlich die Begegnung zwischen Tradition und Originalität in vielen anderen Bereichen, weil überall dort, wo sich Überliefertes, historisch Gewachsenes unter der Einwirkung des Neuen wandelt, eine solche Auseinandersetzung zwischen den bewahrenden und den umgestaltenden Kräften stattfindet. Das Thema berührt daher, wenn es weitergedacht wird, auch Tatbestände unseres eigenen Daseins, Grunderfahrungen unseres Lebens, wie sie Novalis einmal in die Worte gefaßt hat: „Nur der rückwärts gewandte Blick dringt vorwärts."

Für das literaturgeschichtliche Geschehen gelten jedoch eigene Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen, über die wir durch die Beschäftigung mit unserem Thema einiges in Erfahrung bringen können. Die Wechselbeziehung zwischen Originalität und Tradition stellt freilich, wie so manche Grundfragen der Literaturwissenschaft, ein besonders verwickeltes, schwer zu lösendes Problem dar, das sich der eindeutigen Klärung zu entziehen scheint und hinter jeder Antwort, die sich zunächst anbietet, eine neue weiterführende Frage auftauchen läßt. Denn das Thema bezieht, wie immer man es begrenzen mag, weitere Grundsatzfragen mit ein, die engstens mit ihm zusammenhängen. Es geht hierbei ja auch um die Frage nach dem, was die Dichtungsgeschichte immer wieder vorwärtsbewegt, ja aus ihr sogar auszubrechen trachtet und sie gleichwohl innerlich zusammenhält; es geht um die Frage nach dem Spielraum, innerhalb dessen der eigenwillige

Beitrag des einzelnen Dichters den Verlauf der Dichtungsgeschichte zu verändern vermag. Es geht um das Wechselspiel zwischen beharrenden und weiterführenden Kräften, um das Einwirken des Vergangenen in das Gegenwärtige, um die Voraussetzungen, aus denen das jeweils Neue entstehen kann, um sich dann doch in die übergreifende Stilentwicklung einzufügen.

Ein unerschöpfliches und verwickeltes Thema also, ein Thema überdies, das sich dem wissenschaftlichen Zugriff nur zum Teil erschließt. Denn die Gewißheit, die „Nachweisbarkeit", die wir von der Wissenschaft so gerne erwarten und um die wir uns bemühen, läßt sich hier nur sehr partiell erreichen. Ohne Mutmaßungen, ohne Ungewißheiten unseres Urteils kommen wir nicht aus, wenn wir überhaupt eine Antwort geben wollen. Doch ist das nicht immer so, wenn wir „Grundfragen" der Literaturwissenschaft behandeln? Und sollen wir deswegen darauf verzichten, solche Grundfragen zu erörtern, auch wenn wir von vornherein wissen, daß sie nicht erschöpfend beantwortet und nie im Sinne des exakten wissenschaftlichen Nachweises geklärt werden können? Grundprobleme müssen angegangen werden, denn sie fordern uns zu immer wieder erneutem Nachdenken auf, und wir werden mit ihnen ständig konfrontiert. Doch mahnt uns der Rest von Ungewißheit, der bei ihrer Klärung stets bestehen wird, zu manchem Verzicht, aber auch zu einer etwas anderen Ausrichtung unseres Vorgehens. Denn wenn Wissenschaft einerseits nach Gewißheit streben muß, so besteht ihre Aufgabe ebenso sehr darin, sich der Grenzen des Erkennbaren bewußt zu werden und bei Problemen grundsätzlicher Art, die solche Grenzen deutlich werden lassen, den Rahmen abzustecken, innerhalb dessen das Problem betrachtet werden kann. Darum muß von verschiedenen Seiten aus eine Annäherung versucht werden. Nicht Lösung, sondern Einkreisung und Annäherung sollten das Ziel sein.

Soll ein so umfassendes und vielschichtiges Thema nun gar auf sehr begrenztem Raum behandelt werden, ohne daß der sonst übliche Weg der Vorklärung und der Auseinandersetzung mit der (auch in diesem Fall) umfangreichen Sekundärliteratur beschritten wird, so kann das nur skizzenhaft geschehen, mit vielen Beschränkungen und Auslassungen, von denen einige vorweg genannt seien: Außer Betracht bleiben das Mittelalter und die

Dichtung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Auch das achtzehnte Jahrhundert, obwohl für unser Thema wichtig, wird nur in Form eines Ausblicks einbezogen. Die Textbeispiele, an denen das Verhältnis zwischen Tradition und Originalität verdeutlicht werden soll, entstammen dem späten sechzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert, mithin einem begrenzten Zeitraum, für welchen, was die Geltung der poetischen Tradition anbelangt, vergleichbare Voraussetzungen bestehen. Die theoretische Diskussion über ‚originality', wie auch über den vieldeutigen Begriff der literarischen Tradition, wird nur am Rand gestreift werden. Über beides gibt es bereits mehrere Abhandlungen,[1] während die Begegnung, die Wechselwirkung zwischen Tradition und Originalität, wie sie sich in einzelnen Dichtungen vollzieht, weniger häufig, auch nach der grundsätzlichen Seite hin, untersucht worden ist.[2] Auf die wesentlichen Unterschiede, die zwischen der Behandlung unseres Themas innerhalb der Dichtungsgeschichte und seiner Untersuchung im Gebiet des Romans, des Dramas, des Epos bestehen, kann ebenfalls nicht näher eingegangen werden, obwohl beim Abschluß unserer Ausführungen deutlich geworden sein dürfte, warum Tradition und Originalität in der Dichtung eigenen Gesetzmäßigkeiten und Voraussetzungen unterliegen und warum es schwieriger ist, diese Frage für die Dichtung als für das Drama[3] oder den Roman zu stellen.

Im Mittelpunkt unserer Betrachtung soll die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Tradition und Originalität, nach ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Bedingtheit stehen. Die Frage lautet: Inwieweit kann die poetische Tradition zum Geburtshelfer und Mitbegründer der Originalität werden? Inwieweit bedient sich Originalität der Tradition, um sich zu verwirklichen? Inwieweit wird Tradition umgeformt, verwandelt, neu begründet, wenn ein neues, ein originales Gedicht entsteht? Inwieweit wird Tra-

---

[1] Vgl. die Artikel über ‚Tradition' und über ‚Originality' bei Shipley, *Dictionary of World Literary Terms* sowie in *Encyclopedia of Poetry and Poetics* und die dort angegebene Literatur.

[2] Vgl. J. L. Lowes, *Convention and Revolt in English Poetry*, 1919.

[3] Das Problem anhand eines einzelnen Dramas aufzurollen wurde versucht in Verf. ‚Tradition and Originality in Shakespeare's Richard III', *Shakespeare Quarterly*, 5 (1954).

dition zum Anreger und Anstoß für das Neue, das sich in der Dichtungsgeschichte durchsetzt und weiterwirkt? Mit diesen Fragen wird das ‚innerliterarische' Verhältnis zwischen Tradition und Originalität ins Auge gefaßt, obwohl zu einer umfassenden Behandlung des Themas, wie sie in diesem Rahmen aber nicht möglich ist, auch die Beachtung einer Reihe von außerliterarischen Faktoren gehören würde. Die Frage nach dem, was unter ‚Tradition' und was unter ‚Originalität' zu verstehen ist, soll nur soweit behandelt werden, als dies für die Interaktion, die Wechselwirkung zwischen beiden Begriffen notwendig erscheint.

Unsere Ausführungen werden daher in einem ersten grundsätzlichen Teil Gedanken und Gesichtspunkte formulieren, die sich bei der Verfolgung der eben genannten Fragen ergeben, um in einem Mittelteil das Thema anhand konkreter Textbeispiele an vier Dichtern (Spenser, Donne, Milton, Marvell) zu verdeutlichen. Nach einem kurzen Ausblick auf das achtzehnte Jahrhundert sollen in einem Schlußteil einige Folgerungen gezogen werden; die Frage nach dem Erkenntniswert unseres Themas und nach seiner Untersuchbarkeit wird dabei nochmals abschließend gestellt.

Wie sehr Tradition und Originalität miteinander in einem Wechselverhältnis stehen, wird uns schon dadurch bewußt, daß wir im Hinblick auf den Verlauf der Dichtungsgeschichte kaum von dem einen reden können, ohne auch an das andere zu denken. So läßt sich von Originalität nur deshalb sprechen, weil es der Folie der vorausgehenden und umgebenden Dichtung bedarf, damit Originalität überhaupt wahrgenommen werden kann. Tradition wiederum bedarf der neu hinzukommenden Originalität, um sich weiter zu entwickeln und nicht stehen zu bleiben.

Tradition und Originalität treten uns jedoch im einzelnen Gedicht nie in absoluter Form, d. h. nie isoliert und isolierbar entgegen, sondern stets nur in ihrer Mischung, in ihrem Ineinandergreifen, als ein ‚Amalgam'. So gesehen, handelt es sich um zwei Abstraktionen, von uns um der Unterscheidung und um der Erkenntnis willen gebildet. Unsere wissenschaftliche Neigung, in Abstraktionen zu denken und Phänomene zu isolieren, hat jedoch (wie die Diskussion der beiden Begriffe in der Literarkritik zeigt) dazu geführt, daß ‚Originalität' und ‚Tradition' weiter auseinandergerückt sind, als es der poetischen Wirklichkeit entspricht.

Jedes neue Gedicht entsteht aus der Spannung zwischen der Individualität des Dichters und dem, woran er anknüpft, woraus er schöpft, worauf er aufbaut. Dies ist freilich nur zum Teil literarische Tradition, denn Originalität hat verschiedene Wurzeln, und sehr unterschiedliche Vorbedingungen und Triebkräfte wirken auf sie ein. Doch literarische Tradition ist in der einen oder anderen Weise immer beteiligt, sei es, daß der Dichter sie bewußt weiterführt und weiterentwickelt, sei es, daß er einzelne ihrer Elemente verwandelt und in veränderter Form in seine Dichtung integriert, sei es, daß er sich gegen die ihm selber unmittelbar vorausgehende Tradition stellt und statt dessen auf vergangene, entlegene oder unerkannte Teile der literarischen Tradition zurückgreift, – ein gerade in der englischen Dichtungsgeschichte mehrfach beschrittener Weg, um etwas Neues zu verwirklichen. Viele Gedichte, die durch ihre Originalität beeindrucken, sind auf diese Weise wie durch ein unterirdisch geknüpftes Band erneut mit der literarischen Tradition verbunden, wenn auch nicht mit der gleichen Tradition, die zu überwinden sie trachteten. Die ältere weiter zurückliegende Tradition erweist sich als Bundesgenosse für die Abkehr von jener Tradition, in die der Dichter sich hineingestellt sah, als er zu dichten begann.

In jedem Gedicht ist beides enthalten, sowohl Tradition wie Originalität, beides jedoch in wechselndem Umfang. Es gibt Gedichte, die näher an der Tradition angesiedelt sind und solche Gedichte, die mehr Originalität aufweisen und wenig Tradition einbeziehen. Ein ganz und gar traditionsloses Gedicht, ein Gedicht, das an gar nichts anknüpft und keinerlei Anklänge an Früheres enthält, kann es nicht geben, denn „kein Autor kann im Nichts anfangen" (Hugo Friedrich).[1] Manche Dichter der neuesten Zeit (die außerhalb dieser Betrachtungen bleiben muß) haben jedoch versucht, ihrem Werk diesen Anschein zu geben. Doch auch für jene Dichter der Moderne, die den völligen Traditionsbruch beabsichtigten, zeichnet sich eine Grenze ab. Um überhaupt verstanden zu werden, ist jeder Dichter darauf angewiesen, eine Sprache zu sprechen, die dem Leser in ihrem überwiegenden Teil vertraut ist. Die poetischen Verfahrensweisen und Kompo-

---

[1] Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1968, p. 64.

sitionsprinzipien, das Metrum, die Mittel der Gestaltung, können ja nicht insgesamt neu erfunden sein, sondern müssen zumindest teilweise dem bereits vorhandenen und dem Leser vertrauten Vorrat an Ausdrucksformen entstammen. Damit knüpft der Dichter aber bereits an Bekanntes an und setzt sich auf solche Weise in Verbindung zur Tradition, selbst wenn er die Absicht hat, von ihr wegzuführen.

Noch ein anderes Moment kommt hinzu: Zum Wesen der literarischen Tradition gehört es, beim Leserpublikum gewisse Erwartungen zu erzeugen, einen bestimmten Verständigungsmodus zu schaffen. Der Dichter, der einen neuen Weg gehen will, kann diese Erwartungen bewußt enttäuschen, er kann etwas bringen, was zu diesen Erwartungen in einem ausgesprochenen Gegensatz steht. Aber damit impliziert er bereits das Vorhandensein jener Normen und Erwartungen und bezieht sich, wenn auch in Widerspruch und Abwehr, auf die Tradition.

Jedoch bleibt für jeden Dichter der Spielraum, in dem er Neues, d. h. neue Stilformen und poetische Ausdrucksweisen verwirklichen kann, begrenzt, auch wenn er einen weiten und kühnen Sprung in die Zukunft zu tun vermeint und sich frei glaubt von allen Bindungen an die Tradition. So zu dichten wie T. S. Eliot und Ezra Pound war erst in diesem Jahrhundert möglich. Spenser konnte nicht die poetischen Ausdrucksmittel verwenden, die zweihundert Jahre später Wordsworth und Keats zur Verfügung standen. Die Grenzen des in einer Epoche jeweils stilistisch Möglichen erscheinen für die Zeitgenossen, und zumal für die schöpferischen Dichter unter ihnen, sehr weit gezogen zu sein. Für den, der zurückblickt, zeichnen sie sich aber dennoch als Begrenzungen ab. Denn kein Dichter kann seine Zeit gänzlich verleugnen und die Schwellen seiner Epoche völlig überspringen. Doch kann der geniale Dichter in der Erkundung und Gestaltung neuer poetischer Formen sehr viel weiter gehen als dies seine Zeitgenossen zunächst für möglich gehalten hätten. Er antizipiert mit seinen Kühnheiten das, was dem Publikum erst übermorgen annehmbar erscheint und nimmt damit das vorweg, was für das allgemeine Bewußtsein sich erst später einstellt. Daß nämlich der Dichter stets das bringt, was dem derzeitigen Stilempfinden des Publikums entspricht, ist nur zur Hälfte wahr. Er selber erzeugt

den Geschmack und setzt die neuen Maßstäbe, die beim Publikum für die rechte Aufnahme seines Werkes vorhanden sein müssen.

Originalität und Tradition sind aber auch dadurch eng miteinander verbunden, daß das originale Werk von heute, welches sich von der Tradition abhebt, morgen dieser Tradition selber mitangehört und sie damit weiterentwickelt und verändert. T. S. Eliot hat diese Veränderung, die innerhalb der bestehenden Tradition durch ein neu hinzutretendes Werk eintritt, sogar als eine Neubewertung aller vergangenen Werke, als eine Umgruppierung und Modifizierung der bis dahin geltenden Ordnung innerhalb der Überlieferung verstehen wollen.[1] Hinter solcher Sicht steht freilich eine Idealvorstellung von literarischer Tradition, die als etwas Überschaubares, Zusammengehörendes und als etwas, das im Ganzen noch gegenwärtig und wirksam ist, erlebt wird.

Für die Beurteilung des Verhältnisses von Originalität und Tradition brauchen wir jedoch, um dies noch einmal zu betonen, einen selektiven und differenzierten Begriff von literarischer Tradition, der von Dichter zu Dichter, ja manchmal von Gedicht zu Gedicht anders zu bestimmen ist. Denn jeder Dichter bezieht sich nur auf einen Ausschnitt oder auf mehrere Teilgebiete aus der literarischen Tradition. Er trifft damit in vielen Fällen eine bewußte Wahl, die ihn charakterisiert und für die Originalität, die in seiner Dichtung Gestalt gewinnt, mitbestimmend sein kann. Was für die Wirkungsweise des literarischen Einflusses gilt,[2] der in den meisten Fällen gleicherweise eine solche bewußte Wahl voraussetzt, trifft in diesem Sinne auch auf den umfassenderen Begriff der literarischen Tradition zu. Doch gibt es auch die vorgegebene Bindung an eine Tradition, welche solche Wahlmöglichkeit des Dichters einschränkt. Ein Dichter, der ein Sonett schreibt oder in einer anderen Gattung dichtet, deren Tradition fest umschrieben ist, kann gar nicht anders als sich zunächst mit dieser vorgegebenen Tradition auseinanderzusetzen, innerhalb derer es aber dann mehrere Alternativen und somit Möglich-

---

[1] T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 1917.

[2] Vgl. Verf. ‚Was ist literarischer Einfluß?', *Neusprachl. Mitteilungen* 3, 1968; ‚The Pursuit of Influence', *Essays and Studies* 28, 1975.

keiten für Variation und Neugestaltung gibt. Originalität macht nicht halt vor festgefügten Traditionen, ja sie besteht oft gerade darin, innerhalb eines bis in viele Einzelheiten hinein festgelegten Rahmens der Überlieferung in Erscheinung zu treten, und dies kann auch auf ganz subtile Weise geschehen, denn Originalität bedarf nicht der spektakulären Veränderungen.

Unter den Begriff literarische Tradition wird sehr Verschiedenartiges subsummiert, je nachdem ob wir die gesamte literarische Überlieferung, oder die Tradition einer Gattung, einer ‚Dichterschule' und Stilrichtung, oder jenen großen Vorrat an poetischen Konventionen, Kunstgriffen und Verfahrensweisen, die weitergereicht und verändert werden, ins Auge fassen, oder ob wir, was für die englische Dichtung besonders wichtig ist, an die ‚Klassische Tradition', das Fortwirken der großen antiken Vorbilder Homer, Vergil, Horaz etc. denken, die fast in jeder Epoche der englischen Dichtungsgeschichte ihre Spuren und ihre Verwandlungen hinterlassen hatten.[1] Die vielfältigen Anwendungsweisen des Begriffes ‚Tradition' in der englischen Literaturgeschichtsschreibung, auch etwa zur Bezeichnung von einzelnen Phasen und Abschnitten sind ein Hinweis darauf, daß in der englischen Dichtungsgeschichte Traditionszusammenhänge ebenso wie das Bewußtsein der Tradition eine besonders große Rolle spielen.

---

[1] "Using the word with increasing frequency, but ignoring the different contexts in which we use it we come to regard it as a single entity and introduce it by the definite article. We speak of 'the classical tradition' which is almost a tautology". Harry Levin, 'The Tradition of Tradition', *Contexts of Criticism*, 1957.

„Man könnte eineMorphologie der literarische Tradition entwerfen. Aber auch hier fehlt der *scientia infima* der Literaturgeschichte das Instrumentarium differenzierter und selbsterarbeiteter Begriffe", E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1958, p. 396. Zur divergierenden und undifferenzierten Anwendung des Begriffes siehe auch K. O. Conrady, ‚Moderne Lyrik und die Tradition', *GRM* 41, 1960. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Traditionsbegriff der Literaturgeschichte, von entgegengesetztem Standpunkt aus, liegt vor in: *Tradition in der Literaturgeschichte. Beiträge zur Kritik des bürgerlichen Traditionsbegriffs bei Croce, Ortega, Eliot, Leavis, Barthes u. a.* eingel. und herausgeg. von Robert Weimann, 1972.

Es dürfte daher auch nicht möglich sein, den Begriff der poetischen Tradition eindeutig festzulegen, ihn, wie die Forderung heute so oft lautet, zu ‚präzisieren'. Es handelt sich ja nicht um *eine* Tradition, sondern um eine Mehrzahl von Traditionen, wenn die komplexe Situation der Dichtung zu einem bestimmten Zeitpunkt überblickt wird. Im Sinne unserer Themenstellung muß es daher darum gehen, den individuellen Brückenschlag, den das Werk des Dichters zur Tradition tut, ins Auge zu fassen und aus dem Geflecht der Traditionslinien, die wir in jedem Jahrhundert antreffen, diejenigen herauszulösen, die für den Dichter und sein Gedicht besonders wirksam wurden.

Betrachtet man die immer wieder erneute Auseinandersetzung zwischen Tradition und Originalität, so wird man auch unterscheiden müssen zwischen solchen Traditionen, die sich verfestigt hatten und als eine gleichsam unverrückbare Norm angesehen wurden und anderen Traditionen, deren Geltung von vorneherein nicht auf Herrschaft angelegt war, indem sie lediglich eine ‚Unterstimme' abgaben. Doch auch die festgefügten, die mächtigen Traditionen haben sich in der Dichtungsgeschichte nie so unumstößlich und so unwandelbar erwiesen, als daß sie nicht doch eines Tages hätten verändert werden können. Daß eine Tradition sich ‚verfestigt' hatte, war oft genug ein Signal dafür, daß ein Wandel bevorstand.

Tradition ist kein festes Gefüge und bleibt sich nicht gleich. Sie bedeutet zu jedem Zeitpunkt der Dichtungsgeschichte etwas anderes. Das Wort Arnold Toynbees „Die Größe der Tradition liegt in ihrer Wandelbarkeit" läßt sich, obwohl nicht im Hinblick auf die Dichtungsgeschichte gesagt,[1] dennoch auf unser Thema anwenden.

Die Wandelbarkeit der Tradition wird verstärkt und weiter modifiziert durch die verschiedene Einstellung, die Zeitgenossen, aber auch spätere Kritiker gegenüber dem, was ‚Tradition' genannt wird, einnehmen. In bestimmten Epochen gehörte das Wiedererkennen-Können von traditionsgebundenen Elementen in einer Dichtung zu den Erfordernissen für poetische Qualität. In

---

[1] Arnold Toynbee, ‚Tradition and Instinct' in *Vom Sinn der Tradition*, Vorträge hrsg. von L. Reinisch, 1966.

anderen Zeiten war es wiederum so, daß man vor allem Ausschau hielt nach dem ‚Neuen', dem, was (vermeintlich) *nicht* ‚traditionsgebunden' war. Das führte zu einer Abwertung der Tradition, die damit freilich nicht aufhörte zu wirken und ihre Spuren zu hinterlassen. Solange man – in bestimmten Phasen der Literaturkritik – in der Tradition vor allem das beharrende, ja mitunter sogar das hemmende und zurückhaltende Prinzip sah, welches der Entfaltung des Neuen feindlich entgegenstand und die Freiheit einengte, konnte man kaum erkennen, in welchem Ausmaß Tradition befruchtend wirken und zum ‚Neuen' wesentlich beitragen konnte.[1] Erschien es andererseits für einzelne Literarhistoriker als wichtigste Aufgabe, die Kontinuität, die Traditionsgebundenheit der literarischen Werke nachzuweisen und durch sie den großen Traditionszusammenhang der europäischen Literatur einsichtig zu machen, so mochte sich damit auch die Würdigung des individuellen Beitrags, das Verständnis für die Originalität des einzelnen Dichters vermindern. Ein Rückblick auf die Geschichte der Literaturkritik während der letzten 250 Jahre macht uns bewußt, in welch erheblichem Maße die Einschätzung der Tradition – und dementsprechend das Wahrnehmen der Originalität – in der englischen Dichtungsgeschichte einem Wandel unterworfen war. Was über die Wechselbeziehung zwischen Tradition und Originalität von diesem oder jenem Literarkritiker, vor zwanzig oder fünfzig oder hundert Jahren, geäußert wurde, ist stets von einem bestimmten auch zeitgebundenen Standpunkt aus gesagt worden, – eine Mahnung auch für die hier vorgetragenen Überlegungen, sich ihrer Begrenztheit bewußt zu sein.

Es ist leichter, über die in der englischen Dichtungsgeschichte sich abzeichnenden Traditionsstränge etwas auszusagen und sie zu beschreiben als über die Art und Weise, wie sich im einzelnen

---

[1] So erinnert Walter Killy in seinem Artikel über ‚Die Lyrik' (*Fischer Lexikon, Literatur II*) daran, „daß alle Lyrik von jeher der *imitatio* bedurfte, sich auf das einmal vortrefflich und vorbildlich Gesagte beziehen und damit an einem Traditionszusammenhang mitwirken konnte, den zu erkennen den geübten Hörer befriedigte. Die Differenzierungen der Tradition, ihre Fortentwicklung und die von ihr ermöglichten Anspielungen und beziehungsreichen Modifikationen sind stets Teil der Kunstübung gerade der Lyrik gewesen."

Gedicht die der Tradition entnommenen Elemente mit dem, was vom Dichter neu hinzugetan wird, mischen. Ein ‚Mischungsprodukt' in seine Bestandteile zu zerlegen, ist zwar immer schon ein üblicher Weg gewesen, um die Elemente, aus denen das Gedicht sich zusammensetzt, herauszulösen und greifbar zu machen, aber es war gleichzeitig ein Verfahren, mit welchem dem organischen Gebilde des Gedichtes Gewalt angetan wurde. Denn die der Tradition entstammenden Elemente des Gedichtes sind ja, wenn sie in das Gedicht eingegangen sind und in einem anderen Context stehen, bereits verwandelt, sind nicht mehr das, was sie ‚vorher' waren. Unsere Unterscheidung zwischen den traditionellen und den originellen Elementen eines Gedichtes ist, obwohl wir immer wieder darauf zurückkommen, letztlich eine künstliche Unterscheidung. Denn beides ist zu einem neuen Amalgam zusammengeschmolzen.

Trotzdem ist es, wenn über das Verhältnis zwischen Tradition und Originalität gesprochen wurde, immer schon einfacher gewesen, die traditionellen Bestandteile eines Gedichtes zu benennen und seine Beeinflussung durch eine bestimmte Tradition zu erkennen, als nun genau anzugeben, worin seine Originalität liegt, selbst wenn dies noch so deutlich gespürt wird. Die Identifizierung und Zusammenstellung der in einer Dichtung erkennbaren, auf bestimmte Traditionen verweisenden Stilzüge, Konventionen, Motive und poetischen Verfahrensweisen ist ein Vorgehen, das bei der Gedichtinterpretation seit Jahrzehnten eingeübt worden ist. Wir können darauf nicht verzichten, wenn wir den Zusammenhang zwischen Tradition und Originalität untersuchen wollen. Doch müssen wir uns gleichwohl darüber im Klaren sein, daß auch dieses Verfahren seine Fehlerquellen und seine Unzulänglichkeiten hat. Was wir als aus der Tradition stammend in einem Gedicht bezeichnen, ist nur ein Teil der Tradition, nämlich nur das, was wir mit unserem philologischen Rüstzeug erkennen können. Manches andere: Wortmusik, Rhythmus, poetische Anschauungsweise, mag gleichfalls der Tradition verpflichtet sein, aber wir können es kaum demonstrieren, kaum nachweisen. Hinzu kommt, daß auch die erfaßbaren Elemente der Tradition in einer sehr unterschiedlichen Relation zum Ganzen des Gedichtes und damit auch zu seiner Originalität stehen. Sie haben ein verschie-

denes Gewicht in seinem Gefüge, sie sind aber auch in verschiedenem Ausmaß vom Dichter umgeformt worden. Dies zu analysieren ist schon sehr viel schwieriger, aber genauso notwendig, wenn wir uns mit dem Zusammenhang zwischen Tradition und Originalität befassen wollen. Ein Gedicht entsteht aus dem Zusammenwirken vieler Elemente, von denen dem Kritiker nur einige greifbar sind. Die traditionellen Elemente stehen neben dem, was an Stimmung, an Ton, an Rhythmus als unwägbare und nicht meßbare Ingredienzien gleichfalls die Wirkung des Gedichtes ausmacht. Und in diesem so viel schwerer zu fixierenden Bereich geht es dann auch um die Originalität.

Wenn wir, um eben dieses Verhältnis zwischen Originalität und Tradition zu erkunden, eine Dichtung zunächst vor dem Hintergrund der auf sie zuführenden Traditionen verstehen wollen, versuchen wir gleichsam den Weg zurückzuverfolgen, den der Dichter in umgekehrter Richtung gegangen ist bis zu jenem Punkt, an dem sich ihm die aus der Tradition übernommenen Elemente mit seiner eigenen Dichtungsabsicht zu eben jenem Gebilde verschmelzen, das wir das originelle Gedicht nennen.

Aber ist diese Rückverfolgung der auf das Gedicht hinführenden Linien, dieses Zurückgehen hinter den Endpunkt, der im abgeschlossenen Gedicht vor uns liegt, um nach Herkunft, Abhängigkeiten, Einflüssen, nach Unterschieden und Übernahmen zu fragen, wie wir es bei unserer Gedichterklärung (soweit sie literarhistorisch orientiert ist) anwenden, nicht doch etwas wesentlich anderes als das, was im Dichter vor sich geht, der auf diese Tradition suchend und findend zurückblickt? Für die Literarhistoriker ist literarische Tradition ein Ordnungsbegriff, ein Arbeitsinstrument, mit dem sie versuchen zu gruppieren, zusammenzufassen, abzuleiten und zu erklären; und nicht zufällig waren es ja auch die Literarhistoriker und nicht die Dichter, die diesen Begriff geschaffen und differenziert haben. Der Dichter hingegen, der sich mit der vorausgegangenen Dichtung beschäftigte und in einem bestimmten, oft begrenzten poetischen Umkreis aufwuchs, folgt seinem Spürsinn, seiner Inspiration; er nimmt nur diejenigen Eindrücke in sich auf, die gerade für ihn wichtig sind, die seinem Suchen entgegenkommen. Wie die sogenannte Kreativitätsforschung es wahrscheinlich gemacht hat

und wie Selbstzeugnisse der Dichter es bestätigen[1] – dürfte sich dieser Prozeß in seiner entscheidenden Phase im Unterbewußten vollziehen, in der schöpferischen Rückerinnerung an Klänge und Rhythmen, an Bilder und Worte, nachdem vorher durch eine nach mehreren Richtungen hin ausgreifende Lektüre zunächst einmal ein Fundus an Kenntnissen entstand und eine Vertrautheit mit verschiedenen literarischen Werken sich entwickeln konnte. Was wir, die Literarhistoriker, in dem Gedicht als Traditionszusammenhang zu erkennen glauben, bezieht sich, wie vorhin ausgeführt, nur auf das Benennbare und Greifbare, auf beschreibbare Strukturen, Kunstgriffe und Verfahrensweisen. Der suchende Blick oder vielmehr das suchende Ohr des Dichters nimmt jedoch anderes wahr als durch die Brille des Wissenschaftlers bemerkt wird. Für den Dichter bedeutet poetische Tradition von vorneherein eine Auswahl mit einer individuellen Akzentsetzung. Wie wiederum die in den letzten Jahrzehnten in vermehrtem Ausmaß gesammelten Selbstzeugnisse der Dichter es uns offenbaren, ist das, was sie der poetischen Tradition zu verdanken glauben, nur selten auf so deutliche Formeln, so benennbare Stilzüge, so klar zu unterscheidende traditionelle Elemente – wie sie der Literarhistoriker zusammenzustellen pflegt – reduzierbar. Selbst dort, wo wir in der englischen Dichtungsgeschichte auf den *poeta doctus* treffen (im 16. Jhdt z. B. Edmund Spenser, im 17. Jhdt John Milton, im 18. Jhdt Thomas Gray), wird ein solcher Dichter, wenngleich mit größerer Bewußtheit und Gelehrsamkeit ausgerüstet, dennoch nicht mit der gleichen rationalen und historischen Einstellung wie sie dem Literarkritiker eigentümlich ist, der literarischen Tradition gegenübertreten. Mnemosyne, die Erinnerung, war bei den Griechen die Mutter der Musen. Die Erinnerung, aus der heraus der Dichter schafft und die bei seiner Dichtung Pate steht, wenn sich diese Dichtung zur Originalität hin entwickelt, ist eine Erinnerung anderer Art als der sammelnde, klassifizierende und säuberlich unterscheidende Rückblick des Literarhistorikers.

---

[1] Vgl. z. B. *The Creative Process:* A Symposium, ed. B. Gluselin, 1952; *The Creative Vision: Modern European Writers on their Art*, ed. H. M. Block, H. Salinger, 1960. Ted Hughes, *Poetry in the Making*, 1967.

Wir sahen, daß bereits ‚literarische Tradition' ein vielschichtiger Tatbestand und ein mehrdeutiger, umstrittener Begriff ist. Das ist in noch höherem Maße der Fall, wenn wir nach dem Wesen der Originalität fragen. Denn was ist Originalität? Wir glauben zu wissen, worum es sich handelt, wenn wir davon (wie von der Tradition) sprechen; – und es wird immer wieder und in vielen Zusammenhängen davon gesprochen. Doch fällt es schwer, Originalität eindeutig zu definieren, und noch schwerer, sie wissenschaftlich zu untersuchen. Originalität ist eine Eigenschaft, die an einem Gedicht hervortritt, ein Merkmal, das wir an ihm wahrnehmen, wenn wir ihm andere vergleichbare Gedichte an die Seite stellen. Originalität ist jedoch keine meßbare Beschaffenheit, sondern ein Prädikat, das wir einem Gedicht auf Grund unserer Beobachtungen und unserer Vergleiche verleihen.

An diesem Punkt eröffnet sich jedoch ein Spielraum verschiedener Beurteilung, abhängig von dem Standpunkt des Betrachters, dem herangezogenen Vergleichsmaterial, den angewandten Kriterien, und nicht zuletzt der zeitgebundenen Einschätzung dessen, was jeweils unter Originalität verstanden wird. Und schließlich hängt diese Einschätzung auch davon ab, inwieweit wir eine ‚partielle' Originalität anerkennen wollen. Häufig findet sich in Interpretationen die Bemerkung, daß der Anfang, der Schluß, der Strophenbau, oder auch manchmal nur einige besondere Vokabeln eines Gedichtes ‚originell' seien, daß der Dichter sein Thema von einer neuen Perspektive aus behandelt hätte, oder daß er sich an dieser oder jener Stelle „etwas Neues einfallen ließ".

Originalität kann uns ja auf ganz verschiedenen Ebenen einer Dichtung entgegentreten, sei es im Inhaltlichen und Thematischen, sei es auf der Ebene von Form und Stil, sei es in der Verwendung bestimmter Topoi und Motive. Neuerungen erstrecken sich nur selten auf alle Elemente eines Gedichtes, denn meist handelt es sich um einen allmählichen Prozeß der Veränderung, der sich schrittweise vorbereitet, bei den großen Dichtern dann freilich oft zu einem umfassenden Wandel der Gestaltungsweise führt. Die partiellen Neuerungen, die in einer andersartigen poetischen Verfahrensweise, in einer abweichenden Verstechnik oder Sprachgebung bestehen, sind freilich das, was wir mit unseren

Methoden am ehesten feststellen können. Doch sollte man sich gleichwohl daran erinnern, daß Originalität, sofern sie den besonderen Rang einer Dichtung ausmacht, nicht in der Addition von einzelnen Neuerungen besteht. Diese sind Instrumente in der Hand des Dichters, zeigen uns den Weg an, den er eingeschlagen hat, um zu seinem Gedicht, so wie es uns in seiner endgültigen Form vorliegt, hinzugelangen. Aber den letzten Schritt können wir nicht mitvollziehen, denn dieser besteht in dem schöpferischen Akt, in der Integration und Verschmelzung der erkennbaren und der unerkennbaren Elemente, die ein Gedicht ausmachen. Erst der geglückte Zusammenklang von Neuem und Altem läßt den Gesamteindruck von Originalität entstehen. Originalität in diesem Sinne ist ein Wesensmerkmal, das sich auf das Ganze einer Dichtung bezieht. Doch an diesem Punkt wird uns gleichzeitig die Grenze unserer wissenschaftlichen Erkenntnismöglichkeit bewußt.

Die Schwierigkeit, Originalität zu definieren, spiegelt sich auch in den Bezeichnungen, die sich in den Nachschlagewerken finden, wie auch in den konkreten Anwendungsweisen im Rahmen von Literaturgeschichten und Gedichtinterpretationen. Zumeist wird mit Originalität an einem Gedicht seine Einmaligkeit und Individualität, sein Neu- und Anders-Sein im Vergleich zum Vorhergehenden, seine hervorstechende Eigenart und Besonderheit, die Unverwechselbarkeit der Handschrift eines Autors bezeichnet. Auch Unmittelbarkeit, Spontaneität, Ursprünglichkeit sind als Erfordernisse der Originalität aufgestellt worden. Nicht selten stößt man auf die Auffassung, daß die Originalität in der überraschenden und von allem Bisherigen abweichenden Darbietungsweise, ja in der Unabhängigkeit von Vorbildern und Einflüssen zu sehen sei. Die hier angeführten Bezeichnungen sind z. T. Synonyme, doch lassen sich auch unterschiedliche Auffassungen aus dieser Aufzählung herauslesen. Die zuletzt gegebene Definition „Unabhängigkeit von Vorbildern" findet sich auch im *NED*, das 'originality' unter 2) so umschreibt:

> "The quality of being independent of and
> different from anything that has appeared before."

Hier hat sich jene einen Traditionszusammenhang ablehnende Auffassung von Originalität niedergeschlagen, wie sie auf Edward

Young und andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Eine überholte Auffassung, müssen wir heute sagen! Ihrer Widerlegung konnten auch bereits die vorangegangenen Überlegungen dienen.

‚Originalität' als Wort gibt es erst vom 18. Jhdt. an, was aber nicht bedeutet, daß es die Forderung, eine Dichtung müsse etwas Neues und Eigenes darstellen, nicht schon vorher gegeben hat. England war Wortführer in der theoretischen Begründung der 'originality' im 18. Jhdt. und man hat zeigen können, daß es nicht nur Edward Young und William Duff waren, sondern vor ihnen bereits Dr. Johnson und andere, die zur poetologischen Grundlegung der 'originality' in der Dichtung beitrugen.[1] Aber wie weit kann uns die Theorie in diesem Falle helfen, die poetische Praxis besser zu verstehen? D. h. inwieweit kann uns die (im übrigen eingehend erforschte) theoretische Begründung der Forderung nach 'originality' dazu verhelfen, im Einzelfall die Originalität eines Gedichtes der englischen Frühromantik und das Verhältnis dieses Gedichtes zur literarischen Tradition besser zu würdigen? Wir können feststellen, daß von der Romantik an die Forderung, ein Gedicht müsse aus der Unmittelbarkeit des persönlichen Erlebens, der eigenen Erfahrung entstehen und nicht mehr in der ‚imitatio' seine Legitimation suchen,[2] auch in der poetischen Wirklichkeit sich stärker (aber nie ganz und gar) durchsetzt. Doch ist die Verständnishilfe, die die Poetik uns anzubieten vermag, im Wesentlichen auf solche und einige andere, mehr allgemeine Grundprinzipien beschränkt. Und überdies besteht ein Widerspruch zwischen poetischer Theorie und poetischer Praxis, der gerade was die 'originality' anbelangt, sehr deutlich hervortritt.

Ähnliches gilt für die mannigfachen Äußerungen zum Problem der Originalität wie auch zum Problem der literarischen Tradition, die wir bis in unser Jahrhundert hinein aus dem Munde füh-

---

[1] Dazu vgl. u. a. Elisabeth L. Mann, 'The Problem of Originality in English Literary Criticism 1750–1800', *Ph Qu* XVIII, 1939.

[2] Zum Prinzip der ‚Imitatio' vgl. u. a. Alfred Noyer-Weidner, ‚Zum Nachahmungsproblem in der französischen Lyrik', *Neusprachl. Mitteilungen* 4, 1968.

render Kritiker und Dichter besitzen.[1] Wir erhalten dadurch zwar ein breites Spektrum von Definitionsversuchen, und es wird uns erneut bewußt, daß es die Definition von Originalität und Tradition nicht gibt und nicht geben kann. Die großen Unterschiede in der Einschätzung der Originalität, wie sie aus diesen Äußerungen hervorgehen, lassen sich nicht nur damit erklären, daß der Begriff der Originalität in den letzten 200 Jahren einem zeitbedingten Wandel unterworfen war. Es zeigt sich nämlich, daß zum gleichen Zeitpunkt sehr verschiedene, ja gegensätzliche Urteile über Originalität abgegeben wurden, worin sich der individuelle Standpunkt des Betreffenden, sein Temperament und seine sehr persönliche Betrachtungsweise, in noch höheren Maße spiegelt als die für die entsprechende Epoche geltenden allgemeinen Anschauungen.

Die große Mannigfaltigkeit dieser individuellen Stellungnahmen weist uns freilich auch darauf hin, daß die Erscheinungsformen der Originalität sehr verschieden sein können und folglich auch die Wechselbeziehung, die zwischen Originalität und Tradition besteht. Das Gedicht, welches uns als schlechthin vollkommen erscheint, uns durch seine Kraft und Fülle, seine Lebendigkeit und Intensität (lauter unzulängliche Vokabeln!) beeindruckt, und innerhalb seiner Tradition diese Tradition in vollendeter Weise verwirklicht und auf einen Gipfel führt, verdient doch nicht weniger das Prädikat der Originalität als jenes andere Gedicht, das uns durch seine Eigentümlichkeit, sein Anders-Sein überrascht. Es wäre in der Tat allzu einseitig, wollte man Originalität nur in dem Ausmaß des Neuen sehen, das ein Gedicht in die Gesamtentwicklung hineinträgt. Doch dieser Gesichtspunkt der ‚Innovation' ist auch in der englischen Literaturkritik häufig das maßgebliche Kriterium für die Beurteilung der Originalität gewesen. Das ‚Neue', das ‚ganz Andere', das, was aus dem Rahmen fällt, ist aber nicht in jedem Fall das Weiterführende gewesen.[2] Erst die Fortentwicklung der englischen Dichtungsgeschichte entschied darüber, ob das, was von einem Dichter als

---

[1] Siehe die Zusammenstellung in Anhang II.

[2] Über den Begriff des ‚Neuen' in der Dichtungsgeschichte vgl. Hermann Schneider, *Über Entstehung, Träger und Wesen des Neuen in der Geschichte der Dichtkunst*, Rektoratsrede, Tübingen, 1947.

absichtsvolle und gesuchte Sonderbarkeit geschaffen wurde, weiterwirkte oder als Extravaganz eines Außenseiters am Wege liegen blieb.

An diesem Punkt wird schon deutlich, wie die Erörterung der Originalität zur Frage der Wertung hinführen muß.[1] Ist das Gedicht, an dem wir Originalität wahrzunehmen glauben, auch stets ein gutes Gedicht? Das läßt sich nicht allgemein sagen. Denn es gibt Gedichte, die aus dem Rahmen fallen, ohne deswegen gute Gedichte zu sein. Und es gibt Dichtungen, in denen ein neuer Kunstgriff zum ersten Mal erprobt wurde, ohne daß solche Dichtungen dann schon als gelungen bezeichnet werden könnten. Auf der anderen Seite aber kann man die These aufstellen, daß ausgezeichnete Gedichte meist auch solche sind, denen das Prädikat der Originalität zuerkannt werden kann. Originalität ist eine Kennzeichnung, die Qualität zwar einbezieht, mit deren Kriterien aber nicht immer übereinstimmt. Ist von Qualität und Originalität bei einem Gedicht die Rede, so wird es sich stets auch um etwas Neues in dem einen oder anderen Sinne handeln, und zwar jenseits des speziellen Begriffs der Innovation. Das gute Gedicht läßt Altbekanntes in neuem Licht erscheinen, sagt Altes auf neue Weise aus, gießt das Alte in neue Formen, oder erfüllt die alten Formen mit neuem Inhalt. Große originale Dichtung ist sehr viel häufiger Wiederentdeckung und Verwendung des Alten als absolute Neufindung. Und dies ist nun der Zusammenhang, in dem die Bedeutung der Tradition für die Originalität in besonderer Weise deutlich wird. Wie hat sich die Originalität einer Dichtung der Tradition bedient, wie hat die Tradition dazu beigetragen, daß sich Originalität verwirklichen konnte? Dies ist die schon anfangs gestellte Kernfrage, eine Frage, die deshalb oft vernachlässigt wurde, weil man literarische Tradition und Originalität als zwei getrennte und sich entgegengesetzte Bereiche auffaßte. Hier die traditionellen Elemente des Gedichtes, dort seine Originalität. Doch erst die Zusammenschau vermag das Ineinanderübergehen von Tradition und Originalität und ihre gegenseitige Abhängigkeit zu begreifen, vermag zu zeigen,

---

[1] Vgl. W. Müller-Seidel, *Probleme der literarischen Wertung*, 1965; *Literarische Wertung*, Texte hrsg. von N. Mecklenburg, 1977.

wie in manchen bedeutenden Dichtungen die poetische Tradition zur Inspirationsquelle für die Originalität einer Dichtung wurde.

Freilich ist das nur hin und wieder in der englischen Dichtungsgeschichte der Fall gewesen. Wenn ein traditionelles Element kaum verändert in ein Gedicht übernommen wird, als ‚Versatzstück', dem keine funktionale Bedeutung zukommt, dann ist das ein nur äußerliches Weiterführen der literarischen Tradition in diesem Gedicht, dessen Originalität davon nicht berührt wird und auf einem ganz anderen Sektor liegen mag. Doch gibt es auch eine Übernahme traditioneller Elemente in einer den Geist der Dichtung entscheidend mitbestimmenden Art und Weise, oder – noch einen Schritt weiter – den Rückgriff auf wiederentdeckte Stilmuster und Gestaltungsformen, deren neuartige Verwendung die eigentliche Originalität des Gedichtes ausmachen. Originalität entsteht aber auch aus der Kombination mehrerer poetischer Traditionen, die zu einer neuen Einheit verschmolzen werden, wie das nachfolgend vor allem am Beispiel der Dichtung von Andrew Marvell deutlich werden kann.

So wie der Dichter bei seinem Zurückgreifen auf die Tradition aus der Erinnerung schafft, wird auf der anderen Seite auch beim Leser ein solches Erinnerungsvermögen vorausgesetzt. Traditionelle Elemente wirken durch ihre Wiederkehr. Wir werden an etwas erinnert, was wir schon einmal vernommen haben; das Gedicht vermag uns dann auf unmerkliche Weise mit der zurückliegenden Tradition zu verknüpfen.[1] Freilich verlangen solche Dichtungen einen Leser, dem der Traditionshintergrund zumindest teilweise noch bewußt ist und der darum jene Anspielungen und Anklänge, die im Gedicht sich finden, nachvollziehen kann. Solches Leserverständnis ist später zu einem guten Teil verloren gegangen oder beschränkte sich nur noch auf einen kleinen Kreis der Kenner, der Eingeweihten. Doch für die Zeitspanne, aus der unsere Textbeispiele genommen sind, dürfte solches Verständnis im überwiegenden Ausmaß noch gegolten haben, wobei allerdings hinzugefügt werden muß, daß das damalige Leserpublikum zahlenmäßig unvergleichlich kleiner war als in späteren Jahrhunderten.

---

[1] Vgl. W. Killy, *Elemente der Lyrik*, 1972 (Einleitung und passim).

Die nachfolgend behandelten Dichtungen (entstanden zwischen 1579 und ca. 1655) entstammen einem überblickbaren und begrenzten Zeitraum. Dennoch zeigen sie, in wie verschiedener Weise sich die Begegnung zwischen Tradition und Originalität bei dem einzelnen Dichter abspielen kann. Einige der Prinzipien, die in den vorangehenden Überlegungen genannt waren, können durch diese Textbeispiele erläutert werden, einige aber auch nicht.

Edmund Spenser

Das Jahr 1579, in dem Spensers *Shepherd's Calendar* erscheint, gilt seit jeher als Wendepunkt in der englischen Dichtungsgeschichte, die seit Chaucer keinen ihm ebenbürtigen Dichter mehr hervorgebracht hatte, so daß wir im sechzehnten Jahrhundert eher einen Niedergang der poetischen Sprache als ihre Fortentwicklung bemerken. Rückblickend erkennt man, daß die Erneuerung der englischen Dichtungssprache Spensers größtes Verdienst und auch seine Hauptabsicht innerhalb der sonstigen Neuerungen, die der Schäferkalender brachte, gewesen ist. Statt Monotonie haben wir nun in den Versen Spensers Vielfalt und Abwechslung, statt Uniformität Differenziertheit, statt Zerdehnung Gedrängtheit. Das bezieht sich insbesondere auch auf die Metrik, die eine im Vergleich zu allem Vorausgehenden ungewöhnliche Variationsbreite aufweist und damit sich dem jeweiligen Thema, der Stimmung, dem Charakter des Sprechenden anpassen kann. Gleichzeitig wird der poetische Wortschatz bereichert durch Aufnahme von Dialektworten, von altertümlichen Ausdrücken und selbstgeprägten Vokabeln, die eine Altertümlichkeit oder auch eine Volkstümlichkeit vortäuschen sollen; – ein nicht ganz gelungenes Experiment, das gleichwohl zur Spannweite und zur Ausdruckskraft dieser neuen poetischen Sprache beiträgt. Diese Erweiterung und Intensivierung der sprachlichen und metrischen Ausdrucksmöglichkeiten war recht eigentlich das, was der englischen Dichtung der folgenden Jahre den stärksten Antrieb gegeben hat und am längsten fortwirkte. Dafür bedurfte es eines genialen, sprachlich hochbegabten Dichters, der eine höhere poe-

tische Sensibilität als seine Vorgänger besaß und mit dem Blick auf die Vergangenheit spürte, was in diesem Augenblick in der englischen Dichtung vor allem vonnöten war. Neben der neuen Thematik, neben der originellen Fortentwicklung und Erweiterung der bestehenden Gattungen war es vor allem diese Meisterschaft in der Handhabung der poetischen Sprache, die der englischen Dichtung (trotz einiger Einwendungen, die von Zeitgenossen wie Sidney und Ben Jonson zunächst vorgebracht wurden) in Europa zum Durchbruch verhalf und sie ebenbürtig neben die italienische und französische Dichtung stellte.

Ich habe diese Erneuerung der poetischen Verssprache als eine eigene schöpferische Leistung Spensers an die Spitze gestellt, um erst an zweiter Stelle nach der Bedeutung der Tradition zu fragen. Denn das verfeinerte und bereicherte sprachliche Instrumentarium hätte nicht wirken können ohne die es tragende Form. Und diese Form ist sowohl traditionsbezogen wie originell. Bukolische Dichtung hatte es in Europa an vielen Punkten und in mehreren Sprachen gegeben, seit Sannazaro mit seiner *Arcadia* (1504) für die Wiedererweckung der Schäferpoesie das erste Beispiel gegeben hatte. Auch in England hatte es bukolische Dichtung schon vor Spenser gegeben bei Alexander Barclay, der mit seinen Eklogen (1515) Mantuan und Aeneas Sylvius imitierte, bei Barnaby Googe (1563) und bei George Turberville (1567). Der Beziehungsreichtum, die Komplexität der Bedeutungsebenen, wie sie uns aber in Spensers Schäferkalender entgegentreten, sind, ganz abgesehen von der höheren poetischen Qualität, nicht vergleichbar mit der eindimensionalen Art und Weise, wie jene Dichter die bukolische Form handhaben. Spenser war in England der Erste, der im Sinne Vergils die bukolische Dichtung so erneuerte,[1] daß sie sowohl eine mit großer poetischer Kunst ausgestattete Darstellung Arkadiens in seinen verschiedenen Existenzformen wie eine versteckte Kritik an und Auseinandersetzung mit politischen, kirchlichen, sozialen Aspekten der damals aktuellen Situation sein konnte, mithin sowohl zeitbezogen war wie den Anspruch auf überzeitliche Geltung zu stellen vermochte. In der

[1] Vgl. Bruno Snell, Arkadien, ‚Die Entdeckung einer geistigen Landschaft'; *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, 1955.

Gestaltung der einzelnen Eklogen griff Spenser nicht nur auf Vergil und Theokrit, sondern auch auf Mantuan und Marot, auf Boccacio und Sannazaro zurück, sodaß sein Schäferkalender, wie schon C. H. Herford es 1895 formulierte, „eine Summe der gesamten bisherigen bukolischen Poesie darstellt".[1] Dies bedeutet, daß Verschiedenstes sich mischt, daß die Ekloge einmal als Verkleidung für politische Satire, ein anderes Mal als Vehikel für moralische Reflektion, für humanistisch-theologische Ermahnung oder als Rahmen für Gespräche über Liebe, über Dichtkunst, über Alter und Jugend u. a. verwendet wird – eine deutliche Erweiterung der bisherigen Möglichkeiten.

Doch ist dies nur ein erster Hinweis auf das, was Spenser mit seinen Eklogen im Sinne hat. Wie Wolfgang Iser auf überzeugende und scharfsinnige Weise zeigte,[2] tritt Spensers Originalität recht eigentlich in seiner Kunst uns entgegen, mit der er durch mehrfach sich überlagernde Allegorese, durch ‚Ineinanderschachteln der Gattungen', durch ‚Kombination bukolischer Versatzstücke' im Hinblick auf die jeweils implizierten, aber nie deutlich ausgesprochenen Situationen verschiedene Perspektiven und Lösungsversuche dem Leser vorstellt, aus denen dieser dann selbständig seine Schlüsse zu ziehen und seine Wahl zu treffen hat. Dies Verfahren (von Iser im einzelnen dargelegt[3]) führt zu einer erheblichen Komplizierung der Eklogenform, zu neuen Kombinationen, die den traditionellen Sinngehalt der Eklogen verändern, es bedingt „daß nur wenige Eklogen noch die alte, für die Gattung kennzeichnende Form besitzen". So läßt sich sagen, daß Spenser, obwohl er die Tradition der bukolischen Poesie mit größerer Kenntnis ihrer Möglichkeiten überblickt und zu handhaben weiß als seine Vorgänger, gleichzeitig diese Tradition so stark verändert, daß die einzelnen Stücke vom Leser nicht mehr geradlinig in der Rückbeziehung auf die mit den Eklogen vorgegebene Tradition verstanden werden können. Der ‚Schäferkalender', als Höhepunkt der bukolischen Dichtungstradition im

---

[1] C. H. Herford, *Spenser Shepherd's Calendar*, 1895.

[2] Wolfgang Iser, ‚Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der Englichen Renaissance' in *Europäische Bukolik und Georgik*, hrsg. von Klaus Garber, Darmstadt, 1976.

[3] Siehe W. Iser a. a. O.

sechzehnten Jahrhundert gefeiert, deutet somit gleichzeitig die beginnende Auflösung dieser Tradition an.

Spenser hat seine zwölf Eklogen in das uralte Ordnungsschema eines Kalenders eingefügt, auf diese Weise die Aufeinanderfolge der Eklogen an den jahreszeitlichen Wandel angleichend. Dies war nicht, wie man früher angenommen hat, eine ganz neue Zuordnung, denn der Kalender ist als Rahmen für die Schäferdichtung offenbar auch schon vor Spenser verwendet worden.[1] Originell ist aber die Art, wie Spenser von diesem Rahmen Gebrauch macht.[2] Einmal ermöglicht ihm die Zuteilung der Eklogen zu den einzelnen Monaten eine vielfältige Differenzierung hinsichtlich Sprachgebung, Versgestaltung, Thematik, und Gesamtstimmung. Mit der Formklammer des Kalenders war aber gleichzeitig die Brücke geschlagen zum volkstümlichen Schrift- und Brauchtum, denn solche Bauernalmanache, die Angaben über Wetter und Landwirtschaft, über Himmelskunde und Krankheiten in Verbindung mit Voraussagen und moralischer Belehrung brachten, gab es damals in großer Zahl. Wieweit die ‚Volkstümlichkeit', die Imitation rustikaler Sprechweise in den Hirtendialogen, wie sie auch in der Vorrede des Kommentators E. K. als ausdrückliche Absicht des Dichters bekundet und hervorgehoben wird, auf eine bestimmte Tradition zurückzuführen ist, läßt sich mit Einzelbelegen schwer nachweisen, obwohl bestimmte Parallelen, die sich im volkstümlichen Hirtenspiel abzeichnen, einen solchen Zusammenhang durchaus nahelegen.[3] Offenkundig ist

---

[1] Mary Parmenter, 'Spenser. Twelve Aeglogues Proportionable to the Twelve Monethes', *ELH* 3 (1936).

[2] S. K. Heninger, The Implications of Form for 'The Shepheardes Calendar', *Studies in the Renaissance* 9 (1962).

[3] Schon W. W. Greg wies in *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (1960/1959) auf die Bedeutung der heimischen volkstümlichen Tradition hin, wie sie sich in den Hirtenspielen und den 'pastoral ballads' manifestiert: "That tradition I believe to have been of a far more noteworthy character than has hitherto been realized" (p. 69). In seinem Kapitel über *The Shepherd's Calendar* nennt er Spenser "the first of a series of English writers who combined the tradition of regular pastoral with the wayward graces of native inspiration" (p. 84). Unter den neueren Arbeiten, die sich mit dem Redestil der Hirten in den Hirtenspielen beschäftigen, vgl. vor allem Hans Jürgen Diller, *Redeformen des englischen Mysterienspiels*, München, 1973.

jedoch, daß Spenser im Vergleich zu Vergils Hirtensprache einen neuen Weg einschlägt, daß er einigen seiner Hirten, wie in der *Dedicatory Epistle* festgestellt wird, eine mit 'rough and harsh terms' durchsetzte Diktion mitgeben wollte und sich bemühte, die 'rustical rudeness of shepherds' an vielen Stellen in Erscheinung treten zu lassen. Auch dies eine bemerkenswerte Erweiterung der klassischen ‚literarischen' Tradition der Bukolik, eine Erweiterung freilich, die nicht ganz geglückt ist.

Das Ungewöhnliche, das Originelle seiner neuen Dichtung muß Spenser selber empfunden haben. Zum erste Mal erscheint hier eine englische Dichtung, die von einem laufenden Kommentar begleitet wird, welcher, auch wenn er nicht von Spenser selbst stammen sollte,[1] doch unverkennbar seine eigene Meinung und dichterische Absicht uns verrät. Der Kommentar ist im Rahmen unseres Themas deswegen so aufschlußreich, weil er immer wieder zeigt, wie Spenser danach trachtet, das ‚Neue', was er bringt und dessen er sich bewußt ist, durch seine Verklammerung mit der Tradition zu rechtfertigen.[2]

So wird Spenser in dem an die Adresse von Gabriel Harvey gerichteten Empfehlungsschreiben des E. K., welches dem ganzen Werk gleichsam als Wegweiser und Einleitung vorangestellt ist, nicht nur in die Nachfolge von Theokrit, Vergil, Mantuan, Petrarca, Boccacio, Marot und Sannazaro gestellt, "following the example of the best and most ancient poets, which devised this kind of writing", sondern es wird gleich zu Anfang dieser Vorrede noch ein anderes, für ihn noch wichtigeres Vorbild in Anspruch genommen, nämlich Chaucer, den E. K. (durch den Mund von Colin Clout) "Tityrus, the god of Shepherds, comparing him to the worthiness of the Roman Tityrus" nennen läßt. Der 'Roman Tityrus' aber war Vergil. Solche unbekümmerte Konstruktion fiktiver Traditionszusammenhänge störte damals niemanden. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang die erklärte Absicht Spen-

---

[1] Stellungnahmen zu der umstrittenen Frage, wer unter E. K. zu verstehen ist, in dem Anmerkungsteil zu Spenser, *Minor Poems I.* (Variorum Edition) 1961, pp. 645–650.

[2] Auch der Titel, die Verklammerung der Eklogen durch den Kalender, wird auf diese Weise in der Vorrede eingeführt: "he termeth the Shepherd's Calendar, applying an old name to a new work".

sers, sein Werk nicht nur mit der klassischen und der europäischen Tradition, sondern noch mehr mit der großen englischen Tradition zu verknüpfen; obwohl diese Bezugnahme auf Chaucer letztlich eine Fiktion, eine Geste bleibt, weil nämlich von Chaucers Stil und Gestaltungsweise kaum etwas in Spensers Poesie eingegangen ist. Spenser selber erscheint in der Vorrede als "this our new poet", der zwar in der Nachfolge von Chaucer, "that good old poet" stehen darf, selber aber noch unbekannt und vorläufig nur von wenigen beachtet ist (unknown to most men, is regarded but of few). Doch ein 'new poet' kann nur derjenige sein, der auf dem Fundament und unter dem Schutz der großen Tradition, wie sie sich von Theokrit und Vergil, von den italienischen und französischen Dichtern herleitet, es unternimmt, etwas Neues zu verwirklichen. Auch die Wahl der bukolischen Dichtungsform durch einen jungen Dichter (Spenser war damals 27 Jahre alt) wird im Hinblick auf die großen Vorgänger begründet: denn auch jene haben sich erst in dieser „niedrigen" Gattung versucht, ehe sie Höheres anstreben durften (So flew Virgile, as not yet well feeling his winges). So stehen, wie dies noch an weiteren Beispielen gezeigt werden könnte, in diesem Kommentar und der dazugehörigen Einführung Originalität (in damaliger Sprache der Anspruch, ein ‚neuer' Dichter zu sein) und Tradition in enger Verbindung zueinander. Die Tradition gibt Spenser nicht nur die Legitimation, nun selber das zu schaffen, was andere vor ihm in lateinischer, französischer und italienischer Sprache vollbrachten, sie gibt seinem Werk Glaubhaftigkeit und Würde, sie ist der Torbogen, durch den er sich Eintritt in die europäische Dichtung verschafft. Freilich wird an diesem Punkt auch schon klar, daß Berufung auf eine Tradition etwas anderes ist als das tatsächliche Geprägtsein von Stil und Darstellungsweise durch bestimmte Vorbilder. Der Schäferkalender ist weniger imitativ als er zu sein vorgibt. Er ist die erste jener eigenartigen Synthesen im Werk Spensers, ein kühnes Experiment, mit dem der Dichter versucht, Heterogenes zu einer Einheit zu verbinden. Diese Einheit ist noch nicht geglückt.[1] Der Schäferkalender beeindruckt uns durch den Einfallsreichtum, durch die Frische und Unbefangenheit, womit

[1] Vgl. hierzu u. a. Peter Bayley, *Edmund Spenser. Prince of Poets*, 1971, p. 33.

in einer dichtungsarmen Zeit diese verschiedenartigen Eklogen in ihrer bunten Vielfalt vor uns hingestellt werden, aber es ist noch kein in sich ausgewogenes Meisterwerk.

Ein Meisterwerk ist jedoch Spensers *Epithalamion*, das er 15 Jahre nach dem *Shepherd's Calendar* schrieb (über das an dieser Stelle in anderem Zusammenhang schon einmal berichtet wurde).[1] Die Kongruenz zwischen Originalität und Tradition ist hier in vollkommener Weise erfüllt. Spenser waren die mannigfachen Konventionen der Epithalamien-Tradition[2] genau bekannt. Er beachtet sie und fügt sie in einen neuen lebendigen und überdies ganz persönlichen Zusammenhang ein, der in den vorausgegangenen Epithalamien noch fehlte. Denn dieses Hochzeitsgedicht bezieht sich nicht – wie alle anderen Epithalamien – auf die Hochzeit eines aristokratischen Paares, sondern feiert Spensers eigene Hochzeit; ja wird als ‚Hochzeitsgeschenk' seiner eigenen Frau dargebracht. Dichter, Bräutigam und Erzähler sind in diesem Gedicht miteinander identisch, so daß alle Aussagen auf diese persönliche Mitte hin bezogen werden können und das eigene Betroffensein in der Art der poetischen Darstellung immer wieder spürbar wird. Der Originalität dieser thematischen Identität entspricht die Originalität des Tons der menschlichen Innigkeit, des eigenen Dabei-Seins, was uns in den Versen dieser Dichtung so ganz anders anspricht, wenn wir sie mit ähnlichen Festgedichten vergleichen.

Die Traditionsgebundenheit bezieht sich in Spensers *Epithalamion* nicht nur auf den äußeren Rahmen, auf die eine oder andere Konvention, sondern wird an vielen Punkten deutlich. Trotzdem erscheint Originalität auf fast jeder Ebene, wenn wir die Dichtung daraufhin befragen. So ist aus der statischen Aneinanderreihung von Einzelmotiven, wie sie in den bisherigen Epithalamien vorlag, hier ein Erlebnisvorgang geworden, der mit

---

[1] Verf., *Spensers Epithalamion. Zum Problem der künstlerischen Wertmaßstäbe.* Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte 1964. Dort auch weitere Literaturangaben.

[2] Th. M. Greene, 'Spenser and the Epithalamic Convention', *Compar. Lit.* vol. 9, 1975.

V. Tufte, *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, Los Angeles, 1970.

dem Tagesablauf, mit der verfließenden Zeit durch viele konkrete Hinweise verknüpft ist, durch wechselnden Schauplatz und wechselnde Stimmungen mit sinnenhafter Anschauung erfüllt und in eine lebendige Nähe und Unmittelbarkeit hineingerückt wird, wie wir sie vergeblich in den früheren Epithalamien suchen würden.[1] So begegnen sich Stilisierung und Realismus, Förmlichkeit mit Spontaneität, Feierlichkeit mit Humor, Würde mit Ausgelassenheit. Lebendiges Lokalkolorit evoziert die vertraute Umwelt, von den mythologischen Gestalten wird ein Übergang gefunden zur Dorfjugend, Volksbrauch steht neben kirchlichem Zeremoniell, bürgerliches Milieu löst die aristokratische Perspektive ab, aus der Distanz wird die erlebte Gegenwärtigkeit. Was Spenser im ‚Schäferkalender' anstrebte: die Verbindung des Heterogenen, die Verknüpfung des ganz Verschiedenartigen, ja des Gegensätzlichen, – hier ist diese Synthese vollkommen gelungen.

Spensers Originalität zeigt sich aber auch in seiner metrischen Kunst, in der neuartigen Verwendung der *canzone* als Strophenform von ungleicher Länge, der ein – ebenfalls von Strophe zu Strophe – leicht variierender Refrain zugeteilt ist.[2] Und so ließen sich noch eine Reihe weiterer Punkte aufzählen, in denen Spenser zur Intensivierung, zur Vereinheitlichung, zur Bereicherung des Gedichtes beigetragen hat, Neues hinzufügend, Übernommenes variierend und in veränderter Form integrierend. Dies alles sind benennbare und meist auch nachweisbare Züge, die sowohl auf einen Zuwachs an poetischer Kunst hinweisen wie aber auch Originalität verwirklichen helfen. (Ein Vergleich des *Epithalamion* mit ähnlichen Dichtungen jenes Jahrzehnts könnte das genauer verdeutlichen!). Doch handelt es sich nicht um eine Originalität, die die Tradition zu verneinen oder sie zu überwinden trachtet, sie besteht vielmehr darin, diese Tradition zu erfüllen, auf einen Gipfel zu führen und sie durch eine neue Meisterschaft in der Beherrschung der poetischen Mittel zu verlebendigen.

Aber auch hier gelangen wir angesichts der großen Vollkommenheit dieses Gedichtes an jenen Punkt, der bei den einleitenden

---

[1] Hierzu und zum Folgenden vgl. meinen Aufsatz über Spensers *Epithalamion*.

[2] Vgl. Wolfgang Weiss, *Der Refrain in der elisabethanischen Lyrik*, Diss. München 1964.

grundsätzlichen Überlegungen schon angedeutet wurde: wir können mit unseren Analysen und Hinweisen zwar die Voraussetzungen – durchaus wichtige Voraussetzungen – für die Originalität dieser Dichtung deutlich machen. Was jedoch zu dieser Originalität sehr wesentlich und unverzichtbar hinzugehört: der neue persönliche Ton, der in dieser Dichtung mit solcher Unmittelbarkeit erklingt, die neue Gefühlsintensität, die sich in eine bezwingende musikalische Verssprache umgesetzt hat und uns hineinnimmt in die Bewegung des Gedichtes, uns seine Entfaltung in Raum und Zeit spüren läßt, Inneres und Äußeres miteinander verschmilzt, diese Unwägbarkeiten, die hier nur angedeutet seien, die aber die Einzigartigkeit der Dichtung letztlich ausmachen, können mit den Mitteln der Wissenschaft nur unzureichend erfaßt werden.[1]

Doch Spensers Originalität wäre nicht denkbar ohne sein Gespür für die poetische Tradition.[2] Für die weitere Entwicklung des Verhältnisses zwischen Originalität und Tradition in der englischen Dichtungsgeschichte war es sicherlich nicht ohne Bedeutung, daß dieser erste große Dichter der neueren Zeit in so hohem Maße traditionsbewußt war und nicht nur seine eigene Nachfolge im siebzehnten Jahrhundert hatte,[3] sondern auch selber eine neue Tradition begründen konnte. Als ‚the poets' poet' hat er bis in das neunzehnte Jahrhundert hineingewirkt; im achtzehnten Jahrhundert war die sogenannte ‚Spensertradition'[4] einer der Wege, auf denen sich die damals vom Klassizismus bestimmte Dichtung durch den Rückgriff auf jene um 150 Jahre zurückliegende Stiltradition erneuern konnte.

---

[1] In ihrer Studie über das Epithalamion kommt Enid Welsford zu diesem Schluß: "any attempt to distinguish matter from manner . . . is bound to fail. The only way to arrive at the meaning of the poem is to follow its movement" (*Spenser, Foure Hymnes. Epithalamion*, 1967, p. 71).

[2] Douglas Bush über Spenser: "a poet whose receptivity is equalled only by his originality". *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, 1960.

[3] Vgl. Ina Schabert, *Die Lyrik der Spenserianer*, 1977.

[4] Zusammenfassend hierüber bei R. Mc Cutcheon, 'The Traditions of Spenser and Milton', *Eighteenth Century English Literature*, Home Univ. Library, 1949.

John Donne

Wendet man sich nach der Lektüre von Spenser und der in seinem Umkreis entstandenen Dichtung den *Songs and Sonets* von John Donne zu, so ist der bestimmende erste Eindruck der einer ungewöhnlichen Originalität und Andersartigkeit. Bereits beim unvoreingenommenen Vorlesen prägt sich dem Ohr die so ganz andere Versbewegung, der neue, ungewohnte Tonfall ein. Doch ist dies nur ein erster Hinweis darauf, daß John Donne gegenüber der bisherigen Stiltradition auf mehreren Ebenen kühne und eigenwillige Veränderungen vorgenommen hat. Den für die elisabethanische Dichtung kennzeichnenden Stilmerkmalen lassen sich fast Punkt für Punkt die jeweils so ganz anderen Gestaltungsprinzipien, wie sie für die *Songs and Sonets* charakteristisch sind, gegenüberstellen.[1] Gleichzeitig wird aber auch die Mannigfaltigkeit, welche die *Songs and Sonets* in formaler, stilistischer und thematischer Hinsicht auszeichnet, deutlich. Die zahlreichen Versuche, die in den letzten Jahrzehnten unternommen wurden, um die Eigenart von Donnes Dichtung zu beschreiben, haben darum in zunehmendem Maße auf globale Kennzeichnungen verzichtet und bemühten sich um Differenzierung und um die Erkenntnis eben dieser Verschiedenartigkeit. Dies hat sich auch ausgewirkt auf die Beurteilung der Stellung, die Donne innerhalb der englischen Dichtungsgeschichte einnimmt. Sah man zu Anfang dieses Jahrhunderts in ihm noch einen Rebellen, einen ‚Revolutionär', der mit der Tradition gebrochen hat,[2] so hat man in neuerer Zeit die Fortsetzung poetischer Traditionen in Donnes Dichtung betont und diesem Aspekt detaillierte Untersuchungen gewidmet.[3] Auf die Frage, inwieweit Donne (und mit ihm auch die übrigen 'metaphysical poets') die elisabethanische Dichtung weiterführt und inwieweit er von dieser Tradition grundsätzlich

---

[1] Vgl. Verf., 'Donne and the Elizabethans' in: *Art, Science, and History in the Renaissance* ed. Ch. S. Singleton, 1968.

[2] Aufschlußreiche Zitate bei A. J. Smith, 'Donne's Reputation' in: *John Donne. Essays in Celebration* ed. A. J. Smith, 1972.

[3] Beispiele dafür in dem oben zitierten Sammelband von A. J. Smith sowie in *John Donne. A Collection of Critical Essays* ed. Helen Gardner, 1962.

abweicht, sind verschiedene Antworten gegeben worden.[1] Daß jedoch in Donnes Gedichten etwas Neues und Originelles vorliegt, nicht nur was Klang und Rhythmus, Syntax und Diktion, sondern auch was Aufbau und Gedankenführung, Auffassung und Darbietungsweise anbelangt, wird man auch dann noch zugeben müssen, wenn sich beim genaueren Hinsehen die Spuren der Tradition innerhalb des gewandelten Stils heute deutlicher abzeichnen, als es früher der Fall war.

Bei Donne handelt es sich jedoch nicht nur um eine poetische Tradition, mit der er sich auseinandersetzt, sondern um mehrere verschiedene Traditionen. Diese Verschiedenheit der poetischen Traditionen ist ein Spiegelbild der Mannigfaltigkeit, die Donnes Dichtung uns darbietet, und die vor allem dann in Erscheinung tritt, wenn man außer den *Songs and Sonets* noch die *Elegies*, die *Satires*, die *Epigrams* betrachtet (die *Holy Sonets*, die hier außer Betracht bleiben sollen, würden das Bild noch komplexer machen). Die Verhaltensweise Donnes gegenüber der Tradition ist daher auch unterschiedlich, je nachdem welche Gruppe bzw. Gattung seiner Gedichte man ins Auge faßt.

Mit seinen *Elegies* hat Donne vor allem an die lateinische Tradition von Ovid angeknüpft, dessen Metamorphosen häufig in der elisabethanischen Zeit benutzt wurden, während seine *Amores* weniger bekannt waren und noch keine größere Wirkung auf die englische Dichtung ausgelöst hatten. Hier scheint Donne – so formuliert es John Leishman – "to have been the first to perceive what novel, surprising and shocking effects might be produced by exploiting the more realistic and naturalistic Ovid of the *Amores*."[2] Auf seiner Suche nach Gegenpositionen zu der Künst-

---

[1] Vgl. z. B. U. Suerbaum, *Die Lyrik der Korrespondenzen – Cowleys Bildkunst und die Tradition der englischen Renaissancedichtung*, 1958; sowie die kritische Literaturüberschau bei W. v. Koppenfels, *Das petrarkistische Element in der Dichtung von John Donne*, Diss. München, 1967, und die einleitenden Bemerkungen bei Brian Vickers, "The 'Songs and Sonnets' and the Rhetoric of Hyperbole" in: *John Donne. Essays in Celebration*, 1972. Vgl. auch die aufschlußreiche Studie von Volker Deubel, *Tradierte Bauformen und lyrische Struktur*, 1971.

[2] J. B. Leishman, *The Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*, 1951, p. 56.

lichkeit, der übermäßigen Stilisierung, der Idealisierung, wie sie für die elisabethanische Liebesdichtung kennzeichnend waren, konnte Donne bei Ovid mehreres finden, was ihn seinen eigenen Ausdrucksbedürfnissen näherbrachte: nicht nur die Gestaltung realistischer dramatischer Situationen mit der gleichzeitigen Konkretisierung von Zeit und Ort, der Wiedergabe von Vorgängen in ihrem zeitlichen Verlauf, die Einbeziehung der Alltagswelt, sondern auch eine besondere Art von schockierendem Witz, der zur Selbstverteidigung, zum Angriff auf den Gesprächspartner und zur Überredung der Geliebten eingesetzt wird. Sodann die Fiktion eines abwehrenden Gegners und Dialogpartners, auf den der Sprechende insistierend einredet, sowie die an das Drama erinnernde Technik, das Gedicht mitten in einem bereits im Gang befindlichen Dialog beginnen zu lassen. In der Sprachgebung konnte Donne in dem, was Quintilian als ‚urbanitas' definiert hat,[1] Anregungen bei Ovid finden, die seinen neuen Stilvorstellungen entsprachen. Und schließlich gab es bei Ovid eine andere, freiere Einstellung zur Erotik, die sowohl die erotische Anzüglichkeit wie die große, erfüllte Leidenschaft einschließt. Wie dies in Donnes *Elegies* in Erscheinung tritt, aber auch in den *Songs and Sonets* sich ausprägt, ist verschiedentlich ausgeführt worden. Ein unlängst zwischen Ovids *Amores* und Donnes *Elegies* durchgeführter Vergleich[2] (der auch Properz berücksichtigt), zeigt neben den Ähnlichkeiten, die zwischen Ovid und Donne sich ergeben, auch die Verschiedenheiten auf, die Verwandlungen und Veränderungen, welche die Ovid-Tradition in Donnes Händen erfahren hat und damit auch hier seine Originalität in Erscheinung treten läßt. Sowohl thematisch wie im Hinblick auf die poetische Verfahrensweise war die Tradition der römischen Elegiker für Donne wichtig geworden: als eine Bestätigung und Ermutigung für neue und andere Haltungen gegenüber der Liebe und als Reservoir für Gestaltungsweisen und Stilmittel, die von

---

[1] *Institutio Oratoria*, VI, III, 17: Nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari video sermonem praeferentem in verbis et sono et usu proprium quendam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas.

[2] Roma Gill, 'Musa Iocosa Mea. Thoughts on the Elegies' in: *John Donne. Essays in Celebration.*

der Tradition der elisabethanischen Liebeslyrik fortführen konnten. Trotzdem wäre es einseitig, die *Elegies* nur zur Tradition der römischen Elegiker in Beziehung zu setzen. Sie stellen vielmehr, wie mit Recht gesagt wurde, 'a mongrel breed' dar,[1] denn auch heimische Einflüsse sind in ihnen wirksam geworden.

In seiner eigenen Zeit wurde Donne jedoch in weit höherem Maße als Satiriker und Epigrammatiker denn als lyrischer Dichter bekannt und gerühmt.[2] Mit bewußter Absicht scheint Donne seine *Songs and Sonets* zurückgehalten und nur ganz Wenigen zugänglich gemacht zu haben.[3] Gerade diejenigen Gedichte also, denen in der Sicht der Literarhistoriker eine tiefgreifende Umorientierung der damaligen Dichtung zugeschrieben wird, konnten sich zu Lebzeiten Donnes kaum auswirken, indem sie nur einen kleinen Kreis von ‚eingeweihten' Lesern erreicht haben dürften. Unser Urteil über die Auseinandersetzung zwischen gegenläufigen Tendenzen in der Dichtungsgeschichte und damit über das jeweilige Verhältnis zwischen Tradition und Originalität nimmt nicht genügend Rücksicht auf die tatsächliche Verbreitung der im Einzelfall zur Diskussion stehenden Werke.

Daß Donne die Tradition der römischen Satire wiederaufnahm und Epigramme nach antikem Vorbild schrieb, ist in ähnlicher Weise für seine dichterische Absicht enthüllend wie seine Beeinflussung durch Ovid. Denn in seinen Satiren experimentiert er mit der Umgangssprache, mit Kolloquialismen und Vulgarismen, er entwickelt seine Pointentechnik, er übt sich in satirischer Invektive und zynischem Witz, – alles Züge, die auch für seine übrige Dichtung kennzeichnend werden. Dabei steht Donne nur teilweise in der Nachfolge von Horaz, dessen wohltemperierter Mittelstil ihm nicht entsprechen konnte. Gerade jene 'harshness', die Donne sogar selber sich eingestand und für sich in Anspruch nahm,[4] fehlt bei Horaz. Hingegen dürften Juvenal und Persius

---

[1] Roma Gill a. a. O.

[2] Vgl. A. J. Smith, 'Donne's Reputation' a. a. O.

[3] Vgl. Alan MacColl, 'The Circulation of Donne's Poems in Manuscript' in: *John Donne. Essays in Celebration*, 1972.

[4] 'I sing not, Siren-like, to tempt; for I/Am harsh;' (To Mr. S. B.).

Arnold Stein: 'Donne is a conscious master of harshness', *John Donne's Lyrics*, 1962.

bestimmender für ihn gewesen sein, denn von ihrer Gestaltungsweise konnte er mehr übernehmen.[1]

In den *Satires* hat sich die Verssprache Donnes am stärksten der Prosa angenähert – eine Tendenz, die in der englischen Dichtung nach 1600 an mehreren Stellen hervortritt und auch in den *Songs and Sonets* zu verfolgen ist. Mit der teilweisen Prosaisierung der Verssprache wird auch eine Gegenposition zur vorherrschenden elisabethanischen Dichtungstradition erreicht: nicht der abgerundete, wohlklingende, symmetrisch aufgeteilte Vers ist jetzt das Ideal, sondern wir vernehmen eine hämmernde, staccatohaft abgehackte, den Gesprächston nachahmende prosanahe Verssprache, die freilich auch ein breites Spektrum verschiedener Möglichkeiten aufweist. Donnes Wiederbelebung der Satire vollzieht sich zu einem Zeitpunkt, in dem auch auf anderen Gebieten sich diese neue Richtung vorbereitet (u. a. Ben Jonsons satirische Komödien und Halls Verssatiren). Es wird auch hier erneut deutlich, wie die Wiederaufnahme und Weiterentwicklung einer Tradition wegbereitend sein konnte.[2]

Kommen wir jedoch nun zu den *Songs and Sonets*, so begegnen wir hier einem Verhalten der poetischen (in diesem Fall der petrarkistischen) Tradition gegenüber, das mit allem Vorausgegangenen kaum vergleichbar ist und innerhalb unseres Themas als besonders aufschlußreich und bemerkenswert erscheint. Denn es handelt sich hier nicht um ein Weiterführen und Anknüpfen im üblichen Sinne, auch nicht um ein bewußtes Erneuern, sondern um ein höchst originelles und eigenwilliges Umgehen mit der Tradition, deren Elemente aus ihrem bisherigem Zusammenhang herausgebrochen werden, um nun in einem neuen Kontext in anderer Funktion wiederaufzutauchen.

Jeder, der es um 1600 unternahm, Liebesgedichte zu schreiben, sah sich der petrarkistischen Tradition als einem bestimmenden Vorbild gegenüber. Was mit ‚Petrarkismus' nur ungenau umschrieben werden kann, bezog sich sowohl auf poetische Verfahrensweisen, auf Kunstgriffe und Kompositionsprinzipien wie auf wiederkehrende Themen, Motive und Konventionen. In Hunder-

---

[1] Vgl. u. a. Robert Ellrodt, *Les Poètes Métaphysiques Anglais*, II, 1960.
[2] Vgl. J. B. Leishman, *The Monarch of Wit*, p. 106.

ten von elisabethanischen Liebessonetten hatten diese ihren Niederschlag gefunden und waren von Hand zu Hand weitergereicht worden. Kaum eine andere Stiltradition ist in der englischen Dichtungsgeschichte so deutlich ausgebildet und so oft variiert worden wie eben jener Petrarkismus in den elisabethanischen Sonettsequenzen. Mit der ständigen Verfeinerung und Wiederholung mußten sich jedoch auch Ermüdungserscheinungen einstellen, die zumindest bei den 'poetae minores' offenkundig sind. Aus dem Motiv wurde das Klischee, aus dem Kunstgriff die erstarrte Formel; gesuchte Spitzfindigkeit tritt an die Stelle von Einfallsreichtum.

Ein Blick auf die Sonette Shakespeares, der sowohl die Sonettform wie auch viele der zur petrarkistischen Tradition gehörenden Motive übernimmt, zeigt, wie es ihm gelungen ist, diese schon weitgehend erschöpfte Tradition zu erneuern und zu verwandeln. Originalität wird man Shakespeares Sonetten nicht absprechen können, sie entsteht aber unter Fortführung der Tradition, die nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird. Es ist nicht möglich, dieses große Thema hier weiterzuverfolgen.

Donne hatte jedoch nicht im Sinn, die elisabethanische, vom Petrarkismus bestimmte Sonettradition zu erneuern. Bezeichnenderweise findet sich unter den *Songs and Sonets* kein einziges formgerechtes Sonett. Die Sonettform gebraucht Donne hingegen für seine geistliche Dichtung, die *Holy Sonets*, ein aufschlußreiches Abweichen von der bisher vorherrschenden, in der Tradition verankerten Verwendungsweise des Sonetts. Die Ablehnung der Sonettform für die Liebesdichtung bedeutet aber nun nicht, daß Donne darauf verzichtet hätte, in seinen Gedichten die Formeln und Konventionen des Petrarkismus weiter anklingen zu lassen. Der Motivschatz der petrarkistischen Tradition war ihm sehr vertraut. Nur ein Dichter, der diese Tradition genau kannte, konnte es sich leisten, mit ihr so frei, so unkonventionell und geistreich-witzig umzugehen wie dies auf vielfache Weise in den *Songs and Sonets* geschieht. Doch nimmt Donne zu den traditionellen „Haltungen" und Idealen des Petrarkismus meist eine ausgesprochene „Gegenhaltung" ein: an die Stelle der auf ewig unerfüllten Liebe tritt die erotisch erfüllte Liebe, die ferne Geliebte wird nicht mehr als unerreichbar angebetet, ihre Schönheit

wird nicht mehr idealisiert, die Einsamkeit des leidenden Liebenden wird durch die Zweisamkeit ersetzt usw. Aber die Metaphern, die Konventionen des Petrarkismus tauchen in den *Songs and Sonets* immer wieder auf, freilich mit anderen Vorzeichen, mit bezeichnenden Unterschieden gegenüber ihrer bisherigen Verwendung. Denn Donne verwendet die Konventionen in durchweg unkonventioneller Weise, er fügt die bekannten Motive in parodistischer Überspitzung in seine Gedichte ein, er verformt sie, stellt sie auf den Kopf, inszeniert sie wie einen realen Vorgang und führt sie damit *ad absurdum*. Er treibt mit ihnen ein frivoles, witziges Spiel, fügt sie in ungewohnte, mitunter verblüffende und schockierende Zusammenhänge ein und stellt sie in eine Perspektive, von der aus ihre ursprüngliche Funktion sich in das absolute Gegenteil verkehrt.

In vielen Fällen war es gar nicht so einfach, die petrarkistischen Topoi und Motive in ihrer verfremdenden Verkleidung wiederzuerkennen. Denn erst in den letzten zehn Jahren wurde bewußt, in welch großem Umfang und auf welch verschiedenen Wegen Donne die petrarkistische Tradition innerhalb seiner so andersartigen Dichtung weiterführte. Auf dem Wege der genauen Textinterpretation konnte gezeigt werden, auf wie verschiedene, stets scharfsinnige und ingeniöse Art Donne die petrarkistischen Elemente einbezogen hat.[1] Diese Untersuchungen haben wesentlich dazu beigetragen, die Stellung, die John Donne gegenüber der Tradition einnimmt, deutlicher zu bestimmen und sowohl die traditionellen Elemente in ihrer Umformung und Weiterbildung wie auch das eigentlich Neue, das er bringt, besser zu erkennen.

Bei den Verfahrensweisen, die Donne anwendet, um die traditionellen Elemente in seine Gedichte mit einem anderen Vorzeichen einzufügen und durch ihre unkonventionelle, überraschende Verwendung den Leser zu verblüffen, konnte er mehrfach an bereits eingeübte Kunstgriffe anknüpfen. So hat er bei-

---

[1] Überzeugend und vorbildlich ist dies geschehen durch Werner von Koppenfels (*Das petrarkistische Element in der Dichtung von John Donne*, Diss. München 1967), dem meine Ausführungen über Donne dankbar verpflichtet sind. Zur Frage des Petrarkismus bei John Donne vgl. auch D. L. Guss, *John Donne, Petrarchist*, 1966, N. C. Andreasen, *John Donne: Conservative Revolutionary*, 1967.

spielsweise die Hyperbel, wie dargetan wurde, mit ihren verschiedenen Spielformen an eine äußerste Grenze herangeführt und hat ihr neue, extreme und damit gleichzeitig schockierende Ausdrucksmöglichkeiten abgewonnen.[1] Zwar war, um ein anderes Beispiel zu nennen, bereits bei den Petrarca-Nachfolgern (wie Hugo Friedrich gezeigt hat)[2] die „Naturalisierung" der Metaphern zu einer häufigen Manier geworden, welche die elisabethanischen Sonettisten gerne übernahmen. Doch geht Donne mit diesem Wörtlich-Nehmen der petrarkistischen Metaphern noch einen Schritt weiter: er übersetzt sie nicht nur in die physische Realität, sondern entwickelt aus ihnen auch eine dramatische, in Raum und Zeit eingespannte Szene, die mit konkretem Detail ausgestattet ist. Die in der Metapher implizierten Vorstellungen werden realistisch zu Ende gedacht. Damit kann die Metapher ironisiert und *ad absurdum* geführt werden, es können aber auch auf diesem Weg schockierende und makabre Wirkungen ausgelöst werden, die den Leser daran gemahnen, daß in der Formel, die er schon so oft gedankenlos vernommen hatte, eine zynische Realität sich verbergen mochte.

Als Beispiel für dies Verfahren, das in einer Verformung und Umkehrung traditioneller petrarkistischer Motive besteht und zu einer Gesamtwirkung hinführt, die in großem Gegensatz zu dem steht, was von der Tradition vorgegeben war, sei das Gedicht 'The Apparition' angeführt:

When by thy scorn, O murderess, I am dead,
And that thou think'st thee free
From all solicitation from me,
Then shall my ghost come to thy bed,
And thee, fained vestal, in worse arms shall see;
Then thy sick taper will begin to wink,
And he, whose thou art then, being tired before,
Will, if thou stir, or pinch to wake him, think
  Thou call'st for more,
And in false sleep will from thee shrink,
And then, poor aspen wretch, neglected thou

---

[1] Vgl. Brian Vickers, "The 'Songs and Sonnets' and the Rhetoric of Hyperbole" in: *John Donne, Essays in Celebration.*

[2] Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, 1964, p. 496.

Bathed in a cold quicksilver sweat wilt lie
  A verier ghost than I;
What I will say, I will not tell thee now,
Lest that preserve thee; and since my love is spent,
I had rather thou shouldst painfully repent,
Than by my threatenings rest still innocent.

Das Motiv: daß der Liebende an den Folgen der Zurückweisung durch die Geliebte stirbt, war im Rahmen der ebenfalls konventionellen Anklage gegen die grausame Dame seit Petrarca und Serafino mehrfach verwendet worden.[1] Auch die mitternächtliche Heimsuchung der Geliebten und die an ihr vollzogene Rache gehörten zu den 'stock motifs'.[2] Doch während sonst der ‚Liebestod' des hoffnungslos Liebenden als Schlußpointe erscheint, steht er hier am Anfang, zusammengedrängt in eine einzige Zeile. Das petrarkistische Motiv ist aber nur Ausgangspunkt und Anlaß; was daraus entwickelt wird, weist in Tonlage, Stimmung und realistischer Ausgestaltung auf eine andere Grundhaltung hin. Ein Blick auf das (von ihm selbst auch vertonte) Gedicht "When thou must home to shades of underground" von Thomas Campion läßt erkennen, daß trotz einiger Vergleichspunkte bei Donne gerade das fehlt, was sonst mit dem Liebestod-Motiv verknüpft war: statt Wehmut, Trauer und Klage haben wir Haß und Rache, statt einer Ausmalung der festlich-aristokratischen, von der Geliebten einst bezauberten Umwelt ein düsteres, alptraumhaftes Lokalkolorit, eine Szenerie von krassem Realismus und abstoßender Zweideutigkeit. Kein „Liebesgedicht" mehr im üblichen oder auch nur abgeleiteten Sinne, denn die Liebestod-Hyperbel wird nicht zur doch noch implizierten Werbung um die grausame Geliebte verwendet, auf eine Mahnung zur Sinnesänderung wird verzichtet. An die Stelle des geistreichen Spiels mit einem scherzhaft, ja „galant" gemeinten 'conceit' ist bitterer Zynismus getreten.

---

[1] Vgl. Guss, *John Donne, Petrarchist*, p. 53ff., v. Koppenfels a. a. O., p. 105.

[2] A. J. Smith, *Donne, Songs and Sonets*, 1964, p. 23. v. Koppenfels weist auf Properz, IV, 7: Sunt aliquid Manas ... hin, denn hier erscheint die tote Geliebte nachts dem ungetreuen Liebhaber, um ihm seine Untreue vorzuwerfen; eine ähnlich unheimliche, geisterhafte Stimmung, eine „Alptraum-Vision". Es wäre daher einseitig, wollte man nur die petrarkistische Tradition berücksichtigen.

Rosalinds Ausspruch aus *As You Like It* (IV, i, 108), der das Liebestod-Motiv ironisch entlarvt (men have died from time to time and worms have eaten them, but not for love), gilt nicht mehr für das, was Donne hier unternimmt.

Auf Donnes charakteristische Gestaltungsweise, die hier wie in anderen vergleichbaren Gedichten seine Originalität ausmacht, weist mehreres hin: eine dramatische Szene zu dritt wird hier entworfen, wird lokalisiert und mit konkreten Requisiten ausgestattet, die für den Geisterauftritt gleichzeitig atmosphäreschaffend und zeichenhaft sind (thy sick taper . . .). Die Szene aber entsteht aus der Anrede, aus den drohenden, höhnischen Worten, die der Liebende selbst, als heimsuchender Geist nach seinem Tode an seine Geliebte richtet, die nun in 'worse arms', in den Armen eines anderen, liegt. Der Sprecher ist gleichzeitig der Beobachtende, der genau Hinschauende, derjenige, der diese Erfahrung als Zukunftsvision imaginativ vollzieht und ihre einzelnen Stadien so beschreibt, als ob sie sich im Hier und Jetzt vollziehen würden. Ein schreckenshafter, realistischer Vorgang mit beredten Gesten und qualvoll einprägsamen physischen Eindrükken (Bath'd in a cold quicksilver sweat wilt lye) wird aus einer vorgestellten Zukunft in die Gegenwart hineingenommen, so daß die künstliche Fiktion ihre Künstlichkeit verliert und das Phantasiegebilde zur bedrängenden Gegenwart wird. Ein mehrfacher Zeitbezug tritt in dem Gedicht hervor (z. B.: What I will say, I will not tell thee now), auch der Zeitpunkt, an dem die zukünftige Szene beginnt, wird in den ersten drei Zeilen genau fixiert. Und jede Zeile des Gedichtes richtet sich an die Partnerin, an das „Ich" und das „Du" wird im Text ständig erinnert. In einem einzigen langen, modulationsreichen Satz redet der Sprecher die Geliebte mit sich steigernder Intensität, mit wechselndem Tonfall an, so daß die Konfrontation sich zu einem nachvollziehbaren dramatischen Augenblick verdichtet. Die Sprachbewegung[1] paßt sich dem Auf und Ab von zynischer Drohung, frohlockender Schadenfreude und kalter Beobachtung an. Was der Sprecher in diesem Szenarium nicht offen ausspricht, wird vielsagend ange-

---

[1] Vgl. die Charakterisierung der Sprachbewegung bei A. J. Smith, *Donne, Songs and Sonets*, p. 40.

deutet (fained vestal, in worse arms, thou call'st for more); Gefühle, vor allem Abscheu und Widerwillen, werden durch Gesten und Situationen suggeriert, nicht aber beschrieben. Das Gedicht enthält kein Wort zu viel, es attackiert mit seinen schneidenden Gegensätzen, mit seiner Brutalität unsere physische Phantasie. Die ästhetische Distanz, in der wir den meisten elisabethanischen Liebesgedichten gegenüberstehen, existiert hier nicht mehr.

Es wäre jedoch ein Mißverständnis, wollte man in 'The Apparition' die für Donne typische Haltung gegenüber der Liebe sehen. Er hat – und auch das bekundet seine Originalität – sehr verschiedene Einstellungen und Erlebnisweisen innerhalb des großen Bereiches der Liebe poetisch gestaltet;[1] die elisabethanische Liebesdichtung war demgegenüber viel begrenzter und festgelegt auf bestimmte wiederkehrende Haltungen. Von 'The Apparition' sollte man daher, um solche Verschiedenheit sich bewußt zu machen, auf 'The Funeral' herüberblicken.[2] Auch dies eine Zukunftsvision nach dem eigenen Tode, imaginativ mit genauer Gegenständlichkeit ausgestaltet, und auch hier makabre Vorstellungen, die von der szenischen Vergegenwärtigung der eigenen Grablegung ausgelöst werden. Aber die Tonlage und die Intention des Gedichtes sind ganz anders als in 'The Apparition'. Denn Innigkeit der Liebesbeziehung, eine über den Tod hinaus dauernde zarte Verbindung mit der Geliebten, für welche der Haarkranz, der den Arm des Gestorbenen umschlingt, ein geheimnisvolles Symbol ist, sind hier Grundlage und Ausgangspunkt für dieses Gedicht, das gleichsam den anderen Pol zu 'The Apparition' darstellt. Daß auch in 'The Funeral' petrarkistische Motive kunstvoll verarbeitet sind, ist von kundiger Seite dargestellt worden.

Angesichts der vielfältigen Begegnungsformen, die es auch in den *Songs and Sonets* zwischen Tradition und Originalität gibt, scheut man sich, diese Wechselbeziehung auf eine abschließende

---

[1] Vgl. Barbara Hardy, "Thinking and Feeling in the 'Songs and Sonnets'", A. J. Smith, „The Dismissal of Love" in: *John Donne. Essays in Celebration*, sowie Helen Gardner, *John Donne. The Elegies and The Songs and Sonnets*, 1965, (General Introduction).

[2] Vgl. v. Koppenfels a. a. O., p. 85.

Formel zu bringen. Donne hat auf verschiedene Weise sich der traditionellen petrarkistischen Motive bedient, um sich von dieser Tradition doch immer wieder abzuwenden, ja um diese Tradition zu ironisieren und sie stellenweise verächtlich zu machen. In der Kunst, der Virtuosität, womit das geschieht, ist ein Aspekt seiner Originalität zu sehen. Sein ganzes Verfahren setzt freilich auch Leser voraus, denen das traditionelle Vokabular, der Formel- und Motivschatz des Petrarkismus geläufig war, Leser, die diese Art von witzigem Einfallsreichtum, von origineller und verblüffender Verformung altbekannter Themen und Konventionen zu würdigen wußten. Donne hat sich mit seinen *Songs and Sonets* an ein Publikum gerichtet, das andere Einstellungen mitbrachte, anders zusammengesetzt war, als es noch 15 Jahre vorher der Fall gewesen zu sein scheint.[1]

Miltons 'Lycidas'

1638, etwa drei Jahrzehnte nach der Entstehung von Donnes *Songs and Sonets* erschien Miltons 'Lycidas', die Totenelegie für Miltons Freund Edward King, der im Herbst 1637 an der Küste von Wales ertrank. Dieses Gedicht, nach übereinstimmendem Urteil eine der größten Dichtungen in englischer Sprache,[2] widerlegt auf überzeugende Weise die These, daß zur Originalität ein ‚Sich-Freimachen' von Tradition und Konvention gehören müsse.

---

[1] Mit dieser Frage hat sich ausführlich Robert Ellrodt, *Les Poètes Métaphysiques Anglais*, 1960, vol. II, Ch. I auseinandergesetzt. Vgl. auch Verf., *Das Problem des Stilwandels in der englischen Dichtung* (Sitzungsberichte Bayer. Akad. d. Wiss., 1968), p. 27 ff.

[2] Vgl. dazu die Urteile und Äußerungen, wie sie in dem Sammelband *Milton's Lycidas. The Tradition and the Poem ed. C. A. Patrides*, 1961 (im folgenden zitiert als ‚Patrides') wiedergegeben sind, sowie die Zusammenfassung der Sekundärliteratur zu *Lycidas* in *A Variorum Commentary on The Poems of John Milton* vol. II, Part 2, 1972. Für das hier behandelte Thema sind besonders aufschlußreich die ausführlichen Kapitel über Lycidas bei Douglas Bush (*Milton*, 1964), David Daiches (*Milton*, 1957), J. B. Leishman (*Milton's Minor Poems*, 1969).

Denn es gibt in diesem Gedicht keine Strophe, und in manchen Strophen sogar keine Zeile, worin nicht traditionelle Elemente, Übernahmen und Anklänge sich finden würden. Gleichwohl handelt es sich um ein Gedicht von großer Eigenwilligkeit und ausgeprägter Originalität. Tradition und Originalität, aber auch Konvention und persönliche Aussage, sind hier eine besonders enge Verbindung eingegangen.[1] Weil Tradition auf mehreren Ebenen in das Gedicht eingeflossen ist und Originalität, in Entsprechung dazu, auf vielfache Weise in Erscheinung tritt, und weil es sich überdies um ein Werk von höchster poetischer Vollkommenheit handelt, kann 'Lycidas' als das wohl hervorragendste Beispiel für das Ineinandergreifen von Tradition und Originalität, das es in der englischen Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts gibt, bezeichnet werden. Deshalb soll auf dieses Gedicht ausführlicher als auf die vorangegangenen Beispiele eingegangen werden. (Sein Text wird im Anhang wiedergegeben.)

Anders als bei John Donne, in dessen *Songs and Sonets* die konventionellen Elemente auf eine insgesamt unkonventionelle Weise ihre Verwendung finden, während Stil und Aufbau dieser Gedichte sowie ihre thematischen Grundhaltungen im Gegensatz zur elisabethanischen Dichtungstradition stehen, ist für Miltons 'Lycidas' eine solche entschiedene Umbiegung oder gar Verfremdung der aus der Tradition stammenden Motive und Entlehnungen nicht kennzeichnend. Die große Tradition der klassischen Ekloge, der in der englischen, italienischen, neulateinischen Renaissance-Dichtung neubelebten Schäferpoesie, hat Milton weitergeführt, hat sich ihrer Konventionen bedient und das, was er aus dieser Tradition auswählte und übernahm, in einen neuen Zusammenhang eingefügt, der seiner dichterischen Absicht entsprach. Er hat aber nicht mit dieser Tradition gebrochen, sondern hat sie – mit der Sonderform der pastoralen Totenelegie – auf

---

[1] Auch dies ist in der Literatur zu ‚Lycidas' mehrfach betont worden. So z. B. von Richard P. Adams: "There is no mystery or contradiction in the fact that *Lycidas* is one of the most traditional and conventional of all pastoral elegies, and that it is at the same time one of the most intensely personal in its expression of the poet's emotion." 'The Archetypal Pattern of Death and Rebirth in Lycidas' (bei Patrides p. 122).

einen nie wieder erreichten Gipfel der Vollkommenheit geführt.[1] Denn weder Shelleys 'Adonais' noch Mathew Arnolds 'Thyrsis', die als bedeutende Nachfahren von 'Lycidas' zu nennen sind, erreichen ihr Vorbild, sowohl was poetische Kraft und Ausgewogenheit anbelangt wie die Vielfältigkeit der Traditionslinien, die in Miltons Gedicht eingegangen sind.

Diese Mannigfaltigkeit der aus der Tradition stammenden Elemente, ihre Herkunft aus zeitlich und räumlich weit auseinanderliegenden Bereichen ist das, was zunächst auffällt, wenn man sich mit den zahlreichen Kommentaren, Deutungen und Einzelstudien zu 'Lycidas' beschäftigt. Eine über sieben Jahrzehnte sich erstreckende Forschung hat einsichtig gemacht, was sich alles in diesem Gedicht zusammenfindet.[2] An Vorbildern und Vorstufen für die 'pastoral elegy', wie sie in 'Lycidas' vorliegt, hat man nicht weniger als fünfzehn Autoren aus der griechischen und lateinischen Antike, der lateinischen Dichtung des Mittelalters, der italienischen, französischen und englischen Renaissance-Poesie sowie der neulateinischen Literatur ermittelt. Die Traditionslinie führt von Theokrit über Moschus und Bion zu Vergil, und von ihm über Petrarca und Sannazaro, Mantuan und Castiglione zu Spenser, während neben Spenser noch drei weitere Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts in England zu nennen sind. Milton hat von dem einen dies, von dem anderen jenes übernommen, denn er konnte bei keinem einzelnen der genannten Autoren die Motive und Konventionen der Totenelegie in eben jener Zusammenordnung und Aufeinanderfolge finden, wie sie ihm für sein Gedicht als ein sinnvolles Gefüge vorgeschwebt haben mochte.[3] Freilich stellt sich hier die Frage, ob man überhaupt so argumentieren darf: d. h. den Nachweis für die Herkunft einzelner Konventionen aus diesem oder jenem konkreten Werk zu erbringen. Wahrscheinlicher ist es, daß gerade einem Milton die Tradition

---

[1] John Crowe Ransom: 'His work becomes the climax of a tradition' ('A Poem nearly anonymous', bei Patrides p. 74).

[2] Ausführliche Darstellung der Forschungsergebnisse und der sich daran anschließenden Deutungen durch A. S. P. Woodhouse und Douglas Bush in *A Variorum Commentary* II, 2, p. 549 ff.

[3] Dies betont vor allem J. B. Leishman, *Milton's Minor Poems*, 1969, p. 256 ff.

der Ekloge und der pastoralen Totenelegie als ein Ganzes vor Augen gestanden haben wird, als ein Ganzes mit vielen Auffächerungen und Möglichkeiten, ohne daß nun die Herleitung im Einzelnen ihm bewußt zu sein brauchte.[1]

Neben die Tradition der Totenelegie tritt aber noch mehreres andere, was das Gedicht mit einer weit zurückliegenden Vergangenheit verknüpft: Mythologie und Bibel, keltische Sage und Folklore, Aberglauben und heidnische Bräuche.[2] Manches von solchen Bezügen ist erst in den letzten Jahrzehnten deutlich gemacht worden. Doch trotz allen Forschens wissen wir nicht, ob wir damit jenen Wissensstand erreicht haben, den Milton selbst besessen haben muß, als er 'Lycidas' schrieb. Milton blieb bislang immer noch gelehrter als die Gelehrten, die nach ihm kamen, um die Quellen für seine Dichtungen zu erkunden.

Ein Hinweis auf Biographisches ist an dieser Stelle angebracht. Denn die Voraussetzungen dafür, daß wir in 'Lycidas' eine starke Bindung an eine weit zurückreichende Tradition, aber gleichzeitig auch eine solche Eigenwilligkeit der persönlichen Aussage vor uns haben, lassen sich bereits aus Miltons Bildungsgang erschließen. Nach dem Abschluß des Studiums in Cambridge hat Milton sich auf dem väterlichen Landgut Horton mit ungewöhnlicher Selbstdisziplin dem Studium der griechischen und latei-

---

[1] Vgl. W.W. Greg über *Lycidas:* "It gathers together within its narrow compass as it were whole centuries of pastoral tradition, fusing them into an organic whole, and inspiring the form with a poetic life of its own" (*Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 1959, p. 132).

Noch einen Schritt weiter geht D. Daiches: 'a conventional pastoral elegy' yet "a poem in which the whole achievement of Western civilization – classical and biblical, ancient and mediaeval and modern, pagan and Hebrew and Christian – is somehow embraced; . . ." (D. Daiches, *A Study of Literature*, 1948, p. 170 f.).

[2] Schon 1899 formulierte W.V. Moody: "Into this magic vessel of the Renaissance pastoral he gathered the mythologies of Greece and Rome, the mongrel divinities of the academic myth-makers, dim old druidical traditions, the miracles of Palestine, the symbolism of the Catholic church, the angelic hierarchies of mediaeval theologians, and the mystical ecstasies of the redeemed in Paradise – all set in the framework of English landscape, in the midst of which a Sicilian shepherd set piping strains of a double meaning" (Edition of *Milton's Poems*, 1899).

nischen Literatur gewidmet, und zwar fünf Jahre lang.[1] Das geschah ganz im Sinne einer ausdrücklichen Vorbereitung auf seinen Dichterberuf, von dem er eine hohe Auffassung besaß, die sich mit einem betonten Bewußtsein seiner selbst verband. Diese Lebenssituation, wie sie sich im Gedicht deutlich spiegelt, läßt uns auch die einzigartige Verbindung zwischen Tradition und Originalität in seiner Gestaltungsweise besser verstehen.

Vergleichen wir jedoch 'Lycidas' mit den dreizehn übrigen 'obsequies', den ‚Gedächtnisdichtungen', die für King von seinen Freunden verfaßt und in einem Band mit Miltons Gedicht (das erst an letzter Stelle steht) vereinigt wurden,[2] so erscheint die Frage nach Miltons ‚Originalität' wieder in anderem Licht. Denn in der Sicht des damaligen Geschmacks ist das, was die Freunde bieten, das Moderne, das Einfallreich-Witzige, das ‚Untraditionelle', wohingegen Milton, wie Leishman es formuliert hat, 'old-fashioned' gewirkt haben muß, weit hinter dem zurückbleibend, was seine Zeitgenossen erreicht zu haben glaubten. Leishman meint sogar, daß gerade jene 'untraditionality' der meisten anderen Elegien, die in diesem Band sich finden, Milton dazu mitveranlaßt hat, sich bewußt zurückzubesinnen auf die große klassische Tradition, die er nun mit 'Lycidas' wieder erneuert.[3]

Dies ist jedoch nicht der wichtigste Aspekt, der sich beim Vergleich mit den übrigen 'obsequies' ergibt. Einen Schritt weiter führt die Frage, warum Milton sich als Einziger in die Tradition der pastoralen Totenelegie hineinbegibt, um seine Trauer um King poetisch auszudrücken und sein Gedächtnis zu feiern. Während nämlich die anderen Beiträger lediglich Betrachtungen über den Tod Kings anstellen und diese, wie es der Mode der Zeit

---

[1] 'At my father's house in the country, where he had retired to pass his old age, I was free to give myself wholly to reading the Greek and Latin authors" (*Second Defence of the English People*, 1654). Vgl. auch die ebenfalls von Douglas Bush zitierte Überzeugung Miltons: that to the religious purpose of poetry "must be added industrious and select reading, steady observation . . ." (D. Bush, *Milton*, 1964, p. 60).

[2] Hierzu ausführlich G. Williamson, 'The Obsequies for Edward King', *Seventeenth Century Contexts*, 1960; sowie J. B. Leishman, *Milton's Minor Poems*, 1969, p. 247 ff.

[3] J. B. Leishman a. a. O. p. 248, 255, 256.

entspricht, in geistreich-spitzfindigen 'conceits' fassen, will Milton, indem er die kompliziertere und gleichzeitig traditionellere Form der pastoralen Totenelegie aufnimmt, einen anderen Weg gehen, der über die vordergründige, ‚eindimensionale', nur dieses eine Thema betreffende Aussage hinausgeht. Die vielgliedrige kunstvolle Form der pastoralen Totenelegie ermöglicht es, Klage, Trauer und Tröstung umweghaft, in mythologischer Verkleidung und umgesetzt in ein szenisches Ritual auszudrücken. Milton hat diese Form jedoch auch dazu verwendet, nicht nur die Trauer um King, sondern auch einen eigenen Konflikt zu dramatisieren und zu dialogisieren. Denn dieses doppelte Anliegen der Dichtung und die große Kunst, mit der beides miteinander verknüpft ist, machen das eigentlich Neue an Miltons Totenelegie aus, begründen ihre innere Spannung und sind der Quellpunkt ihrer Originalität. Der Tod des Freundes war für Milton weniger ein persönlicher, sondern mehr noch ein existentieller Schock. Sein eigenes Dichterschicksal tritt im Gegenbild des allzufrüh Verstorbenen vor sein inneres Auge und er fragt sich: Was wird aus mir? Was Milton über den Freund sagt, betrifft stets auch ihn selber. Die Erschütterung über Kings Tod führt zur Selbstreflektion, zur Äußerung eigenster Besorgnisse und persönlicher Anliegen, die mit dem Tod des Studiengefährten nur indirekt zu tun haben. Damit macht sich das dichterische Ich selbst zum Thema in einer Totenelegie, ein entscheidender Schritt innerhalb der Geschichte dieser Gattung. Doch kann solches nur auf einem Umweg, stilistisch kaschiert, geschehen. Wir spüren die eigene Betroffenheit aus den Versen, die nach ihrer wörtlichen Aussage einem anderen gelten.

So ist schon in der ersten Strophe die zweite Hälfte jenes Verses, der den Anlaß für die Elegie kundgibt "For Lycidas is dead, dead ere his prime" in dieser Hinsicht doppelt zu verstehen. Denn die Sorge, abgerufen zu werden "ere his prime", bevor sich das eigene Dichterschicksal erfüllt hat, durchzieht wie ein roter Faden das ganze Gedicht. Wir hören die Sorge aber auch aus der anklagenden Frage heraus, die an die Nymphen gerichtet wird (50ff.), und sie wird noch deutlicher in der Einsicht, daß auch "the Muse herself that Orpheus bore" ohnmächtig sei, wenn es gälte, das Leben eines jungen Dichters zu schützen. Die Frage,

die den Nymphen gestellt wird, ist zwar eine der wiederkehrenden Konventionen innerhalb der Tradition der Totenelegie, doch betrifft sie gleichzeitig das Kernproblem, welches in diesem Augenblick in Miltons eigener Existenz aufbricht und in der nächsten Strophe die Trauer um King bereits völlig verdrängt. Denn hier geht es gar nicht mehr um den Betrauerten, sondern um Miltons eigene Lebenssituation. Die zum geflügelten Wort gewordenen Verse über "Fame . . . that last infirmity of noble mind" (70) sind Worte, die Milton gleichsam in eigener Sache vor sich hinsagt. Wenn er dann, in den nächsten Versen, Phoebus selbst eingreifen läßt, der mit einer überaus beredten Geste (and touched my trembling ears . . .) den Dichter anredet, um der Frage nach dem Ruhm eine andere Wendung zu geben, dann wird vollends offenbar, wie Miltons eigenes Sinnen und Trachten hier im Mittelpunkt steht und zwar so sehr, daß der Dichter sich nach dieser Strophe mit einer „Selbstermahnung" zum Thema der Totenelegie zurückrufen muß.

So ließe sich noch an anderen Passagen (vor allem 108 ff.) zeigen, in welch hohem Maße diese Selbstbezogenheit, manchmal unterschwellig, manchmal aber auch ganz offenkundig, das Gedicht belebt und einen unverkennbaren Zug seiner Originalität ausmacht. Originalität bezeugt sich aber auch in der Art und Weise, wie Milton dort, wo er in der Tradition bleibt, die traditionelle Form zum Sinnträger für das doppelte Anliegen, das in 'Lycidas' zum Ausdruck kommt, zu machen weiß.[1] Das Trauerritual ist eingebettet in einen szenischen Vorgang mit wechselnden Schauplätzen und kontrastierenden Stimmungen. Milton spricht nicht selbst, sondern ein 'uncouth swain', ein anonymer Schäfer dient ihm als Sprecher, als 'persona'. Im Verlaufe des Trauerrituals treten – wie es der Konvention entsprach – noch andere Figuren auf, Naturgottheiten, mythologische und biblische Gestalten, sodaß auch sie zu Sprechern für Klage und Anklage, für Mahnung, Trost und Verheißung werden. In Rede und Gegenrede können verschiedene Haltungen artikuliert werden. Milton erreicht damit eine Distanzierung und gleichzeitig eine Ent-

[1] Hierzu vgl. u. a. A. S. P. Woodhouse, 'Milton's Pastoral Monodies', *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, 1952; R. P. Adams, 'The Archetypal Pattern . . .' bei Patrides, p. 120 ff.

persönlichung. Das persönliche Anliegen scheint vom Dichter fortgerückt, ist eingefaßt in einen Rahmen festgelegter Konventionen, welche die direkte Aussprache zügeln und beschränken. Es entsteht eine starke Verhaltenheit der poetischen Sprache, die unter der Oberfläche der mit sinnenhaften Einzelheiten durchwirkten Darstellung ein leidenschaftliches Empfinden des Dichters ahnen läßt, das an einigen Stellen den konventionellen Rahmen zu sprengen droht. Aus diesem Widerspiel zwischen der Zügelung durch die traditionelle Form und dem persönlichen Aufbegehren des Dichters schöpft 'Lycidas' eine seiner stärksten Wirkungen.[1]

Die Aufeinanderfolge der verschiedenen der Tradition entnommenen Konventionen und Motive hat Milton so gestaltet, daß wir sie gleichzeitig als einen Erfahrungsweg des Dichters selbst begreifen können. Die einzelnen Szenen und Situationen, von Milton jeweils mit großer poetischer Kunst sowohl deskriptiv wie dramatisch verlebendigt, bilden Bewußtseinszustände nach, durch die Milton hindurchgeht. Der Weg führt über Trauer und wehmütige Rückerinnerung, über Klage und Anklage, resignierende Selbstbefragung und Verzweiflung, bis hin zur schließlichen Tröstung und Versöhnung, mit der die Klage um Lycidas in der Verklärung des Toten zum Abschluß gebracht wird (165–85). Das Einzelschicksal wird überhöht durch das überirdische Geschehen, die Verheißung der Unsterblichkeit gilt nicht nur für den Verstorbenen, sondern für alle, sodaß auch der Dichter selbst sich darin einbezogen wissen kann.

Fast unmerklich erfolgt von dieser vorletzten Strophe der Übergang zur Coda, der 'ottavarima', die wohl das poetisch vollkommenste Teilstück der ganzen Dichtung darstellt. Die verklärte Stimmung der vorangegangenen Strophe setzt sich fort, aber es geht – obwohl vom 'uncouth swain' die Rede ist – nun nicht mehr

---

[1] "Lycidas is at once an agonized personal cry and a formal exercise . . .", Douglas Bush, *Milton*, 1964.

Vgl. auch die Aussage bei W. R. Parker, *Milton. A Biography*, 1968, vol. I p. 165: "Lycidas has been fascinating to critics because it embodies a poetical paradox. Faithfully following one of the most artificial of all verse conventions, it is nevertheless one of the most profoundly original poems in the language."

um den Verstorbenen, sondern nur noch um Milton selbst. Sein innerer Konflikt, der sich als eine Nebenstimme im Gedicht immer wieder vernehmbar machte, erscheint nun überwunden und findet seine Lösung in dem hoffnungsvollen Aufbruch "to fresh woods and pastures new". Mit diesem Schlußvers, den man auch biographisch hat verstehen wollen (Miltons Aufbruch nach Italien!), ist ein neuer Beginn gesetzt für Miltons eigenes Dichten. Die Elegie kehrt am Ende zu ihrem Anfang zurück: denn auch dort ging es um einen neuen poetischen Auftrag. Während aber jene ersten Verse davon sprachen, daß die Aufgabe, zum Gedächtnis des Studienfreundes eine Elegie zu verfassen, nur unwillig (with forced fingers rude) und zögernd übernommen wird, ist nun am Ende die freudige Bereitschaft vorhanden, einen neuen Weg zu beginnen. Auch dies eine Entwicklung, die sich im Verlauf des Gedichtes abzeichnet, wenn man auf all das hinhört, was Milton selbst betreffen mag. Die Originalität der Dichtung bezeugt sich in der Art und Weise, wie nicht nur mehrere ‚Themen', sondern auch mehrere Entwicklungen und Wandlungen miteinander verbunden sind. Wir blicken noch einmal zurück auf die vorletzte Strophe. Die Tröstung und Versöhnung wird erreicht, indem der Blick vom Irdischen und Persönlichen auf das Himmlische hingerichtet wird. Milton hebt das Individuelle auf eine Ebene der Allgemeingültigkeit, der Universalität hinauf. Auch sein persönlicher Konflikt, sein eigenes Zweifeln mag ihm in diesem Augenblick in anderer Perspektive erscheinen und ihn befähigen, nun den nächsten, den abschließenden Schritt zu tun, der seine eigene dichterische Zukunft betrifft. Die beiden Strophen, obwohl von Verschiedenem in ihnen die Rede ist, stehen darum in einem inneren Zusammenhang. Der Stufengang des Gedichtes zeigt uns, wie Dichtung zu einem Weg der Selbstüberwindung, der Selbstheilung werden kann. Auch dies kann als ein Aspekt der Originalität von 'Lycidas' angesprochen werden. Zwar waren Tröstung und Versöhnung als abschließendes Grundmotiv auch schon in der Tradition der pastoralen Elegie vorgegeben; sie aber in dieser doppelten Weise zu bringen, sowohl in heidnischem wie in christlichem Sinne,[1] sowohl als Abschluß der Trauer um

[1] Lycidas wird sowohl in den christlichen Himmel entrückt wie als Meeresgottheit verewigt.

den Freund wie als Überwindung der eigenen subjektiven Ungewißheit, war wiederum ein weiter Schritt über das hinaus, was in der dieser Tradition zugehörigen Dichtung bisher möglich gewesen war.

Die enge Verknüpfung von Heidnischem und Christlichem wird von Milton erreicht, indem er die Vieldeutigkeit einzelner Symbole aus der bukolischen Poesie ausschöpft. Vom 'shepherd' der Eklogendichtung ergibt sich ein Übergang zum ‚guten Hirten' des Alten und Neuen Testaments. In jener großen Strophe, in der "The Pilot of the Galilean Lake" (Petrus) von den schlechten Hirten und den hungrigen Schafen spricht und damit das Gleichnis Christi aus Joh. 10 und den 23. Psalm paraphrasiert, wird dieser Übergang vollzogen, sowie die stufenweise Identifikation von King zuerst mit dem 'poet-shepherd' und dann mit dem 'poet-priest' auf einen ähnlichen Vorgang hinweist.

Edward King war im Meer vor der walisischen Küste ertrunken. Auch das Wasser wird von Milton in 'Lycidas' zu einem bedeutsamen Symbol gemacht, und auch hier erfolgt jene Wendung zum Christlichen hin, wenn es in der vorletzten Strophe heißt:

> So Lycidas sunk low, but mounted high,
> Through the dear might of him that walked the waves.

Der Kreislauf des Wassers, der Auf- und Untergang der Sonne, der Zyklus der Jahreszeiten, Aufblühen und Verwelken, – aus diesen Naturgesetzlichkeiten, wie sie sich aus dem Ablauf der Szenenfolge der 'pastoral elegy' ergeben konnten, werden Symbolzusammenhänge, die dem Gedicht eine zusätzliche Dimension verleihen.[1] Die Vorgänge und Situationen des Gedichtes sind jeweils verknüpft mit dem Naturgeschehen wie mit dem Tagesablauf, und dieses Naturgeschehen wiederum trägt zur poetischen Darstellung von Tod und Wiederauferstehung, von Trauer und Tröstung bei. Ob dieses Reichtums an Symbolik und an Sinnfiguren konnte 'Lycidas' auch von den Vertretern des 'New Criticism' in Anspruch genommen werden. Mögen auch einige dieser Deutungen übertrieben erscheinen, sicher ist, daß kaum

---

[1] Vgl. hierzu u. a. M. H. Nicolson, *John Milton. A reader's guide to his poetry*, 1964, p. 91.

ein anderes Gedicht des siebzehnten Jahrhunderts einen solchen Symbolreichtum umschließt, Geistiges durch sinnenhafte Anschauung so bedeutungsvoll zum Ausdruck bringt.[1] Wie keinem anderen in der Tradition der Totenelegie ist Milton auf solche Weise ein Transzendieren der vordergründigen Darstellung gelungen, und auch dies ist ein Aspekt seiner Originalität.

Liest man 'Lycidas', so spürt man die Spannung, die sich aus solchem Ineinandergreifen von äußerem Vorgang und innerer Meditation ergibt. Als 'Monody' hat Milton selbst in der Vorbemerkung zu 'Lycidas' sein Gedicht bezeichnet. Darin könnte ein Hinweis liegen auf die ‚persönliche Aussage' des Gedichtes, aber auch auf seine Nähe zu einer musikalischen Komposition.[2] Denn wiewohl 'Lycidas' – im Vergleich zu anderen Totenelegien – reicher ist an sinnenhafter Beschreibung, an akustischen und optischen Eindrücken, an Natur- und Landschaftsbildern, sospricht doch ständig auch der Dichter selbst zu uns, dessen Stimme wir manchmal zu vernehmen glauben. Es brauchte eine große Wort- und Verskunst, um uns diese vielfältige Wirkungsweise zu vermitteln. Wechselnde Metren, abgestufte Klangfolgen, eine ständig modulierende Diktion bilden das Auf und Nieder der Stimmungen ab; nachdrückliche Wiederholungen, Fragen, Ausrufe schaffen Zäsuren, lassen uns spüren, wie hier eine innere Bewegung sich artikulieren will,[3] und machen bewußt, daß der Dichter sich selbst befragt und sich durchringt zu einem höheren Standpunkt. Die leidenschaftliche Auseinandersetzung, die in einigen Strophen (die man irrigerweise als ‚Digressionen' bezeichnete) stattfindet, droht mehrere Male die Begrenzungen der Konvention zu durchbrechen. Milton macht uns diese Momente sehr bewußt, indem er anschließend die Stilebene der pastoralen Dichtung wiederherstellt und durch Anrufungen der 'Sicilian Muse',

---

[1] Vgl. bei Patrides die Beiträge von Cleanth Brooks and John Edward Hardy (p. 136) sowie von Northrop Frye (p. 200) und M. H. Abrams (Kritische Zusammenfassung, p. 212).

[2] Gretchen Finney 'A Musical Background for *Lycidas*', *Huntington Library Quarterly XV*, 1952.

[3] Walter F. Schirmer spricht davon, daß die Lycidas-Elegie „die äußere Form ganz der Empfindungsbewegung des Sprechers anzupassen" versucht. (*Geschichte der englischen Literatur*, 1937, p. 333).

von Arethusa, Mincius, Alpheus darauf verweist, daß das Gedicht nun wieder in die Bahnen der Tradition, der Bukolik von Theokrit und Vergil zurückgeholt wurde:

> O fountain Arethuse, and thou honour'd flood,
> Smooth-sliding Mincius, crown'd with vocal reeds,
> That strain I heard was of a higher mood.
> (85)
> Return Alpheus, the dread voice is past
> That shrunk thy streams; return Sicilian Muse,
> (132)

Beide Stellen sind Markierungspunkte, an denen sich Originalität und Tradition auf engstem Raum begegnen. Auch dieses Bewußtmachen der Grenzen, die für eine Gattung und deren Stil durch die Tradition gesetzt sind – ein Zeichen für eine ungewöhnliche poetische Selbstkontrolle –, dürfte innerhalb der Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts ohne Parallele sein. Hinter solchem ‚Einlenken', wie es in den zitierten Versen zum Ausdruck kommt, steht nicht nur ein Bewußtsein der poetischen Tradition, sondern auch ein Beachten des für die Tradition charakteristischen poetologischen Prinzips des 'decorum', zu dem sich Milton in dem Traktat 'Of Education' ausdrücklich bekannte: "... what decorum is, which is the grand masterpiece to observe".[1]

Auch wenn man nur ein einzelnes Element der poetischen Kunst wie den Versbau herausgreift, wird ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen bewußt weitergeführter Tradition und Originalität deutlich. Milton hat die italienische 'canzone' in Richtung einer größeren Unregelmäßigkeit weiterentwickelt; er hat sie als metrischen Rahmen für seine an Vergil geschulte Diktion verwendet. Wie von F. T. Prince im einzelnen gezeigt wurde,[2] halten sich dabei Rückbindung und Freiheit die Waage. Die aus der 'canzone' entwickelten strophischen Gebilde, in ihrer Länge zwischen zehn und dreiunddreißig Zeilen alterierend, ermöglichen durch wechselnde Zeilenlänge, durch Pausen und Unterbrechungen jene charakteristische Versbewegung, welche sowohl tiefe Empfindung, beredtes Pathos wie Anmut und Schönheit der in

---

[1] Milton *Of Education* zit. bei M. H. Abrams (Patrides, p. 227).
[2] F. T. Prince, 'The Italian Element in *Lycidas*' (bei Patrides, p. 153).

bewegter Lebendigkeit vergegenwärtigten Bilder zum Ausdruck zu bringen vermag. Kein englischer Dichter, so ist mit Recht gesagt worden, hat sich Vergil so angeeignet wie Milton.[1] Mit der Wendung aus der ersten Strophe "build the lofty rhyme" hat Milton die an Vergil erinnernde "high seriousness" seiner Versprache, ihre Würde und sonore Nachdrücklichkeit selber gekennzeichnet.

Doch auch auf der metrischen Ebene begibt sich ein Ausbrechen aus dem Formzwang: durch das Gedicht hin finden sich zehn Zeilen verstreut, die überhaupt nicht reimen. In ihnen hat ein Kritiker Miltons 'the gesture of his rebellion against the formalism of his art' sehen wollen.[2]

Ähnliches vollzieht sich im Bereich der Diktion: In dem zornigen und heftigen Ausbruch gegen die falschen Priester (108ff.) wird die Latinität und Geprägtheit der Verse, wie sie gerade vorher noch bestimmend war, durch eine Sprache ersetzt, die sich in ihrer Direktheit und Unverblümtheit von Prosa nicht mehr unterscheidet. Doch auf andere Weise ist diese Passage mit der Tradition wiederum mehrfach verbunden, indem sie nicht nur, wie schon erwähnt, Christi Rede an die Pharisäer (Joh. 10) umschreibend übernimmt, sondern auch (in den Versen über die hungrigen Schafe) Anklänge an Dantes *Paradiso* und an das Buch Hesekiel enthält.[3]

'Lycidas is a dense mass of echoes from previous literature', so hat Northrop Frye diesen Tatbestand, auf den zu Anfang unserer Betrachtungen über 'Lycidas' schon hingewiesen wurde, gekennzeichnet.[4] Und dabei stellt sich nun die Frage, ob wir die Traditionsverwobenheit, die sich auf der Ebene der Anspielungen und Anklänge zeigt, in vollem Umfang durchschauen müssen, um das Gedicht recht zu verstehen. 'Lycidas' übt nämlich seine Wirkung auch aus, ohne daß der Leser alle Anspielungen nach-

---

[1] "Milton has not been the only English poet to learn from Virgil, but he is doubtless the one who learned the most", John Crowe Ransom, 'A Poem nearly anonymous' (bei Patrides, p. 76).

[2] John Crowe Ransom a. a. O. p. 70.

[3] Vgl. Northrop Frye, 'Literature as Context: Milton's *Lycidas*' (bei Patrides, p. 200).

[4] Ebenda p. 205.

vollzieht. Es ist, wie alle große Dichtung, die zugleich „gelehrte", und traditionsverhaftete Dichtung ist, für ein doppeltes Publikum geschrieben: für die Eingeweihten, denen die Tradition gegenwärtig ist (und das waren zu Miltons Zeit sehr viel mehr Leser als heute), und für jene, die sich durch die unmittelbar verständlichen Aussagen, durch die Bilder, die Klänge, die Versbewegung führen lassen. Auf dieser Ebene geschieht nämlich schon so viel, daß der aufmerkende Leser sein Genügen darin finden kann, zur inneren Teilnahme und Betroffenheit veranlaßt und von der poetischen Kraft angerührt wird. Den ‚Eingeweihten' wird sich durch das Hineinschauen-Können in die Traditionszusammenhänge ein größerer Bedeutungsreichtum erschließen, die unmittelbare poetische Wirkung aber mag bei den ‚Ungelehrten' ähnlich groß sein, sofern sie ein Organ für Dichtung besitzen.

Mit diesem Eingeständnis wird freilich auch die Begrenztheit unserer Bemühungen um die Erkenntnis des Zusammenhangs von Tradition und Originalität in diesem Gedicht offenbar. Indem wir versuchten, die einzelnen Schritte, die neuen Synthesen und Verknüpfungen aufzuzeigen, welche Milton in seiner Auseinandersetzung mit der Tradition getan hat, wurde das Außerordentliche, das Eigenwillige, das Besondere an 'Lycidas' nach verschiedenen Richtungen hin deutlich. Soll jedoch aus einzelnen Schritten große Dichtung entstehen, muß eine souveräne poetische Gestaltungskraft, eine Meisterschaft über die poetischen Verfahrensweisen hinzukommen, damit sich jenes Zusammenwirken von Klang und Vers, von Wort und Bild, von Geistigem und Sinnlichem, herstellt, wie dies 'Lycidas' in hohem Maße auszeichnet. Vergleicht man in dieser Hinsicht 'Lycidas' mit anderen bedeutenden Dichtungen des siebzehnten Jahrhunderts, so wird man eine solche Vielheit und Verknüpfung poetischer Wirkungsmittel in ein und demselben Gedicht schwerlich an anderer Stelle nachweisen können, eine solche Dichte der Verssprache, die sich auf so unterschiedlichen Stilebenen bewegt, einen so bewußten Gebrauch präzis beschreibender und gleichzeitig emotional suggestiver Beiworte,[1] eine solche Spannweite zwischen Wohllaut

---

[1] Vgl. W. Shumaker, 'Flowerets and Sounding Seas: A Study in the Affective Structure of *Lycidas*' (bei Patrides, p. 125).

und Kakophonie, einen so ausdrucksvollen Tempowechsel der Sprache. Damit wären weitere Hinweise auf die Originalität des Gedichtes gegeben. Wie dieses sehr Verschiedenartige aber nun zu einer Einheit verschmolzen wird, dies bleibt Geheimnis. Ein bedeutender amerikanischer Kritiker kommt in seiner Interpretation des 'Lycidas', nachdem auch er mehrere bemerkenswerte Einzelzüge aufgezählt hat, im Hinblick auf eben jene poetische Gesamtwirkung zu dem Schluß: "but the final alchemy of art escapes such an analysis."[1]

Andrew Marvell

Andrew Marvell (1621–78), dessen meiste Gedichte im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden, jedoch erst 1681 posthum veröffentlicht wurden, ist im Zusammenhang unseres Themas wichtig, weil seine Dichtung zeigt, wie Neues und Originelles aus der Kombination und Weiterentwicklung mehrerer poetischer Traditionen entstehen konnte.[2] Marvell stellte nicht, wie Milton, den gleichen hohen moralischen Anspruch an sein eigenes Schaffen. Sein Dichten entsprang anderen Impulsen, als es bei Milton der Fall war. Für die literarische Epoche, in der er dichtete, war er repräsentativer als der große Einzelgänger Milton. "Marvell . . . speaks more clearly and unequivocally with the voice of his literary age than does Milton" hat T. S. Eliot von ihm sagen können.[3] Davon wird auch das im Vergleich zu Milton andersartige Verhältnis zwischen Tradition und Originalität in seiner Dichtung berührt.

---

[1] Paul Elmer More, 'How to read *Lycidas*' (bei Patrides, p. 94).

[2] Vgl. hierüber, mit jeweils etwas verschiedener Akzentsetzung: Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, 1945; M. C. Bradbrook and M. G. Lloyd Thomas, *Andrew Marvell*, 1961; M. S. Røstvig, 'Andrew Marvell and the Caroline Poets' in: *History of Literature in the English Language* vol. 2, 1970; David Daiches, *A Critical History of English Literature*, 1960, II. und vor allem J. B. Leishman, *The Art of Marvell's Poetry*, 1966.

[3] T. S. Eliot, 'Andrew Marvell': *Selected Essays*, 1948.

Marvell wird oft mit Donne verglichen, um seine Eigenart, seine besondere Stellung am Ende der 'metaphysical poetry' zu verdeutlichen. Die poetische Tradition in England, auf die John Donne zurückblicken konnte und mit welcher dieser sich in so ausgeprägter Weise auseinandersetzte, war begrenzter und einheitlicher als die Konstellation, in der sich – etwa ein halbes Jahrhundert später – Marvell befand. Denn mehrere divergierende Stilrichtungen zeichnen sich ab, wenn man die Dichtung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überblickt: die Ausläufer der elisabethanischen Poesie, die 'metaphysical poetry', die 'Cavalier-poetry', die Dichtung Ben Jonsons und seiner Nachfolger. Obwohl es immer mißlich ist, die große Mannigfaltigkeit der poetischen Produktion einer Epoche angesichts der zahlreichen Mischformen und Übergänge in dieser Weise zu klassifizieren, läßt sich eine solche Einteilung nicht vermeiden, wenn die Frage nach den ‚Traditionen', den stilistischen Möglichkeiten, denen sich ein Dichter zu einem bestimmten Zeitpunkt gegenübersieht, gestellt wird. Marvell hat nun aus all diesen Stiltraditionen ausgewählt, hat sich anregen lassen von den verschiedenartigsten Mustern und hat bewußt angeknüpft einmal an diese, einmal an jene Dichtung der vorausgegangenen Jahrzehnte, aber auch mehrfach an die klassischen Vorbilder der lateinischen Poesie, an Horaz, Catull. Es ist zu Recht gesagt worden, daß Marvell sein poetisches Talent entdeckte, indem er sich bewußt dem Strom der literarischen Tradition anvertraute.[1] So lassen sich in vielen Gedichten Marvells Einflüsse der poetischen Tradition, Übernahmen, Entlehnungen, Anklänge nachweisen, offenbar in größerem Umfang als bei anderen Dichtern des 17. Jahrhunderts. Jeweils wurde das Übernommene durch die Kombination mit anderen poetischen Verfahrensweisen in neue Zusammenhänge eingefügt, wurde zum Eigengut Marvells. J. B. Leishman, einer der intimsten Kenner Marvells und der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts, hat in seinem nachgelassenen Marvell-Buch diesen Prozeß der Umwandlung und Neukombination an vielen Textbeispielen einsichtig gemacht. Was er im Anschluß an seine Einzelinterpretationen jeweils über das Verhältnis zwischen Tra-

---

[1] G. Williamson, *The Donne Tradition*, 1958, p. 151.

dition und Originalität (zumal im Vergleich zu Donne) sagt, ist von so grundsätzlicher Bedeutung für unser Thema, daß einiges davon wörtlich zitiert werden sollte: "while Donne, one might say, devised entirely new ways of saying entirely new things, Marvell assimilated, recombined and perfected from his contemporaries various new ways of saying old ones." Leishman vertritt die Meinung, daß die Originalität, die in den Gedichten Donnes in Erscheinung tritt, den Originalitätsvorstellungen der Romantik entspräche. Für Marvell müsse jedoch ein anderer Originalitätsbegriff in Anspruch genommen werden: "Marvell's poetry may serve us to remind that there are other kinds of originality not less valuable, that originality of combination can be as triumphantly successful as orginality of invention . . ." Marvells Kunst sei begründet in einer traditionsgebundenen Originalität, einer Originalität, die "tolerant and unambitious" sei und ihn befähigte "to fuse into new compounds elements which in other poets we usually find either separate or merely mixed."[1]

So wäre nun zu fragen, worin diese Mischung mehrerer poetischer Gestaltungsweisen, wie sie Marvell der Tradition entnehmen konnte, bestand. Marvells Dichtung ist jedoch zu vielgestaltig, als daß sich ihre Eigenart auf einige allgemeine Formeln reduzieren ließe. In diesem Rahmen kann lediglich auf drei Gedichte hingewiesen werden, in denen sowohl Marvells Kunst der Kombination wie seine ausgesprochene Originalität in Erscheinung treten.

In 'The Definition of Love' hat Marvell im Sinne der paradoxen und abstrakten, gleichzeitig spitzfindig ausgeklügelten Argumentation, wie wir sie in manchen Gedichten von John Donne antreffen, die Unmöglichkeit des Zueinanderfindens von zwei Liebenden durch ein mathematisch-astronomisches Gleichnis verdeutlicht. So wie die beiden Himmelspole sich nur vereinigen könten, wenn sie zusammenstürzen und aus der Welt eine 'planisphere' machen würden, und so wie zwei Parallelen auch in der Unendlichkeit sich nie begegnen können, so verhält es sich mit den Lebenslinien von zwei Liebenden, wenn das neidische Schicksal ihre Vereinigung verhindert. Die hiermit freilich nur ange-

[1] J. B. Leishman, a. a. O. p. 70, 85, 86.

deutete beziehungsreiche Mathematisierung einer großen unerfüllten Liebesbeziehung findet ihren sprachlichen Ausdruck in vierzeiligen Strophen, die das gleiche eingängige Reimschema aufweisen, eine syntaktische Einheit bilden und jeweils mit begründenden Konjunktionen aneinandergereiht sind. Hier haben wir jene Abrundung, jene Klarheit der Aussage und der Disposition und vor allem auch jene Leichtigkeit und Flüssigkeit der Versbewegung, wie sie in den Gedichten Ben Jonsons und der Cavalier poets zu finden ist. Der staccato-Stil, die Vertracktheiten und Dunkelheiten, die 'strong lines' von John Donne sind von Marvell für dieses seinem Wesen nach durchaus der 'metaphysical school of poetry' verpflichtete Gedicht nicht übernommen worden. Stattdessen zeigt sich hier – trotz der abstrakten Kompliziertheit der Gedankenführung – ein Streben, ansprechende, gefällige, wohlklingende Verse zu schreiben, eine Tendenz, die in anderen Gedichten mit weniger schwierigem Inhalt naturgemäß noch sehr viel deutlicher hervortritt.

'To his Coy Mistress' beginnt wie manche Gedichte von John Donne im Konversationston und bildet ein persönliches eindringliches Gespräch mit einer spröden Geliebten ab. Sowohl die pseudosyllogistische Argumentation wie die Dramatik des Sprechtons erinnern an John Donne, wie auch die Mischung von Scherz und Ernst, von Ironie und Tiefsinn sich mit John Donne vergleichen lassen. In der ersten Strophe hat Marvell den antiken Topos der 'time-measuring arithmetic', wie er sich bei Catull, bei Ben Jonson und anderen findet, in höchst kunstvoller hyperbolischer Weise übersteigert und ihn mit dem weiblichen Schönheitskatalog verknüpft.[1] Es entsteht jene übermütig-spielerische Stimmung, eine Mischung von Heiterkeit, Witz und Ironie, die aber dann überraschend abgelöst wird von der ernsten Großartigkeit der Anfangsverse der zweiten Strophe. Eine mystische Grunderfahrung wird hier mit den Sinnen wahrgenommen und in bildhafte Vorstellungen umgesetzt:

> But at my back I always hear
> Time's winged chariot hurrying near;
> And yonder all before us lie
> Deserts of vast eternity.

---

[1] Vgl. Leishman, p. 72 ff.

Kein anderer Dichter hat das 'carpe diem'-Thema in so weiträumige Dimensionen hineingestellt, hat dem Urerlebnis der verrinnenden Zeit einen so zwingenden poetischen Ausdruck verliehen und hat das traditionelle Klischee „Überredung der Geliebten" mit einem so spannungsreichen Wechsel der Perspektive und der Tonlagen – zwischen Scherz und Ernst, Leichtigkeit und Pathos – behandelt. Die gleiche Spannweite tritt uns aber auch in den Kennzeichnungen des Vokabulars, das ein Gleichgewicht zwischen dem Konkret-Dinglichen und dem Abstrakt-Emotionalen herzustellen scheint, entgegen. Die ungemeine Suggestivkraft einzelner Zeilen, die in den Gedächtnisschatz der Leser eingegangen sind, ist nur eines der Zeichen für die Einzigartigkeit dieses Gedichtes, das, indem es Traditionsgut verwandelt, steigert und verlebendigt, seinerseits wieder Tradition in der englischen Dichtung zu begründen vermochte. Diese wenigen Bemerkungen werden der künstlerischen Gestalt und dem Bedeutungsreichtum von 'To his Coy Mistress' nicht gerecht, sie können lediglich einen Hinweis auf seinen hohen Rang, seine ‚Originalität' geben.

Auch das dritte Gedicht Marvells, welches hier erwähnt werden soll, 'The Garden', zeichnet sich durch einen ungewöhnlichen und überraschenden Übergang aus, durch eine Aufeinanderfolge verschiedener Bewußtseinszustände. Es beginnt mit einem noch in den Bahnen der Konvention sich bewegenden Preis der ländlichen Zurückgezogenheit und Stille, die dem, der sie aufsucht, so viel mehr an wahrer Zufriedenheit gewähren kann als der eitle Ruhm des Lorbeers, nachdem die Ehrgeizigen in der Welt streben. Damit knüpft Marvell an die Tradition der reflektierenden Poesie des siebzehnten Jahrhunderts an, die moralische Betrachtungen wie zum Beispiel über den Gegensatz zwischen Einsamkeit und Geselligkeit, mit der Anrufung von Personifikationen, mit Lob und Tadel für allgemeine menschliche Verhaltensweisen, mit mythologischen Vergleichen und einigem deskriptivem Detail verbindet. In seinem Lob des Gartens vereinigt Marvell überdies mehrere Traditionen, die den Garten zu einem bedeutungsreichen Symbol hatten werden lassen: Horazens Preis des Landlebens, den Paradiesgarten der Bibel als Stand der Unschuld, den Garten als Zuflucht vor kriegerischen Wirren und der geschäftigen Au-

ßenwelt, als Ort der Beschaulichkeit, der Einsamkeit und der Meditation. Damit führt Marvell gleichzeitig in die Aktualität der damaligen Zeitlage hinein: der Garten wird seinen Zeitgenossen als ein ersehntes Gegenbild zu dem vom Bürgerkrieg zerrissenen England erschienen sein, jenes England, das selbst traditionell als ‚Garten' bezeichnet worden war. All dies und außerdem noch mythologische Assoziationen (in der vierten Strophe) läßt Marvell unaufdringlich anklingen.

In der Mitte des Gedichtes aber geschieht etwas Außerordentliches, was nach den anfänglichen Strophen nicht zu ahnen war und was auch über die erwähnten mit dem Symbol des Gartens verbundenen traditionellen Vorstellungen hinausgeht.[1] Denn hier wird aus dem Allgemeinen das ganz Individuelle und wir nehmen teil an einer inneren Verwandlung, die sich im Dichter selbst vollzieht, von Marvell freilich mit der gleichen Leichtigkeit und Gefälligkeit poetisch dargestellt wie sie das ganze Gartengedicht auszeichnet, so daß wir kaum merken, wie groß die Veränderung ist, die sich hier begibt.

Zunächst berichtet Marvell, in der fünften Strophe, als sein Eigenerlebnis, die allgemeinen Betrachtungen nun weit hinter sich zurücklassend, den Glückszustand des Eingefangenseins in der fruchtenden Fülle des Obstgartens, lustvoll hingegeben an das, was ihn auf allen Seiten umgibt, was zu schauen, zu schmekken, zu berühren ist. Auch diese Strophe, obwohl noch nicht der Höhepunkt des ganzen Gedichtes, ist im Umfeld der damaligen Dichtung einzig in ihrer Art, indem sie, anknüpfend an die Spensertradition der Naturbeschreibung, die Naturdinge hier nicht aus der Distanz, sondern aus der subjektiven Nähe eines Ich-Erlebnisses wiedergibt. Marvell hat die Natur sehr viel stärker in seine Dichtung einbezogen als seine Zeitgenossen.[2] Innerhalb der kombinatorischen Kunst, wie sie Marvell auszeichnet, erfüllt die Naturbeschreibung eine wichtige Funktion; sie schafft ein Gegen-

---

[1] Vgl. Bradbrook and Thomas, *Marvell*, p. 57 f. Wichtig dort der Hinweis auf den Traktat des Puritaners Ralph Austen, *The Spiritual Uses of an Orchard* (1653). Christopher Hill, 'Society and Andrew Marvell' in: *Marvell. Modern Judgements*, ed. M. Wilding, 1969, p. 73 sowie Anm. 17 auf S. 91.

[2] Vgl. J. H. Summers, 'Marvell's Nature' in: *Marvell. Modern Judgements*.

gewicht zur intellektuellen Spekulation, sie verhilft Marvell dazu, jene Synthese zwischen Geistigem und Sinnlichem, um die es ihm immer wieder ging, poetisch zu verwirklichen. Auch diese Strophe ist ein Hinweis darauf. Denn die mit allen Sinnen erlebte Welt des Obstgartens ist der Ausgangspunkt wie auch der Gegenpol für das, was sich in den nächsten beiden Strophen begibt. Doch muß an dieser Stelle der Text selbst zitiert werden:

What wondrous life is this I lead!
Ripe apples drop about my head;
The luscious clusters of the vine
Upon my mouth do crush their wine;
The nectarine and curious peach
Into my hands themselves do reach;
Stumbling on melons, as I pass,
Ensnared with flowers, I fall on grass.

Meanwhile the mind from pleasure less
Withdraws into its happiness;
The mind, that Ocean where each kind
Does straight its own resemblance find;
Yet it creates, transcending these
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.

Here at the fountain's sliding foot,
Or at some fruit-tree's mossy root,
Casting the body's vest aside,
My soul into the boughs does glide;
There, like a bird, it sits and sings,
Then whets and combs its silver wings,
And, till prepared for longer flight,
Waves in its plumes the various light.

Die mittlere Strophe, in der es um den vom Körper losgelösten Geist geht, der sich in der Imagination neue Welten erschafft und durch ein solches Transzendieren auch die geschaffene Umwelt auflöst und verwandelt, hat viele Erklärungen gefunden, auf die hier nicht eingegangen werden kann.[1] Die letzten beiden Zeilen,

[1] Vgl. außer den schon genannten Abhandlungen Frank Kermode, 'The Argument of Marvell's Garden', William Empson, 'Marvell's Garden', E.W. Taylor, 'Marvell's Garden of the Mind', sämtlich bei M. Wilding; sowie

die zu den berühmtesten Versen der englischen Dichtung gehören, üben eine Wirkung aus, die über das verstandesmäßige Begreifen hinausgeht; sie wollen auch mit dem Ohr, nicht nur mit dem Intellekt aufgenommen werden. Das 'annihilating' am Anfang dieser Zeilen – auch damals ein seltenes Wort – läßt uns aufhorchen, seine helle Klangfolge, über fünf Silben verteilt, bildet einen Gegensatz zu dem dunklen einsilbigen 'all', das dem 'thought' in der folgenden Zeile entspricht. Das zweimalige 'green', jeweils in anderem Sinn gebraucht und dennoch den gleichen Farbeindruck bezeichnend, läßt den Leser und Hörer sich verwundern, läßt ihn aber gleichzeitig die Magie dieser Zeile mit ihrer Wortmusik als etwas Eingängiges und Überzeugendes in sich aufnehmen. Marvell ist mit diesen zwei Zeilen ein Wunder an poetischer Suggestionswirkung gelungen. Denken und Schauen sind in Eins verschmolzen. Die beiden Verse sind der Kulminationspunkt des ganzen Gedichtes, ein Inbegriff seiner Originalität. Sie rühren uns an und rufen Assoziationen wach, noch ehe wir im einzelnen nachvollzogen haben, um was es hier geht. Dies war sicher Marvells Absicht. Denn was sich hier begibt, die Verwandlung der Außenwelt durch eine nach innen gerichtete Wahrnehmung des Geistes, der sich vom Körper gelöst hat, ist nichts Alltägliches, ist nichts, das sich von den gewohnten Denkkategorien her verstehen ließe. Wie immer man diese Strophe interpretieren mag, man wird nicht leugnen können, daß hier ein kühner Sprung auf eine andere Seinsebene getan und ein transzendentales Erlebnis angedeutet wird.

Das wird in der nächsten Strophe noch deutlicher. Hier wird der Aufschwung der Seele, die sich vom Körper gelöst hat ("Casting the body's vest aside") in dem symbolträchtigen Bild des Vogels ausgedrückt, der, auf den Zweigen des Baumes sitzend, sich "for longer flight" vorbereitet. Die Gartenszenerie wird beibehalten, sie ersteht erneut mit sinnenhaften Einzelheiten, doch auch sie entspricht nun einem anderen Bewußtseinszustand, ist transzendiert worden und ist Gegenbild für die Verwandlung, die sich im Dichter selbst vollzogen hat. So ist 'The Garden' im

---

L.W. Hyman, 'Marvell's Garden', *ELH* XXV, 1958; M.S. Rostvig, "Andrew Marvell's 'The Garden', A Hermetic Poem", in: *Engl. Studies* XL, 1959.

eigentlichen Sinne ein ‚metaphysisches', zugleich jedoch auch ein ‚physisches' Gedicht. Beide Bereiche sind ganz vorhanden, sind eng aneinandergerückt und aufeinander bezogen.[1] Der Übergang von der physischen zur metaphysischen Sphäre vollzieht sich mit unmerklicher Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, so wie das nur die Dichtung zu verwirklichen vermag. Hierin liegt vor allem die Originalität dieses Gedichtes.

Das Gartengedicht stellt innerhalb von Marvells eigener dichterischer Persönlichkeit nur den einen Pol seines Erlebens und Strebens dar. Nur mit der einen Hälfte seines poetischen Schaffens war Marvell ein 'metaphysical poet', der andere Teil gehörte dem 'Restoration satirist'. In diesem Bereich, der hier nicht behandelt werden kann, liegt das Verhältnis zwischen Originalität und Tradition wieder ganz anders. Weiß man jedoch um Marvell, den kämpferischen Politiker, der in der Welt der Geschäfte, der Gesellschaft, der streitbaren Auseinandersetzungen tätig war, so erhält das Gartengedicht mit seiner Verinnerlichung und seiner Spiritualität noch eine besondere Bedeutung. Die Lebenssituation Marvells, aber auch sein literarisches Gesamtschaffen lassen die Originalität, die Einzigartigkeit von 'The Garden' in einem besonderen Licht erscheinen.

Läßt sich für die vier Dichter, die wir herangezogen haben, um an ihnen die Auseinandersetzung zwischen Originalität und Tradition zu exemplifizieren, ein Oberbegriff finden, ein wiederkehrendes Prinzip? Bei jedem von ihnen konnten wir das Bemühen um Synthese, das Kombinieren von mehreren Traditionssträngen, die Mischung von verschiedenen Stilarten feststellen. Die Kunst, mit der diese Verbindungen jeweils verwirklicht wurden, war eine der Voraussetzungen für Originalität. In dem künstlerischen Prinzip ließe sich jedoch auch eine Entsprechung zu

---

[1] Ein Vergleich mit Donnes *Extasie*, in der es auch um eine Loslösung der Seele vom Körper geht, würde gerade diesen Aspekt besonders deutlich machen können.

jenem Bestreben sehen, das bei Autoren des siebzehnten Jahrhunderts an vielen Punkten hervortritt: dem Versuch, Gegensätze miteinander zu versöhnen, Vergangenheit und Gegenwart in Einklang zu bringen, neue Synthesen, neue Ausdrucksformen zu finden, durch welche sich das Auseinanderstrebende wieder zusammenführen läßt. Das kann in diesem Zusammenhang jedoch nur angedeutet werden. An den vier von uns hier behandelten Dichtern konnte zwar einiges Grundsätzliche, was das Verhältnis zwischen Originalität und Tradition anbetrifft, verdeutlicht werden, doch stellen auch sie nur einen begrenzten Ausschnitt aus den Möglichkeiten dar, wie innerhalb jenes Zeitraums von weniger als hundert Jahren Tradition zum Wegbereiter für Neues werden konnte.

Ausblick auf das achtzehnte Jahrhundert

In der Folgezeit wird aber das, was wir in diesem Zusammenhang poetische Tradition nennen können, vielschichtiger und verwickelter. Die Linien, die von der Tradition her, und damit die Anstöße, die von ihr auf eine Dichtung hinführen, sind weniger leicht aufzeigbar, die Traditionszusammenhänge werden komplizierter. Das Kombinieren mehrerer Traditionen in einer Dichtung wird häufiger, die Entdeckung, die Wiederentdeckung weit zurückliegender Modelle wird vor allem in der ‚Vorromantik' zu einem wichtigen Impuls für die Neuorientierung der englischen Dichtung. Es zeigt sich, in wie hohem Maße die literarische Tradition in sich ein Potential unerkannter Möglichkeiten für jene Dichter birgt, die auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen waren. Doch taucht hinter diesem Suchen bei einigen Autoren auch das zunehmende Bewußtsein auf, daß durch die großen Dichter der letzten Jahrhunderte die Ausdrucksmöglichkeiten schon erschöpft sind.[1] Um 'originality' zu verwirklichen, muß man tiefer in die Vergangenheit hinabsteigen, muß man zu den Ursprüngen zurückgehen. In höherem Maße als im sech-

[1] Hierüber ausführlich W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, 1970.

zehnten und siebzehnten Jahrhundert wird jetzt die Auseinandersetzung zwischen Tradition und Originalität von einer vielstimmigen theoretischen Diskussion begleitet,[1] die insbesondere für die 'originality' neue Kriterien zu gewinnen sucht.

Mithin ergeben sich im achtzehnten Jahrhundert eine ganze Reihe von neuen Konstellationen für das Verhältnis von Originalität und Tradition. An einiges, was wohlbekannt ist, sei kurz erinnert: die Gattungsgrenzen verschwimmen, neue poetische Formen bilden sich heraus, während die weiterbestehenden Gattungen, vor allem Sonett und Ode, thematische Erweiterungen und stilistische Umbildungen erfahren. In der satirischen, der burlesken Dichtung der ersten Jahrhunderthälfte ergeben sich neue Möglichkeiten, mit der Tradition zu spielen und gerade dadurch Originalität zu erzeugen. Neue Sprachschichten, wie Umgangssprache und Dialekt, werden für die Dichtung erschlossen, die 'poetic diction' verschwindet, das Ideal der Korrektheit und der Allgemeingültigkeit wird durch das Ideal der Freiheit von allen Regeln und die Forderung nach individueller Selbstaussprache ersetzt. Nicht mehr 'imitatio', sondern die Unmittelbarkeit des persönlichen Erlebnisses soll für das dichterische Schaffen maßgebend sein. ‚Außerliterarische' Traditionen werden wiederbelebt, während von der klassischen literarischen Tradition, die so lange gegolten hatte, manche Dichter sich ausdrücklich distanzieren.[2] Ballade und Volksdichtung treten in den Mittelpunkt des Interesses, die theoretische Auseinandersetzung über Kunst und Dichtung führt zu einer Aufwertung von vermeintlich vernachlässigten Dichtern, das Suchen nach dem ‚Originalen' lenkt den

---

[1] Texte neuerlich zusammengestellt in *Genius and Taste. Englische Literaturtheorie im 18. Jahrhundert*, ausgew. von Herbert Mainusch, München o. J., sowie *Taste and Criticism in the Eigtheenth Century*, ed. H. A. Needham, London, 1952. Über die größeren Zusammenhänge R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1955, I u. II. Über 'originality' vgl. insbesondere Elizabeth L. Mann, 'The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750–1800'. *Philological Quarterly XVIII*, 1939.

[2] So Robert Burns in der *Preface* zu seinen Gedichten "The following trifles are not the production of the Poet, who, with all the advantages of learned art, and perhaps amid the elegancies and idlenesses of upper life, looks down for a rural theme, with an eye to Theocrites or Virgil . . ." (*Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, Kilmarnock, 1786).

Blick auf die Bardendichtung, auf die ‚vorliterarische' Tradition, und führt zu Fiktionen und Fälschungen (Ossian usw.), die auch außerhalb Englands große Wirkungen auslösten.

Auch diese (unvollständige) Aufzählung kann bewußt machen, an wie vielen Punkten im achtzehnten Jahrhundert Tradition und Originalität in eine neue Wechselbeziehung treten. Vom Gesichtspunkt der Wandlung, der Gegensätzlichkeit aus ist dieses Jahrhundert für unser Thema ein besonders interessanter Zeitabschnitt, obwohl beim näheren Hinschauen auch in dieser Epoche die für die englische Gesamtentwicklung so typische Kompromißbereitschaft und die Neigung, Kontinuität höher einzuschätzen als Revolution, hervortreten und daher den Umbruch, den ‚Traditionsbruch' wie er in anderen Ländern sich vollzog oder zumindest angestrebt wurde, verhinderten.[1] Betrachten wir jedoch die Dichtung am Anfang und am Ende des Jahrhunderts, so stehen wir Gegensätzen gegenüber. Denn in der Dichtung des ersten Jahrzehnts, die nicht zufällig als ‚klassizistisch' (oder mit anderer Blickrichtung als 'Augustan Poetry') bezeichnet wird, haben wir noch eine Dichtung vor uns, die in der Tradition vielfältig verankert ist, während wir im letzten Jahrzehnt mit lyrischen Gedichten konfrontiert sind, deren Neuartigkeit und Originalität so groß ist, daß man lange Zeit geglaubt hat, dieser Dichtung fehle die Rückbeziehung auf eine poetische Tradition.

In der Weiterverfolgung dieses Eindrucks stoßen wir auf zwei Mißverständnisse, die sich bei der Erörterung der Originalität in der Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts häufig eingestellt haben. Das eine ist die Meinung, daß die klassizistische Dichtung, vor allem also die Dichtung von Pope deswegen, weil sie traditionsbewußt sei, keine oder nur eine geringe Originalität aufweisen könne; eine Meinung, die am besten dadurch widerlegt wird, daß gerade in demjenigen Werk Popes, das sich am engsten an ein Vorbild anschließt und am deutlichsten im Rahmen der 'Imitatio' bleibt, nämlich in den *Imitations of Horace*, ein hohes Maß von Originalität hervortritt.[2] Daß Traditionalität und Ori-

---

[1] Hierüber ausführlich B. Ifor Evans, *Tradition and Romanticism*, 1964.

[2] Siehe das zusammenfassende Urteil von Douglas Bush, *English Poetry. The main currents from Chaucer to the present*, 1952, p. 99 sowie G. Tillotson, *On the Poetry of Pope*, 1950, passim.

ginalität sich gegenseitig ausschließen, war jedoch ein Vorurteil, welches sich auch in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung festgesetzt hatte.

Die andere irrige Meinung: daß erst in den lyrischen Gedichten eines Blake und eines Wordsworth die wahre, uneingeschränkte und von der Tradition unabhängige Originalität uns entgegentritt, konnte sich durchsetzen, weil die Dichtung englischer Romantik lange Zeit als literarische ‚Revolution' und als ein völliger Neubeginn gesehen wurde. Weil ferner durch die einseitige Begriffsbestimmung, die Edward Young der 'originality' gegeben hatte, (nämlich nur diejenigen Werke, die an keinerlei Tradition anknüpften, als ‚original' gelten zu lassen)[1] eine Verengung der Perspektive entstanden war. Und weil schließlich – und dies hat sich in der Literarkritik noch bis in die letzten Jahrzehnte hinein ausgewirkt – die lyrischen Gedichte eines Blake und eines Wordsworth (um bei diesem Beispiel zu bleiben) in der Tat von so großer selbständiger Eigenart, von solcher ‚Neuheit' im Vergleich zu allem Vorausgegangenen sich ausnehmen, daß ihnen gegenüber die Frage nach der Tradition müßig erschien. Bereits diese wenigen Bemerkungen weisen darauf hin, daß das Verhältnis von Originalität und Tradition in der Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur neuen Bedingtheiten unterliegt, sondern auch für die Forschung Probleme besonderer Art aufwirft, die eine eigene Untersuchung erfordern würden. Es wäre vermessen, dieses komplexe Thema in summarischer Form hier noch behandeln zu wollen. Zwei einzelne Fragen sollen jedoch herausgegriffen werden, an denen einige der Probleme, welche das achtzehnte Jahrhundert für unser Thema stellt, deutlich werden können. Die eine Frage betrifft das Verhältnis zwischen Poetik und poetischer Praxis, die andere die Differenzierung des Begriffes ‚Tradition' im Hinblick auf die Lyrik von Wordsworth und Blake.

Es besteht Übereinstimmung darüber, daß eine wichtige Voraussetzung für die neue Dichtung, welche uns in der englischen Romantik entgegentritt, die gewandelte Auffassung vom Wesen der Dichtung, von der Aufgabe des Dichters ist, wie sie in theoretischen Schriften, in Äußerungen der Dichter selbst und auch in

---

[1] Siehe das Zitat im Anhang II.

poetischen Aussagen innerhalb der Gedichte artikuliert wird. Aber wie prägt sich diese neue Dichtungsanschauung in der individuellen Gestalt des einzelnen Gedichtes aus? Inwieweit ist die ‚Originalität' auf diesem Wege zu erklären? Während es leichter möglich ist, Entsprechungen zwischen Theorie und Praxis in der Thematik zu erkennen, fällt es sehr viel schwerer, das Besondere, mit anderen Worten die ‚Originalität' in Stil und Gesamtaufbau, in poetischer Verfahrensweise und metrischer Kunst, von jenen theoretischen Äußerungen her einsichtig zu machen. Auf dieser Ebene spielt sich meist auch die Auseinandersetzung mit der Tradition ab. Das, was in den theoretischen Äußerungen nicht ausgesprochen wird, gleichwohl aber in der poetischen Praxis wirksam ist, dürfte insgesamt zu wenig beachtet worden sein, läßt sich freilich auch am wenigsten konkret erfassen. Um das Wechselverhältnis zwischen Originalität und Tradition zu erfassen, muß aber gerade dieser Zusammenhang beachtet werden.

Was man die Poetik der englischen Romantik oder auch die Dichtungsanschauung eines einzelnen Dichters nennt, setzt sich aus sehr verschiedenen, sehr heterogenen und zum Teil widersprüchlichen Aussagen zusammen. Je mehr der Versuch gemacht wird, ein theoretisches, in sich konsistentes ‚System' daraus zu machen, desto mehr Irrtümer werden sich einstellen. Poetik und poetische Praxis decken sich ohnehin nur an einigen Punkten und in dem überlieferten Corpus theoretischer Aussagen müssen wir ständig differenzieren, um zu unterscheiden zwischen solchen Äußerungen, denen Gültigkeit und Anwendbarkeit für die poetische Wirklichkeit zukommt, und solchen, die Wunschvorstellungen entspringen. Dazwischen gibt es noch zahlreiche Abstufungen hinsichtlich Glaubwürdigkeit, Stimmigkeit und Relevanz. Das trifft nun insbesondere zu auf die Aussagen über 'originality'. Nur an einem Beispiel soll gezeigt werden, wie auch bei den Äußerungen ein und desselben Dichters abgewogen werden muß. Im Jahr 1830 hatte ein junger, wenig bedeutender Dichter (J. A. Heraud) eines seiner Gedichte Wordsworth mit der Bitte um Kritik zugesandt. Wordsworth antwortete ihm:[1]

---

[1] *The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Later Years 1821–1850*, ed. E. de Selincourt, vol. I., p. 536.

'Your poem is vigorous, and that is enough for me – I think it in some places diffuse, in others somewhat rugged, from the originality of your mind. You feel strongly; trust to these feelings, and your poem will take its shape and proportions as a tree does from the vital principle that actuates it. I do not think that great poems can be cast in a mould. – Homer's, the greatest of all, certainly was not. Trust, again I say, to yourself . . .'

Dies entspricht dem Sinn nach der programmatischen Aussage Edward Youngs: "An original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made."[1]

Aber hat sich Wordsworth selber an diese Auffassung, daß ein Gedicht der Form nicht bedürfe, gehalten? Später hat er sich nämlich ausdrücklich zu den 'rules of art and workmanship' bekannt, die ein früherer Enthusiasmus, der dichterische Inspiration mit Formlosigkeit verwechselte, beiseite schieben wollte. An einen Freund richtete er sogar die Mahnung: "the composition of verse is infinitely more of an art than men are prepared to believe; and absolute success in it depends upon innumerable minutiae."[2] Daß schließlich Originalität durchaus nicht Traditionsunabhängigkeit oder gar Ablehnung der Tradition (wie es Young gefordert hatte) bedeuten brauche, hat Wordsworth in dem *Essay Supplementary to the Preface* (1815) ausdrücklich bekannt: "The predecessors of an original Genius of a high order will have smoothed the way for all he has in common with them; – and much he will have in common; but for what is peculiarly his own, he will be called upon to clear and often to shape his own road: – he will be in the condition of Hannibal among the alps."

Auf bemerkenswerte Weise wird hier das Verpflichtetsein den Vorgängern gegenüber mit der Berufung zum "original Genius of a high order" verknüpft. So ließen sich noch manche weitere Äußerungen von Wordsworth nebeneinanderstellen, die gleichzeitig Antworten auf die Frage nach dem Verhältnis von Origi-

---

[1] *Conjectures on Original Composition*, 1759.

[2] Brief an A. Hayward, 1828, zitiert bei R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1955, II, p. 139. Wellek bringt noch weitere Zitate, die Wordsworths teilweise widersprüchliche Haltung in dieser Frage beleuchten.

nalität und Tradition geben. Doch darf man keine dieser Aussagen absolut nehmen, jede muß in ihrer Bedingtheit verstanden werden.

Das zuletzt aufgeführte Zitat ist dem unlängst erschienenen Buch von Mary Jacobus *Tradition and Experiment in Wordsworth's 'Lyrical Ballads'*[1] als Motto vorangestellt. Dieses wichtige und ertragreiche Buch zeigt, an wievielen Stellen seiner frühen Dichtung Wordsworth aus der poetischen Tradition (insbesondere auch der des achtzehnten Jahrhunderts) sich Modelle, Motive und Anregungen für den neuen von ihm beschrittenen Weg holen konnte, es belegt mit eindrucksvollen Beispielen, wie Wordsworth bestimmte Traditionen weiterentwickelte, kombinierte und veränderte, wie er – ständig auf der Suche nach dem Neuen, was ihm vorschwebte – eine ganze Stufenleiter von Experimenten durchlief, ehe er bei dem anlangte, was er selber wohl auch als seinen eigensten Dichtungsstil empfunden haben mochte. Die Untersuchung, die fast für jede Gedichtgruppe (und manchmal auch nur für ein einzelnes Gedicht) innerhalb der *Lyrical Ballads* andere Traditionslinien zurückverfolgt (und zwar aus ganz verschiedenen Zeiträumen und Literaturschichten), bedeutet in ihrem Gesamtergebnis aber auch eine neue Warnung vor falschen Verallgemeinerungen: das Wechselverhältnis zwischen Originalität und Tradition stellt sich nämlich bereits in diesem einen Gedichtband als so vielfältig und kompliziert dar, daß ein pauschales Urteil darüber gar nicht abgegeben werden kann, sondern von Fall zu Fall eine neue Einschätzung erfolgen muß.

Dennoch bleibt auch in diesem mit großer Sorgfalt und Sachkenntnis verfaßten Buch die letzte Frage nach Art und Wesen der Originalität in Wordsworths Dichtung offen. Lesen wir beispielsweise ganz unbefangen die 'Lucy Poems' und vergleichen sie mit dem, was an Vorstufen oder thematischen Entsprechungen aus der zurückliegenden Tradition für diese Gedichte genannt wurde, so sind wir wieder auf's neue frappiert von der ‚Originalität', von dem ‚Anders-sein' und werden uns gleichzeitig bewußt, daß wir diesem Geheimnis nicht mit der Aufzählung einzelner

---

[1] Mary Jacobus, *Tradition and Experiment in Wordsworth's 'Lyrical Ballads'*, 1976.

Veränderungen, Zutaten, Erweiterungen usw. beikommen. Beim erneuten Vergleichen entdecken wir dann allerdings auch, daß in den 'Lucy Poems' ein Kompositionsprinzip wirksam geworden ist, das wir in der ‚Tradition' nirgendwo finden und das als ein ganz neues Moment von nun an die Eigenart der Dichtung mitbestimmen wird: die ‚juxtaposition', das unverbundene, unlogische Nebeneinanderstellen poetischer Aussagen, von Cleanth Brooks (im Anschluß an D. H. Auden) sicher mit Recht als eine der wichtigsten Neuerungen innerhalb der englischen Dichtungsgeschichte bezeichnet.[1] Damit hätten wir ein Merkmal der Originalität dieser Gedichte genauer bezeichnet, freilich erst eines.

Die gleiche Problematik ergibt sich, wenn wir zum Schluß nochmals Blake erwähnen. Denn auf die Frage, welcher Dichter des Jahrhunderts die stärkste Originalität offenbare, würden die meisten Befragten sicherlich mit ‚Blake' antworten. Auch Blake begann, wie Wordsworth, zunächst mit Gedichten, die in der Nähe der Tradition standen (den *Poetical Sketches*). In seinen *Songs of Innocence* und *Songs of Experience* stehen aber nun lyrische Gebilde von so überraschender Eigenartigkeit und gleichzeitig Einfachheit vor uns, daß wir sie innerhalb der englischen Dichtungsgeschichte als eine Art von ‚Schöpfungswunder', als ein inkommensurables Phänomen empfinden müssen. Die Blake-Forschung hat auf die Tradition der Kinderlieder, insbesondere auf die *Divine Songs attempted in Easy language for the use of Children* von Dr. Isaac Watts (1715) hingewiesen, die bei den *Songs of Innocence* Pate gestanden haben.[2] Blake hatte sich außerhalb der ‚literarischen' Tradition umgeschaut nach Wegen, um die verlorengegangene Einfachheit und Schlichtheit des poetischen Ausdrucks wiederzugewinnen. Sein genialer Blick hatte das Potential erkannt, das hierfür in jenen Kinderliedern enthalten war. Und dennoch: Welch ein Unterschied! Doch wiederum ein Unterschied, der nur zum Teil analysiert werden kann, weil der neue

---

[1] Cleanth Brooks, *Modern Poetry and The Tradition*, 1967, p. XIV. ('A Retrospective Introduction').

[2] Vgl. V. de Sola Pinto, 'William Blake, Isaac Watts, and Mrs Barbauld', *The Divine Vision* ed. de Sola Pinto, 1957. Vgl. dazu die ergänzenden kritischen Bemerkungen bei K. Raine, *Blake and Tradition*, I, p. 30 ff.,sowie John Holloway, *Blake. The Lyric Poetry*, 1968.

Ton, den Blake in diesen Gedichten anschlägt, sich der Beschreibung entzieht.

Aber die Kinderlieder sind nur der eine Traditionsstrang, der auf die *Songs of Innocence* und die *Songs of Experience* zuführt. Was an Tiefsinn und an Symbolgehalt in diesen Songs enthalten ist, entstammt anderen ebenfalls ‚unliterarischen' Traditionen wie der Gnostik, der Hermetik und der Mystik, jenen Bezirken also, in denen Blake seine geistige Heimat fand und aus denen er die Inspiration schöpfte für seine Visionen und seine kühnen imaginativen Schöpfungen, mit denen er in diesem Jahrhundert ganz allein dasteht, außerhalb aller jener Zusammenhänge, die für die übrige Dichtung seiner Zeit gelten. Die zahlreichen Verbindungslinien zu dieser Tradition auch für Blakes Lyrik aufgezeigt zu haben, ist das Verdienst des zweibändigen Werkes *Blake and Tradition*[1] von Kathleen Raine (1968). Es war ein glücklicher Umstand, daß diese umfassende Untersuchung von einer Dichterin durchgeführt wurde, die gleichzeitig als kongeniale Interpretin der Blakeschen Lyrik hervorgetreten war und dabei immer wieder erneut auf die ‚Originalität' dieses singulären Dichter-Propheten hinwies.[2] Diese Originalität ergibt sich aus der Gesamtpersönlichkeit Blakes, aus seiner neuen Weltschau, in der auch die Dichtung ihren besonderen Platz erhielt, aus dem eigenwilligen und einsamen Weg, den er ging, um seine Werke gleichzeitig in Schrift und Bild, in der Verbindung von Emblematik[3] und Versdichtung zu veröffentlichen. Doch wird diese Originalität auch genährt durch jene fernliegenden Traditionen, die seinen Gedichten eine tiefere Bedeutung mitgeben. Sie vermögen daher doppelt auf uns zu wirken: nicht nur durch die faszinierende Sprachkunst, die Klang, Vers und Bild miteinander verschmelzen läßt, sondern auch durch die mehrschichtige Symbolik, die uns selbst dann berührt, wenn wir sie nicht ganz verstanden haben. Allbekannte Gedichte wie 'The Tyger', 'The Lamb', 'The Fly'

---

[1] Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, 1968.

[2] U. a. in ihrer Einleitung zu *A Choice of Blake's Verse*, 1970, und zu *William Blake*, 1951.

[3] Vgl. Northrop Frye, 'Poetry and Design in William Blake', *Blake, A Collection of Critical Essays* ed. N. Frye, 1966: "the Songs of Innocence and Experience are in the direct tradition of the emblem-books".

erhalten, wenn wir in ihnen den von Kathleen Raine aufgehellten Traditionshintergrund für die einzelnen Motive und Symbole erkennen, eine zusätzliche Dimension, und zwar eine Tiefendimension. Aus dem wissenschaftlichen Studium mag nicht nur eine besser begründete Würdigung der Originalität Blakes, sondern auch ein besseres Verstehen der einzelnen Gedichte erwachsen.

Damit soll die im Verhältnis zu der Größe des Themas allzu kurze Darstellung abgeschlossen werden. Sie mußte fragmentarisch bleiben. Sowohl die Begrenzung auf nur wenige Autoren wie die Beschränkung auf die innerliterarischen Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Originalität und Tradition – unter Ausklammerung der wichtigen außerliterarischen Faktoren – ließ vieles unberücksichtigt, was bei einer eingehenderen Behandlung hätte einbezogen werden müssen. An nicht wenigen Stellen wären Ergänzungen wünschenswert gewesen, manches konnte auch garnicht zur Sprache gebracht werden. Das Problem jedoch, um das es immer wieder geht, mag trotz dieser Beschränkungen deutlich geworden sein ebenso wie die Problematik, die mit einer solchen Fragestellung und Untersuchung verbunden ist und wohl auch stets verbunden sein wird.

Auf diese Problematik soll zum Schluß noch einmal eingegangen werden. Sie zeigte sich darin, daß immer wieder, was insbesondere die ‚Originalität' anbetrifft, die Grenzen des Nachweisbaren, des wissenschaftlich Erkennbaren deutlich wurden. Wie läßt sich Originalität erfassen, wie läßt sie sich demonstrieren, wie läßt sich ihr Verhältnis zur Tradition darstellen? Auch am Ende unserer Untersuchung müssen wir zugeben, daß es dafür eine verbindliche, eine zuverlässig anwendbare Methode, eine schlüssige Lösung nicht gibt. Denn mit dem Aufzeigen der Veränderungen, die sich gegenüber der Tradition ergeben, mit dem Nachweis dessen, was der Dichter im Vergleich zu seinen Vorgängern ‚anders macht' ist ja nur ein erster Schritt getan. Aber wie will

man, um einen Schritt weiter zu gehen, eines der wichtigsten Merkzeichen der Originalität (auf das wir mehrfach stießen), den unverkennbaren eigenen Ton, den der Dichter gefunden hat,[1] wissenschaftlich beschreiben? Was wir zu tun versuchten, war, die Dichtung von verschiedenen Seiten aus zu befragen. So konnten wir zwar ausmachen, was zu ihrer Originalität ‚beigetragen' hat, wir vermochten die ‚Bausteine' zu benennen und auf ihre Transformierung, ihre neuartige Verwendung hinzuweisen. Und an mehreren Punkten zeigte sich, in welchem Ausmaß die Tradition Anstoß und Inspirationsquelle sein konnte.

Trotzdem wäre es aber verkehrt, die originale Dichtung aus solchen Vorbedingungen ‚abzuleiten', so groß die Versuchung hierzu auch sein mag (und viele der vorliegenden Gedichtinterpretationen können das belegen). Die Einzigartigkeit und Einmaligkeit der großen originalen Dichtung bleibt letzten Endes unerklärbar. Viele Linien laufen auf den Punkt zu, an dem sie entstanden ist, manche unentbehrlichen Hinweise erhalten wir zum besseren Verständnis ihres So-Seins, von ihren Voraussetzungen, ihrem Hintergrund und Umfeld können wir manches in Erfahrung bringen. Und dennoch: ihre unverwechselbare Gestalt und Individualität bleibt ein unauflösbares Phänomen. Die Beschäftigung mit der poetischen Tradition darf uns nicht zu dem Irrtum verleiten, als ob die Dichtungsgeschichte eine kontinuierliche Entwicklung darstelle,[2] aus der heraus die einzelnen großen Hervorbringungen, die originalen Gedichte, mit einer gewissen Folgerichtigkeit zu erklären wären. Obwohl wir an vielen Stellen die Verbindung erkennen, die zwischen dem einzelnen Werk und der Tradition, in die es hineingestellt ist, besteht, bleibt

---

[1] In der Vorrede zu seiner Gedichtauswahl *Das Jahrhundert Goethes* (1910) sagt Stefan George von den von ihm ausgewählten Dichtern: „Unsere Wahl hat nur die Verfasser getroffen, deren Ton ihnen so eignet, daß er keines anderen sein könnte, nicht solche, denen einmal ein gutes Lied oder eine gute Reihe gelang." J. L. Lowes: 'Originality's specific quality is the individual stamp' (*Convention and Revolt in English Poetry*, 1919, p. 81).

[2] „Wir haben erkannt, daß Veränderungen sich nicht stetig, sondern ruckweise vollziehen. Gerade in der Geschichte geschieht das Bedeutsame nach dem Gesetz der Diskontinuität, der schöpferischen Entwicklung . . .", E. R. Curtius, ‚Über die altfranzösische Epik', *Zeitschrift f. Roman. Phil.* 64, 1944.

die Originalität dieser Gedichte ein unvorhersehbares, nicht abzuleitendes, immer wieder auf's neue überraschendes Ereignis.

Doch gibt es Wege der Annäherung an das Phänomen der Originalität. Ein solcher Weg bietet sich an in der Verbindung von Stilanalyse und historischer Betrachtung. Das vergleichende und dabei erneut interpretierende Vorgehen kann unsere Sinne schärfen, dasjenige als Ganzes wahrzunehmen, was nun allerdings als Ganzes wissenschaftlich sich wiederum nicht ausdrücken läßt. Denn Originalität, wie zu Anfang schon einmal betont wurde, ist wie „künstlerische Qualität etwas, was am Ganzen des Sprachkunstwerkes haftet" (Hugo Friedrich);[1] sie besteht nicht in der Summierung von einzelnen Zügen, sondern in der Verschmelzung aller dieser einzelnen Elemente zu einem Ganzen, das als solches auf uns wirkt. Bei unserem wissenschaftlichen Umgang mit einem Gedicht können wir aber nicht umhin, uns mit den Einzelheiten, den aus dem ganzen Gebäude herausgebrochenen Teilelementen, zu beschäftigen. Optische Verzerrungen sind dabei unvermeidbar, sie führen zu Über- und Unterbewertungen. Wir müssen immer bereit sein, die Begrenztheit unserer Perspektive, die trotz des Recht-habens in den Einzelheiten sich immer wieder herausstellen wird, zuzugeben und sollten versuchen, durch ein erneutes unbefangenes Herantreten an das Werk einige jener Sehfehler zu korrigieren. Denn am Ende der Untersuchung einer Dichtung sollte das wissenschaftliche Instrumentarium ohnehin wieder aus dem Dienst entlassen werden. Literaturwissenschaft kann ein Wegbereiter zum Verstehen sein, das Verstehen selbst vermag sie nicht zu ersetzen.

---

[1] Hugo Friedrich, ‚Dichtung und die Methoden ihrer Deutung', *Romanische Literaturen. Aufsätze I*, 1972.

Für Hinweise, Rat und Kritik dankt der Verf. seinen Kollegen Bernhard Bischoff, Peter Ganz, Werner von Koppenfels, Leopold Kretzenbacher, Hugo Kuhn, Berta Moritz, Walter Müller-Seidel, Alfred Noyer-Weidner, Werner Ross, Willibald Sauerländer, Ina Schabert, Friedrich Sengle.

Anhang I

Lycidas

Monody on the Death of a Friend drowned in his passage from Chester on the Irish Seas, 1637

Yet once more, O ye laurels, and once more,
Ye myrtles brown, with ivy never sere
I come to pluck your berries harsh and crude,
And with forced fingers rude
5 Shatter your leaves before the mellowing year.
Bitter constraint, and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due;
For Lycidas is dead, dead ere his prime,
Young Lycidas, and hath not left his peer.
10 Who would not sing for Lycidas? He knew
Himself to sing, and build the lofty rhyme.
He must not float upon his watery bier
Unwept, and welter to the parching wind,
Without the meed of some melodious tear.
15 Begin then, Sisters of the sacred well
That from beneath the seat of Jove doth spring,
Begin, and somewhat loudly sweep the string.
Hence with denial vain and coy excuse;
So may some gentle Muse
20 With lucky words favour my destined urn,
And as he passes turn,
And bid fair peace be to my sable shroud.
For we were nursed upon the self-same hill
Fed the same flock, by fountain, shade, and rill.
25 Together both, ere the high lawns appeared
Under the opening eyelids of the morn,
We drove afield, and both together heard
What time the grey-fly winds her sultry horn,
Battening our flocks with the fresh dews of night,
30 Oft till the star that rose, at evening, bright
Toward heaven's descent had sloped his westering wheel.
Meanwhile the rural ditties were not mute,
Tempered to the oaten flute;
Rough Satyrs danced, and Fauns with cloven heel
35 From the glad sound would not be absent long,
And old Damoetas loved to hear our song.
But O the heavy change, now thou art gone,

Now thou art gone, and never must return!
Thee, Shepherd, thee the woods and desert caves,
40 With wild thyme and the gadding vine o'ergrown,
And all their echoes mourn.
The willows and the hazel copses green,
Shall now no more be seen,
Fanning their joyous leaves to thy soft lays.
45 As killing as the canker to the rose,
Or taint-worm to the weanling herds that graze,
Or frost to flowers, that their gay wardrobe wear,
When first the white-thorn blows;
Such, Lycidas, thy loss to shepherd's ear.
50 Where were ye, Nymphs, when the remorseless deep
Closed o'er the head of your loved Lycidas?
For neither were ye playing on the steep,
Where your old bards, the famous Druids, lie,
Nor on the shaggy top of Mona high,
55 Nor yet where Deva spreads her wizard stream.
Ay me, I fondly dream,
Had ye been there! – for what could that have done?
What could the Muse herself that Orpheus bore,
The Muse herself, for her enchanting son
60 Whom universal nature did lament,
When by the rout that made the hideous roar
His gory visage down the stream was sent,
Down the swift Hebrus to the Lesbian shore?
Alas! what boots it with uncessant care
65 To tend the homely slighted shepherd's trade,
And strictly meditate the thankless Muse?
Were it not better done, as others use,
To sport with Amaryllis in the shade,
Or with the tangles of Neaera's hair?
70 Fame is the spur that the clear spirit doth raise
(That last infirmity of noble mind)
To scorn delights, and live laborious days;
But the fair guerdon when we hope to find,
And think to burst out into sudden blaze,
75 Comes the blind Fury with the abhorrèd shears,
And slits the thin-spun life. 'But not the praise',
Phoebus replied, and touched my trembling ears:
'Fame is no plant that grows on moral soil,
Nor in the glistering foil
80 Set off to the world, nor in broad rumour lies,
But lives and spreads aloft by those pure eyes
And perfect witness of all-judging Jove;
As he pronounces lastly on each deed,

Of so much fame in heaven expect thy meed.'
85 O fountain Arethuse, and thou honoured flood,
Smooth-sliding Mincius, crowned with vocal reeds,
That strain I heard was of a higher mood.
But now my oat proceeds,
And listens to the herald of the sea,
90 That came in Neptune's plea.
He asked the waves, and asked the felon winds,
What hard mishap hath doomed this gentle swain?
And questioned every gust of rugged wings
That blows from off each beakèd promontory;
95 They knew not of his story,
And sage Hippotades their answer brings,
That not a blast was from his dungeon strayed;
The air was calm, and on the level brine
Sleek Panope with all her sisters played.
100 It was that fatal and perfidious bark,
Built in the eclipse, and rigged with curses dark,
That sunk so low that sacred head of thine.
Next Camus, reverend sire, went footing slow,
His mantle hairy, and his bonnet sedge,
105 Inwrought with figures dim, and on the edge,
Like to that sanguine flower inscribed with woe.
'Ah, who hath reft,' quoth he, 'my dearest pledge?'
Last came, and last did go,
The Pilot of the Galilean lake;
110 Two massy keys he bore of metals twain
(The golden opes, the iron shuts amain).
He shook his mitred locks, and stern bespake:
'How well could I have spared for thee, young swain,
Enow of such as for their bellies' sake
115 Creep and intrude and climb into the fold!
Of other care they little reckoning make
Than how to scramble at the shearer's feast,
And shove away the worthy bidden guest.
Blind mouths! that scarce themselves know how to hold
120 A sheep-hook, or have learned aught else the least
That to the faithful herdman's art belongs!
What recks it them? What need they? They are sped;
And when they list, their lean and flashy songs
Grate on their scrannel pipes of wretched straw;
125 The hungry sheep look up, and are not fed,
But swoln with wind, and the rank mist they draw,
Rot inwardly, and foul contagion spread;
Besides what the grim wolf with privy paw
Daily devours apace, and nothing said;

130 But that two-handed engine at the door
Stands ready to smite once, and smite no more.'
Return, Alphéus, the dread voice is past
That shrunk thy streams; return, Sicilian Muse,
And call the vales, and bid them hither cast
135 Their bells and flowerets of a thousand hues.
Ye valleys low, where the mild whispers use
Of shades and wanton winds and gushing brooks,
On whose fresh lap the swart star sparely looks,
Throw hither all your quaint enamelled eyes,
140 That on the green turf suck the honied showers,
And purple all the ground with vernal flowers.
Bring the rathe primrose that forsaken dies,
The tufted crow-toe, and pale jessamine,
The white pink, and the pansy freaked with jet,
145 The glowing violet,
The musk rose, and the well-attired woodbine,
With cowslips wan that hang the pensive head,
And every flower that sad embroidery wears.
Bid amaranthus all his beauty shed,
150 And daffadillies fill their cups with tears,
To strew the laureate hearse where Lycid lies.
For so to interpose a little ease,
Let our frail thoughts dally with false surmise;
Ay me! whilst thee the shores and sounding seas
155 Wash far away, where'er thy bones are hurled,
Whether beyond the stormy Hebrides,
Where thou perhaps under the whelming tide
Visit'st the bottom of the monstrous world;
Or whether thou, to our moist vows denied,
160 Sleep'st by the fable of Bellerus old,
Where the great Vision of the guarded mount
Looks toward Namancos, and Bayona's hold.
Look homeward, Angel, now, and melt with ruth:
And, O ye dolphins, waft the hapless youth.
165 Weep no more, woeful shepherds, weep no more,
For Lycidas, your sorrow, is not dead,
Sunk though he be beneath the watery floor;
So sinks the day-star in the ocean bed,
And yet anon repairs his drooping head,
170 And tricks his beams, and with new-spangled ore
Flames in the forehead of the morning sky:
So Lycidas sunk low, but mounted high,
Through the dear might of him that walked the waves,
Where, other groves and other streams along,
175 With nectar pure his oozy locks he laves,

And hears the unexpressive nuptial song,
In the blest kingdoms meek of joy and love.
There entertain him all the saints above,
In solemn troops and sweet societies,
180 That sing, and singing in their glory move,
And wipe the tears for ever from his eyes.
Now, Lycidas, the shepherds weep no more;
Henceforth thou art the Genius of the shore,
In thy large recompense, and shalt be good
185 To all that wander in that perilous flood.
Thus sang the uncouth swain to the oaks and rills,
While the still morn went out with sandals grey;
He touched the tender stops of various quills,
With eager thought warbling his Doric lay.
190 And now the sun had stretched out all the hills,
And now was dropped into the western bay;
At last he rose, and twitched his mantle blue:
Tomorrow to fresh woods, and pastures new.

Dieser Text wurde, ebenso wie die in den entsprechenden Kapiteln abgedruckten Texte von Donne und Marvell dem *New Oxford Book of English Verse* ed. Helen Gardner, 1972, entnommen.

Anhang II

Äußerungen zum Thema Originalität und Tradition

[Die vorliegende Auswahl, die nur einen kleinen Teil der vorhandenen Aussagen zusammenstellt, ist nicht repräsentativ, sie kann jedoch deutlich machen, wie verschieden die Stellungnahmen zu diesem Thema sind.]

Originals are, and ought to be, great Favourites, for they are great Benefactors; they extend the Republic of Letters, and add a new province to its dominion: *Imitators* only give us a sort of Duplicates of what we had, possibly much better, before.

We read *Imitation* with somewhat of his languor, who listens to a twice-told tale: Our spirits rouze at an *Original*; that is a perfect stranger, and all throng to learn what news from a foreign land . . . All eminence, and distinction, lies out of the beaten road.

Edward Young, *Conjectures on Original Composition*

Young insinuates . . . that one is aided in becoming a genius by being brainless and ignorant.

Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*

Originality is the seeing nature differently from others, and yet as it is in itself.

William Hazlitt, *Table-Talk*

It is invention that especially distinguishes all great genius.

Alexander Pope, *Preface to Translation of the Iliad*

All good things which exist are the fruits of originality.

John Stuart Mill, *Liberty*

Those only who feel no originality, no consciousness of having received their thoughts and opinions from immediate inspiration, are anxious to be thought original.

S. T. Coleridge, *Anima Poetae*

Originality does not require the rejection of convention . . . Originality is as significant in a settled period as it is in one of constant change. . . . but originality, when it becomes the only, the most prized virtue, may cease to be a virtue at all.

T. S. Eliot, *Johnson as Critic and Poet*

True originality is merely development; and if it is right development it may appear in the end so *inevitable* that we almost come to the point of view of denying all 'original' virtue to the poet. He simply did the next thing.

T. S. Eliot, *Introduction* to Ezra Pound's *Selected Poems*

. . . originality has no bearing upon worth: it might be original and fine, or original and terrible.

M. C. Beardsley, *Aesthetics*

Originality, then, is independent of invention. It is rather the gift of seeing and seizing the latent possibilities of familiar things.

What we call originality, then, does not so much consist in the creation of something wholly new, as in this repristination (to use Browning's word) of something old.

J. L. Lowes, *Convention and Revolt in English Poetry*

So the originality of a poet lies first and last in the audacity of being which permits him to be true to what he perceives, and to his own nature. There ist no true originality apart from this, though some poetry may seem more startlingly original because the reader is unfamiliar with it.

Stephen Spender, *Life and the Poet*

Some writers confuse authenticity which they ought always to aim at, with originality which they should never bother about.

W. H. Auden, *Writing*

The history of forms of literature will carry one far, though it stops short of the miracle of individual genius.

W. P. Ker, *On Progress of Literature*

The great poet . . . is sometimes creating and inventing, giving us new thoughts or pictures; and sometimes restating old ones in such a way that it appears as if we were hearing them for the first time. His originality is of this double kind; an originality of substance and an originality of form. The one originates something new, the other recreates something old.

John Bailey, *Poetry and Commonplace*

It is a tradition in English poetry to be original.

John Wain, *A Writer's Prospect*

The tradition of poetry, in fact, is nothing but the accumulation, from countless ages of experiment, of the knowledge how to make language approximate most closely to the infinite variety of imagination.

L. Abercrombie, *The Theory of Poetry*

The great constructive element in both life and art is the dealings of genius with the continuity of tradition. And poetry becomes original by breaking with tradition at its peril.

J. L. Lowes, *Convention and Revolt in English Poetry*

A poem is most beautiful and most meaningful when it is read in terms of the tradition which gave it birth.

Rosemond Tuve, *A Reading of George Herbert*

Tradition by itself is not enough; it must be perpetually criticized and brought up to date under the supervision of what I call orthodoxy.

T. S. Eliot, *After Strange Gods*

. . . we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his [= the poet's] work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.

T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*

The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us.

Ezra Pound, *Literary Essays*

To-day, in effect, 'tradition' is something that starts and finishes in the library: made by books, out of books, for books . . .

D. J. Enright, *The Brain-washed Muse*

Men grind and grind in the mill of truism, and nothing comes out but what was put in. But the moment they desert the tradition for a spontaneous thought, then poetry, wit, hope, virtue, learning, anecdote, all flock to their aid.

Emerson, *Literary Ethics*

The literary historian constantly treats the tradition as though it were a great river whose course he traces from its beginnings to the present. We are in the habit of viewing it chronologically, of seeing it as a continuity of cause and effect, of moving downstream with the current. But new writers do not float idly upon the current like so much driftwood; rather, like salmon, they fight their way upstream.

Cleanth Brooks, *Tradition*

For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of other selves. The poem is within him, yet he experiences the shame and splendor of being found by poems – great poems – outside him.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*

A tradition, however, is not simply a body of learning. It is a body of learning capable of being applied to the production of what are called original works . . . It is the potentiality of any work in the tradition.

J. V. Cunningham, *Tradition and Poetic Structure*

In technique and language, as in spirit, poetry renews its vitality through an inevitable and endless process of convention and revolt.

Douglas Bush, *English Poetry*

The experience of mankind on the earth is always changing as man develops and has to deal with new combinations of elements; and the writer who is to be anything more than an echo of his predecessors must always find expression for something which has never yet been expressed, must master a new set of phenomena which has never yet been mastered.

Edmund Wilson, *The Historical Interpretation of Literature*

*

Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall, was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! Wenn ich sagen könnte, was ich allen großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.

Goethe zu Eckermann

. . . wenn nun vom eigentlichen Wesen des Neuen die Rede sein soll. Wie könnte es, das wir als das ‚Diskontinuierliche' faßten,

in irgend eine Regel zu fassen sein? Es ist das Unerwartete, das Unberechenbare.

Hermann Schneider, *Über Entstehung, Träger und Wesen des Neuen in der Geschichte der Dichtkunst*

Nun können wir zwar verfolgen, wie es zu etwas schlechthin Neuem kommt. . . . Das Unerhörte, das in den Meisterwerken eines Shakespeare, Tasso, Calderon, Goethe zutagetritt, ergibt sich damit noch keineswegs wie ein Produkt aus bekannten Faktoren. Wir kommen ehrlicherweise ohne einen Begriff für das Neue nicht aus, das in jedem originalen Werk erscheint, und schreiben es der *qualitas occulta* des Schöpferischen zu.

Emil Staiger, *Vom vergessenen Sinn der Dichtung*

Tradition ist die nach dem Leben abgenommene Gipsmaske, die – durch den Lauf vieler Jahre und die Hände ungezählter Handwerker gegangen – schließlich ihre Ähnlichkeit mit dem Original nur mehr erraten läßt.

Busoni, *Aesthetik der Tonkunst*

Originalität ist nicht etwas, das plötzlich vom Himmel fällt, sondern Fortführung der Tradition. Wer einen Schritt an das Überkommene zu setzen vermag, der ist originell. Denn allein die Kraft, die aus der Tiefe der vergangenen Bemühungen in deine Hand strömt, ist fruchtbar, und das Neueste ist nicht immer das in die Zukunft Weisende.

Hans Wimmer, *Über die Bildhauerei*

Jeder Rhythmus trägt in sich die unsichtbare Linie jener Bewegung, die er hervorrufen kann; wenn die Rhythmen erstarren, wird die in ihnen verborgene Gebärde der Leidenschaft zur Tradition wie die, aus welchen das gewöhnliche unbedeutende Ballett zusammengesetzt ist.

Hugo von Hofmannsthal, *Poesie und Leben*

Die literarische Tradition ist das Medium, in dem der europäische Geist sich seiner selbst über Jahrtausende hinweg versichert.

E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*

Selbst wo das Leben sich sturmgleich verändert, wie in revolutionären Zeiten, bewahrt sich im vermeintlichen Wandel aller Dinge weit mehr vom Alten, als irgendeiner weiß, und schließt sich mit dem neuen zu neuer Geltung zusammen.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*

Die Tradition wird nicht um der Tradition willen erhalten, sondern in ihrer Präsenz, in ihrer Fähigkeit, sich noch zur Vergegenwärtigung herzugeben. Sie stirbt unweigerlich, sobald sie mit den zur Herrschaft gelangten gesellschaftlichen und weltanschaulichen Konzeptionen unvereinbar ist.

Werner Krauss, *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*

In den kultivierten Ländern gibt es keine Moden. Es ist eine Ehre, den Vorbildern zu gleichen.

Bert Brecht, *Vergänglichkeit*