BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1964, HEFT 8

WOLFGANG CLEMEN

# Spensers Epithalamion

## Zum Problem der künstlerischen Wertmaßstäbe

Vorgelegt am 9. November 1962

MÜNCHEN 1964

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

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

Printed in Germany

Hugo Friedrich
zum 60. Geburtstag

Was ist ein gutes Gedicht? Diese Frage ist in der Literaturwissenschaft oft gestellt und sehr verschieden beantwortet worden. Dabei zeigte sich dann freilich, daß die Frage etwas anders hätte lauten müssen. Denn meist wissen wir ja bereits, ob ein Gedicht gut ist. Wir glauben bereits den Rang des Kunstwerks zu kennen, wenn wir uns mit ihm in der nachvollziehenden Interpretation wissenschaftlich befassen. In einem ständig fortschreitenden Prozeß der Auswahl und der Bewährung hat sich im Verlauf der Literaturgeschichte eine Rangordnung der großen Werke der Dichtkunst herausgebildet. Doch die Wissenschaft selbst hat an dem Zustandekommen dieser Rangordnung nur zu einem kleinen Teil mitgewirkt. Die Rangordnung hat sich zwar im Wandel der Geschmacksgeschichte mehrfach verschoben, und wir kennen drastische Beispiele für literarische Fehlurteile, für unverdienten Ruhm wie unverdienten Tadel.[1] Dennoch gibt es eine ganze Reihe von Werken, die über Jahrhunderte hinweg ihren Rang behaupten konnten und unwidersprochen unter die Meisterwerke eingereiht wurden. Es gibt auch die andere Tatsache, daß bedeutende Dichtungen – nach einem vorübergehenden Schwanken des Urteils – sich nach einiger Zeit durchsetzen konnten und ihr Platz ihnen dann nicht mehr streitig gemacht wurde. Gradunterschiede in der Bewertung wird es auch künftig weiter geben und ebenfalls Wandlungen des Geschmacks. Doch ist kaum anzunehmen, daß diese auf das Bewußtsein von der unbestreitbaren Qualität der betreffenden Werke eine derart radikale und „umwertende" Wirkung ausüben werden. Es ist z. B. schwer vorstellbar, daß Shakespeares *Othello* in 50 Jahren als „schlechtes Drama" hingestellt werden wird.

Zu den großen Dichtungen, die einigermaßen unangefochten ihren Ruhm und ihren Rang behauptet haben, gehört Spensers Hochzeitsgedicht. Der Frage nach den Kriterien für seine hohe künstlerische Qualität und Wirkung suchen wir durch Interpretation näher zu kommen. Die anfangs gestellte Frage müßte

[1] L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 1961, sowie 'Literarische Fehlurteile' in *Essays*, 1948.

also folgendermaßen lauten: Sind an einem großen Gedicht bestimmte Gestaltungsprinzipien, Eigenschaften und Merkmale erkennbar, durch deren Zusammenwirken der besondere Rang und die poetische Wirkung dieses Gedichtes sich – zumindest teilweise – erklären lassen ? Verstehendes Eindringen in ein Kunstwerk bedeutet Erkennen seines inneren Zusammenhangs, innerhalb dessen auch seine kleinsten Teile ihren notwendigen Platz einnehmen, in einer Sinnbeziehung zum Ganzen stehen, aufeinander abgestimmt sind und ihren besonderen Beitrag zu der Gesamtwirkung zu leisten vermögen.[1] Das Deutlichwerden eines solchen Gefüges, einer solchen Ordnung in ihrem Beziehungsreichtum und ihrer sinnvollen Gliederung ist meist gleichzeitig ein wichtiger Schritt, um eine der Quellen zu entdecken, aus denen sich die künstlerische Wirkung des Kunstwerkes speist.

In der wissenschaftlichen Interpretation der Dichtung geht es immer wieder um ein rationales Demonstrieren von etwas, das wir auf der „irrationalen Ebene" in anderer Weise schon erfahren haben.[2] Und da alle Kunst sich zu einem Teil in dem Bereich des Irrationalen abspielt, führt die Frage nach der wissenschaftlich nachweisbaren Qualität in die Problematik hinein, mit welcher der Literarhistoriker ständig zu tun hat. Denn er muß immer wieder mit rationalen Mitteln einem Phänomen auf die Spur zu kommen versuchen, das nicht nur im Rationalen, sondern auch im Irrationalen wurzelt und uns folglich mit seinen wissenschaftlich erkennbaren Schichten stets nur einen Teil seiner komplexen Wirkung und Substanz aufschließt. Deutung wie Wertung können daher nur ein „annäherndes" Verfahren bedeuten, nie eine völlige Auflösung der geheimnisvollen Alchimie, die sich im Gedicht vollzogen hat.

In den wissenschaftlichen Erörterungen über die literarische Wertung[3] hat man einige verbindliche Maßstäbe aufzustellen

---

[1] Vgl. Hugo Friedrich, 'Dichtung und Methoden ihrer Deutung' in *Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457–1957. Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier, 1958.* p. 98.

[2] „daß wir begreifen, was uns ergreift, das ist das eigentliche Ziel aller Literaturwissenschaft" Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1953 p. 11.

[3] Vgl. Oscar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923; J. Pfeiffer, *Umgang mit Dichtung, 1936* (Kap. II); Beriger, Die *literarische*

versucht, die an jedes dichterische Kunstwerk anzulegen seien. Grundeigenschaften sind benannt worden, die jedes Gedicht von hoher Qualität besitzen müsse. Dabei ergab sich Richtiges, aber auch Falsches und weniger Brauchbares. Normen, wie sie etwa Julius Petersen aufgestellt hatte: „Echtheit, Größe, Sinnbildhaftigkeit" erweisen sich als zu vage und führen selber wieder in den Bereich des Subjektiven und Irrationalen hinein, dem man ja doch gerade entrinnen wollte. Angesichts der Schwierigkeit, zu verbindlichen, zu absoluten Maßstäben der Wertung zu gelangen, haben mehrere Literarhistoriker die Möglichkeit einer literarischen Wertung sehr skeptisch beurteilt.[1] In der Tat erheben sich Zweifel, ob es die absolute, die in jeder Beziehung normgerechte Vorzüglichkeit überhaupt gibt und geben kann. Denn es zeigt sich, daß auch die in den prinzipiellen Abhandlungen zur Wertlehre erarbeiteten Maßstäbe durchaus nicht in gleicher Weise auf Kunstwerke verschiedener Epochen anzuwenden sind. Für ein Gedicht des sechzehnten Jahrhunderts mag ein bestimmtes prinzipielles Kriterium volle Gültigkeit haben und sogar unentbehrlich sein, während ein Gedicht der Romantik seiner ent-

---

*Wertung*, 1938; Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, 1939; Horst Oppel, 'Methodenlehre der Literaturwissenschaft' in *Stammlers Aufriß*, 1952, I; Wolfgang Kayser, 'Literarische Wertung und Interpretation' i. *Der Deutschunterricht* 1952, 2; Beda Allemann, *Über das Dichterische*, 1957; Hans-Egon Hass, 'Das Problem der literarischen Wertung' *Studium Generale* 12, 1959.

[1] So Horst Oppel in *Morphologische Literaturwissenschaft*, 1947: „Wir haben uns des Anspruchs zu begeben, mit absoluten Wertmaßstäben für die literarische Beurteilung ausgerüstet zu sein"; Wolfgang Kayser, 'Literarische Wertung und Interpretation' *Der Deutschunterricht*, 1952, 2: „Die Versuche, feste Maßstäbe aufzustellen, die nun einzeln an das Werk angelegt werden könnten, müssen uns nach der bisherigen Diskussion der Wertungslehren bedenklich erscheinen". Der dem Verfasser erst nach Abschluß seines Manuskriptes bekannt gewordene, für die hier angeschnittenen Probleme wichtige Aufsatz von Wilhelm Emrich 'Das Problem der Wertung und Rangordnung literarischer Werke' *(Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen* 200, 1963) beginnt mit dem Satz: „Wertung und Rangordnung literarischer Werke scheinen seit dem Erwachen des modernen historischen Bewußtseins unmöglich geworden zu sein." Doch vergleiche demgegenüber das erste Kapitel von René Welleks *Concepts of Criticism* (1963) sowie die abwägende Darstellung von Hans-Egon Hass a. a. O.

raten kann. Betrachtet man gar die Kriterien, die sich aus den Werken der modernen Dichtung unseres Jahrhunderts ableiten lassen, dann ergeben sich noch mehr Gegensätze zu dem, was hundert Jahre vorher zur Qualität eines guten Gedichtes unabdingbar hinzuzugehören schien. Stellt man in dieser Hinsicht einen Vergleich zwischen hervorragenden Gedichten verschiedener Epochen an, so ergibt sich, daß an der künstlerischen Vorzüglichkeit einer Dichtung in jeder poetischen Gattung jeweils anders zusammengesetzte und anders geartete Komponenten, Strukturmerkmale und Gestaltungsprinzipien beteiligt sind. Es müßte deshalb darum gehen, zu klären, worin sich nun die Vorzüglichkeit eines Renaissance-Gedichtes, die eines romantischen oder die eines modernen Gedichtes eigentümlich ausprägt. Dann stößt man jeweils auf ein ganzes Bündel von Faktoren, die wiederum nie für sich genommen und isoliert, sondern nur in ihrer besonderen Kombination und gegenseitigen Abstimmung als mitwirkende Kräfte, vielleicht als „Ursachen" für eine hohe künstlerische Qualität verantwortlich gemacht werden können. Inwieweit sich dabei auch einige gleichbleibende Grundprinzipien der Gestaltung ergeben, muß von Fall zu Fall entschieden werden. Die Frage, ob es gleichsam übergeordnete allgemeine Gestaltungsprinzipien gibt, die sowohl für ein hervorragendes Gedicht des sechzehnten wie für ein solches des neunzehnten Jahrhunderts Gültigkeit besitzen, kann also erst nachträglich, sozusagen in einem zweiten Arbeitsgang, beantwortet werden. Doch geht es nicht an, ein solches Prinzip *a priori* als Forderung an das betreffende Werk heranzutragen.

Vor allem wird man nach jenen Maßstäben fragen müssen, die sich aus dem, was das Gedicht sich selbst zum Ziel gesetzt hat, ergeben. Denn jede Dichtung sucht mit ihren besonderen Mitteln etwas zu verwirklichen, was ihrem Schöpfer als Aufgabe vorgeschwebt hat. Oft läßt sich diese eigenste Absicht einer Dichtung aus ihren Worten selbst ablesen. Ein solches 'Eigenzeugnis' kann uns eine Hilfe sein, um festzustellen, inwieweit dieses Ziel, welches sich das Gedicht gesetzt hat, von ihm erreicht worden ist. So scheint das große Kunstwerk in sich selbst die Maßstäbe zu enthalten, an denen es gemessen werden will. Doch gibt es für die Art und Weise, wie sich Gehalt und Gestalt, Intention und

sprachliche Verwirklichung miteinander decken, sehr verschiedene Möglichkeiten. Die sprachliche Gestalt, die Kompositionsart, die Versstruktur, die Darstellungsweise des Gedichtes werden abhängig sein von den jeweils vorherrschenden Stilrichtungen, und gleicherweise tritt an den Themen und Inhalten neben ihrer überzeitlichen Gültigkeit ein zeitgebundenes Element hervor. Doch wo immer Gehalt und Gestalt in vollendeter Weise zur Übereinstimmung gebracht wurden – sei das in der Dichtung, in der Musik oder in der bildenden Kunst – ergibt sich etwas Neues und Bleibendes, das über die Begrenztheiten zeitgebundener Stile und Inhalte hinauswächst.

Wir gehen daher im folgenden nicht von vorgefaßten allgemeinverbindlichen Kriterien und Gestaltungsprinzipien aus, um diese an Spensers Hochzeitsgedicht nachzuweisen, sondern versuchen den umgekehrten Weg zu beschreiten. Die Werkbeschreibung soll als Grundlage dienen, um von hier aus zu den innerhalb der Interpretation sichtbar werdenden Merkmalen und Qualitäten zu gelangen und zu fragen, inwieweit wir diese gleichzeitig als Maßstäbe der Wertung begreifen und verwenden können. Interpretation und Wertung hängen eng miteinander zusammen, ja müssen sich notwendig auseinander ergeben. Indem ich interpretiere und dabei einzelnes hervorhebe, urteile ich bereits. Indem ich das Kunstwerk charakterisiere und „würdige", befinde ich mich schon auf dem Weg zur „Wertung". Jede eingehende Interpretation schließt daher eine Wertung unwillkürlich mit ein, und es ist ein vergebliches Bemühen, einer wertungsfreien Interpretation das Wort reden zu wollen. Denn das dichterische Kunstwerk selbst ist, wie Wellek bemerkt hat,[1] 'a structure of values'. Freilich ergibt sich die Möglichkeit zu einer 'Gesamtwertung' erst, wenn uns das ganze Gebilde in seinem Aufbau, seinem Textgewebe, seiner Thematik, mithin in seiner inneren und äußeren Gestalt einsichtig geworden ist, und wenn wir überdies durch Gegenüberstellung und Vergleich die Stellung des Gedichtes innerhalb der Dichtungsgeschichte wie innerhalb der literarischen Konstellation der betreffenden Epoche beurteilen können. Die Einbeziehung der historischen Perspektive ist also notwendig,

---

[1] *Concepts of Criticism* p. 15, vgl. daselbst auch p. 17, 292, 338.

wenn wir auch das werten wollen, was der Dichter damals mit seinem Gedicht an Neuem gebracht hat und was er für die Fortentwicklung der Dichtung geleistet hat. Denn die Geschichte der Dichtung besteht in einem immerwährenden Hinzugewinnen und Entdecken neuer Ausdrucksmöglichkeiten, Gehalte und Stilmittel. Die großen Dichter aber sind es vor allem, die auf diesem Wege einen entschiedenen Schritt vorwärts tun. Historische Sicht ist jedoch auch vonnöten, wenn wir verstehen wollen, inwieweit in diesem einen Werk zeitgebundene Motive, Stoffe und Vorstellungen der damaligen Epoche in die höhere und andere Wirklichkeit der Dichtung verwandelt worden sind. Denn jedes gute Gedicht wurzelt in den Bedingungen seiner Zeit und wächst gleichzeitig über sie hinaus.

Spenser besingt in seinem *Epithalamion*[1] seine eigene Hochzeit, die 1594 in Irland stattfand und bringt dieses Gedicht seiner eigenen neuvermählten Frau als Hochzeitsgeschenk dar. Diese doppelte persönliche Beziehung, die sich auf solche Weise in der Bestimmung und im Inhalt des Gedichtes ausdrückt, findet sich nicht in den vorausgegangenen „Epithalamien" der englischen Literatur. Doch ist es gerade dieses persönliche Moment, das zu der Besonderheit des Gedichtes wesentlich beiträgt.

Spenser schildert in seinem *Epithalamion*[2] den Verlauf seines Hochzeitstages, vom frühen Morgen bis zum späten Abend. So ergibt sich für sein Gedicht ein fester zeitlicher Rahmen, eine überschaubare Erlebnis- und Zeiteinheit. Alles, was das Gedicht bringt, erscheint jedoch nicht nur in diesen zeitlichen Verlauf eingebunden, sondern auch örtlich fixiert. Wir wissen immer, wo wir sind und in welchem Tagesabschnitt wir uns befinden. Da werden – nach der Musenanrufung – die Hochzeitsleute aufgefordert, zum Gemach der Braut zu gehen, die Braut zu wecken und ihr

---

[1] Den ausführlichsten Kommentar mit reichhaltiger Einleitung enthält die Ausgabe des *Epithalamion* von Cortlandt van Winkle, 1923. Neuere kritische Äußerungen über das *Epithalamion* sind zusammengetragen in der *Variorum Edition, The Minor Poems*, vol. II, 1947.

Wichtige Anmerkungen und Hinweise enthält auch die Ausgabe von W. L. Renwick *(Daphnaida and Other Poems)* 1929.

[2] Der vollständige englische Text findet sich auf S. 42 abgedruckt.

Lob zu singen; Nymphen sollen ihnen folgen, um die Gemächer zu schmücken. Die Braut erwacht, wird angekleidet und geschmückt, wird durch die Straßen in feierlichem Zug zur Kirche geleitet, in der wir die Trauungszeremonie miterleben. Die Braut wird wieder nach Hause geleitet, die Hochzeitsfestlichkeiten mit Tanz, Freudenfeuern und Glockengeläut werden geschildert, die Stille der Nacht naht und wird feierlich begrüßt. Das Gedicht klingt aus mit Invokationen und Bitten an Cynthia, Juno, den 'Genius' (die antike Schutzgottheit), und 'the heavens' (die Himmel). So haben wir neben dem klar begrenzten örtlich-zeitlichen Rahmen auch ein festes Handlungsgerüst, eine vorstellbare Vorgangsfolge, einen mehrfachen Schauplatzwechsel. Durch diese Bindung an Ort und Stunde geschieht eine stete Konkretisierung auch der vielen abstrakten Bezüge und allgemeinen Motive, die in einem Hochzeitsgedicht nicht fehlen dürfen. Spenser hat es verstanden, die zahlreichen Konventionen der Epithalamientradition, die er bewußt übernahm, auf natürliche Weise einzuflechten in den Tages- und Handlungsablauf eines von ihm selbst miterlebten Geschehens. Unter der sehr persönlichen Erzählung, die von der Wärme und Innigkeit des Selbst-Erlebten durchglüht ist, taucht beständig das klassische Formenmuster der festgeprägten Epithalamientradition auf.

Der kurze Hinweis auf den Ablauf des Gedichtes vermag freilich keine Vorstellung davon zu vermitteln, welche Fülle von Eindrücken und Einzelbildern, von optischen und akustischen Wahrnehmungen, welcher Reichtum an Bewegung innerhalb dieser Schilderung des einen Hochzeitstages eingefangen ist. Die Fülle von sinnlicher Anschauung und poetischem Detail gehört zum Gepräge der elisabethanischen Dichtung; sie findet bei Spenser, vor allem in seiner *Fairie Queene* ihre reichste Entfaltung. Wie aber nicht wenige elisabethanische Dichtungen (darunter auch solche Spensers) zeigen, steigert sich diese sinnliche Beschreibungskunst leicht zum Überschwang, zur Exuberanz. In den Jahrzehnten, die Spensers *Epithalamion* vorausgehen, hat dieser Überschwang oft die Form gesprengt, hat zu einer Beschreibungstechnik der reinen Aufzählung, zu einem diffusen Nebeneinander geführt. Im *Epithalamion* ist es jedoch Spenser gelungen, diesen Überschwang einzufangen, die Fülle zu gliedern,

sie einem Ordnungsprinzip zu unterwerfen. Denn je größer die Mannigfaltigkeit der Eindrücke, der Gegenstände und Motive, umso dringlicher die Aufgabe der Gliederung und Ordnung. In seinem *Epithalamion*, das mit 434 Versen nicht mehr zu den lyrischen Gedichten, sondern zu den 'long poems' zählt, hat Spenser wohl als erster in seiner Epoche das spezifische Gestaltungsproblem gelöst, das mit dem 'long poem' stets verknüpft ist.

Ein Blick auf die in den vorausgegangenen Jahrzehnten in der englischen Literatur entstandenen „längeren Gedichte", von denen hier lediglich Werke der gleichen Gattung, nämlich die Hochzeitsgedichte von B. Young und Sir Philip Sidney besonders erwähnt seien[1], zeigt uns, wie groß der Fortschritt ist, den Spenser auf diesem Sondergebiet erreicht hat. Noch Youngs *Epithalamion* weist eine lose Aneinanderreihung der Strophen auf, die weder inhaltlich noch formal miteinander verzahnt sind, so daß man sie sogar ohne Schaden für die Verständlichkeit des Ganzen untereinander austauschen könnte. Diese „Reihenstruktur" kennt keinen Aufstieg und Abstieg, keinen Höhepunkt, keine durchlaufende Entwicklung. Auch der Abschluß des Youngschen Gedichtes ergibt sich daher aus mehr zufälligen äußeren Gründen. Innerhalb des Gedichtes fehlt es an der gegenseitigen Bindung der einzelnen Elemente, die fast isoliert nebeneinanderstehen (so ergibt sich z. B. keine wechselseitige Beziehung zwischen der Gestalt der Braut und den Landschaftsschilderungen); ja die einzelnen Motive tendieren zu ihrer Verselbständigung und ordnen sich nicht auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin. Es fehlt der innere Zusammenhang, der bei Spenser zwischen allen Teilen untereinander besteht, es fehlt auch die reiche gegenseitige Spiegelung und Beziehungsfülle, und es fehlt nicht zuletzt die Dichte der Sprache und der Darstellung, die vielfach abgestufte Gegenständlichkeit der Anschauung, die unsere Phantasie mit konkreten Bildern und Vorstellungen erfüllt.

So ergeben sich schon aus dieser kurzen Gegenüberstellung, die mit ähnlichen Resultaten auch an anderen längeren Gedichten des sechzehnten Jahrhunderts durchgeführt werden könnte,

---

[1] Vgl. Robert H. Case, *English Epithalamies*, 1896.

mehrere grundlegende Unterschiede. Sie zeigen uns nicht nur, wie Spenser innerhalb einer bestimmten Dichtungsart Wichtiges und Neues verwirklicht hat, sondern können gleichzeitig auch ein Hinweis auf prinzipielle Qualitätsunterschiede sein. Denn anstelle der inneren und äußeren Gliederung, der Einheitlichkeit, der Hinordnung aller Teile auf eine Mitte, der Beziehungsfülle und der Dichte, die uns bei Spenser entgegentreten, finden wir in dem Gedicht von B. Young (und ähnlich auch bei Sidney) eine lockere Struktur, eine Neigung zur Verselbständigung der Teile, zum Überwuchern des Ornaments, und vor allem einen nur äußerlich hergestellten Zusammenhang der Motive.

Was jedoch an den längeren Gedichten des sechzehnten Jahrhunderts am meisten in die Augen fällt, ist die fehlende Kompositionskunst und Gliederung. Dieser Punkt soll daher auch an Spensers *Epithalamion* zuerst betrachtet werden. Denn Spenser hat seinem Gedicht nicht nur einen festen Rahmen, einen Anstieg bis zur Mitte hin und ein 'decrescendo' bis zum Schluß hin gegeben, sondern er hat mit dem ausgewogenen Aufbau seines Gedichtes auch für die auf- und absteigende Linie des Tages, für den äußeren und inneren Vorgang, für den „Erlebnisverlauf" eine genaue Entsprechung geschaffen.

Die Gliederung des Gedichtes in 23 18- oder 19-zeilige Strophen[1] ergibt eine Aufteilung in überschaubare kleinere Einheiten, durch welche die Länge des Gedichtes aufgebrochen wird in eine Folge von Bildern, Einzelmomenten, Einzelvorgängen, die dennoch eng miteinander verflochten sind. Auf die Musenanrufung der ersten Strophe folgen 10 Strophen der Vorbereitung, die auf die feierliche Trauung in der Kirche hinführen. Diese wird in zwei Strophen, die ihren Platz in der Mitte des Gedichtes haben, beschrieben. Diese Mitte des Gedichtes ist auch die Mitte des Tages und der Höhepunkt des Dargestellten. In den folgenden 10 Strophen wird die zweite Tageshälfte, die Heimführung der Braut, das Nahen des Abends und der Nacht beschrieben. Die Symmetrie dieser strophischen Gliederung wird noch betont durch motivische Entsprechungen zwischen Strophen, die an den gleichen Stellen in der ersten Hälfte und in der zweiten Hälfte

[1] Mit Ausnahme von Strophe 15 (Vers 261 ff.) mit 17 Verszeilen.

stehen.[1] Damit gelangt man freilich schon zu Strukturverhältnissen, die weder beim ersten Lesen noch beim Anhören wahrnehmbar sind. Aber wie in dem Turm eines gotischen Münsters oder in einer reichen figürlichen Darstellung von Raphael Entsprechungen und kunstvolle Gliederungen verborgen sind, die dem Beschauer kaum bewußt werden, sondern sich erst dem nachsuchenden Studium erschließen, so enthält große Dichtung stets sehr viel mehr als was beim ersten oder auch zweiten Lesen zu bemerken ist. Dennoch werden wir sagen dürfen, daß diese eingeformten symmetrischen Verhältnisse zu der künstlerischen Gesamtwirkung beitragen.

Der ausgewogene strophische Aufbau des *Epithalamion* erweist sich als ein gliederndes Prinzip. Daneben steht das vereinheitlichende Prinzip der thematischen Durchdringung. Denn alles in diesem Gedicht ist bezogen und hingeordnet auf den Anlaß und die bewegende Mitte des Gedichtes: die Braut des Dichters. Ihr zu Ehren, zum Preise und zum Geschenk schrieb Spenser sein Hochzeitsgedicht. Und so ist es angemessen, daß alles, was in dem langen Gedicht ausgesprochen, geschildert und empfunden wird, in der Gestalt der Braut seinen gemeinsamen Bezugspunkt findet. Aber damit diese Hinordnung der Einzelheiten auf die Gestalt der Braut, so natürlich sie uns auch erscheint, zur poetischen Wirklichkeit wird, bedarf es auch wieder großer Kunst. Denn Spenser bringt ja nicht nur Einzelszenen und -vorgänge, wie sie sich aus dem Tagesverlauf ergeben, er zieht den Kreis sehr viel weiter und bringt Motive aus der Bibel wie aus dem volkstümlichen Brauch der Zeit, bietet mythologische Figuren und heidnische Gottheiten auf, schildert heimische Landschaft und Umwelt. Was auch immer angerührt wird von solchen Vorstellungen und Reminiszenzen, der Kreis kehrt in jeder Strophe zum eigentlichen Anlaß und Quellpunkt des Gediches zurück. Auch alle Menschen, alle Naturdinge und Tiere, alle mythologischen Gestalten, die im Laufe des Gedichtes erwähnt werden, *dienen* auf irgendeine Weise der Braut, der Vorbereitung ihrer Hochzeit,

[1] Vgl. A. Kent Hieatt, *Short Time's Endless Monument. The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's Epithalamion*, 1960. Den Entsprechungen und Symbolbezügen, die Hieatt in großer Zahl darlegt, wird man jedoch nicht in allen Punkten zustimmen können.

ihrem Preis, ihrer poetischen Erhöhung durch Bild und Vergleich. Oder sie dienen ihr ganz buchstäblich, indem sie die Braut ankleiden und schmücken, sie z. B. als Brautjungfern zur Kirche geleiten und wieder zurückführen. Durch solche praktische Beteiligung aller Wesen an den Hochzeitsvorbereitungen werden insbesondere auch die mythologischen Figuren auf ganz natürliche Weise in die Handlung und den Ablauf dieses Hochzeitstages einbezogen und wirken dadurch nicht mehr als rhetorische Floskeln, als dekorativer Zierat, so wie das in vielen Renaissance-Dichtungen der Fall ist.[1] Was „Verlebendigung" der Mythologie ist, können wir hier an einem konkreten Beispiel erfahren.

Die Zuordnung aller Einzelheiten auf einen Mittelpunkt hin ist das allgemeinste 'einheitsstiftende' Prinzip, das dem langen Gedicht seinen inneren Zusammenhang gibt. Aber es tritt nun noch anderes hinzu, was in dem Gewebe der Dichtung feinere Verknüpfungen und Entsprechungen bewirkt. Bestimmte Grundmotive, wie sie sich aus dem Charakter eines Hochzeitsgedichtes in natürlicher Weise ergeben, werden mehrfach wiederholt und auf verschiedenen Bedeutungsebenen variiert. Das *Schmücken* ist ein solches Leitmotiv. Die Musen, so heißt es schon in der zweiten Zeile, haben dem Dichter geholfen, „andere zu schmükken", so daß hier das dichterische Preisen als ein „Schmücken" verstanden wird. Sie haben sich aber auch selber schon geschmückt (And having all your heads with girlands crowned) wenn sie dem Dichter helfen, den Preis der eigenen Braut zu singen (13/14). Und wiederum sollen die Fluß- und Waldnymphen mit Girlanden und Blumenteppichen die Gemächer der Braut schmücken. In der sechsten Strophe werden die drei Grazien (ye three handmaids of the Cyprian Queen 103) aufgeboten, um die Braut zu schmücken, eine symbolische Variation des realen vorausgegangenen Vorgangs! Zum Schluß erscheint gar das ganze Gedicht als ein 'ornament', als Schmuck (427, 432), den der Dichter seiner Braut als Hochzeitsgeschenk darbietet. Diese Schlußwendung, mit der das Einzelmotiv auf das Ganze der Dichtung übertragen wird, ist gleichzeitig ein poetisches Selbstzeug-

---

[1] Vgl. Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, 1957.

nis. Denn damit werden die schmückende Absicht, aber auch der prunkende sprachliche Schmuck der elisabethanischen Dichtung gekennzeichnet.

Doch die Frage nach den „einheitsstiftenden" Elementen des Gedichtes, nach seinen Leitmotiven, stellen wir ja im Hinblick auf die künstlerische Wirkung, auf das, was das *Epithalamion* als Kunstwerk auszeichnet. Wenn wir das ganze Gedicht gelesen oder gehört haben, hat sich uns seine Atmosphäre als etwas Unverwechselbares und Eigentümliches eingeprägt und bleibt in unserer Erinnerung weiter lebendig. Diese bestimmte Tönung, die ein gutes Gedicht aufweist, wird aber mit hervorgerufen durch wiederkehrende Wendungen und Vorstellungen. In Gedichten minderer Qualität finden wir diese charakteristische Grundstimmung, von der auch die poetischen Details gefärbt sind, nicht. In der Dichtung zwischen Skelton und Spenser gibt es kaum ein Beispiel für eine solche durchgängige Färbung, sofern wir damit nicht nur Äußerliches, sondern gleichzeitig die innere Stimmung des Gedichtes bezeichnen wollen.

In dieser Weise tragen im *Epithalamion* das Motiv des Singens und Preisens, die vielfachen Ausdrücke für Freudigkeit und Festesstimmung, sowie die Lichtmetaphorik dazu bei, der Dichtung ihre charakteristische Gesamtatmosphäre zu verleihen. Das Singen und Preisen ergibt sich aus der besonderen Bestimmung des Gedichtes und aus der Epithalamientradition. Hier erfüllt es sich in jeder Phase als ein Tun und Handeln der verschiedensten Beteiligten, als ständige musikalische Begleitstimme und als symbolische Grundhaltung. Nicht nur, daß 'sing' in jeder Strophe im vorletzten Vers als Reimwort für den Refrain erscheint; das Singen geht gleichsam von Mund zu Mund, setzt sich fort von Strophe zu Strophe und verknüpft durch die Wiederkehr des Gleichen das Vielfältige und Verschiedenartige. Das Singen beginnt beim Dichter selbst, der sich Hilfe erbittet von den Musen, die ihrerseits schon den Preis anderer gesungen haben (5). Er vergleicht sich mit dem singenden Orpheus und fordert nacheinander die verschiedensten Gruppen der „Mithandelnden" zum Singen auf,[1] bis dann – im zweiten Teil des Gedichtes – mit dem

[1] Die Hochzeitsleute (35), die Nymphen (54), die 'lightfoot maids' (67), die Grazien (103), die Zuschauer auf der Straße (165), die Engel (240), die 'young

Nahen der nächtlichen Stille auch das Singen verstummen muß.[1] Doch ist damit das Motiv des Singens nicht aus dem Gedicht verschwunden. Denn durch die kunstvolle Variation des Themas „Verstummen des Gesangs" werden wir weiter an das vorausgegangene Klingen und Singen erinnert. Zum Schluß wird gar – im *Envoy* – das ganze Gedicht als 'Song made in lieu of many ornaments' (427) angeredet.

Das Singen dient dem Preisen, dem Ausdruck der Festesfreude; der Preis der Braut, wie er in vielfältiger Abwandlung das ganze Gedicht hindurch lebendig ist, wird während der Hochzeitszeremonie überhöht vom Preise Gottes (219, 240). Das Halleluja, das die Engel während der Trauung singen (240), gibt auch dem „Singen" an dieser Stelle einen höheren Sinnbezug. Dem Preis der Braut aber sind außer den vielen Einzelversen, Bildern und Hinweisen auch zwei Strophen ganz ausschließlich gewidmet, in denen ihre äußere und innere Schönheit beschrieben wird (167–203).

An der Art und Weise, wie das Schmücken, das Preisen und Singen in Darstellung und Sprache des *Epithalamion* in Erscheinung tritt, kann deutlich werden, wie dieses Gedicht die ihm gesetzte Aufgabe erfüllt, indem es die dreifache Bestimmung: ein Hochzeitsgeschenk des Bräutigams an seine Braut zu sein, den Preis der Braut zu verkünden und des Dichters eigenen Hochzeitstag zu besingen, in poetische Wirklichkeit verwandelt.

Das Singen, das Preisen ist nun wie alles übrige Tun hineingenommen in die allgemeine Stimmung der Freude, die sich beim abendlichen Hochzeitsfest zur ausgelassenen Fröhlichkeit, im Bräutigam selbst aber zur stillen Glückseligkeit steigert. Die vielen Ausdrücke, die diesem Bedeutungsfeld dienen (joy, joyance, pleasure, pleasance, delight, happiness, jollity, lustihead, merriment, gay, merry, joyous, joyful, cheerful, glad, happy) ziehen sich durch das ganze Gedicht hindurch und stellen sich neben

---

men of the town' (261/276). In anderer Verknüpfungsweise – ohne die direkte Aufforderung – werden auch der vielfältige 'love-learned song' der Vögel (78–90), das Singen der in den Straßen auf und ab laufenden Knaben (137/146), der Chorgesang der 'Choristers' (221), die Jubellieder der jungen Mädchen (259), der freudige Gesang der ganzen Hochzeitsgesellschaft (294) geschildert.

[1] 'And leave likewise your former lay to sing' (313).

andere, verwandte Lieblingsworte Spensers in diesem Gedicht (fair, fresh, sweet, goodly, gentle, seemly). So erhält der Wortschatz jene besondere Tönung, von der gesprochen wurde.

Derselben Wirkung dienen die zahlreichen Lichtmetaphern, die das *Epithalamion* wie eine Leuchtspur durchziehen und in vielfacher Abstufung erscheinen. An der Verwendung dieser Lichtmetaphorik kann deutlich werden, wie Atmosphärisches sich zum Symbolischen steigern kann. Die Lichtmetaphern, die in erster Linie auf die Braut bezogen werden, wachsen ganz natürlich aus dem Ablauf des Tages heraus. Mit der aufgehenden, dann zum Zenith aufsteigenden Sonne, die sich wieder abwärts senkt und untergeht, um dann vom Abendstern und vom Mond abgelöst zu werden, ist uns der Fortgang des Tages unter dem Zeichen des Lichtes ständig gegenwärtig. So vollzieht sich ein steter Übergang von der Sonne, die den Tag begleitet, zur lichthaften Gestalt der Braut, zur hellen Glücksstimmung aller Beteiligten.[1] Durch die Lichtsymbolik werden also verschiedene Bereiche verknüpft. Indem jedoch diese Lichtsymbolik ständig genährt wird durch das reale Lichtgeschehen dieses Tages, kann sie nicht zur abstrakten Chiffre werden.

Durch ein besonderes Mittel wird das Freudige, das Lichte noch stärker zur Wirkung gebracht. Spenser läßt beides sich von dem dunklen Hintergrund der Kontrastwerte abheben. Traurigkeit, Klage und Schwermut werden abgewehrt, 'night's uncheerful damp' wird fortgescheucht (21), und erst gegen Ende des Gedichtes, am Abend des Hochzeitstages, werden Dunkelheit und Nacht mit innigen Worten herbeigewünscht und willkommen geheißen. Das *Epithalamion* scheint von Anfang bis Ende von einer freudigen Stimmung durchzogen zu sein. Doch Spenser bringt auch in dieser Dichtung zum Ausdruck, daß es das andere, die Gefahr und die Sorge, das Leid und die Zerstörung, gibt;[2] er erinnert uns daran durch jene rhetorische Figur der Abwehr,

---

[1] Vgl. 19, 75, 116–120, 148 f. etc.

[2] In den nachdrücklichen mehrfachen Erwähnungen dieser Schattenseite des Daseins (7–12, 67 ff., 321 ff., 334 ff., 412) sieht Thomas M. Greene, 'Spenser and the Epithalamic Convention' *Comparative Literature*, vol. 9, 1957 p. 226 f. eine bemerkenswerte Abweichung Spensers von der Tradition der Epithalamiendichtung.

der Abschirmung. Und so stellt sich das innere Gleichgewicht wieder her.

Doch würden die bisher erwähnten Züge allein noch nicht ausreichen, um dem Gedicht jene Unmittelbarkeit und Frische, jene „Erlebnisnähe" zu geben, die wir im 'long poem' vor Spenser so selten antreffen. Was dem *Epithalamion* seine unvergleichliche Wirkung verleiht, ist, daß wir als Leser ständig das Gefühl haben, „dabei zu sein", in den Erlebnisvorgang selbst hineingezogen zu werden, selber daran teilzunehmen, wie der Dichter durch seinen Festtag hindurchschreitet. Zu dieser Wirkung trägt vor allem die Vergegenwärtigung des Zeitbewußtseins bei, die mit differenzierten dichterischen Mitteln erreicht wird.

Daß Spenser im *Epithalamion* den Verlauf eines Tages beschreibt, bedeutet in diesem Falle mehr als nur den Hinweis auf den geschlossenen zeitlichen Rahmen, innerhalb dessen sich das Geschehen der Dichtung vollzieht. Denn der Dichter macht uns jeden Abschnitt dieser vierundzwanzig Stunden bewußt: die dämmernde Frühe mit dem darauffolgenden leuchtenden Sonnenaufgang, der strahlende Morgen, der warme, helle Mittag, der Nachmittag, der in den Abend übergeht und den Abendstern sichtbar werden läßt, die heraufziehende Nacht mit dem erwachenden Mondlicht, – das alles wird uns jeweils mit Naturbildern, mit prächtigen mythologischen Vergleichen, mit feierlichen Begrüßungen und Apostrophen oder auch mit schlichten Feststellungen gegenwärtig gemacht. Daß wir uns ständig in der Zeit fortbewegen – trotz des Ausruhens im verweilenden Situationsbild – daran werden wir fast in jeder Strophe erinnert, so daß es auffällt, wenn einmal Handlung und Zeit überhaupt nicht fortschreiten wie in jenen beiden berühmten Strophen, in denen der Dichter innehält, um die innere und äußere Schönheit der Braut zu beschreiben (167–203).

Den Tagesablauf von der Schwelle des Morgens bis zur nächsten Nacht erleben wir als einen natürlichen Kreislauf, in dem die Tageszeiten jeweils mit innerem Sinn gefüllt werden: der hohe Mittag mit der Sonne im Zenith ist die rechte Zeit für die Trauung, der Abend die Zeit für die fröhliche Festesstimmung der Hochzeitsgesellschaft, die heraufziehende Nacht die Zeit der Stille, der Erfüllung, des Gebets um den Segen des Himmels. Das

Bewußtsein der verfließenden Zeit, das Spenser mit differenzierten poetischen Mitteln in sein Gedicht hineingeformt hat, wird ergänzt und kontrapunktiert durch das Gefühl der Gegenwärtigkeit des Geschehenden. Wir erleben das Geschilderte so, als ob es sich gerade jetzt,[1] in diesem Augenblick und an diesem Ort vollzöge.

Dieses Doppelte, das Bewußtsein der verrinnenden Zeit wie die „Dauer im Wandel" findet seine Entsprechung in dem Wechsel zwischen fortlaufenden, sich ablösenden Vorgängen auf der einen Seite und festgehaltenen Einzelmomenten auf der anderen Seite. Denn es ergeben sich immer wieder Ruhepunkte, Augenblicke des Verweilens im Strom der Bewegung. Einzelbilder werden herausgehoben und mit erlesener Sprachkunst beschrieben, aber dann treten wir wieder in die Bewegung, die „Handlung" ein, die gleichsam unterirdisch weitergelaufen war. Dieser Wechsel zwischen verweilendem Innehalten und einer immer wieder neu ansetzenden fortlaufenden Handlung macht den charakteristischen Rhythmus der Dichtung aus und wird formal von der strophischen Gliederung unterstützt. Zwei Kompositionsweisen, die bei Spenser stets in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander stehen, sind hier in Einklang gebracht worden: die übergreifende Komposition des ganzen Gedichtes mit seinen durchlaufenden Motivreihen und seiner fortschreitenden Handlung und die Gestaltung abgerundeter Situationsbilder, die mit den strophischen Einheiten zusammenfallen.

In der Abfolge des Gedichtes wird „die Dauer im Wechsel" vor allem dort spürbar, wo der einzigartige Tag zum Tag aller Tage wird, der als ein zeitloses Geschenk ganz ergriffen und so festgehalten wird, daß die weitereilende Zeit fast vergessen werden kann (125 ff., 261 ff.). Nicht zufällig ist das letzte, was Spenser über sein eigenes Gedicht in der Schlußzeile des *Envoy* sagt „And for short time an endless monument". Damit wird das Vermögen der Dichtung, die Zeit zu überwinden, auf eine knappe einprägsame Formel gebracht. Die Kunst vermag aus dem Strom des Vergänglichen eine kurze Zeitspanne herauszugreifen und ihr für Jahrhunderte Dauer zu verleihen.

---

[1] Vgl. die Verwendung von „now" wie die Funktion der Imperative und Anreden (z. B. Wake now, my love, awake; for it is time. 74), der Ausrufe (For lo! 31, Lo! 148).

Die Zeit wird also verschieden erlebt. Wie im Epos oder im Drama wird auf die bevorstehenden Ereignisse vorbereitet, wird Spannung und Erwartung erzeugt. Während ein Vorgang abläuft, wird auf etwas anderes gewartet, so daß die Zeit bis dahin bewußt „ausgefüllt" wird.[1] „For lo! the wished day is come at last" (31) heißt es im Anfang, in froher Begrüßung des endlich Gegenwart gewordenen Tages. Aber am Nachmittag heißt es in ungeduldiger Erwartung der sich allzu langsam nähernden Nacht

How slowly do the hours their numbers spend!
How slowly does sad Time his feathers move! (280 f.)

Was die neuere Literaturkritik „erlebte" oder „subjektive Zeit" nennt, Zeit, die von der Uhrzeit unabhängig wird und manche Stunden als ewig lang, andere als viel zu kurz empfinden läßt, das hat Spenser hier poetisch verwirklicht. Mit der Gestaltung des Zeitgefühls in einem längeren Gedicht hat er etwas verwirklicht, was damals neu war. Er hat aus seiner besonderen Situation heraus eines jener Elemente entdeckt, die aus einer statischen, summierenden, retrospektiven und fern vom Leser sich vollziehenden Dichtung eine dynamische, erlebnisnahe, den Leser einbeziehende Dichtung machen konnten.

Der andere Weg, auf dem diese Unmittelbarkeit und Erlebnisnähe erreicht wird, ist die schon erwähnte Kunst, alles Geschilderte aus einem Akt des Schauens und Wahrnehmens hervorgehen zu lassen. Wir werden selber in dieses Schauen und Hören mit hineingezogen, indem wir Aufforderungen, die der Dichter an die Brautjungfern, die Nymphen und an die übrige Hochzeitsgesellschaft richtet: zu sehen, zu hören, zu bestaunen, unwillkürlich auch auf uns beziehen. Vor allem aber werden durch eine kunstvolle Spiegeltechnik die Eindrücke von den Augen anderer, die im Gedicht mithandeln, aufgefangen. Die Reaktion auf das im Gedicht Geschilderte ist gleichsam mit hineingenommen in die poetische Darstellung.[2] Spenser, der Dichter der augenhaften Be-

---

[1] Vgl. 25, 53, 74, 85, 113, 204, 258.

[2] Die beiden wichtigsten Stellen seien wiedergegeben:

Her modest eyes, abashed to behold
So many gazers as on her do stare,
Upon the lowly ground affixed are; (159 ff.)

schreibungskunst, hat seine eigene Gabe des Schauens und Wahrnehmens auch den Figuren seiner Dichtung verliehen. Und es ist kein Zufall, wenn so oft vom Sehen, von den Augen und den Blicken die Rede ist, und wenn auch Sonne und Mond an diesem „Zuschauen" teilnehmen.[2]

Große Schilderungskunst zielt meist auf eine „Vergegenwärtigung" hin, erstrebt die Aktualisierung und bedient sich dabei dramatischer Mittel. Daß im *Epithalamion* alles so dargeboten wird, als ob es sich in dem gleichen Augenblick vollzieht, in dem es geschildert wird, erreicht Spenser auch dadurch, daß er zu den meisten Vorgängen und Handlungen die Beteiligten selber auffordert. Er trägt sein Gedicht nicht nur als einen von ihm selbst miterlebten Vorgang vor, sondern tritt in diesem Gedicht auch selber als Regisseur und Lenker der Ereignisse hervor. Denn er ist es, der die Brautjungfern herbeiruft und ihnen wie den Nymphen oder den Brautleuten Anweisungen gibt. Er redet aber auch die anderen Gruppen der Mithandelnden an, dirigiert sie hierhin und dorthin, ja, während der Hochzeitszeremonie spricht er auch seine eigene Braut an 'Why blush ye, love, to give to me your hand' (238), so daß wir inmitten der mit hoher Sprachkunst beschriebenen Trauungsfeier in der Kirche (die Strophe steht im Zentrum des ganzen Gedichtes) mit einem Mal des Dichters eigene Stimme vernehmen und in die Intimität eines Dialogs hineingezogen werden. Die neutrale Aussage, deren sich sonst die poetische Beschreibung bedient, wird also im *Epithalamion* weitgehend ersetzt durch Imperative, Anreden und Fragen. Eine ständige dialogische Beziehung wird hergestellt, ein wechselndes „Gegenüber" ist im Gedicht gegenwärtig, mit dem der Dichter

---

That even th' angels which continually
About the sacred altar do remain,
Forget their service and about her fly,
Oft peeping in her face, that seems more fair
The more they on it stare.
But her sad eyes, still fastened on the ground,
Are governed with goodly modesty,
Thar suffers not one look to glance awry, . . . (229 ff.)

[2] Vgl. 64, 167, 181, 223, 293, 372, 377. Die Augen der Braut werden an den beiden zitierten Stellen beschrieben in 93–94, 171.

einmal diese, einmal jene Gruppe oder Person anspricht und dabei mehrfach auch die Leser miteinbezieht. Wenn dann am Ende des Gedichtes die Anrufungen an die Sonne (282), an die Nacht (315), an Cynthia (376) und Juno (390) erscheinen, dann ist uns diese dialogische Beziehung mittlerweile zu etwas so Vertrautem geworden, daß auch diese feierlichen Apostrophen an der Unmittelbarkeit des dialogischen Gegenübers teilnehmen können.

Trägt dies alles zur Vergegenwärtigung, zur Unmittelbarkeit bei, so liegt doch der letzte Grund für solche Wirkung in dem Umstand, daß Spenser in seinem *Epithalamion* gleichzeitig Dichter und Bräutigam ist. Anders als in den vorausgegangenen Hochzeitsgedichten geht es hier ständig um sein persönlichstes Lebensschicksal. So kann diese Dichtung von einer ganz anderen Innigkeit und Gefühlswärme durchströmt sein als die Epithalamien der französischen oder antiken Literatur, in denen der Dichter fast durchweg die Hochzeit fremder, meist hochgestellter Personen besingt. Denn mit solcher Auftragsdichtung war von vorneherein eine konventionellere Haltung des Kompliments, des höflichen Sich-Verbeugens vorgegeben.

Doch bedeutet dies nun nicht, daß Spensers *Epithalamion* sich etwa über die Konventionen zugunsten des persönlichen, des subjektiven Moments hinwegsetzt. Es gehört vielmehr zur Besonderheit dieses Gedichtes, daß es gleichzeitig konventionell und persönlich ist. Es vereint auf einzigartige Weise das subjektive Moment der eigenen inneren Beteiligung mit wohlabgewogener Beachtung der Konvention, mit bewußter Stilisierung, mit klassischer Formstrenge. Was Spenser von den Konventionen des klassischen Epithalamium übernommen hat und in welchen Punkten er die Konvention umgebildet oder verlassen hat, ist mehrfach dargestellt worden.[1] Es zeigt sich, daß gerade jene Kunstgriffe und Motive, die wir als wichtig für die Eigenart der Dichtung erkannt hatten, aus der Epithalamientradition stammen,

---

[1] Ausführlich zuletzt von Thomas M. Greene 'Spenser and the Epithalamic Convention' *Comparative Literature*, vol. 9, 1957. Vgl. auch Kurt Wöhrmann, *Die englische Epithalamiendichtung der Renaissance und ihre Vorbilder*. Diss. Freiburg i. Br. 1928, sowie (im Anschluß an Greene) Hallett Smith, 'Conventions in the Minor Poems' *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser, English Institute Essays*, 1961.

daß sie aber von Spenser in ihrer künstlerischen Wirkung gesteigert wurden und durch ihre Kombination mit anderen Mitteln ein neues Gesicht erhielten. So spielte schon im klassischen Epithalamium das Lied, das Singen eine Rolle. Aber erst Spenser macht aus dem Singen ein „Leitmotiv", welches das ganze Gedicht durchdringt und in jeder Strophe wieder auftaucht. Der Dichter fungierte auch im römischen und griechischen *Epithalamion* schon als „Zeremonienmeister", der Anordnungen erteilt und die einzelnen Personen hierhin und dorthin dirigiert.[1] Spenser hat diese Rolle übernommen, sie aber nun mit der des Bräutigams verknüpft, so daß durch die Identifikation von Bräutigam, Dichter und „Regisseur der Ereignisse" jene Intensität des persönlichen Beteiligtseins entsteht, die der Epithalamientradition bisher unbekannt war. Bereits das klassische Epithalamium verknüpfte das Hochzeitsgedicht mit dem Geschehen des einen bestimmten Tages, so daß wir einen abgrenzbaren Zeitabschnitt vor uns haben.[2] Spenser intensiviert diesen traditionellen Zug, indem er einen ganzen Tag in seinem zeitlichen Ablauf als ein mit dem Sonnenumlauf verbundenes zyklisches Geschehen schildert. So läßt sich auch an der Verwendung der übrigen 'Topoi'[3] erkennen, wie der Dichter die vorgegebenen Motive verlebendigt oder ihnen in dem Organismus seiner Dichtung eine neue Wirkung verleiht. Zu solcher Verlebendigung der festgeprägten Motive trägt bei, daß Spenser jedes Bild, jeden Vorgang mit seinem ganz persönlichen Gefühl durchdringt. Die innere Beteiligung des Dichters überträgt sich auf die Einzelheiten seiner Schilderungskunst. So wird ständig

---

[1] Wie A. L. Wheeler in *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry* (1934) zeigt, findet sich dieser Zug schon in der griechischen Dichtung (z. B. bei Kallimachos). „It is the poet who invokes Hymen, urges the girls to sing, addresses the bride, apostrophizes the wedding couch, directs the boys to lift their torches and sing . . ." (zitiert bei Greene a. a. O. p. 220).

[2] So schildert Catull den Abend eines Hochzeitstages, Statius jedoch einen ganzen Tag (*Silvae* I.2).

[3] Greene zählt folgende 'topoi' noch auf: der Aufzug (die 'mask') des Hymen; die Aufwartung der Grazien; der Preis der Schönheit der Braut; die Ungeduld mit der allzu langsam untergehenden Sonne; die Begrüßung des Abendsterns; das Zubettbringen der Braut mit der Mahnung, die Festlichkeiten abzubrechen; die abschließenden Invokationen, die an die Stelle der 'allocutio sponsalis' treten.

ein Doppeltes erreicht. Auf der einen Seite bedeutet die Anlehnung an die Vorbilder und die Übernahme der konventionellen Motive eine Objektivierung und Distanzierung. Auf der anderen Seite aber wird diese objektivierte Darstellung hereingenommen in das subjektive Erleben des Dichters und ist erfüllt von einem Glücksgefühl, seiner Leidenschaft, seinem Warten und Hoffen.

Ein Vergleich mit dem berühmtesten Hochzeitsgedicht der Antike, Catulls *Epithalamium* (Nr. 61) für Vinia Aurunculeia und Manilius Torquatus ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, weil dieses Gedicht für die Ausprägung der Epithalamientradition in der Renaissance am einflußreichsten war und Spenser es sicher gut gekannt hat. Catulls Gedicht ist um fast 200 Verse kürzer als Spensers *Epithalamion*, es ist insgesamt leichter, eleganter, setzt einen ausschließlich aristokratischen Hintergrund voraus und ist daher von vorneherein in einer anderen Stilwelt zu Hause, so daß ein Vergleich zunächst diese andere Absicht und Gesamtatmosphäre berücksichtigen muß. Trotzdem kann die besondere Art der Spenserschen Gestaltungsweise uns durch den Vergleich deutlicher werden. Spenser zielt stärker als Catull auf Anschaulichkeit und sinnenhafte Darstellung, auf üppige Ausgestaltung der deskriptiven Einzelheiten, auf Vielheit der Bezüge, auf Fülle und Reichtum der Assoziationen. Doch ist Spensers Dichtung gleichzeitig sinnenhaft *und* spirituell, umspannt also einen weiteren Bereich als Catulls Gedicht, dem jene metaphysische Bezogenheit fehlt. Anstelle der einsträngigen Darstellung Catulls, die auf wenige klar hervortretende Linien abgestellt ist, bringt Spenser eine mehrschichtige Erzählung, die mannigfaltige Vorgänge und Bilder zu einem komplexen Ganzen vereint. Auch Spensers poetische Sprache besitzt gegenüber Catull einen größeren Umfang, ist dichter gewoben und nuancenreicher. Die Konventionen, die er von Catull übernimmt, werden jeweils mit mehr Fäden und Querverbindungen in das poetische Gewebe eingeknüpft. Mehrfach können wir auch beobachten, wie Spenser diese Konventionen so gebraucht, daß sie jener „Unmittelbarkeit" dienen können.[1]

---

[1] Sowohl bei Catull wie bei Spenser wird beim Erscheinen der Braut ihr Lob gesungen. Doch Catull preist ihre Eigenschaften, *bevor* sie erscheint, Spenser

Ein solcher Vergleich zerlegt freilich in einzelne anscheinend bewußte und abtrennbare Akte, was bei einem Dichter aus einem instinktiven Kunstempfinden heraus insgesamt sich vollzieht, wenn er sich von einem Vorbild anregen läßt. Spenser ist von einem anderen Gestaltungsprinzip als Catull beherrscht; dieses äußert sich auf mehreren Ebenen und in verschiedenen Bereichen. Wir können es nicht insgesamt fassen, wohl aber bei der Gegenüberstellung der gleichen Einzelheiten bzw. Motive.

Eine solche Gegenüberstellung führt stets auch zu einer anderen Grundfrage hin, die sich gerade bei einer Renaissance-Dichtung ergeben muß, wenn wir ihren Wert und Rang zu fassen versuchen. Was bedeutet nämlich die reichliche Verwendung von Konventionen und 'Topoi' in einer Dichtung, die als vorzüglich, als groß gepriesen wird? Große Dichtung ist in den meisten Fällen Dichtung gewesen, die an eine bestimmte Tradition anknüpfte. Solches Anknüpfen geschieht auf verschiedene Weise, insbesondere aber auch dadurch, daß „Konventionen" übernommen werden. Poetische Konventionen sind nicht nur überlieferte geprägte Formen, sie sind auch „Vereinbarungen", abgekürzte Sinnzeichen und Formeln für weiterreichende Zusammenhänge, die nicht jedesmal wieder neu ausgesprochen zu werden brauchen, weil die Konvention an all das erinnert, was in früheren Werken schon einmal damit gemeint war. Jede Konvention deutet also auf einen Kontext hin, den mitzuteilen der Dichter sich ersparen kann. Durch die Konvention wird die Lizenz erteilt, bestimmte Dinge gegebenenfalls auch auf primitive Weise, durch unrealistische Kunstgriffe und Hilfsmittel auszudrücken, weil man sich so „verabredet" hatte und wußte „was gemeint war". Darum setzt die Konvention in der Regel Leser voraus, die solche Einsicht bereits besitzen, mithin Leser, die Dichtung auch in ihrer historischen Perspektive aufzunehmen vermögen. Ein Gedicht wie das *Epithalamion* brauchte also, um in diesem Bezuge ganz verstanden zu werden, gebildete Leser, die

---

aber läßt sie erst erscheinen und bringt die Schilderung der äußeren und inneren Vorzüge als einen Wahrnehmungsvorgang der Zuschauer, in den der Leser mit hineingezogen wird. Die nach dem üblichen rhetorischen Muster dargebotene „Zug- um-Zug-Beschreibung" wird auf diese Weise mit der Frische und Unmittelbarkeit des Neu-geschauten erfüllt.

diese Dichtung vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Gedichte gleicher Gattung würdigen konnten. Für diese bedeutete es einen zusätzlichen Genuß, im *Epithalamion* all das wiederzuerkennen, was zum „Apparat", zum herkömmlichen Formenmuster eines solchen Hochzeitsgedichtes gehörte. Gleichzeitig aber konnte man bewundern, wie Spenser zwar innerhalb des vorgegebenen Rahmens bleibt, aber dennoch den einzelnen übernommenen Motiven eine andere Wendung und Funktion gibt oder sie gar bewußt verändert. Das Gedicht historisch betrachten, heißt also nicht nur den Platz zu erkennen, an dem es innerhalb der Geschichte der Epithalamiengattung steht, sondern auch etwas von der Perspektive zu rekonstruieren, unter welcher der gebildete Leser es damals betrachtet haben wird.

Konventionelle Dichtung ist aber nun meist auch „stilisierte" Dichtung, die ein Element der Förmlichkeit in sich aufgenommen hat, Dichtung, welche die gelehrte Anspielung kennt und darum einen Bildungshintergrund voraussetzt. Das konventionelle Element verleiht dem Gedicht oft einen höheren Grad von Gültigkeit, Objektivität, ja Distanz; es kann der idealisierenden, typisierenden Absicht des Gedichtes dienen.

Nun gehört all dies auch zu den charkteristischen Merkmalen von Spensers Gedicht. Gerade die zuletzt genannte Absicht, einem Ideal Ausdruck zu verleihen, leitet sich zudem aus der ursprünglichen Bestimmung eines Epithalamium her. Denn dieses sollte sich zwar auf eine bestimmte Hochzeit beziehen, gleichzeitig aber dem Hochzeitspaar einen Spiegel, ein Idealbild vorhalten und die Glück- und Segenswünsche, die in dem Gedicht ausgesprochen werden mußten, mit der Vergegenwärtigung eines solchen Ideals verbinden. Das „Preisen", wie es der panegyrischen Dichtungsart eigentümlich ist, erweitert sich zu dem Benennen und Herbeiwünschen zukünftigen Glücks, welches sich erfüllt, wenn das Ideal sich verwirklicht.[1]

Spenser verbindet jedoch die idealisierende, objektivierende und konventionelle Eigenart seines Hochzeitsgedichtes mit dem sehr

---

[1] Die antike Rhetorik (Aristoteles) unterschied daher, wie auch Greene a. a. O. p. 221 f. ausführt, vom lobenden Preisen das „Glückwünschen", den 'Makarismos'. Von hier leiten sich auch die Aussageformen der Dichtung ab.

persönlichen Element, dem Unkonventionellen und Einmaligen. Die besondere Leistung und Vorzüglichkeit des *Epithalamion* besteht daher immer wieder in der Verknüpfung und gegenseitigen Durchdringung des Gegensätzlichen. Stilisierung begegnet sich mit Spontaneität und Unmittelbarkeit, überpersönliche Gültigkeit mit dem, was nur sehr persönlich verstanden werden kann, Feierlichkeit mit Humor, Gelehrsamkeit mit naiver Unbekümmertheit. Spenser hat die Konvention verlebendigt, indem er sie in den Bereich der persönlichen Erfahrung und Umwelt hineinrückt. So werden (in der dritten Strophe) die Nymphen der Flüsse und grünen Wälder und dann in der nächsten Strophe „die Nymphen von Mulla" und die „lightfoot maids, which keep the deer" (67) in den Kreis derer einbezogen, die bei den Hochzeitsvorbereitungen helfen sollen. Doch diese Nymphen entsprechen nicht nur den Elfen und Feen der Volkssage, ihre Beschreibung paßt auch auf die Töchter der Landpächter, die bei Spensers Hochzeit die Brautjungfern gestellt haben werden. In gleicher Weise entspricht die landschaftliche Umwelt, aus der diese Nymphen kommen, der heimischen Umgebung des irischen Schlosses Kilcolman, wo Spenser seine Hochzeit feierte. Die 'Nymphs of Mulla' sind die Nymphen des Flusses Awby (latein. 'Mulla'), der an Kilcolman vorbeifließt und seine Forellen, die von den Nymphen gehütet werden, sind die heute wie damals berühmten Forellen des Awby-Flusses.[1] Aber auch die einzelnen Hochzeitsriten, so sehr sie den „Konventionen", dem üblichen Zeremoniell des römischen Epithalamium entsprechen, stimmen doch gleichzeitig mit dem lebendigen Hochzeitsbrauch der elisabethanischen Zeit überein.[2] Auf unauffällige Weise kann daher die klassische Überlieferung mit der elisabethanischen Gegenwart verschmolzen werden. Unmerklich ist darum der Übergang zu den Bräuchen, die nun ausschließlich im zeitgenössischen Brauchtum wurzeln, wie sie vor allem in der Strophe über den St. Barnabas- Tag mit den Freudenfeuern und dem Glockenläuten geschildert werden (261 ff.). Damit erscheint in einem von antiker Tradition geprägten *Epithalamion* irisches Lokalkolorit und irischer Volksbrauch, die Spanne zwischen literarischem Topos und lebendiger Gegenwarts-

[1] Renwick: „There are good trout in Awby still" (Anmerkung zu 56).
[2] Vgl. van Winkle p. 31.

bezogenheit wird aufgehoben, und es kehrt in das Hochzeitsgedicht ein Wesenselement zurück, das dieser Gattung in ihren Ursprüngen einmal angehörte, dann aber durch die zunehmende literarische, „aristokratische" und exklusive Entwicklung des Epithalamium schon in antiker Zeit mehr und mehr verschwand. Denn ursprünglich war das Hochzeitsgedicht ein Bestandteil der Volksdichtung, war der volkstümlichen Ausdruckswelt nahe verbunden und mit uralter Volkssitte eng verknüpft. Die Erinnerung an diese historischen Ursprünge hilft uns also, Spensers Einbeziehung des volkstümlichen Elements nicht nur als eine Steigerung der vitalen Kraft und der persönlichen Eigenart des Gedichtes zu verstehen, sondern auch als ein Zurückgreifen auf die geschichtlichen Wurzeln der Gattung.[1] Denn oft ist es geschehen, daß eine in jahrhundertelanger Überlieferung immer mehr verfeinerte und mit literarischem Beiwerk angereicherte Gattung dadurch eine Erneuerung erfuhr, daß ein großer Dichter sie auf ihre eigenen Grundlagen, die in frühester Vergangenheit liegen können, zurückführte.

In unserem Gedicht steht aber dieses Element des lebendigen Volksbrauches nicht allein. Es verknüpft sich mit dem Element des Heiteren, ja Humorvollen, wie es in der 19. Strophe, in der alle Störenfriede vom 'Puck' und den 'hobgoblins' bis zum 'unpleasant quire of frogs' fortgescheucht werden, am deutlichsten zum Durchbruch kommt.[2] Solche humorvollen Glanzlichter inmitten einer Dichtung, die einer hohen Stiltradition angehört, waren etwas Ungewohntes, Neues. Sie entsprachen freilich dem insgesamt bürgerlicheren Milieu,[3] das Spenser in seinem *Epithalamion* zur Geltung bringt, zur Geltung bringen mußte, da er ja seine eigene „bürgerliche" Vermählung besingt und nicht diejenige eines aristokratischen Paares.

Dieser nicht unwichtige Unterschied wirkt sich auf die künstlerische Eigenart des Gedichtes aus. Denn auch hierdurch wird in

---

[1] van Winkle: „. . . Spenser is the poet par excellence who has restored to the wedding hymn mention of popular customs and beliefs". (p. 10).

[2] Auf weitere Beispiele für solchen 'release of humor' weist Greene (a. a. O. p. 224) hin.

[3] So, wenn Spenser die 'merchants' daughters' (167) oder die 'young men of the town' (261) anredet.

Spensers *Epithalamion* jene Alltagsnähe, Lebendigkeit und Natürlichkeit erzeugt, wie sie als Gegengewicht, als Kontrast zu der Stilisierung, zu der Feierlichkeit und dem hohen Pathos in dieser Dichtung gleicherweise vorhanden sind. Diese einzigartige Mischung ist auch einer der Gründe dafür, daß wir gar nicht merken, wie viel klassische Anspielungen, Anklänge an berühmte Vorbilder, Reminiszenzen aus der Bibel, der Sage, der Mythologie in die Dichtung hineinverwoben sind.[1] Auch für die englische Renaissance-Dichtung, die das Entlehnen aus mannigfachen Bezirken liebte und überaus „anspielungsfreudig" war, ist die Fülle dessen, was Spenser in seinem *Epithalamion* anklingen läßt, außerordentlich. Und doch ist jeder Vers frisch und neu, selbst wenn ein berühmtes Zitat in ihm enthalten ist. Das ganze Gedicht wirkt wie aus einem Guß. Spenser ist eine völlige Assimilierung und Integration des übernommenen Gutes gelungen. In solcher Fähigkeit der Dichtung, Fremdes sich anzuverwandeln und zu amalgamieren, hat aber wohl zu allen Zeiten ein Wertkriterium gelegen.

Doch nicht nur für die „Amalgamierung" fremder Entlehnungen ist dieses Gedicht ein vollkommenes Beispiel. Das *Epithalamion* stellt nämlich auch ein Destillat aus dem ganzen vorangegangenen dichterischen Werk Spensers dar, indem es geglückte Wendungen, Metaphern, Wortbildungen aus den verschiedensten Gedichten in sich vereinigt und ihnen durch oft nur geringfügige Abänderungen einen neuen Glanz und eine neue Funktion verleiht.[2] Spenser muß selber dieses Gedicht als Höhepunkt und Krönung seiner eigenen poetischen Bemühungen angesehen haben. Indem es in der Mitte zwischen lyrischer und epischer Gestaltungsweise steht, vereinigt es in sich die beiden Grundrichtungen von Spensers dichterischer Begabung. Die Gattung des Hochzeitsgedichtes, wie ihre Entwicklungsgeschichte zeigt, hat beides, das lyrische

---

[1] In über vierhundert Anmerkungen zum Text des *Epithalamion* weist van Winkle zahlreiche Parallelen in der römischen und griechischen Dichtung, im Hohen Lied Salomonis, bei Dante, Petrarca und den italienischen Sonettisten der Renaissance, bei den Dichtern der Plejade, bei Chaucer u. a. nach und macht wahrscheinlich, daß es sich bei nicht wenigen Versen und Motiven um bewußte Anspielungen handelt.

[2] Hierfür zahlreiche Beispiele bei van Winkle. Vgl. auch dessen Einleitung p. 29.

wie das epische Element, in sich aufgenommen und zur Entfaltung gebracht. Was Spenser also hier im Hinblick auf seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gelingt, war durch die Gattung vorgezeichnet.

Schon mehrfach stellte sich uns die Kunst des *Epithalamion* unter dem Aspekt der Vereinigung des Verschiedenartigsten, ja Gegensätzlichen dar, das aber dennoch zu einem einheitlichen Organismus zusammengefügt wird. In Spensers *Epithalamion* begegnen sich heidnische Hochzeitsriten mit der christlichen Trauung; neben den Musen, den Nymphen und Grazien, neben Bacchus, Hymen, Genius, Hebe und Juno stehen die christlichen Engel, die das Halleluja anstimmen (240), neben dem Tempeleingang erscheint der Hochaltar. In der Straße rufen 'the boys', die dort auf- und abrennen, 'Hymen io Hymen' (140), in der Kirche aber singen zum Klang der Orgel die Chorknaben 'the joyous anthem' (221). In der feierlichen Anrufung an die 'high heavens' (409) finden sich am Schluß dann in einem einzigen Begriff sowohl die heidnischen Gottheiten wie der christliche Gott zusammen. Solche Begegnung von Christentum und Heidentum war der Renaissance-Dichtung sehr vertraut. Doch wäre es wohl keinem anderen Dichter in ähnlicher Weise wie Spenser gelungen, in ein von christlicher Gesinnung erfülltes Gedicht die heidnische Vorstellungswelt so organisch einzubeziehen.

Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit innerhalb eines einheitlichen Gesamtgefüges ist aber auch für die sprachliche und metrische Gestaltungsart des Gedichtes charakteristisch. Der Wechsel zwischen weitausgreifenden Satzgebilden und kurzen knappen Aussagen schafft einen lebendigen Rhythmus, der von der Versbewegung und dem Strophenbau unterstützt wird und sich dem jeweiligen Inhalt, der ausgesagt werden soll, genauestens anpaßt. Versbau, Diktion, Darstellungsgehalt und Gesamtverlauf der Handlung wollen daher zusammen betrachtet werden. Die Skala der Sprache reicht von der ganz schlichten, dem Alltagsidiom angenäherten Diktion bis zur prunkenden, prächtig geschmückten Versrede der großen Renaissancedichtung, die mit unnachahmlicher Würde einherzuschreiten vermag. Die Langzeilen sind vornehmlich der Ort, an dem jene elisabethanische Exuberanz sich entfalten kann. Doch immer wieder wird das

artifizielle Sprachelement, das sich der hohen Stilisierung wie der kunstvollen rhetorischen Steigerung und Ausschmückung gleicherweise bedient, aufgewogen und abgelöst durch Fügungen, die uns durch ihre Schlichtheit und Direktheit überraschen. Auch lange Zeilen geben uns Beispiele dafür. Um diese Verschiedenheit des Tons und Stils klarzumachen, seien gegenübergestellt:

Her long loose yellow locks like golden wire
Sprinkled with pearl, and purling flowers atween (154 f.)

mit: Ah! my dear love, why do ye sleep thus long, (85)
oder mit: Enough it is that all the day was yours (297)

Daneben steht dann die knappe Einfachheit der aus einsilbigen Worten bestehenden kurzen Zeilen wie

For they can do it best (258)
And in her bed her lay (301)
That no man may us see (320)

Gegensätze stehen sich aber auch im Wortschatz gegenüber. Denn die Spannweite der Diktion reicht von den simplen Worten der Umgangssprache bis zu den seltenen Wortzusammensetzungen und entlegenen oder archaischen Ausdrücken, wie sie von Spenser schon in seinem *Shepherd's Calendar* bewußt verwendet worden waren, hier aber nun mit größerer Diskretion – als sprachliche Nuance und gelegentliche Tönung – auftauchen.[1]

Gleiches gilt von der Wortstellung: auch hier wechselt die „normale" Wortstellung mit künstlichen Fügungen ab, wie die „griechische Wortstellung" (Einrahmung des Substantivs von 2 Adjektiven) z. B. in V. 29: 'fresh garments trim' oder die Nachstellung der Präposition, z. B. in V. 89: 'the dewy leaves among', bzw. die Nachstellung des Verbs an das Versende (z. B. 58, 64).

---

[1] Z. B. make (87), mote (123), atween (155), mazeful (190), joyance (245), dight (30, 34), diapred (51), affray (327), lustyhead (22), pleasance (90), rudded (173) – love-learned (88), uncrudded (175), mazeful (190), quietsome (326), misconceived (337), purling (155) – doleful dreariment (11), approvance (144) etc. Mehrere dieser Worte tauchen erstmalig bei Spenser auf, andere sind „archaisierend". Vgl. V. L. Rubel, *Poetic Diction in the English Renaissance. From Skelton Through Spenser*, 1941 p. 263 ff., sowie die Anmerkungen bei van Winkle, de Sélincourt und in der *Variorum Edition*.

Solche Beobachtungen, die sich auf Wortschatz und Wortstellung beziehen, müßten noch ergänzt werden durch eine Analyse der zahlreichen rhetorischen Figuren,[1] die verschiedenen Zwecken dienen und mit außerordentlicher Differenziertheit verwendet werden. Auch hier ergibt sich immer wieder die Wechselwirkung zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit, Stilisierung und Ungezwungenheit des Ausdrucks. An der sehr vielfältigen Verwendung der rhetorischen Figuren in ihrem Zusammenwirken mit Klang- und Echoeffekten, mit Wortwahl und Versbewegung wird aber auch deutlich, wie sehr das *Epithalamion* Wortkunstwerk sein will und als solches gewertet werden muß. Denn die Möglichkeiten der poetischen Sprache sind nach vielen Richtungen hin angespannt und ausgenutzt worden. Das mühelose melodische Fließen der poetischen Sprache, der Wellenschlag der Versbewegung, die uns mit ihrem Zauber erfüllt und uns in den Gang des Gedichtes mit seinem Auf und Ab als Mithörende hineinzwingt, ist das Ergebnis des Ineinandergreifens verschiedenster sprachlicher und rhythmischer Kunstmittel.

Was uns nämlich von diesem Gedicht als Erstes berührt, ist nicht seine kunstvolle Komposition, seine inneren Entsprechungen und Leitmotive, sein gedanklicher Inhalt, sondern seine Sprachmusik, sein Klang und Rhythmus.[2] Was in unserem lauschenden Ohr haften bleibt als Nachhall und als rhythmische Erinnerung ist stärker als der rationale Nachvollzug der inneren Bauweise. Darum muß zu den Wertkriterien der Dichtung auch die Frage gehören, inwieweit ein poetisches Gebilde uns durch seinen Sprachklang, seinen Rhythmus zu ergreifen vermag, wobei es gar nicht einmal von Bedeutung ist, ob wir bei diesem ersten entscheidenden Eindruck schon das meiste „verstanden" haben.[3]

Doch Rhythmus und Klang gehören nun gerade zu denjenigen Aspekten des dichterischen Kunstwerks, die am schwersten durch eine wissenschaftliche Analyse zu erfassen sind. Wir können zwar

---

[1] Dazu vgl. Rubel a. a. O. und van Winkle, Anmerkungen.

[2] Vgl. Emil Staiger über die Wirkung eines Gedichtes in *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1953, p. 44.

[3] T. S. Eliot: 'poetry can communicate before it is understood' (*Selected Essays* [3]1951, p. 238) und ähnlich an anderen Stellen seiner kritischen Schriften.

mit dem Finger hindeuten auf die eine oder andere Stelle, auf diesen oder jenen Vers, der solche klanglichen und rhythmischen Wirkungen besonders eindrucksvoll aufweist. Solche Nachweise sind auch bereits versucht worden.[1] Aber das künstlerische Geheimnis liegt hier nicht in dieser oder jener Einzelheit beschlossen, sondern in dem gesamten Ineinanderverwobensein von Darstellungsinhalt, Sprachmusik und rhythmischer Bewegung.

Immerhin läßt sich bei der Interpretation des *Epithalamion* zeigen, wie sehr die Strophenform, welche Spenser für dieses Gedicht eigens erfunden hat, besondere Möglichkeiten der rhythmischen Gliederung und der Entfaltung jener einzigartigen Verskunst schuf. Denn diese Strophe stellt in sich selbst ein kompliziertes Versgefüge dar, das wie das ganze Gedicht eine ähnlich kunstvolle Untergliederung aufweist. Obwohl man nämlich diese Strophe als Weiterbildung der Petrarcaschen *canzone* hat auffassen können, bedeutet sie doch mit ihrer größeren Länge, ihrer differenzierteren Struktur und folglich ihrer stärkeren Modulationsfähigkeit eine Neuschöpfung. Dadurch, daß auf jeweils fünf bzw. vier Verszeilen mit 5 Hebungen eine dreihebige Kurzzeile folgt, ergibt sich eine Zäsur, eine Verlangsamung der Versbewegung und gleichzeitig eine Aufteilung der ganzen Strophe in mehrere (meist vier) Gruppen. Wir haben also auch innerhalb der Strophe den gleichen Wechsel zwischen Verweilen und Fortschreiten wie im ganzen Gedicht. Doch am Ende jeder Strophe wird dieses Auf und Ab der rhythmischen Bewegung aufgefangen und zur Ruhe gebracht durch den Alexandriner, den sechshebigen Refrain, der durch den stets gleichen Reim auf 'sing' in der vorletzten Zeile mit der Strophe eng verbunden ist und mit charakteristischen Abwandlungen als ein musikalisches Leitmotiv durch das ganze Gedicht hindurchgeführt ist.

Dieser Refrain ist wohl dasjenige, was von dem ganzen *Epithalamion* uns am längsten im Ohr nachklingt, was sich uns auch beim ersten Lesen und Hören schon mit eindringlicher Kraft einprägt. Es ist zunächst einmal ein besonders schöner, ein bezwingender und unvergeßlicher Vers, der uns durch seinen Klang und

[1] So analysiert van Winkle die Vokalfolge in der 5. und 14. Strophe (van Winkle p. 35), während S. V. Jones in *A Spenser Handbook* (1930) p. 354 das 'auditory imagery' der Dichtung untersucht.

seine sinnenhafte Vorstellungskraft in den Bann schlägt. Wir lauschen ihm nach und freuen uns auf sein Wiederauftauchen, wenn wir erst einmal einige Strophen gehört haben und daher seine Wiederkehr mit einiger Zuversicht erwarten dürfen. Gehen wir einen Schritt weiter und vertiefen diesen Eindruck, so wird uns bewußt, wie sehr dieser eine Vers auch die Essenz des ganzen Gedichtes auffängt und darum mit Recht als der Ruhepunkt, zu dem jede Strophe zurückkehrt, erscheinen darf. Denn hier ist immer wieder von dem Echo die Rede, das die umgebenden Wälder auffangen und zurückwerfen. Das Singen und Klingen der Menschen, der Vögel, der Instrumente, wie es als festliche Begleitmusik, als Ausdruck des Preisens und Lobens, als Jubilieren und Frohlocken die Strophen bis zur 16. Strophe hin erfüllt, dringt über den Bezirk des Hochzeitsfestes heraus bis zu dem Kranz der umgebenden Wälder hin, die den Klang aufnehmen. Die Vorstellung der mitwirkenden belebten Natur wird ebenso wie der Eindruck von Echo- und Spiegelwirkungen und vielfältigem Klang im Gedicht auf verschiedenste Weise erzeugt; beides aber findet sich in dieser einzigen Verszeile ausgedrückt. Auch der Refrain gehört daher zu den „einheitsstiftenden" Elementen der Dichtung, indem die Wiederkehr des Gleichen innerhalb einer großen Mannigfaltigkeit von Eindrücken ordnend, zusammenhaltend und verbindend wirkt. Dennoch nimmt durch seine feinen Abstufungen und Umstellungen auch der Refrain an dem epischen Fortgang des Gedichtes teil und geleitet den Leser oder Hörer durch das *Epithalamion* hindurch, indem ihm durch die jeweiligen Veränderungen am Wortlaut des Refrains die schrittweise sich vollziehende Wandlung im Gesamtgeschehen bewußt wird.

Auch dieser Refrain ist im übrigen nicht nur ein „Destillat" aus vielen vorausgegangenen Wendungen und geglückten Formulierungen in früheren Dichtungen Spensers,[1] sondern auch eine Wiederaufnahme und Umprägung von berühmten Zeilen der römischen Epithalamiendichtung.[2] So kann in diesem einen Alex-

[1] Die als mögliche Vorstufen für diesen Refrain in Frage kommenden Verse verzeichnet die *Variorum Edition* auf S. 460.

[2] So aus der Praefatio zum *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* von Claudian (21–22). Aber auch der Vers aus Vergils 10. Ekloge wird hier Pate gestanden haben: 'Non canimus surdis, respondent omnia silvae.'

andriner beides zum Ausdruck kommen, was dem ganzen Gedicht seinen Rang gibt: die Vervollkommnung der eigenen poetischen Möglichkeiten und die Verlebendigung einer reichen Tradition.

Schließlich stellt Spensers Refrainverwendung in diesem Gedicht eine neue Stufe, – einen beträchtlichen „Fortschritt", wenn man so will – in der Entwicklungsgeschichte des Refrains innerhalb der Lyrik des sechzehnten Jahrhunderts dar. Denn auch dieses Formelement durchläuft eine eigene Entwicklung, innerhalb derer es syntaktisch und inhaltlich enger an die Strophe gebunden wird, eine deutliche strukturelle Funktion zugewiesen erhält und zur Sinnentfaltung des Gedichtes beiträgt.[1] Spensers *Epithalamion* bedeutet innerhalb dieser Geschichte einen Höhepunkt.

Die durch den Refrain abgerundeten und für unser Ohr deutlich markierten Strophen stellen mithin kleinere Einheiten innerhalb der größeren Einheit des Gedichtes dar. Sie können darum auch ihre eigene Tonart, ihr eigentümliches Tempo erhalten und durch Inhalt und sprachliche Gestaltungsweise zu nachfolgenden oder vorausgehenden Strophen in einem charakteristischen Gegensatz stehen. Von dieser Möglichkeit macht Spenser reichen Gebrauch. So wäre z. B. zu vergleichen, wie auf den 'strong confused noise' (138) der 8. Strophe mit ihrer Unruhe und Geschäftigkeit und den vielfältigen Geräuschen von Pfeife, Trommel, Violine, Gesang und Geschrei in der Dorfstraße die feierliche Gemessenheit und rhetorische Pracht der 9. Strophe folgt, in der die Braut selber auftritt 'Like Phœbe from her chamber of the east' (149). Alle Bewegung wird in dieser Strophe angehalten, und das Schaubild dieses ersten Erscheinens der Braut wird uns durch hohe Vergleiche (that ye would ween / Some angel she had been (152) / like some maiden queen [158]) durch prunkende Verse (154 ff.) und durch unsere eigene Teilhabe an dem Akt des Schauens und Bewunderns (160) vergegenwärtigt. Oder man verfolge, wie das Verstummen aller Geräusche und Klänge, das Stillewerden der ganzen Natur und Umwelt, des von der

---

[1] Vgl. hierüber die Münchner Dissertation von Wolfgang Weiß: *Der Refrain in der elisabethanischen Lyrik. Studien zur Entwicklungsgeschichte eines literarischen Formelements, 1964.*

17. Strophe an dargestellt wird, in einem Gegensatz zum Vorangehenden steht, oder wie die feierlichen Anrufungen und Gebete, welche die letzten beiden Strophen (390–426) ausfüllen, in ihrer Diktion von den vorausgehenden Strophen, in denen gelegentlich auch schalkhafte oder humorvolle Züge auftauchten, deutlich abgesetzt sind. So hat Spenser also auch in der Aufeinanderfolge der Strophen das Prinzip verwirklicht, das wir bereits auf anderen Ebenen beobachteten: Mannigfaltigkeit innerhalb einer übergreifenden Einheit zu gestalten. Jede Strophe setzt neu ein und steht doch mit ihren Nachbarstrophen in einer engen Verbindung. Das ganze Gedicht aber hat nicht nur seine klar erkennbare äußere Architektur, sondern auch seine abwechselungsreiche innere Bewegung und Entwicklung, die im zweiten Teil von der Schilderung der lauten Ausgelassenheit der jungen Leute am Abend des Hochzeitsfestes hinführt zu dem stillen Gebet der letzten Strophe, in der die Gegenwart verlassen wird, um dem Blick in die Zukunft Platz zu machen.

Dieser Ausgang des *Epithalamion* muß noch betrachtet werden, weil er dem ganzen Gedicht eine besondere Wendung gibt, die auch zur „Wertfrage" in Beziehung steht. In den beiden Schlußstrophen erbittet der Dichter den Segen des Himmels für die zukünftigen Nachkommen dieser neugestifteten Ehe, damit diese vielleicht einmal im Himmel die 'heavenly tabernacles' der 'blessed saints' (422) übernehmen dürfen. Mit diesem Aufblick zum Himmel erhält das Gedicht eine Wendung, die von den konventionellen Grundlagen weit fortführt. Denn auf diese Weise bringt das *Epithalamion* mehr als die herkömmlichen Hochzeitsgedichte, die sich auf den Preis der Braut und die Glückwünsche zur Hochzeit beschränkten und den Wunsch nach Nachkommenschaft nur in konventionell-höflicher Manier einbezogen. All dies wird nun in ein christliches Bekenntnis eingefügt. Spenser weist in der Schlußstrophe der Ehe selbst einen neuen Rang zu, er adelt sie und verklärt sie poetisch. Das bedeutete etwas Neues im Rahmen der europäischen Liebesdichtung, bei der es auch in der Renaissance noch sehr viel seltener um den Preis der ehelichen Liebe ging als vielmehr um die Idealisierung der angebeteten fremden Geliebten, die nach der Tradition der Minnedichtung auch in der Renaissance oft die Frau eines

anderen Mannes war. Die letzte Strophe des *Epithalamion* aber beginnt mit den Versen:

> And ye high heavens, the temple of the gods,
> In which a thousand torches flaming bright
> Do burn, that us wretched earthly clods
> In dreadful darkness lend desired light;

Damit wird die sinnenfrohe Erscheinungswelt, die wir mit Augen und Ohren wahrgenommen haben, überhöht durch den Hinweis auf das Höhere, das Transzendente. Die menschliche Existenz, die durch das Gedicht hindurch in solcher Glückhaftigkeit und Bejahung des Irdischen dargestellt wurde, erscheint nun, zum Schluß, unter dem Bild der 'wretched earthly clods'. Dennoch werden dadurch die Sinnenhaftigkeit und Freude an der Wirklichkeit, wie sie im Gedicht uns entgegentraten, nicht entwertet. Die sinnenhafte irdische Welt erscheint im *Epithalamion* nicht, wie so oft in der *Fairie Queene*, unter dem Zeichen des Verführerischen, Täuschenden oder Scheinhaften. Sie wird mit aller Überzeugungskraft, mit naiver Freudigkeit und Unbekümmertheit dichterisch dargeboten. Aber sie ist nicht der letzte Wert. Wir werden zum Schluß auf eine höhere Stufe der Besinnung und Einsicht hinaufgeführt. Man weiß, wie tief Spenser von neuplatonischen Vorstellungen durchdrungen war.[1] Ihr Einfluß zeigt sich nicht nur hier und in der berühmten 11. Strophe, die den Preis der inneren Schönheit der Braut auf das Lob ihrer äußeren Schönheit folgen ließ.

Durch die Schlußstrophe wird aber – gleichsam in der Rückspiegelung – klar, daß das, was da vordergründig geschah, auf ein Höheres hindeutete. Spenser ging es letztlich um etwas Geistiges. Das *Epithalamion* enthält so zum Schluß ein Element, das dieses Gedicht über sich selbst hinausweisen läßt. Spensers einzigartiges Vermögen, seine sinnenhafte Beschreibungskunst mit einer spirituellen Substanz und einem transzendenten Bezug zu erfüllen, tritt uns hier in einem vollendeten Beispiel gegenüber. So hat sich in Spensers Hochzeitsgedicht mehreres zusammengefunden, was seine Einzigartigkeit begründen half. Große Kunst

---

[1] Vgl. R. Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser*, 1960.

entsteht oft an Kreuzungspunkten entscheidender Formeinflüsse mit eigenen Schöpfungsimpulsen. Verschiedenes muß zusammentreffen, damit der Glücksfall des vollkommenen und reichen Werkes eintreten kann. In einer solchen glücklichen Konstellation ist auch Spensers *Epithalamion* entstanden.[1]

Wir haben uns von verschiedenen Gesichtspunkten aus mit dem *Epithalamion* beschäftigt, um seine Strukturmerkmale, seine Wesenszüge, seine Stellung in der Dichtungsgeschichte zu erkennen. Wenn wir nun zusammenfassen, so wird uns gleichzeitig bewußt, wie viele der in verschiedenem Zusammenhang gemachten Beobachtungen sich ergänzen: Die Geschlossenheit, Klarheit und Symmetrie des Aufbaus, die der Sinnentfaltung des inneren Gehaltes eine genaue formale Entsprechung gibt; die Bezogenheit aller Einzelheiten auf eine Mitte hin; der innere und äußere Zusammenhang, in dem die verschiedenartigen Motive des Gedichtes stehen; – mit anderen Worten die Einheit und Einheitlichkeit des Ganzen trotz der Mannigfaltigkeit, ja Gegensätzlichkeit der Einzelteile. Die Vereinigung von Gegensätzlichem aber konnte auf mehreren Ebenen beobachtet werden, so daß das *Epithalamion* als Synthese verschiedenster Elemente erscheint.[2] Denn es verbindet spontane Unmittelbarkeit mit Stilisierung und Konvention, das Naive und Volkstümliche mit Gelehrsamkeit und Tradition, das Gegenwärtige mit dem Erbe der Vergangenheit, realistische Darstellungsweise mit rhetorischem Prunk, Subjektivität des persönlichen Erlebens mit dem Objektiven und Allgemeingültigen, heidnische Vorstellungswelt mit christlichem Glauben und Sinnenfreude mit Spiritualität. Auch die Sprache zeigte diese Spannweite. Wir bemerkten weiterhin Spensers Kunst der Verlebendigung antiker Mythen und überlieferter Konventionen, seine Fähigkeit, gelehrte Anspielungen und Topoi völlig zu integrieren, an die Tradition einer literarischen Gattung be-

---

[1] „The poetry of Europe was so much a part of Spenser's life, and his energy so habitually turned to poetry, that the happy day of worldly experience and the happy day of artistic power met and created this perfect poem" W. L. Renwick in seinem Kommentar zum *Epithalamion* (*Daphnaida and other Poems*, ed. by W. L. Renwick, 1929).

[2] C. S. Lewis spricht in diesem Sinne von der 'triumphant fusion of many different elements' (*English Literature in the Sixteenth Century* 1954, p. 373).

wußt anzuknüpfen und dennoch diese Gattung mit neuem Sinn zu füllen und abzuwandeln. Die unmittelbare künstlerische Wirkung des Gedichtes auf den Leser erklärte sich aus dem Zusammenwirken mehrerer Elemente: der Versmusik und Sprachkunst, sowie dem Wechsel zwischen verweilender und fortschreitender Darstellungsweise. Hinzu kam der Ausgleich zwischen epischer und lyrischer Gestaltung und die Vergegenwärtigung aller Abschnitte des Hochzeitstages in lebendigen Vorgängen und Schaubildern, an deren Wahrnehmung durch Auge und Ohr der Leser selbst beteiligt wird. Die Zeitgestaltung trug zu dieser Erlebnisnähe und Vergegenwärtigung bei. Würde man jedoch die verschiedenen hier aufgezählten Qualitäten und Wirkungselemente an Hand einer von Vers zu Vers fortschreitenden Textinterpretation nachweisen, so ergäbe sich noch ein Weiteres: die Dichte des poetischen Textgewebes. Denn in einer einzigen Wendung sind oft mehrere Bedeutungen und Funktionen vereinigt. Auch das Ornament ist kein leeres Füllsel, sondern bildet einen sinnvollen und mitwirkenden Teil des Ganzen.

So läßt sich am *Epithalamion* vieles und verschiedenes hervorheben, was zu seiner künstlerischen Qualität in Beziehung steht. Der Katalog solcher Beobachtungen ließe sich noch erweitern. Aber schon diese Zusammenstellung zeigt, daß sich dem, der in dieses Kunstwerk einzudringen versucht, viele Wahrnehmungen aufdrängen, die sich auf die kunstvolle Gestaltung und auf das Ineinandergreifen poetischer Wirkungselemente beziehen. Demgegenüber läßt sich an Gedichten minderer Qualität stets sehr viel weniger beobachten und hervorheben. Man ist bald am Ende, wenn man es unternimmt, das Werk eines bescheidenen Dichters zu analysieren und kann mehrere der vorhin genannten Kategorien überhaupt nicht anwenden. Die Fülle der Beobachtungen, die sich über die Besonderheiten des Aufbaus, der Diktion, der Darstellungsweise an einem Meisterwerk anstellen lassen, mag daher schon ein erster Hinweis auf eine hohe künstlerische Qualität sein.

So stellt sich nun die Frage, inwieweit sich die vorhin genannten Qualitäten und Wesenszüge des *Epithalamion* auch als Wertkritierien eignen. Hier wird man nun Abstufungen und Einschränkungen vornehmen müssen. Einmal reicht keine der genannten Eigenschaften für sich allein genommen schon dazu aus,

eine Dichtung zu einem Kunstwerk zu machen. Keine der erwähnten Kategorien kann daher verabsolutiert und als Vorbedingung für Qualität angesprochen werden. Man wird nicht, ausgerüstet mit dem einen oder anderen dieser Maßstäbe, den Finger auf eine bestimmte Strophe legen können, um zu sagen: Hier liegt es! Es kommt vielmehr auf das Zusammenwirken verschiedener Faktoren an, das nur bis zu einem gewissen Grade erkennbar und nachweisbar ist, in seinem Endergebnis sich aber der Analyse entzieht. Daher ist gerade auf diesem Gebiete der Wertbestimmung die Methode des wissenschaftlichen Beweises unangemessen und zum Scheitern verurteilt. Man kann nur *hin*weisen, aber nicht *be*weisen.

Auch wäre es ein Irrtum, etwa zu meinen, ein gutes Gedicht könne dann entstehen, wenn der Dichter alle vorhin genannten Punkte als eine Art von Rezept genau befolgen würde. Es läßt sich zwar sagen, daß die Nicht-Beachtung all jener Grundsätze, die wir erwähnten, wohl kaum einem Gedicht der Renaissance zur Vollkommenheit verholfen hätte. Aber ebensowenig wie eine gute Sonate schon dadurch entsteht, daß ihr Komponist alle einschlägigen Kompositionsregeln genau beachtet, entsteht ein gutes Gedicht durch systematische Anwendung der poetischen Kunstmittel, die aus der Analyse eines Meisterwerkes abgeleitet werden konnten.

Gleichfalls wird man festhalten müssen, daß mehrere der in unserer Interpretation des *Epithalamion* genannten auszeichnenden Merkmale zwar zu der Vollkommenheit *dieses* Gedichtes notwendig hinzugehören, aber nicht in gleichem Maße bei anderen Gedichten anderer Gattungen, und schon gar nicht bei Gedichten anderer Zeiten zu erwarten sind. So ist der symmetrische und ausgewogene Aufbau des *Epithalamion* charakteristisch für ein Kunstwerk der Renaissance und insbesondere einem panegyrischen Gedicht, einem Hochzeitsgedicht angemessen. Ein Gedicht späterer Epochen und anderer Gattungen aber könnte darauf verzichten. Schließlich ist das starke persönliche Moment, das uns an diesem Gedicht auffiel, wohl ein wichtiges Motiv dafür gewesen, daß Spensers *Epithalamion* gerade in den letzten 150 Jahren hochgeschätzt wurde. Doch erst seit der Romantik verbindet sich mit dem Begriff des guten Gedichtes die Eigenschaft der persönlichen Aussage, der Unmittelbarkeit und Spontaneität, die wir am *Epithalamion* beobachteten. In der elisa-

bethanischen Epoche selbst aber gehörten diese Qualitäten nicht notwendig zum Begriff eines guten Gedichtes hinzu. Es ergibt sich schon aus diesem Beispiel, daß Wertkriterien auch an eine bestimmte Poetik geknüpft sind, mithin auf den zeitgebundenen Vorstellungen beruhen, die innerhalb einer Epoche vom Wesen der Dichtung bestehen. Damit ist eine weitere Einschränkung genannt, die für das Bemühen, zu verbindlichen Wertkriterien zu gelangen, gelten muß.

Dennoch sind wir bei der Analyse des *Epithalamion* mehrfach auf Grundprinzipien künstlerischer Gestaltungsweise gestoßen, die einen weiteren Geltungsbereich beanspruchen dürfen und mit Wertkriterien übereinstimmen, wie sie nicht nur für die Dichtung, sondern auch für die bildende Kunst aufgestellt werden konnten. In diesem Sinne entsprechen die vier Kriterien, die Hans Sedlmayr für die Werke der bildenden Kunst genannt hat,[1] 'Einheit', 'Ursprünglichkeit', 'Gestaltetheit', 'Dichte' in mehrfacher Hinsicht den vorher gemachten Beobachtungen. Und zwar nicht nur in allgemeinster Weise, sondern auch im Hinblick auf die nähere Begründung, die sich bei Sedlmayr für die Anwendbarkeit dieser Begriffe findet.

Schon der zu Beginn unserer Untersuchungen angestellte flüchtige Vergleich mit B. Youngs *Epithalamion*, das in dieser Hinsicht stellvertretend sein konnte für andere längere Gedichte aus dem sechzehnten Jahrhundert, brachte uns in die Nähe solcher grundsätzlicher Unterscheidungen und Begriffe. Denn es zeigte sich, daß eben das, was Spenser innerhalb der Entwicklung der englischen Dichtungsgeschichte in seinem *Epithalamion* künstlerisch verwirklicht hat, im Vergleich zu der vorausgehenden Dichtung sich durch drei Grundqualitäten auszeichnete, an die nochmals hier zum Schluß erinnert sei: die Einheitlichkeit, die auf dem inneren Zusammenhang aller Teile und ihrer Bezogenheit auf eine Mitte hin sich gründete, die kunstvolle Komposition und Gliederung, und die Dichte der Sprache und der Darstellung.

So treffen wir hinter der Schicht derjenigen Wertkriterien, die an Zeitstil und Gattung gebunden sind, auf eine andere Schicht von künstlerischen Merkmalen, die offenbar überzeitliche Geltung beanspruchen dürfen. Beide Kategorien sind jedoch nicht

[1] Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, 1958, p. 101.

sauber voneinander getrennt, sondern gehen ineinander über. Das Überzeitliche, das Absolute kann im Zeitgebundenen aufleuchten und mitenthalten sein. Und selbst wenn sich auch hierfür (etwa am Beispiel der heutigen Dichtung, der man mit solchen Begriffen nur teilweise gerecht wird) Gegenargumente anführen ließen, so läßt sich dennoch festhalten, daß die Interpretation einer großen Dichtung neben der Aufdeckung ihrer zeitbedingten Aspekte notwendig und unabweisbar auch zu solchen Wertkriterien hinführt, die uns verbindlich zu sein scheinen und sich der Relativierung widersetzen.

Freilich dürfte das entscheidende Moment einer 'Wertung' nicht in der Aufstellung solcher weit gefaßter Begriffe wie 'Dichte' oder 'Einheit' liegen, sondern in dem Prozeß selbst, aus dem sich dann schließlich diese Begriffe ergeben. Das heißt: nicht das Resultat, das abstrahierende Endergebnis, bringt uns der Wertung näher, sondern wir müssen den ganzen Weg der Interpretation selber gehen, um auf ihm schrittweise der Qualitäten, die in einer Dichtung eingeschlossen sind, gewahr zu werden. Die Wertung kann nicht in einem kurzen abschließenden Urteil liegen, sondern ist gleichsam mitenthalten in dem Vorgang der Interpretation, der das Sammeln von Beobachtungen, das Vergleichen und Analysieren, das verstehende Eindringen und die aesthetische Würdigung gleicherweise umfaßt.

Dabei gelangt man dann allerdings auch an die Grenze, die solchem Bemühen gesetzt ist. Denn die Frage nach der künstlerischen Qualität einer Dichtung bezieht sich letzten Endes auf das *Ganze* des Kunstwerks. Eben diesem Ganzen aber tun wir Gewalt an, wenn wir es in seine Einzelteile zerlegen und das, was ein Ineinandergreifen und Zusammenwirken ist, gleichsam in der chemischen Retorte in seine einzelnen Elemente aufzulösen versuchen. Dennoch ist solche Teilanalyse notwendig, um überhaupt zu einer wissenschaftlichen Erkenntnis zu gelangen. Man muß daraus aber die Folgerung ziehen, daß auch alles Interpretieren nur ein Annäherungsversuch, aber keine endgültige Lösung darstellen kann.

Der Verfasser dankt W. L. Renwick, Robert Birley, Wolfgang Weiß und Hans-Jürgen Diller für wertvolle Hinweise, die in dem vorstehenden Text verwendet werden konnten.

## EPITHALAMION[1]

Ye learned sisters, which have oftentimes
Been to me aiding, others to adorn,
Whom ye thought worthy of your graceful rhymes,
That even the greatest did not greatly scorn
5 To hear their names sung in your simple lays,
But joyéd in their praise;
And when ye list your own mishaps to mourn,
Which death, or love, or fortune's wreck did raise,
Your string could soon to sadder tenor turn,
10 And teach the woods and waters to lament
Your doleful dreariment.
Now lay those sorrowful complaints aside;
And having all your heads with girlands crowned,
Help me mine own love's praises to resound;
15 Ne let the same of any be envide:
So Orpheus did for his own bride!
So I unto myself alone will sing;
The woods shall to me answer, and my echo ring.

Early, before the world's light-giving lamp
20 His golden beam upon the hills doth spread,
Having dispersed the night's uncheerful damp,
Do ye awake; and with fresh lustihead
Go to the bower of my belovéd love,
My truest turtle-dove,
25 Bid her awake; for Hymen is awake,
And long since ready forth his mask to move,
With his bright tead that flames with many a flake,
And many a bachelor to wait on him,
In their fresh garments trim.
30 Bid her awake therefore, and soon her dight,
For lo! the wishéd day is come at last,
That shall, for all the pains and sorrows past,
Pay to her usury of long delight:

---

[1] Der hier abgedruckte modernisierte Text des *Epithalamion* ist entnommen der Ausgabe von Ph. Henderson (The Shepherd's Calendar and Other Poems, Everyman 1960). Der Text fußt auf der Ausgabe von R. Morris.

And whilst she doth her dight,
35 Do ye to her of joy and solace sing,
That all the woods may answer, and your echo ring.

Bring with you all the nymphs that you can hear
Both of the rivers and the forests green,
And of the sea that neighbours to her near:
40 All with gay girlands goodly well beseen.
And let them also with them bring in hand
Another gay girland,
For my fair love, of lilies and of roses,
Bound true-love wise, with a blue silk riband.
45 And let them make great store of bridal posies,
And let them eke bring store of other flowers,
To deck the bridal bowers.
And let the ground whereas her foot shall tread,
For fear the stones her tender foot should wrong,
50 Be strewed with fragrant flowers all along,
And diap'red like the discoloured mead.
Which done, do at her chamber door await,
For she will waken straight;
The whiles do ye this song unto her sing,
55 The woods shall to you answer, and your echo ring.

Ye nymphs of Mulla, which with careful heed
The silver scaly trouts do tend full well,
And greedy pikes which use therein to feed
(Those trouts and pikes all others do excel);
60 And ye likewise, which keep the rushy lake,
Where none do fishes take:
Bind up the locks the which hang scattered light,
And in his waters, which your mirror make,
Behold your faces as the crystal bright,
65 That when you come whereas my love doth lie,
No blemish she may spy.
And eke, ye lightfoot maids, which keep the deer,
That on the hoary mountain used to tower;
And the wild wolves, which seek them to devour,
70 With your steel darts do chase from coming near;
Be also present here,
To help to deck her, and to help to sing,
That all the woods may answer, and your echo ring.

Wake now, my love, awake! for it is time;
75 The rosy Morn long since left Tithone's bed,
All ready to her silver coach to climb;
And Phœbus gins to shew his glorious head.
Hark! how the cheerful birds do chant their lays
And carol of Love's praise.
80 The merry lark her matins sings aloft;
The thrush replies; the mavis descant plays:
The ouzel shrills; the ruddock warbles soft;
So goodly all agree, with sweet consent,
To this day's merriment.
85 Ah! my dear love, why do ye sleep thus long,
When meeter were that ye should now awake,
T' await the coming of your joyous make,
And hearken to the birds' love-learnéd song,
The dewy leaves among!
90 For they of joy and pleasance to you sing,
That all the woods them answer, and their echo ring.

My love is now awake out of her dreams,
And her fair eyes, like stars that dimméd were
With darksome cloud, now shew their goodly beams
95 More bright than Hesperus his head doth rear.
Come now, ye damsels, daughters of delight,
Help quickly her to dight:
But first come, ye fair hours, which were begot
In Jove's sweet paradise of Day and Night;
100 Which do the seasons of the year allot,
And all, that ever in this world is fair,
Do make and still repair:
And ye three handmaids of the Cyprian Queen,
The which do still adorn her beauty's pride,
105 Help to adorn my beautifullest bride:
And, as ye her array, still throw between
Some graces to be seen;
And, as ye use to Venus, to her sing,
The whiles the woods shall answer, and your echo ring.

110 Now is my love all ready forth to come:
Let all the virgins therefore well await:
And ye fresh boys, that tend upon her groom,
Prepare yourselves, for he is coming straight.

Set all your things in seemly good array,
115 Fit for so joyful day:
The joyfull'st day that ever sun did see.
Fair sun! shew forth thy favourable ray,
And let thy lifeful heat not fervent be,
For fear of burning her sunshiny face,
120 Her beauty to disgrace.
O fairest Phœbus! father of the Muse!
If ever I did honour thee aright,
Or sing the thing that mote thy mind delight,
Do not thy servant's simple boon refuse;
125 But let this day, let this one day, be mine;
Let all the rest be thine.
Then I thy sovereign praises loud will sing,
That all the woods shall answer, and their echo ring.

Hark: how the minstrels gin to shrill aloud
130 Their merry music that resounds from far,
The pipe, the tabor, and the trembling croud,
That well agree withouten breach or jar.
But, most of all, the damsels do delight
When they their timbrels smite,
135 And thereunto do dance and carol sweet,
That all the senses they do ravish quite;
The whiles the boys run up and down the street,
Crying aloud with strong confuséd noise,
As if it were one voice,
140 Hymen, iõ Hymen, Hymen, they do shout;
That even to the heavens their shouting shrill
Doth reach, and all the firmament doth fill;
To which the people standing all about,
As in approvance, do thereto applaud,
145 And loud advance her laud;
And evermore they Hymen, Hymen sing,
That all the woods them answer, and their echo ring.

Lo! where she comes along with portly pace,
Like Phœbe, from her chamber of the east,
150 Arising forth to run her mighty race,
Clad all in white, that 'seems a virgin best.
So well it her beseems, that ye would ween
Some angel she had been.

Her long loose yellow locks like golden wire,
155 Sprinkled with pearl, and purling flowers atween,
Do like a golden mantle her attire;
And, being crownéd with a girland green,
Seem like some maiden queen.
Her modest eyes, abashéd to behold
160 So many gazers as on her do stare,
Upon the lowly ground affixéd are;
Ne dare lift up her countenance too bold,
But blush to hear her praises sung so loud,
So far from being proud.
165 Nathless do ye still loud her praises sing,
That all the woods may answer, and your echo ring.

Tell me, ye merchants' daughters, did ye see
So fair a creature in your town before;
So sweet, so lovely, and so mild as she,
170 Adorned with beauty's grace and virtue's store?
Her goodly eyes like sapphires shining bright,
Her forehead ivory white,
Her cheeks like apples which the sun hath rudded,
Her lips like cherries charming men to bite,
175 Her breast like to a bowl of cream uncrudded,
Her paps like lilies budded,
Her snowy neck like to a marble tower;
And all her body like a palace fair,
Ascending up, with many a stately stair,
180 To honour's seat and chastity's sweet bower.
Why stand ye still, ye virgins, in amaze,
Upon her so to gaze,
Whiles ye forget your former lay to sing,
To which the woods did answer, and your echo ring?

185 But if ye saw that which no eyes can see,
The inward beauty of her lively sprite,
Garnisht with heavenly gifts of high degree,
Much more then would ye wonder at that sight,
And stand astonisht like to those which read
190 Medusa's mazeful head.
There dwells sweet love, and constant chastity,
Unspotted faith, and comely womanhood,
Regard of honour, and mild modesty;

There virtue reigns as queen in royal throne,
195 And giveth laws alone,
The which the base affections do obey,
And yield their services unto her will;
Ne thought of thing uncomely ever may
Thereto approach to tempt her mind to ill.
200 Had ye once seen these her celestial treasures,
And unrevealéd pleasures,
Then would ye wonder, and her praises sing,
That all the woods should answer, and your echo ring.

Open the temple gates unto my love,
205 Open them wide that she may enter in,
And all the posts adorn as doth behove,
And all the pillars deck with girlands trim,
For to receive this saint with honour due,
That cometh in to you.
210 With trembling steps, and humble reverence,
She cometh in, before th' Almighty's view:
Of her ye virgins learn obedience,
Whenso ye come into those holy places,
To humble your proud faces:
215 Bring her up to th' high altar, that she may
The sacred ceremonies there partake,
The which do endless matrimony make;
And let the roaring organs loudly play
The praises of the Lord in lively notes;
220 The whiles, with hollow throats,
The choristers the joyous anthem sing,
That all the woods may answer, and their echo ring.

Behold, whiles she before the altar stands,
Hearing the holy priest that to her speaks,
225 And blesseth her with his two happy hands,
How the red roses flush up in her cheeks,
And the pure snow, with goodly vermeil stain
Like crimson dyed in grain:
That even th' angels, which continually
230 About the sacred altar do remain,
Forget their service and about her fly,
Oft peeping in her face, that seems more fair
The more they on it stare.

But her sad eyes, still fastened on the ground,
235 Are governéd with goodly modesty,
That suffers not one look to glance awry,
Which may let in a little thought unsound.
Why blush ye, love, to give to me your hand,
The pledge of all our band!
240 Sing, ye sweet angels, Alleluia sing,
That all the woods may answer, and your echo ring.

Now all is done: bring home the bride again;
Bring home the triumph of our victory:
Bring home with you the glory of her gain,
245 With joyance bring her and with jollity.
Never had man more joyful day than this,
Whom heaven would heap with bliss.
Make feast therefore now all this livelong day;
This day for ever to me holy is.
250 Pour out the wine without restraint or stay,
Pour not by cups, but by the bellyful,
Pour out to all that wull,
And sprinkle all the posts and walls with wine,
That they may sweat, and drunken be withal.
255 Crown ye God Bacchus with a coronal,
And Hymen also crown with wreaths of vine;
And let the Graces dance unto the rest,
For they can do it best:
The whiles the maidens do their carol sing,
260 To which the woods shall answer, and their echo ring.

Ring ye the bells, ye young men of the town,
And leave your wonted labours for this day:
This day is holy; do ye write it down,
That ye for ever it remember may.
265 This day the sun is in his chiefest height,
With Barnaby the bright,
From whence declining daily by degrees,
He somewhat loseth of his heat and light,
When once the Crab behind his back he sees.
270 But for this time it ill ordainéd was,
To choose the longest day in all the year,
And shortest night, when longest fitter were:
Yet never day so long, but late would pass.

Ring ye the bells, to make it wear away,
275 And bonfires make all day;
And dance about them, and about them sing,
That all the woods may answer, and your echo ring.

Ah! when will this long weary day have end,
And lend me leave to come unto my love?
280 How slowly do the hours their numbers spend!
How slowly does sad Time his feathers move!
Haste thee, O fairest planet, to thy home,
Within the western foam:
Thy tired steeds long since have need of rest.
285 Long though it be, at last I see it gloom,
And the bright evening-star with golden crest
Appear out of the east.
Fair child of beauty! glorious lamp of love!
That all the host of heaven in ranks dost lead,
290 And guidest lovers through the night's sad dread,
How cheerfully thou lookest from above,
And seem'st to laugh atween thy twinkling light,
As joying in the sight
Of these glad many, which for joy do sing,
295 That all the woods them answer, and their echo ring!

Now cease, ye damsels, your delights forepast;
Enough it is that all the day was yours:
Now day is done, and night is nighing fast,
Now bring the bride into the bridal bowers.
300 The night is come, now soon her disarray,
And in her bed her lay;
Lay her in lilies and in violets,
And silken curtains over her display,
And odoured sheets, and arras coverlets.
305 Behold how goodly my fair love does lie,
In proud humility!
Like unto Maia, whenas Jove her took
In Tempe, lying on the flow'ry grass,
'Twixt sleep and wake, after she weary was,
310 With bathing in the Acidalian brook.
Now it is night, ye damsels may be gone,
And leave my love alone,
And leave likewise your former lay to sing:
The woods no more shall answer, nor your echo ring.

315 Now welcome, night! thou night so long expected,
That long day's labour dost at last defray,
And all my cares, which cruel Love collected,
Hast summed in one, and cancelléd for aye:
Spread thy broad wing over my love and me,
320 That no man may us see;
And in thy sable mantle us enwrap,
From fear of peril and foul horror free.
Let no false treason seek us to entrap,
Nor any dread disquiet once annoy
325 The safety of our joy;
But let the night be calm, and quietsome,
Without tempestuous storms or sad affray:
Like as when Jove with fair Alcmena lay,
When he begot the great Tirynthian groom:
330 Or like as when he with thyself did lie
And begot Majesty.
And let the maids and young men cease to sing,
Ne let the woods them answer, nor their echo ring.

Let no lamenting cries, nor doleful tears,
335 Be heard all night within, nor yet without:
Ne let false whispers, breeding hidden fears,
Break gentle sleep with misconceivéd doubt.
Let no deluding dreams, nor dreadful sights,
Make sudden sad affrights;
340 Ne let house-fires, nor lightning's helpless harms,
Ne let the Pouke, nor other evil sprites,
Ne let mischievous witches with their charms,
Ne let hobgoblins, names whose sense we see not,
Fray us with things that be not:
345 Let not the shriek-owl nor the stork be heard,
Nor the night-raven, that still deadly yells;
Nor damnéd ghosts, called up with mighty spells,
Nor grisly vultures, make us once afeard:
Ne let th' unpleasant quire of frogs still croaking
350 Make us to wish their choking.
Let none of these their dreary accents sing;
Ne let the woods them answer, nor their echo ring.

But let still silence true night-watches keep,
That sacred peace may in assurance reign,

355 And timely sleep, when it is time to sleep,
May pour his limbs forth on your pleasant plain;
The whiles an hundred little wingéd loves,
Like divers-feathered doves,
Shall fly and flutter round about your bed,
360 And in the secret dark, that none reproves,
Their pretty stealths shall work, and snares shall spread
To filch away sweet snatches of delight,
Concealed through covert night.
Ye sons of Venus, play your sports at will!
365 For greedy pleasure, careless of your toys,
Thinks more upon her paradise of joys,
Than what ye do, albeit good or ill.
All night therefore attend your merry play,
For it will soon be day:
370 Now none doth hinder you, that say or sing;
Ne will the woods now answer, nor your echo ring.

Who is the same, which at my window peeps?
Or whose is that fair face that shines so bright?
Is it not Cynthia, she that never sleeps,
375 But walks about high heaven all the night?
O! fairest goddess, do thou not envý
My love with me to spy:
For thou likewise didst love, though now unthought,
And for a fleece of wool, which privily
380 The Latmian shepherd once unto thee brought,
His pleasures with thee wrought.
Therefore to us be favourable now;
And sith of women's labours thou hast charge,
And generation goodly dost enlarge,
385 Incline thy will t'effect our wishful vow,
And the chaste womb inform with timely seed,
That may our comfort breed:
Till which we cease our hopeful hap to sing;
Ne let the woods us answer, nor our echo ring.

390 And thou, great Juno! which with awful might
The laws of wedlock still dost patronize;
And the religion of the faith first plight
With sacred rites hast taught to solemnize;
And eke for comfort often calléd art

395 Of women in their smart;
Eternally bind thou this lovely band,
And all thy blessings unto us impart.
And thou, glad Genius! in whose gentle hand
The bridal bower and genial bed remain,
400 Without blemish or stain:
And the sweet pleasures of their love's delight
With secret aid dost succour and supply,
Till they bring forth the fruitful progeny;
Send us the timely fruit of this same night.
405 And thou, fair Hebe! and thou, Hymen free!
Grant that it may so be.
Till which we cease your further praise to sing;
Ne any woods shall answer, nor your echo ring.

And ye high heavens, the temple of the gods,
410 In which a thousand torches flaming bright
Do burn, that to us wretched earthly clods
In dreadful darkness lend desiréd light;
And all ye powers wich in the same remain,
More than we men can feign,
415 Pour out your blessing on us plenteously,
And happy influence upon us rain,
That we may raise a large posterity,
Which from the earth, which they may long possess
With lasting happiness,
420 Up to your haughty palaces may mount;
And, for the guerdon of their glorious merit,
May heavenly tabernacles there inherit,
Of blessed saints for to increase the count.
So let us rest, sweet love, in hope of this,
425 And cease till then our timely joys to sing;
The woods no more us answer, nor our echo ring!

*Song! made in lieu of many ornaments,*
*With which my love should duly have been deckt,*
*Which cutting off through hasty accidents,*
430 *Ye would not stay your due time to expect,*
*But promised both to recompensense;*
*Be unto her a goodly ornament,*
*And for short time an endless monument.*