

aber auch die von den Wirtschaftsgebäuden und Ställen umgebenen Höfe der Gasthäuser in Dörfern.

Innerlich vollzog sich der Wandel von den typenhaften und begrifflichen Gestalten zum Individuellen. In den Mittelpunkt rückte das Interesse an der sittlichen Eigenart und seelischen Beschaffenheit des einzelnen Menschen, der im Ringen um sittliche Vervollkommnung dargestellt wurde. Im Gegentypus aber fanden sich schon die später so wichtigen Figuren der Clowns oder Narren vorgezeichnet.

Im Unterschied zu der früher üblichen lockeren Szenenfolge bildete sich — hauptsächlich bei den Moralitäten — ein immer planvollerer Aufbau heraus. Bemerkenswert sind die realistischen Schilderungen, die geschickten Dialoge, die Ausmalung der Seelenzustände, die satirische Note und die häufigen didaktischen Elemente.

Abgesehen von den am Hofe gemachten Experimenten, die sich erst später auswirkten, stellt sich der erste Abschnitt der englischen Renaissance als eine Epoche dar, in der von ernsten, kritischen Männern um ein von mittelalterlichen Bindungen gelöstes Menschenideal gerungen wurde, wobei die Antike, das Urchristentum und ein starkes Nationalgefühl richtunggebend waren.

2. Kapitel

Die Blütezeit unter Elisabeth I. (c. 1560 bis Ende des 16. Jhs.)

Wesenszüge der elisabethanischen Periode

Der in der ersten Hälfte des 16. Jhs. aufkommende vielseitige Renaissancegeist gelangte unter Elisabeth I. (1558—1603) zu so günstiger Entfaltung, daß dieser Abschnitt später als der des "Merry England"

und seine Königin als "Good Queen Bess" etikettiert wurden.

Außenpolitisch war es die Zeit der Auseinandersetzung mit Spanien, das als Weltmacht und Verfechter des Katholizismus niedergedrungen werden sollte. Der Krieg begann 1585 in den Niederlanden und erreichte seinen Höhepunkt 1588 in der Vernichtung der 'Armada', so daß England beginnen konnte, vom Meer endgültig Besitz zu ergreifen und in der See- und Weltherrschaft infolgedessen eine maßgebliche Rolle zu spielen.

Innenpolitisch behielten die Grundsätze des Tudorabsolutismus ihre Geltung. Als Anhängerin Machiavellis (vgl. S. 12) bediente sich Elisabeth I. in ihren 45 Regierungsjahren nur dreizehnmal des Parlaments. Alle Initiativen gingen von ihr und ihren Ratgebern aus.

Das gefährlichste Problem, die religiösen Streitigkeiten, versuchte sie durch Kompromisse kühl und nüchtern zu lösen, ohne daß allerdings die revolutionären Spannungen beseitigt werden konnten. Von 1564 an kam es wegen der Einführung des *Common Prayer Book* und der heute noch gültigen 39 Artikel zu ernststen Auseinandersetzungen mit den Katholiken; und nachdem Elisabeth I. 1570 exkommuniziert worden war, begann deren Unterdrückung mit dem Argument, daß der Papst als politischer Machthaber vom nationalen Standpunkt aus zu bekämpfen sei. Auch die nach Einfluß strebenden protestantischen Richtungen wehrte die Königin ab. Sie stand in Opposition zu dem Calvinisten THOMAS CARTWRIGHT, der 1569 von der Kanzel aus auf die anglikanische Verfassung wetterte, und 1588/89 zu einem unter dem Pseudonym MARTIN MARPRELATE¹ schreibenden Puritaner, der den Anglikanismus bitter satirisierte. Schließlich drohten Ge-

¹ W. Haller, *Elizabeth I and the Puritans* (Ithaca, 1965); D. J. McGinn, *John Penry and the Marprelate Controversy* (New Brunswick, N. Y., 1966).

fahren von seiten der Presbyterianer, Brownisten, Kongregationalisten und Independenten. Es gelang Elisabeth I. aber, Staat und Kirche zusammenzufügen und in England den unter dem Staatsoberhaupt hierarchisch geschlossenen Bau der anglikanischen Kirche als Kompromiß aus Katholizismus und Protestantismus aufzurichten.

Dadurch, daß die Königin den Aufstieg der Bürgersöhne bis in die höchsten Stellungen des öffentlichen Dienstes förderte, wurden die soziologische Struktur und zugleich das Bildungsziel der führenden Schicht entscheidend geändert. Aus dem noch immer lebendigen Glauben an die von Gott bestimmte Ordnung, in der der Mensch als 'Mikrokosmos' seinen festen Platz einzunehmen habe, und aus der Überzeugung, in höchstmöglichem Maße die Geisteskräfte fördernd und gestaltend für die göttliche Ordnung einsetzen zu müssen, vergrößerte sich das schon in den vorangehenden Jahrzehnten festzustellende erzieherische Bedürfnis ganz außergewöhnlich. Es entstanden mehr 'grammar schools' als je zuvor. Der Optimismus, zum Wesen des Menschen — und zwar zu den letzten Geheimnissen des Geistes wie des Körpers — vordringen zu können, beflügelte alle Wissenschaften,² was sich wiederum befruchtend auf die Technik und Industrie auswirkte, so daß das gesamte Wirtschaftsleben in andere Bahnen gelenkt wurde.

Hier setzte sich nunmehr die kapitalistische Denkweise durch. Mit der aus dem Entdeckergeist sich erweiternden Welt durch SIR JOHN HAWKINS, SIR MARTIN FROBISHER, SIR WALTER RALEIGH, SIR FRANCIS DRAKE u. a. entstanden große Handelsgesellschaften, die Verbindungen mit vielen Teilen der Erde anknüpften und allmählich die Gilden in den Schatten stellten. Durch die 'Merchant Adventurers' und durch die be-

² W. D. P. Wightman, *Science and the Renaissance* (Edinburgh, 1963).

sonders vorgebildeten Weltkaufleute gelangte England zu Wohlstand.

In den Mittelpunkt der Daseinsfreude der sich zur Zeit Elisabeths I. um elf Prozent vermehrenden englischen Bevölkerung rückten die Städte, allen voran London, das sich mit seinen vielen neuen und reich verzierten Häusern und Läden zum mächtigsten Gemeinwesen von fast 300 000 Einwohnern entwickelte und das bedeutendste Handels- und Kulturzentrum wurde. In seinen Straßen drängten sich die Reiter und Fußgänger, die teils in bisher nicht gekanntem Tempo ihren Geschäften, teils aber in kostbaren Kleidern — wozu die prunkliebende Königin und ihr Hof den Anreiz gaben — ihren Vergnügungen nachgingen, unter denen die Theater, farbenprächtige Umzüge, Hahnenkämpfe und Bärenhetzen eine große Rolle spielten. Über alle Meere drangen Luxusartikel und Genußmittel — darunter der Tabak — ein. Auch wurden die ersten Kaffeehäuser eröffnet.

Daß dieses "Merry England" auch einige dunkle Seiten hatte, darf zur Vervollständigung des Bildes nicht verschwiegen werden. Seitdem der Boden Spekulationsobjekt geworden war und die 'enclosures' (vgl. S. 13) eifrig weiterbetrieben wurden, verschärfte sich der Gegensatz zwischen den Besitzenden und den Lohnarbeitern (vgl. Bd. I, 98 f.). Die besitzlosen Bauern wanderten ab und gesellten sich häufig zu den „derbdreisten Bettlern“, die trotz aller Bemühungen nicht ausgerottet werden konnten. Verdunkelt wurde die Zeit ferner durch die Verheerungen der Pest, die fast jedes Jahr ihre Opfer forderte, durch die periodisch wiederkehrende Arbeitslosigkeit im Tuchgewerbe und durch Hungersnöte infolge mancher Mißernten. Schließlich trug noch die Intoleranz gegenüber denen, die einen anderen religiösen Glauben hatten, als die anglikanische Kirche vorschrieb, zu Mißstimmungen bei.

Dem außerordentlich regen Leben in der zu Macht und Ansehen geführten Nation entsprach ein in der Geistesgeschichte einmalig zu nennender Reichtum der Literatur und ihrer Sprache, zumal auch berufsmäßige Schreiber immer mehr aufkamen.³

A. Die Prosa

1. Die religiöse Prosa

In der zweiten Hälfte des 16. Jhs. gab es nicht sogleich auf allen Gebieten wesentliche Neuerungen. Am konservativsten blieb die religiöse Prosa.

Die erste Periode der Bibelübersetzungen hatte durch ein Verbot Marias ihr Ende gefunden. Eine zweite Periode setzte mit der *Genevan Bible*⁴ ein, die von protestantischen Gelehrten — darunter wiederum MILES COVERDALE (vgl. S. 23) — in Genf 1560 abgeschlossen werden konnte, nachdem das Neue Testament bereits 1557 herausgekommen war. Das kleinere als bisher übliche Format, der klarere Druck in Antiqua, die heute noch gebräuchliche Verseinteilung und gute Holzschnittillustrationen machten sie zur volkstümlichsten, doch wegen ihrer puritanisch gehaltenen Randbemerkungen nicht zur offiziellen englischen Bibel. Das wurde vielmehr die auf Veranlassung des Erzbischofs MATTHEW PARKER (1504—75) überarbeitete und 1568 herausgebrachte *Bishops' Bible*, und sie blieb es bis ins 17. Jh. hinein (vgl. S. 100).

Das nächst der Bibel zur Zeit Elisabeths I. am meisten gelesene Buch kam 1563 unter dem Titel *Actes and Monuments of the Church* heraus und stammte

³ E. H. Miller, *The Professional Writer in Elizabethan England* (Cambr., Mass., 1959); H. S. Bennett, *English Books and Readers, 1558 to 1603* (Cambr., 1965).

⁴ F. F. Bruce, *The English Bible* (New York u. Ldn., 1961); S. L. Greenslade (Hg.), *The Cambridge History of the Bible* (Cambr., 1963).

von JOHN FOXE (1516—87), der als eifriger Protestant nach Marias Thronbesteigung (1553) u. a. mit JOHN KNOX⁵, dem Führer des schottischen Presbyterianismus (vgl. S. 42), nach Frankfurt gegangen war. In Straßburg hatte er bereits 1554 in lateinischer Sprache eine Sammlung von Geschichten christlicher Märtyrer veröffentlicht, die die Grundlage seiner gewöhnlich als *The book of Martyrs*⁶ bekannten englischen Version bildeten und, wirkungsvoll durch Bilder unterstützt, den Haß gegen den Papst schürten.

Im Laufe der sich entwickelnden theologischen Auseinandersetzungen entstand seit 1572 eine Fülle von Pamphleten gegen den Anglikanismus — ab 1588 auch die eines gewissen MARTIN MARPRELATE (vgl. S. 41) — und eine Anzahl von Verteidigungsschriften, von denen kaum mehr als das achtbändige Werk von RICHARD HOOKER (c. 1554—1600) *Of the lawes of ecclesiasticall politie* (1593/97) literarischen Wert hat. Ausgehend von dem im Kosmos herrschenden Ordnungsgedanken, dem sich auch die anglikanische Kirche sinnvoll eingliederte, argumentierte der Verfasser gegen die puritanischen Eiferer. Durch einen stark latinisierten Wortschatz und durch oft lange Sätze bemühte er sich, antiken Vorbildern nahezukommen. Dieses Streben bewirkte in seinen Predigten zusammen mit der Beachtung aller rhetorischen Kunstregeln einen neuen Predigtstil,⁷ der richtungweisend für die Zukunft wurde. Beachtenswert für die religiöse Prosaliteratur dieser Epoche ist ferner die bereits im vorangehenden Abschnitt (vgl. S. 24) hervortretende starke Kritik an den sozialen Mißständen, die die wachsende Geldwirtschaft notwendig mit sich brachte.

⁵ J. S. McEwen, *The Faith of John Knox* (Richmond, Va., 1961).

⁶ W. Haller, *The Elect Nation: The Meaning and Relevance of Foxe's Book of Martyrs* (New York, 1963).

⁷ J. W. Blench, *Preaching in England in the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries. A Study of the Sermons 1450—1600* (Oxf., 1964).

2. Pädagogische und historische Werke

Auch die pädagogischen Werke der elisabethanischen Zeit setzten die Gedanken der ersten Hälfte des 16. Jhs. fort, indem sie an die Cambridger Humanisten (vgl. S. 17 f.) anknüpften. Als Schüler SIR JOHN CHEKES (vgl. S. 18) schrieb ROGER ASCHAM⁸ (1515—68) *The Scholemaster* (1563/68), ein Erziehungsbuch, das als Ergänzung zu der in seinem *Toxophilus* (vgl. S. 17, Anm. 6) geforderten körperlichen Ertüchtigung die geistige Bildung eines Gentleman bis zur Universitätsreife zu regeln versuchte. Im Vordergrund steht zwar die Beschäftigung mit den Klassikern, aber darüber sollten die nationalen und christlichen Ziele nicht vergessen werden. Vor allem sei der allzu stark am heidnischen Italien orientierte 'Italianate Englishman' abzulehnen. Auch im Prosastil forderte ROGER ASCHAM die Wahrung nationaler Eigenarten, die er durch die in Mode kommende übertriebene Latinisierung und durch den starken Gebrauch veralteter Wörter für gefährdet hielt.

Noch nationalbewußter zeigte sich der Direktor der Londoner 'Merchant Taylors' School' RICHARD MULCASTER (c. 1530—1611) in seinen pädagogischen Schriften *Positions* ... (1581) und *The First Part of the Elementarie* (1582). Auch er wandte sich gegen die Überschätzung der Antike und gab der Überzeugung Ausdruck, daß die englische Sprache bei rechtem Gebrauch wie jede andere geeignet sei, alle Gedanken wiederzugeben.

Während die erzieherischen Schriften die adlige Jugend im Auge hatten, wandten sich die historischen Werke — einschließlich der in Versen geschriebenen (vgl. S. 59 f.) — an einen Leserkreis, der das nationalbewußte Bürgertum einschloß. Nachdem man einmal begonnen hatte, die kausalen Zusammenhänge zu

⁸ L. V. Ryan, *Roger Ascham* (Stanford, Cal., 1963).

sehen (vgl. S. 20), war der Weg zur modernen Historiographie gebahnt, auf dem man in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. weiterschritt. Das taten RICHARD GRAFTON († c. 1572), RAPHAEL HOLINSHED († c. 1580) und JOHN STOW († 1605) in ihren *Chronicles*⁹ von 1568, 1577 und 1580, die EDWARD HALL — und damit wieder JOHN BALE (vgl. S. 19) — so stark verpflichtet waren, weil sie ganze Abschnitte von ihnen übernommen hatten (vgl. S. 19). Mehr noch als durch die Lektüre waren die umfassenden Chroniken dadurch von größtem Einfluß, daß sie von den Dramatikern — einschließlich SHAKESPEARE — als Quellen für die zahlreichen Bühnenstücke benutzt wurden.

Im Stil folgten die Historiographen ebenfalls den Bestrebungen der Cambridger Humanisten, was WILLIAM HARRISONS (1534–93)¹⁰ *Description of England* (1577) besonders verdeutlicht, weil hier ausdrücklich gegen die italienische Überfremdung Stellung genommen wird.

3. Literaturkritik und Übersetzungen

Zu einer Sonderart des pädagogischen Schrifttums können noch die für die Unterweisung von Dichtern beabsichtigten Literaturkritiken gerechnet werden.¹¹ Mit ihrer Orientierung an der Antike, ihrer religiös-moralischen Absicht und ihrer immer stärker werdenden Besinnung auf das Nationale bewegten auch sie sich ganz in der englisch-humanistischen Denkweise.

Vor allem erörterten GEORGE GASCOIGNE¹² (c. 1539 bis 1577), WILLIAM WEBBE († 1591) und GEORGE PUT-

⁹ R. M. Benbow in *Texas Studies in Literature and Language* 1 (1959), 264 ff.

¹⁰ J. I. McCollum, *William Harrison: A Sixteenth-Century Mind* (Univ. Miami Press, 1964).

¹¹ J. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1963).

¹² E. Brooks in *RES* 5 (1954), 59.

TENHAM¹³ (c. 1529—90) in ihren Stillehren von 1575, 1586 und 1589 die Frage der Nachahmung antiker Versformen, und SIR JOHN HARINGTON (c. 1561—1612) versuchte im Vorwort seiner 'Orlando'-Übersetzung (1591) eine allgemeine Dichtungstheorie aufzustellen, wozu er sich durch die 1579 beginnenden puritanischen Angriffe auf die Literatur und das Theater (vgl. S. 100) veranlaßt fühlte.

Das trifft gleichfalls für SIR PHILIP SIDNEY¹⁴ (1554 bis 1586) zu, der sich in der um 1580 geschriebenen und im Manuskript herumgereichten, aber erst 1595 nach seinem Tode gedruckten *The Defence of Poesie* oder *An Apologie for Poetrie* am gründlichsten mit literarkritischen Problemen beschäftigte. Auch SIR PHILIP SIDNEY folgte den Anregungen der Klassiker und verlangte als Hauptaufgabe die Belehrung der Menschheit, was eine Reihe von Forderungen ergab, die — wie er meinte — bis zu seiner Zeit nur wenige englische Dichtwerke erfüllt hätten. Neu war bei ihm die an Plato anknüpfende Analyse der Dichterpersönlichkeit, die einen dem Mikrokosmosgedanken ganz entsprechenden und von Gott begnadeten Menschen darstellte.

In dem, was dann noch gegen Ende der elisabethanischen Epoche von RICHARD CAREW († 1620), FRANCIS MERES († 1647), SAMUEL DANIEL¹⁵ (1562—1619) u. a. über die Dichtkunst veröffentlicht wurde, gewann die Ansicht an Boden, daß die englische Sprache nicht einfach in antike Metren gepreßt werden könne und daß das Englische nicht nur gleichberechtigt neben dem Lateinischen stehe, sondern diesem in vielen Dingen überlegen sei.

¹³ N. H. Graham in *N & Q* 4 (1957), 424 ff.

¹⁴ J. Buxton, *Sir Philip Sidney and the English Renaissance* (Ldn., 1964).

¹⁵ N. M. Carson, *The Literary Reputation of Samuel Daniel* (Diss. Boston Univ., 1962).

Zweifellos haben die vom Humanismus inspirierten Theorien die englische Sprache stark beeinflußt. Doch vermochten sie nicht — außer *An Apologie for Poetrie* mit ihrem romantischen Einschlag — der Dichtung wirkliche Anregungen zu geben.

Diese kamen vielmehr aus der sehr umfassenden Übersetzungsliteratur, die in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. wie nie zuvor aufblühte. Am stärksten zeigte sich erklärlicherweise das Interesse an der Antike, aus der bis gegen 1600 außer Plato und den Tragikern alles ins Englische — und zwar meistens auch in den englischen Geist — übertragen war.¹⁶ Daneben blieb der Kontakt mit Frankreich sehr eng, das sich sogar für die klassischen Werke häufig als Mittler erwies. Und schließlich hielt man auch im zeitgenössischen Spanien und Italien, an dessen Sprache man besonders interessiert schien,¹⁷ rege Umschau. Da es wiederum in erster Linie galt, Kenntnisse zu erwerben, war die Aufmerksamkeit weniger auf die ästhetische Verdichtung als vor allem auf das instruktive Prosaschrifttum gerichtet.

Von den Historikern wurden Thukydides bereits bis 1550, Xenophon bis 1567, Plutarch bis 1579, Herodot bis 1584 und Tacitus bis 1592 übersetzt. Außer an den Werken von Caesar, Cicero, Epiktet, Josephus, Theophrast u. a., die vielseitige Wissensstoffe lieferten, empfand man reges Interesse am fremden Roman. Spanien schenkte neben der Vorlage zu DAVID ROWLANDS († 1586) *Lazarillo de Thormes* (1576), der den englischen Schelmenroman stark beeinflusste (vgl. S. 56), vor allem den *Amadis* (1567) als Muster für die Romanschreibung am Hofe. Für diesen erwies sich wiederum Italien als fruchtbare Quelle,¹⁸ und zwar

¹⁶ A. F. Clements, *Tudor Translations* (Oxf., 1940).

¹⁷ R. C. Simonini, *Italian Scholarship in Renaissance England* (Chapel Hill, 1952).

¹⁸ Häufig dienten französische Übersetzungen als Mittler. Über *The First English Translation of the 'Decameron'* (1620), vgl. H. G. Wright (Lund, 1953).

sowohl durch die Geschichtensammlungen von Boccaccio, Bandello, Cinthio u. a., als auch durch Castigliones Werk *Il Cortegiano* (1528), das den Engländern in SIR THOMAS HOBYs († 1566) Übertragung von 1561 das Bild eines alle Leidenschaften zügelnden Höflings vermittelte und mitbestimmend für das Gentlemanideal wurde.

4. Die erzählende Literatur

Was bei den bisher skizzierten Prosagattungen nur gelegentlich sichtbar wurde — das Nebeneinander einer höfischen und einer bürgerlichen Welt —, wird bei der erzählenden Literatur ganz augenfällig. Außer den Neudrucken der zahlreichen Prosaromane (vgl. Bd. I, 172), die sich noch während des ganzen 16. Jhs. allgemeiner Beliebtheit erfreuten, erschienen sowohl künstlerisch hochwertige, der Atmosphäre des Hofes entstammende Prosawerke, als auch viele Erzählungen, die für die bürgerlichen Leser bestimmt waren.

a) Geschichtensammlungen

Für die beiden ersten Jahrzehnte der elisabethanischen Epoche sind die Sammlungen kurzer Geschichten charakteristisch.

In WILLIAM BULLEINS († 1576) *Dialogue . . . against the fever Pestilence* (1564/65) hört ein reiches Ehepaar, das wegen der Pest London verlassen hat und sich auf dem Lande in Sicherheit bringen will, ernste und fröhliche, exotische und derb realistische Geschichten über Kuba und die Kannibalen, über Äthiopien und andere seltsame Länder. WILLIAM PAINTER (c. 1540 bis 1594) veröffentlichte im zweibändigen *The Palace of Pleasure* (1566/67) 101 heitere, den Werken Boccaccios, Bandellos, Margaretes v. Navarra u. a. entnommene Erzählungen, in denen er Engländer zu den Liebhabern machte.

Diese Sammlung regte wegen ihrer Beliebtheit zu weiteren Zusammenstellungen von Geschichten an. So

z. B. SIR GEOFFREY FENTON (c. 1539—1608) zu seinen *Tragicall Discourses* (1567), die dreizehn aus französischen Bearbeitungen übersetzte Novellen des Italieners Bandello umfassen, oder GEORGE PETTIE (1548 bis 1589) zu *The petite Pallace of Pettie his pleasure* (1576) mit der Alexiuslegende und elf ernst gehaltenen Erzählungen, in denen klassische Mythologie mit Einzelheiten aus dem Leben des 16. Jhs. verschmolzen wurde. GEORGE PETTIE leitete durch seinen Stil direkt zu JOHN LYLY über (vgl. S. 51 ff.).

Inhaltlich tat das JOHN GRANGE (* c. 1556) mit *The Golden Aphroditis* (1577). Auch er kleidete eine mythologische Erzählung in modernes Gewand, erfand aber eine Handlung, in deren Mittelpunkt die Werbung eines Sir N. O. um die Tochter der Göttin Diana steht. Eingestreut sind zahlreiche Lieder, und die Prosa ist von pseudoklassischen Anspielungen und Sprichwörtern durchzogen.

Zu den unmittelbaren Vorläufern JOHN LYLYS gesellte sich noch der vielseitige GEORGE GASCOIGNE (vgl. S. 48), der aber in *The Adventures of Master F. J.* (1573) von einer ganz anderen Richtung kam. Sehr ausgedehnt schildert er das müßige Treiben in einem großen Hause Nordenglands. Im Mittelpunkt stehen die vergeblichen Werbungen des Gastes F. J. um die Tochter des Hauses und die Liebeleien in der vornehmen Gesellschaft. Daneben werden die alltäglichen Beschäftigungen wie Spiele, Tänze, Geschichten erzählen und Verseschmieden lebensgetreu dargestellt, allerdings nicht ohne moralisierende Nutzanwendung.

b) John Lylys *Euphues* und seine Nachahmungen

JOHN LYLY¹⁹ (c. 1554—1606) kombinierte Novellenmotiv, Moral, klassische Mythologie, Patriotismus,

¹⁹ G. K. Hunter, *John Lyly* (Ldn., 1962).

moderne Sittenschilderungen mit einem vom Hofe hochgeschätzten Stil in seinem zweibändigen Roman *Euphues*. Im ersten Teil, *The Anatomy of Wyt* (1580), erzählt er, wie der sehr geckenhafte Athener Euphues in Neapel Freundschaft mit Philautus schließt, durch eine gelehrte Rede die Gunst von dessen Braut Lucilla gewinnt, sich deshalb mit Philautus entzweit, als reif gewordener Mann aber dessen Freundschaft zurückerobert, nachdem Lucilla einem dritten Liebhaber gefolgt ist, und wie er schließlich als Verfasser einer Erziehungsschrift Professor wird. — Diese dürftige Handlung ist aber nur das Gerüst für die Stücke des Romans, die seinen humanistischen Charakter ausmachen: eine lange Epistel gegen sinnliche Liebe, eine Paraphrase zu Plutarchs Abhandlung über Kindererziehung ganz in ROGER ASCHAMS Geist (vgl. S. 46), ein Disput zwischen Euphues und einem Atheisten, und ferner Briefe, die — wie alles andere — die Absicht verfolgen, der Erziehung des Gentleman zu dienen.

Im zweiten Teil, *Euphues and his England* (1580), gelangen die beiden Freunde über Dover und Canterbury, wo sie die ersten Einblicke in den hohen sittlichen Stand des elisabethanischen Englands bekommen, an den Londoner Hof. Philautus fühlt sich beim Anblick der Ehrenjungfrau Camilla so ergriffen, daß er seine Liebe ihr und Euphues gesteht, die aber beide über sein Geständnis empört sind. Nach weiterem vergeblichem Bemühen, Gehör zu finden — wobei ein Zauberer und heimliche Briefe mithelfen sollen —, gelingt es schließlich dem gewandten Euphues, seines Freundes Aufmerksamkeit auf ein anderes Mädchen zu lenken. Euphues muß wegen dringender Geschäfte nach Athen zurück, von wo aus er der italienischen Gesellschaft zur Besserung ein Spiegelbild Englands, „das dem Paradies nicht nachsteht“, und noch ein schmeichelhaftes Porträt Elisabeths I. vorhält.

Der große Erfolg dieses Romans war zweifellos der geschickten Vereinigung der in den damaligen höfischen Kreisen geschätzten Elemente zuzuschreiben: der Fülle humanistischen Wissens, dem im Mittelpunkt stehenden „All-begabten“, der nationalen Umwertung des italienischen Höflingsideals Castigliones (vgl. S. 50) mit dem patriotischen Blick auf ein idealisiertes England, der vorbildlichen Moral, die so weit ging, daß selbst Liebeswerbungen am Hofe Stirnrünzeln hervorriefen, und schließlich der Einbeziehung des derzeitigen Londons mit seinen höchsten Gesellschaftsschichten.

JOHN LYLly verstand es aber auch, im Stil den damaligen Geschmack des Hofes zu treffen. Während die Cambridger Humanisten eine an der Antike orientierte englische Kunstprosa gefordert und geschrieben hatten, wobei sie jede Übertreibung zu meiden versuchten (vgl. S. 18), waren einige Prosaisten — darunter vor allem GEORGE PETTIE (vgl. S. 51) — zur stärkeren Betonung einzelner antiker Stilmittel übergegangen. Das steigerte JOHN LYLly in *Euphues* zu einer Manier, deren Hauptkennzeichen der antithetische Satzbau, die Alliteration, ständige Anspielungen auf die Klassiker sowie die überreichen Vergleiche mit Bildern aus der Mythologie und aus den mittelalterlichen Tier- und Medizinbüchern sind.²⁰

Für die große Mode des 'Euphuismus' nach 1580 bis in die 90er Jahre zeugt neben der außerordentlichen Verbreitung von JOHN LYLlys Werk über die Hofkreise hinaus die Fülle der Nachahmungen, von denen allein der sehr fruchtbare ROBERT GREENE (1558 bis 1592) über ein Dutzend lieferte,²¹ darunter als die volkstümlichsten die Susannengeschichte *The Myrrour of Modestie* (1584), der von SHAKESPEARE für sein 'Wintermärchen' ausgewertete *Pandosto* (1588), der

²⁰ W. N. King in *SP* 52 (1955), 149 ff.

²¹ P. C. Doherty, *The Prose Works of Robert Greene* (Diss. Univ. Missouri, 1964).

arkadische Schäferroman *Menaphon* (1589) und vielleicht als bestes *Ciceronis Amor* (1589). JOHN DICKENSON († c. 1600) bereicherte die Gattung durch *Arisbas* (1594), wo das alte Thema der zufälligen Wiedervereinigung entfloherener Liebender mit Gedichten in sehr verschiedenen Versmaßen ausgefüllt wird. Von THOMAS LODGES²² (c. 1558—1625) vier Romanen ist *Rosalynde*, *Euphues golden Legacie* (1590), der SHAKESPEARE als Quelle für 'Wie es euch gefällt' diente, der bedeutendste.

c) Sir Philip Sidneys *Arcadia*

Während die *Euphues*-Mode anschwellt, beschäftigte sich SIR PHILIP SIDNEY (vgl. S. 48) mit seiner *Arcadia*²³ (gedr. 1590 u. 1593), die vom Hofgeist der 80er und ersten 90er Jahre ebenso viel verriet wie von dem weitgereisten, oft enttäuschten, freiheitlich gesinnten und romantisch veranlagten Autor.

Die erste um 1580 geschriebene Fassung kursierte nur im Manuskript unter seinen Freunden. In fünf Teilen ('acts') wird eine verwickelte, romantische Liebesgeschichte erzählt: Pyrocles, der Prinz von Mazedonien, und sein Vetter Musidorus gelangen nach Irrfahrten verkleidet zu dem arkadischen König Basilius, der sich mit der Königin und den beiden Töchtern, Pamela und Philoclea, in ländliche Einsamkeit zurückgezogen hat. Durch Heldentaten gewinnen die beiden Freunde die Zuneigung der Prinzessinnen. Als Basilius den von seiner Frau für Pyrocles zubereiteten Liebestrank nimmt, erleidet er einen Scheintod. Die beiden Liebespaare werden wegen Mordverdachts ins Gefängnis geworfen. Der plötzlich auftretende König Euarchus von Mazedonien muß seinen Sohn Pyrocles und seinen Neffen Musidorus zum Tode verurteilen.

²² P. M. Ryan, *Thomas Lodge, Gentleman* (Hamden, Conn., 1958).

²³ W. R. Davis, *A Map of Arcadia: Sidney's Romance in Its Tradition* (New Haven u. Ldn., 1965).

Da Basilius jedoch gerade im rechten Augenblick erwacht, ist das Glück der Liebenden gesichert.

Wahrscheinlich durch seine Schwester und durch intensive klassische Studien angeregt, machte sich SIR PHILIP SIDNEY an eine nicht mehr bis in alle Einzelheiten durchgeführte Neubearbeitung mit dem Ziel, die romantische Erzählung in ein Prosaepos umzuwandeln. In Anlehnung an Vergils Art ließ er die Handlung mit einem Schiffbruch beginnen, durch den das Freundespaar getrennt wird. Musidorus gelangt nach Arkadien in das gastfreundliche Haus Kalanders, dessen Sohn durch Aufständische entführt wird. Als Musidorus diesen befreit, entdeckt er in dem Anführer der Rebellen seinen Freund Pyrocles. Dann setzen im Hause des Basilius die Liebesgeschichten ein, die aber erheblich verwickelter sind als in der ersten Fassung. Die Umarbeitung schwoll durch lange Episoden von Abenteuern und vor allem durch ritterliche Kampf- und Turnierschilderungen an. Die alten Charaktere, im besonderen die Frauen, erhielten vollere menschliche Züge, und eine Reihe neuer Figuren trat hinzu.

Von der Handlung und dem Titel aus muß die *Arcadia* als frühester englischer Schäferroman²⁴ in Prosa betrachtet werden. Tatsächlich kam es dem Dichter aber in erster Linie darauf an, einen geeigneten Rahmen zu finden, um seine Ansichten über die damalige Zeit und ihre Menschen so ausführlich wie möglich zu äußern, und zwar — wie es auch JOHN LYLY tat — mit erzieherischen Absichten. Deshalb wurde der Leser letzten Endes über gute und schlechte Herrscher, echte Freundschaft, Tapferkeit, Liebe, Recht, Philosophie, Erziehung, Religion, Architektur, Metrik u. a. belehrt, wobei eine Kritik an wesentlichen Seiten des stark diesseits ausgerichteten Geistes der Hochrenaissance unverkennbar ist. Der ausge-

²⁴ F. Kermode, *English Pastoral Poetry* (Ldn., 1952).

dehnten Behandlung der zahllosen Themen entsprach eine etwas differenzierte Art des 'euphuistischen' Stils, der den damaligen Gebildeten in seinen Mußestunden ergötzte und durch JOHN LYLY in Mode gekommen war.

d) Realistische Romane

Zu den beiden zuletzt skizzierten, hauptsächlich für den Hofgeist charakteristischen Romanarten trat im letzten Jahrzehnt eine dritte, die sich besonderer Beliebtheit beim bürgerlichen Publikum erfreute. Nachdem dieses der stilisierenden Art JOHN LYLYS und der heroisierenden Schau SIR PHILIP SIDNEYS überdrüssig geworden war, wandte es sich der realen Welt zu, in der es manches Unerfreuliche, vor allem ein nach 1589 anwachsendes Verbrechertum gab (vgl. S. 43).

Als einer der ersten kehrte sich ROBERT GREENE (vgl. S. 53 f.) von der 'euphuistischen' Mode ab. In der Art der Schelmenromane und an die auch in England vertretenen Schwankbücher²⁵ anknüpfend, veröffentlichte er 1591 und 1592 eine Reihe von Werken über die Bauernfängerei (*A Notable Discovery of Cosnage, The Second and the Thirde Part of Conny-catching* u. a.), die ihn in *The Blacke Bookes Messenger* (1592) zur Biographie eines wirklichen Verbrechers führten. Von seinen vielen anderen Romanen haben zwei stark autobiographischen Einschlag: *Greenes Never Too Late* (1590), in dem zunächst Francescos bürgerliche Ehe, dann sein lockeres Leben mit der Dirne Infida in London, darauf sein Erfolg als Komödienthreiber und schließlich seine reuige Rückkehr zu seiner Frau geschildert werden; ferner *Greenes Groatsworth of witte* (1592), in dem sich Roberto dadurch an seinem reichen Bruder zu rächen versucht, daß er ihn in die Arme einer Dirne treibt

²⁵ Dazu gehören z. B. *A 100 mery Tales* (1526), *The Sack-Full of News* (1557) and *The Geystes of Skoggan* (c. 1565).

und ausbeuten läßt, während er selbst als Dramenschreiber das verdiente Geld bis auf einen geerbten Pfennig vertrinkt. — ROBERT GREENE benutzte die meist düsteren und durch Leidenschaft bestimmten Lebensschilderungen moralisierend als Warnung für die, denen — wie ihm selbst — von Schurken und Verbrechern Vernichtung drohte.

Die bange Frage nach dem, was innerhalb der vielen Erschütterungen des Daseins einen dauerhaften Halt zu geben vermag, konnte auch THOMAS NASHE²⁶ (1567—1601) in seinen Romanen nicht beantworten, wenn sie auch zunächst einen unbekümmert fröhlichen Eindruck machen. *Pierce Pennilesse* (1592) beginnt mit einer Bittschrift an den Teufel, ihm zu seinem Honorar zu verhelfen, und kritisiert dann alles Mögliche in satirischer Weise. In *The Unfortunate Traveller*²⁷ (1594) erzählt der Romanheld Jacke Wilton seine Erlebnisse als Hofnarr Heinrichs VIII., als Zeuge der Niederwerfung des Aufstandes der Wiedertäufer in Münster, als Besucher von SIR THOMAS MORE und Erasmus v. Rotterdam, als Gefangener in Venedig und Rom u. a. m. Alles ist so gut beobachtet und so anschaulich geschildert, daß dies Werk zum bedeutendsten Abenteuer- und Zeitroman der Epoche wurde. *Nashes Lenten Stufe* (1599) ist ein Loblied auf den Räucherhering, dessen wichtige Rolle in jedem bedeutenden Ereignis der Geschichte zu entdecken ist, so daß er von den Fischen zum König gekrönt und vom Papst heiliggesprochen wird.

Der Charakter des ausgehenden 16. Jhs. wird ferner durch die Romane des Seidenwebers THOMAS DELONEY (c. 1543—1600) bestimmt, die das handwerkliche Kleinbürgertum ansprechen. In *Jacke of Newberrie* (c. 1597) werden die Weber, in *Thomas of Read-*

²⁶ G. R. Hibbard, *Thomas Nashe: A Critical Introduction* (Cambr., Mass., 1963).

²⁷ A. Croston in *RES* 24 (1948), 90 ff.; D. Kaula in *SEL* 6 (1967), 43 ff.

ing (c. 1597) die Tuchmacher und in *The Gentle Craft* (1597) die Schuster in ihrer Alltagssprache realistisch, wenn auch etwas schöngefärbt, dargestellt.²⁸

Schließlich fanden dann in der letzten Dekade des 16. Jhs. auch noch die von RICHARD HAKLUYT (c. 1552 bis 1616) in *The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation* (1589/1600) gesammelten mehr als 100 Abenteuer- und Entdecker-geschichten im Zusammenhang mit dem Aufstieg Englands zur Weltmacht einen großen interessierten Leserkreis.

B. Die Versdichtung

In der Hochrenaissance verstanden es nicht nur die Dichter, ihre Gedanken und Gefühle in Versen auszudrücken, sondern auch die Prosaisten. Deshalb gibt es unter den derzeitigen Prosawerken nur wenige, in denen sich nicht ein paar Gedichte finden, und keinen Romanautor, der sich nicht irgendwie in der Versdichtung versucht hätte.

1. Verserzählungen

Neben der Masse der rein lyrischen Erzeugnisse sind — wie bei der Prosa — die belehrenden Werke kennzeichnend. Unter diesen ist als wichtigstes *A Mirror for Magistrates*¹ (1559 ff.) zu nennen, das durch die ganze Epoche hindurch die höfischen und bürgerlichen Kreise interessierte. An JOHN LYDGATES 'Fürstensturz' (vgl. Bd. I, 163) anknüpfend, wird das tragische Schicksal englischer Fürsten dargestellt, in denen sich christlich-stoische Haltung mit ihrem Nationalbewußtsein vereint. Es verfolgt die Absicht, alle

²⁸ T. Dahl, *An Inquiry into Aspects of the Language of Thomas Deloney* (Kopenhg., 1951).

¹ D. Parker in *Contemporary Review* 1128 (1960), 41 ff.

Menschen zur Gerechtigkeit zu bewegen. Die ursprünglich neunzehn durch Prosaüberleitungen verbundenen Monologe fürstlicher Persönlichkeiten der ersten Auflage (1559) wurden bis zur neunten (1610) auf fast hundert erweitert,² von denen nur dem im 'rhyme royal' abgefaßten *Complaint of Henry Duke of Buckingham* (1563) des Juristen THOMAS SACKVILLE (vgl. S. 71) künstlerischer Wert zukommt.³ Der 'Spiegel der Obrigkeiten' vermittelte vielen Dichtern Themen und Charaktere — für SHAKESPEARES Dramen allein mindestens 25mal — und war mitverantwortlich für das gegen Ende des 16. Jhs. stärker werdende Bewußtsein von der Unsicherheit und Vergänglichkeit alles Irdischen.

Das allgemeine Interesse an der englischen Geschichte regte zu zahlreichen ähnlichen Verserzählungen an.⁴ WILLIAM WARNER (c. 1558—1609) vereinigte in *Albions England* (1586) Geschichtliches mit Legendärem und Mythologischem. SAMUEL DANIEL⁵ (c. 1562 bis 1619) erzählte in *The Complaint of Rosamond* (1592) das Schicksal der Geliebten Heinrichs II. und versuchte in *Civile warrs*⁶ (1595/1609) Englands Aufstieg zur Größe während des 15. Jhs. in achtzeiligen Strophen darzustellen. Der rührige MICHAEL DRAYTON⁷ (1563—1631) bereicherte die nationale Geschichtsdichtung durch *Peirs Gaveston* (1593), *Matilda* (1594), *Mortimeriados* (1596), *The Barrons Wars* (1603) u. a. In den als Beiwerk zur Geschichtsepik entstandenen *Englands Heroicall Epistles* (1597 ff.) ließ er nach Art von Ovids 'Heroiden' zwölf in der englischen Geschichte berühmte Liebespaare lange Briefe schreiben.

² L. B. Campbell, *Parts added to The Mirror for Magistrates* (Cambr., 1946).

³ R. G. Howarth in *English Studies in Africa* 6 (1964), 77 ff.

⁴ L. R. Zocca, *Elizabethan Narrative Poetry* (New Brunswick, 1950).

⁵ W. L. Godshalk in *JEGP* 63 (1964), 45 ff.

⁶ M. McKisack in *RES* 23 (1947), 226 ff.

⁷ P. G. Buchloh, *Michael Drayton — Barde und Historiker, Politiker und Prophet* (Neumünster, 1964).

Diesen Erdichtungen um historische Persönlichkeiten waren bereits solche vorangegangen, in denen das geschichtliche Moment fehlte, so daß rein romantische Liebesgeschichten entstanden, für welche die Übersetzungsliteratur (vgl. S. 47 ff.) reichlich Vorbilder bot. Diese Gattung wurde schon früh vertreten durch ARTHUR BRO(O)KES († 1563) *Romeus and Juliet* (1562), das SHAKESPEARE zu seiner ersten Tragödie anregte. In Mode kam sie jedoch erst in den 80er Jahren und erreichte ihren Höhepunkt gegen 1595. MICHAEL DRAYTON trug zu ihr u. a. durch *Endimion and Phoebe* (1595) bei, RICHARD BARNFIELD (1574—1627) durch *The affectionate shepherd* (1594), *Cynthia* (1595) und *Cassandra* (1595), JOHN MARSTON⁸ (vgl. S. 92) durch *The Metamorphosis of Pigmaliions Image* (1598).

2. Edmund Spensers 'Faerie Queene'

Ihren künstlerischen Höhepunkt erreichte die nationale Geschichtsschreibung in EDMUND SPENSERS⁹ (1552 bis 1599) *The Faerie Queene*¹⁰ (1589 u. 1596). Nachdem der Dichter vor 1580 mit diesem Werk begonnen hatte, reifte in ihm während der nächsten zehn Jahre, als er sich in Irland befand, der Plan, zur Verherrlichung Englands ein Epos zu schaffen. Getreu den Richtlinien seines Freundes SIR PHILIP SIDNEY (vgl. S. 48) wollte er — wie aus einem an SIR WALTER RALEIGH¹¹ gerichteten Brief zu ersehen ist — an dem sagenhaften König Arthur und an einer Reihe anderer, den Engländern bekannten Helden zunächst die vier Kardinaltugenden und acht weitere von ihnen ab-

⁸ A. Caputi, *John Marston, Satirist* (Ithaca, N. Y., 1961).

⁹ W. F. McNeir u. F. Provost, *Annotated Bibliography of Edmund Spenser, 1937—1960* (Pittsburgh, 1962).

¹⁰ L. Bradner, *Edmund Spenser and the Faerie Queene* (Chicago, 1950); R. Hoopes in *RES* 5 (1954), 14 ff.; G. Hough, *A Preface to The Faerie Queene* (New York, 1963).

¹¹ M. Irwin, *The Great Lucifer: A Portrait of Sir Walter Raleigh* (Toronto, 1960); N. L. Williams, *Sir Walter Raleigh* (Ldn., 1962).

zuleitende Tugenden bis zur Vereinigung Arthurs mit der Feenkönigin Gloriana darstellen. Ziel war dabei die Erziehung eines Gentleman. Zugleich sollte aber noch allegorisch ein gegenwärtiges nationales Wunschbild symbolisiert werden, nämlich die Errichtung eines Reiches ritterlicher Tugenden durch Elisabeth (= Gloriana) und Leicester (= Arthur).

Vollendet wurden von dem allzu umfassend angelegten und wiederholt umgeänderten Plan nur sechs Bücher,¹² in denen sechs Tugenden an den Abenteuern von sechs Rittern der Tafelrunde dargestellt werden, die diese im Kampf gegen die bösen Mächte zu bestehen haben, während sie in Arthurs Diensten nach der Feenkönigin Gloriana suchen.

Die Verquickung entgegengesetzter Welten — der antiken Philosophie mit dem Ideal des christlichen Ritters,¹³ puritanischer Frömmigkeit¹⁴ mit den Lehren Machiavellis — und die oft verwickelten allegorischen Beziehungen¹⁵ (Arthur ist z. B. nicht nur Leicester, sondern daneben die Tugend der Hochherzigkeit und auch noch die Idee des christlichen Mittlers) machten dieses Nationalepos undurchsichtig.

Die irische Landschaft mit ihren dunklen Wäldern, ihrer Einsamkeit und ihren weiten Sümpfen, verleiht den Schilderungen des Feenreiches, seiner Bewohner, der Abenteurer und Episoden typisch romantische Züge. Unüberhörbar klingen auch noch Töne an, die entsagungsvoll auf eine bessere jenseitige Welt mit ihrer wahren Beständigkeit verweisen. Dafür waren wohl ebenfalls des Dichters Erlebnisse in Irland bestimmend.¹⁶

¹² E. Sirluck in *MP* 49 (1951/52), 73 ff.

¹³ A. Woodhouse in *ELH* 16 (1949), 194 ff.

¹⁴ V. K. Whitaker, *The Religious Basis of Spenser's Thought* (Stanford, Cal., 1950).

¹⁵ M. P. Parker, *The Allegory of the Faerie Queene* (Oxf., 1960); A. C. Hamilton, *The Structure of Allegory in 'The Faerie Queene'* (Oxf. u. New York, 1961).

¹⁶ R. Jenkins in *ELH* 19 (1952), 131 ff.

Auch dieses Werk entsprach dem Geschmack des elisabethanischen Hofes in den 90er Jahren, und noch bei vielen späteren Dichtern löste es Bewunderung aus. Man empfand EDMUND SPENSERS künstlerische Fähigkeiten, die vor allem in seiner Phantasie, in der Fülle schöpferischer Bilder, im Entzücken an der sinnlichen Schönheit und in seiner melodiosen Sprache liegen, die er durch den Gebrauch veralteter oder neu gebildeter englischer Wörter zu bereichern suchte. Er verband immer acht jambische Fünfheber und einen Alexandriner zu einer neuen feierlich anmutenden Strophenform, die in der englischen Literatur lebendig blieb.

3. Die lyrische Dichtung

a) Volkstümliche Lieder

Die sich schon in der ersten Hälfte des 16. Jhs. zeigende Freude am Lied (vgl. S. 27 ff.) stieg unter Elisabeth I. zu einer allgemeinen Begeisterung an.¹⁷ Davon kündeten neben den häufigen Liedeinlagen in den Prosaerzählungen und Dramen¹⁸ vor allem die vielen Sammlungen, die neben künstlerisch anspruchsvoller Poesie zahlreiche volkstümliche Gedichte und Lieder enthalten.

Nachdem *Tottel's Miscellany* erschienen war (vgl. S. 28 ff.), folgten — z. T. in zehn Auflagen — als wichtigste ähnliche Sammlungen *The Paradyse of daynty devises* (1576), *A gorgious Gallery of gallant Inventions* (1578), *A handefull of pleasant delites* (1584), *A Banquet of Dainty Conceits* (1588), *The Phoenix Nest* (1593), *The Passionate Pilgrim* (1599), *Englands Helicon* (1600), *Englands Parnassus* (1600) und *Poetical*

¹⁷ N. C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities* (Norman, 1958); M. C. Boyd, *Elizabethan Music and Musical Criticism* (Philadelphia, 1963).

¹⁸ J. S. Manifold, *The Music in English Drama* (Ldn., 1956).

Rapsody (1602). Dazu kam mindestens noch ein halbes Dutzend sehr verbreiteter Lieder- und Madrigalbücher, die z. T. sogar mit Noten versehen waren.

In großer Zahl überliefern diese viele Natur-, Liebes-, Trink-, Eß-, Fest- oder Trauerlieder und religiöse Gesänge. Auch die im 15. Jh. aufblühenden Balladen (vgl. Bd. I, 166 ff.) lebten in ihnen weiter. Die komplizierten, von den Niederlanden und Italien eingeführten Madrigale, in denen bis zu sechs Stimmen nebeneinander gesungen wurden, zeugen von dem hohen musikalischen Können jener Zeit.¹⁹ Außer den anonymen volkstümlichen Liedern enthalten die Anthologien aber auch Hunderte, die von Hofdichtern verfaßt worden waren.

b) Die Kunstpoesie

Neben der volkstümlich gehaltenen Lyrik entstand eine vom Hofe inspirierte und für diesen in erster Linie bestimmte Kunstpoesie. BARNABE GOOGE (1540 bis 1594) trat durch die *Eglogs, Epytaphes, and Sonettes* (1563) hervor, welche die von ALEXANDER BARCLAY eingeführte moralisch-allegorische Richtung (vgl. S. 27) mit der antik-renaissancegemäßen Liebesekloge verbinden und außerdem politische und puritanisch gefärbte religiöse Züge aufnehmen.

GEORGE TURBERVILLE²⁰ (c. 1540—c. 1610) verfaßte einen dicken Band *Epitaphes, Epigrams, Songs and Sonets* (1567) und schrieb unter dem Titel *Epitaphes and Sonettes* (gedr. 1587) Versbriefe und Gedichte aus Rußland, wohin er 1568 geschickt worden war, um für englische Kaufleute Privilegien zu sichern.

GEORGE GASCOIGNE (vgl. S. 51) bereicherte die elisabethanische Lyrik durch mindestens 21 Gedichte

¹⁹ Zwischen 1590 und 1620 erschienen etwa 40 Bde. mit Madrigalen; vgl. J. Kerman, *The Elizabethan Madrigal* (New York, 1962).

²⁰ J. E. Hankins, *The Life and Works of George Turberville* (Lawrence, Kan., 1940).

in der anonymen Sammlung *A Hundreth sundrie Flowres*²¹ (1573), aus der *The Posies of George Gascoigne* (1575) mit einer Anordnung nach dem moralischen Wert hervorgingen. In seiner Blankverssatire *The Steele Glas* (1576) prangerte er die Sünden und Laster der Zeit an, und ein Jahr später überreichte er der Königin *The Grief of Joye* (1577), vier ganz puritanisch gehaltene Gedichte, die von den Ausschweifungen der Jugend, von den Irrwegen der Macht und Stärke sowie von der Vergänglichkeit der Schönheit handeln, wodurch GEORGE GASCOIGNE, der zunächst einer der wichtigsten Vermittler italienischer Kultur gewesen war, als einer der ersten die wiederholt erwähnten weltentsagenden Töne anschlug.²²

Als die starke Abhängigkeit von den klassischen und italienischen Vorbildern zur Schablonenhaftigkeit geführt hatte, fanden die hervorragendsten Hofdichter Mittel, eigene Wege zu gehen. SIR PHILIP SIDNEY (vgl. S. 54 f.) schrieb *Astrophel and Stella*²³ (1580/84, gedr. 1591) zwar auch unter dem Einfluß Petrarcas, doch legte er in den 108 Sonetten und elf Liedern²⁴ den Widerstreit zwischen Platos Tugendlehre und seinen persönlichsten Empfindungen zu Stella dar. Der Konflikt endet, indem er, dem Ruf der Tugend folgend, der irdischen Schönheit entsagt.

Auch für die Dichtkunst der elisabethanischen Epoche bedeutete EDMUND SPENSER (vgl. S. 60 ff.) den Höhepunkt. Nach klassischen, italienischen und französischen Vorbildern veröffentlichte er unter dem Pseudonym 'Immeritô' und mit Anmerkungen eines

²¹ M. L. Hull, *Invention in George Gascoigne's Poetry: A Hundreth Sundrie Flowers and the Posies* (Diss. Univ. Colorado, 1964).

²² R. C. Johnson, *A Study of George Gascoigne's Poetry* (Diss. Univ. Illinois, 1964).

²³ J. Stillinger in *JEGP* 59 (1960), 617 ff.

²⁴ R. L. Montgomery, *Symmetry and Sense. The Poetry of Sir Philip Sidney* (Austin, 1961); D. Kalstone, *Sidney's Poetry: Contexts and Interpretation* (Cambr., Mass., 1965).

gewissen E. K. *The Shepheardes Calender*²⁵ (1579), eine unter den Monatsnamen zusammengestellte Folge von zwölf Eklogen, in denen in mannigfachen Metren und in allen Variationen des Hirtenliedes sehr verschiedene Themen behandelt werden, wie z. B. die erfolglose Werbung Colin Clouts um Rosalind, puritanische Ansichten über die Bischöfe, Klagen über die Vernachlässigung der Dichtung bei den Reichen und Adligen. Alle Schäfer und Schäferinnen sind allegorische Gestalten.²⁶ Durch besondere Redefiguren, altertümliche Wörter, Neubildungen u. a. suchte EDMUND SPENSER — wie in seiner 'Feenkönigin' (vgl. S. 60 ff.) — das Ziel vieler Humanisten zu verwirklichen: eine dem Lateinischen ebenbürtige englische Sprache. Seine dichterische Eingebung, seine Fähigkeiten, sowohl lyrisch tief als auch realistisch echt zu gestalten, sein ausgeprägter Sinn für Rhythmus und sein Empfinden für klangliche Effekte²⁷ verschafften ihm nicht nur bei seinen Zeitgenossen Ruhm, sondern ließen ihn vielen späteren Dichtern als Vorbild erscheinen.

Die in seinem Erstlingswerk offenbarten Eigenschaften kennzeichnen auch EDMUND SPENSERS folgende Gedichte, die er neben dem 'Feenkönigin'-Epos (vgl. S. 60) schrieb, mit deren Veröffentlichung er aber erst gegen Ende seiner politischen Tätigkeit in Irland begann.²⁸ Die *Complaints* (1591) handeln von der Vergänglichkeit der Schönheit und Größe, vom Verfall der Künste und der Wissenschaften, vom Hinscheiden teurer Freunde, von der höfischen Scheinwelt und von der Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit. Seine Dichtung *Amoretti* (1595) ist eine Sammlung von

²⁵ W. P. Nicolet, *Edmund Spenser's Shepheardes Calender* (Diss. Brown Univ., 1964).

²⁶ P. E. McLane, *Spenser's 'Shepheardes Calender': A Study in Elizabethan Allegory* (Notre Dame, 1961).

²⁷ R. Gottfried in *ELH* 19 (1952), 203 ff.

²⁸ W. Nelson, *The Poetry of Edmund Spenser* (New York, 1963).

88 Sonetten, für die eine besondere Form entstand: Auf drei Quartette, gebunden nach dem Muster abab bcbc cdcd, folgt ein Reimpaar ee. Inhaltlich wird in Anlehnung an neuplatonische Gedankengänge²⁹ des Dichters Werbung um seine zweite Frau dargestellt. Das Hochzeitsgedicht *Epithalamion* (1595), das als das beste seiner Art gilt, besingt in 24 Strophen den Ablauf des Hochzeitstages mit zahlreichen Anspielungen auf die klassische Mythologie, wobei der Dichter dennoch volkstümlich zu bleiben versucht, wenn er z. B. die Nymphen als beglückwünschende Töchter der Pächter, Fischer und Hirten auftreten läßt.

Zu EDMUND SPENSERS letzten Veröffentlichungen gehören die *Fowre Hymnes* (1596), die von der irdischen oder natürlichen und von der himmlischen Liebe und Schönheit handeln. Nach der Veredelung der irdischen Liebe zum Abglanz einer platonischen Idee gelang dem Dichter — wie in seinen Sonetten und in seinem großen Epos (vgl. S. 60 f.) — eine Verschmelzung des Platonismus mit christlichem Geist, indem er äußere Schönheit in eine seelische Kraft umwandelte, die zu Gott — als dem Inbegriff aller Schönheit — führen kann.

Da die bedeutendsten Dichter jener Zeit das durch SIR THOMAS WYATT und HENRY HOWARD (SURREY) eingeführte Sonett so stark pflegten, wurde es zur Mode. Es verging kein halbes Jahr, in dem nicht zwischen 1591 und 1597 entweder in Anthologien — wie etwa in *The Phoenix Nest* (vgl. S. 62) — oder als besondere Sammlungen Sonette erschienen, wie z. B. *Delia* (1592) von SAMUEL DANIEL, *Diana* (1592) von HENRY CONSTABLE, *Tears of Fancie* (1593) von THOMAS WATSON, *Parthenophil and Parthenophe* (1593) von BARNABE BARNE, *Licia* (1593) von GILES FLETCHER, *Phyllis* (1593) von THOMAS LODGE, *Coelia* (1594) von WILLIAM PERCY, *Ideas Mirrour* (1594) von MICHAEL DRAYTON u. a. Diese

²⁹ R. Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser* (Genf, 1960).

Welle erreichte gegen 1596 ihren Höhepunkt und fiel dann schnell ab, als man augenscheinlich der idealisierten Liebenden und Geliebten — wie in den Verserzählungen (vgl. S. 60) — überdrüssig geworden war. In der Form folgten die Verfasser der durch SURREY eingeführten (vgl. S. 29), die auch SHAKESPEARE übernahm. Allerdings wählte dieser zum Thema von 154 Sonetten seine Liebe zu einem Jüngling, die später durch eine „dunkle Dame“ getrübt wurde.

C. Das Drama

Die für die Prosa und für die Versdichtung festzustellende Vielseitigkeit erreichte im Drama ihre größte Steigerung. Außerdem entfaltete sich die schon für die erste Hälfte des 16. Jhs. charakteristische Freude am dramatischen Gestalten in so hohem Maße, daß in der elisabethanischen Epoche Hunderte von Bühnenwerken — darunter die wertvollsten aller Zeiten — entstanden. Dafür waren neben den talentierten und genialen Dichtern die bestehenden Ausgangspositionen entscheidend (vgl. S. 39 f.).

Auch unter den dramatischen Darstellungen gab es solche, die der Unterhaltung oder Belehrung weiter Kreise dienen sollten, und andere, die nur für den Hof bestimmt waren. Das Volk erfreute sich noch an den Misterien-Zyklen (vgl. S. 30), bis ihre Aufführungen in den 70er Jahren durch Maßnahmen kirchlicher und staatlicher Instanzen, die in ihnen eine Stütze des Katholizismus erblickten, zum Erliegen kamen. Ebenso wurden die Moralitäten¹ noch lange gepflegt und nahmen erst nach 1570 an Zahl ab. Im Mittelpunkt der höfischen Festlichkeiten standen neben vereinzelten Interludien häufig Maskenspiele (vgl. S. 36), für die Elisabeth I. viel übrig hatte.² Am Ende der Renais-

¹ W. Habicht, *Studien zur Dramenform vor Shakespeare* (Hdbg., 1968).

² D. Mehl, *Die Pantomime im Drama der Shakespearezeit* (Hdbg., 1964).

sance waren sie so weit entwickelt, daß sie sich unter den ersten Stuartkönigen zur vollen Blüte entfalten konnten (vgl. S. 97 ff.). Am bedeutendsten für die Geschichte des Dramas waren die wiederum für verschiedene Zuschauerkreise bestimmten Komödien, Tragödien und Historienstücke.

1. Die Komödien

Nachdem sich bis um die Mitte des 16. Jhs. die englische Komödie an den Schulen und Universitäten herausgebildet hatte (vgl. S. 36 f.), wo sie vor kleinen Auditorien weiter gedieh, flossen ihr neue Anregungen aus Italien zu. Die nach dem Vorbild von Grazzini's 'La Spiritata' konstruierte anonyme Komödie *The Bugbears* (c. 1561) brachte den verliebten Alten, dem ein geiziger Vater seine Tochter verheiraten will, und den jungen Liebenden, der mit Hilfe des schlaunen Dieners Biondello die Tochter gewinnt. GEORGE GASCOIGNES (vgl. S. 63 f.) *The Supposes* (1566) übermittelte nach Ariosts 'Gli Suppositi' die komischen Gestalten, die als Lucentio, Tranio, Gremio und Vincentio in SHAKESPEARES 'Der Widerspenstigen Zähmung' auftreten. *Fedele and Fortunio* (1585) stellte zwei Liebespaare auf die Bühne, die nach Verwicklungen und Intrigen zusammengeführt werden, wie es in SHAKESPEARES 'Sommernachtstraum', 'Die beiden Veroneser' und 'Viel Lärm um nichts' der Fall ist.

Inzwischen hatte JOHN LYLY (vgl. S. 51 f.) begonnen, der Komödie andere Wesenszüge hinzuzufügen. Wie *Euphues*, so tragen auch seine acht Bühnenstücke eine stark moralische Note. Dort wie hier treten gebildete und fein empfindende Menschen in geistreichen Dialogen auf und vollbringen großmütige Taten. Parallel zur romantischen Haupthandlung läuft eine Nebenhandlung mit entgegengesetzten Charakteren.

Die Figuren erscheinen in symmetrischen Gruppen, was dem 'euphuistischen' Satz mit seinen Parallelismen und Antithesen (vgl. S. 53) entspricht.

In *Alexander, Campaspe and Diogenes* (c. 1580) werden Alexanders Liebe zur gefangenen Thebanerin und seine großmütige Entsagung dargestellt. Auch *Sapho and Phao* (1584) endet mit einem Verzicht. Die Königin von Syrakus entsagt der Liebe zu dem schönen Fährmann Phao. *Endimion* (1585) spielt mit der Liebe des gleichnamigen Schäfers zur Mondgöttin Cynthia auf die wechselnden Beziehungen Elisabeths I. zu Lord Leicester an. In mythologischem Gewand erschienen auch der gegen Philipp von Spanien gerichtete *Midas* (1589), die Hirtenspiele *Gallathea* (1584), *Loves Metamorphosis* (1584/88) und das im Blankvers geschriebene *The Woman in the Moone* (1591/93). Eine Ausnahme unter JOHN LILYS Stücken bildet *Mother Bombie* (1589/90) wegen der realistischen Schilderungen des Alltagslebens in Rochester.

GEORGE PEELE³ (1556—96) bereicherte die Komödie durch den heiteren Ton, den er durch Ironie und durch die Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Erdichtetem fand. *The Old Wives Tale* (c. 1592) bringt nach einer Einleitung, in der die Frau eines Schmieds drei verirrten Burschen das Märchen von der Königstochter Delia zu erzählen versucht, diese Geschichte humorvoll und mit feinem Gefühl für das Lyrische zur Darstellung.

Noch stärker als hier findet sich das Romantische bei ROBERT GREENE⁴ (vgl. S. 56 f.). Die in Blankversen verfaßte, von Ariost⁵ angeregte Komödie *Orlando Furioso* (1588/89) lieferte ein Musterbeispiel für die Unwahrscheinlichkeiten der Ritterdramen. Die dann

³ Ch. T. Prouty, *The Life and Works of George Peele* (New Haven, 1961).

⁴ K. Muir, *Robert Greene as Dramatist* (Columbia, 1963).

⁵ J. Applegate in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 28 (1967), 354 ff.

folgenden *Scottish Historie of James the Fourth* (1590) — eine Liebesgeschichte des Schottenkönigs — sowie *Frier Bacon and frier Bongay* (1591) sind geschickte Mischungen von Liebesabenteuern, ländlichen Szenen, Feen, Zaubereien, klassischen Reminiscenzen, plautinischen Scherzen und von Pseudogeschichte. Die Frauengestalten lassen erstmals echte Herzensregungen erkennen.⁶

2. Die Tragödien

Für die Tragödie gab es bis zur elisabethanischen Ära nur wenige Ansätze (vgl. S. 37), bei denen 'tragedy' zunächst nichts anderes als einen durch plötzliches Unglück verursachten Sturz bedeutete. Nur in dem Maße, wie die Überzeugung vom Menschen als Mikrokosmos schwächer wurde, entwickelte sich im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jhs. der Sinn für das wirklich Tragische, wozu vor allem die Beschäftigung mit JOHN LYDGATES 'Fürstensturz' (vgl. Bd. I, 163) und 'Der Spiegel der Obrigkeiten' (vgl. S. 58) mit der Darstellung von sittlichem Wollen, freien Entscheidungen, tragischer Schuld und Selbstanklagen verhalfen. Erst nachdem dadurch das Verständnis für Senecas Werke vorhanden war, wandte man sich diesem Autor immer mehr zu und ahmte ihn nach.⁷

Das früheste Beispiel dafür ist die von Rechtsstudenten im 'Inner Temple' als *Gorboduc*⁸ (1561/62) aufgeführte Tragödie, die vor der Königin als *Ferrex and Porrex* (1562) wenig verändert wiederholt wurde. Die Autoren THOMAS NORTON (1532—83) und THOMAS

⁶ M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (Ldn., 1955).

⁷ W. Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare* (Hdbg., 1955); E. Th. Sehr, *Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie* (Göttingen, 1960); T. B. Tomlinson, *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy* (Cambr., 1964).

⁸ H. Baker, *Introduction to Tragedy. A Study in a Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy and Titus Andronicus* (New York, 1966).

SACKVILLE⁹ (1536—1608) behandelten das tragische Schicksal des Britenkönigs Gorboduc, der einen Teil seiner Macht an seine Söhne Ferrex und Porrex abtritt, wodurch ein Bürgerkrieg entsteht, in dessen Verlauf das Königshaus untergeht und das Reich zerfällt.

Die Einteilung in fünf Akte, die sie kommentierenden Chorlieder, das Rachemotiv, der Wechsel von Rede und Gegenrede sowie der Sentenzenreichtum sind Seneca nachgeahmt. Der Stoff, der ethische Grundgedanke, Lieder, Einlagen von Pantomimen und die erstmalige Verwendung des Blankverses im Drama sind englisch.

Alles das wirkte richtungsweisend bis zu SHAKESPEARE, und zwar war in den zahlreichen Bühnenstücken entweder die klassische Seite gewahrt — wie z. B. in *Jocasta* (1566), *Gismond of Salerne* (c. 1567), *The Misfortunes of Arthur* (1588) —, oder es wurde dem Volkstümlichen und Komischen so viel Raum gegeben, daß ein ausgesprochenes Mischdrama entstand, wie etwa *Appius and Virginia* (1563), *Horestes* (c. 1565), *Cambises* (1570) und *Promos and Cassandra* (1578).

Der nächste entscheidende Schritt in der Richtung auf SHAKESPEARES große Tragödien bestand in der Darstellung von Charakteren, die nicht mehr als Fürsten oder Adlige, sondern als auf sich gestellte und an keine Autorität gebundene Menschen handelten. Das entsprach der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. herausbildenden bürgerlichen Anschauung (vgl. S. 42), der gemäß auch die erhabene Stilart des Pathos als unangebracht galt.

Der aus dem Bürgertum stammende THOMAS KYD (1558—94) zeichnete in dem oft gespielten Rachedrama *The Spanish Tragedie*¹⁰ (1594) den spanischen Prinzen

⁹ P. Bacquet, *Un contemporain d'Elizabeth: Thomas Sackville, L'homme et l'œuvre* (Genf, 1967).

¹⁰ L. L. Schücking, *Zur Verlässerschaft der 'Spanish Tragedy'*, Bayer. Akademie der Wiss., Phil.-Hist. Klasse (1963); M. H. Levin in *SEL* 4 (1964), 307 ff.; E. J. Jensen in *JEGP* 64 (1965), 7 ff.

Lorenzo als einen Gewaltmenschen, der Spanien zu einer Großmacht entwickeln möchte und zu dem Zweck — seiner Natur und sittlichen Verpflichtung gemäß — nicht vor List, Heuchelei und Mord zurückschrickt. Die Gegenspieler aber erheben den gleichen Anspruch, sich durchzusetzen, und beantworten Lorenzos Handlungen mit Rache. Die daraus entstehende Tragik — die Vernichtung von acht Menschen — ergibt sich nicht durch Gottes Eingreifen, sondern aus dem Anspruch auf Selbstherrlichkeit der Individuen.

Auch der aus dem Bürgertum hervorgegangene CHRISTOPHER MARLOWE¹¹ (1564—93) stellte in drei Tragödien Gewaltmenschen in den Mittelpunkt. Aus dem Drang, das Universum zu beherrschen, erobern sie die von ihnen verschieden geschaute Welt ohne Rücksicht auf christliche Grundsätze, was dem Autor den Vorwurf einbrachte, Atheist zu sein. In *Tamburlaine the Great*¹² (c. 1587) geht es um die Beherrschung von Königreichen. Tamburlaine, der durch seine Willensanstrengungen und teils auch durch seine Launen alle menschlichen Grenzen zu übersteigen strebt und sich dennoch sogar als Geißel Gottes bezeichnet, erscheint schließlich auf einem von Königen gezogenen Wagen. Seine Maßlosigkeit muß er aber dann mit geistiger Umnachtung bezahlen.¹³ — *The Jew of Malta*¹⁴ (c. 1590), Barabas, sieht die größte Macht im Golde. Dem Zugriff des Gouverneurs von Malta, Farnese, auf sein ganzes Vermögen begegnet Barabas dadurch, daß er die Hälfte unter seinem Hause vergräbt und, nachdem dies in ein Kloster umgewandelt wird, seine

¹¹ A. L. Rowse, *Christopher Marlowe A Biography* (Ldn., 1964); J. B. Steane, *Marlowe: A Critical Study* (Cambr., 1964); A. D. Wraight u. V. F. Stern, *In Search of Christopher Marlowe* (Ldn., 1965); R. Böhm in A 83 (1967), 324 ff., 454 ff.

¹² R. W. Battenhouse, *Marlowe's Tamburlaine. A Study in Renaissance Moral Philosophy* (Nashville, 1964); S. Wyler, *Der Begriff der Macht in Christopher Marlowes 'Tamburlaine I'* (Zürich, 1965).

¹³ D. Cole, *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe* (Princeton u. Ldn., 1963).

¹⁴ E. Rothstein in JEGP 65 (1966), 260 ff.

Tochter Abigail überredet, als Nonne den Schatz zu hüten. Den Intrigen und Racheplänen fallen Farneses Sohn, Abigail, ihr Liebhaber, viele Nonnen und zwei Mönche zum Opfer. Als die Türken Malta belagern, verrät Barabas die Stadt an sie und wird an Farneses Stelle gesetzt. Vor der Durchführung seines letzten Plans, die Türken an den ehemaligen Gouverneur zu verraten, fällt er in einen Kübel mit kochendem Wasser. — Thema von *The tragicall History of D. Faustus*¹⁵ (c. 1588/89) ist das Streben nach göttlicher Macht durch die Magie. Faust muß dazu mit dem Teufel zwei Pakte abschließen, nach denen er der Hölle verfällt.

3. Die Historiendramen

Während die Komödien und Tragödien in der Antike vorgebildet worden waren und bis zur Gegenwart weiterleben, handelt es sich bei den Historiendramen ('History Plays')¹⁶ um ein typisches Produkt der Renaissance. In bewegter Handlung wird ein den Geschichtsschroniken (vgl. S. 47) entnommener, für wahr gehaltener Stoff zum Ruhme Englands, zur Lehre für die zeitgenössischen Politiker und — bei politischen Katastrophen — zur Festigung stoischer Haltung dargestellt.

Zum frühesten Vorläufer dieser Gattung wurde JOHN BALE (vgl. S. 33) dadurch, daß er in den Mittelpunkt seiner Moralität *Kynge Johan* (c. 1533) einen englischen König stellte. Der nächste Vorläufer war THOMAS LEGGE (1535—1607) durch *Richardus Tertius* (1579), eine lateinisch geschriebene Art von Seneca-Tragödie, die statt des mythologischen einen historischen Stoff bot und durch pantomimische Aufzüge

¹⁵ S. Snyder in *SP* 63 (1966), 565 ff.; T. McAlindon in *PMLA* 81 (1966), 214 ff.; G. I. Duthie in *Archiv* 203 (1966), 81 ff.

¹⁶ I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (Ldn., 1965).

aufgelockert wurde. Eine dritte Variante kam von der Volksbühne her, auf der man begonnen hatte, historische Stoffe darzubieten. Das erste Beispiel dafür liefern *The Famous Victories of Henry the Fifth* (1588), eine lockere Folge von komischen und patriotisch-ernsten Szenen ohne Charakterentwicklung.

Alle drei Spielarten wurden von den 90er Jahren an gepflegt, wobei sich die von JOHN BALE vorgedeutete Art als die künstlerisch bedeutsamste erwies. Auch CHRISTOPHER MARLOWE bereicherte diese durch *The Troublesome Raigne... of Edward the Second*¹⁷ (c. 1591). Im Gegensatz zu seinen großen Tragödien, deren Titelhelden Gewaltmenschen sind, versuchte der Autor hier, Eduard II. historisch getreu als schwärmerischen König mit tragischen Konflikten zu zeichnen. Durch die vertiefte Charakterdarstellung, den meisterhaften dramatischen Aufbau und die geschickt gehandhabten Blankverse kam CHRISTOPHER MARLOWE den 'History Plays' von SHAKESPEARE sehr nahe, der deren verschiedene Arten zu Höhepunkten führte.

Bis zum Beginn der 90er Jahre hatten sich auch für die Komödie und Tragödie (vgl. Kap. C 1 u. C 2) alle Elemente entwickelt, die notwendige Voraussetzungen für das umfangreiche Schaffen des größten Dramatikers waren, dem wegen seiner einzigartigen Bedeutung in der vorliegenden Sammlung der Sonderband 'Shakespeare' gewidmet wurde.¹⁸

Die durch THOMAS KYD, CHRISTOPHER MARLOWE und ihre zahlreichen Nachahmer vollzogene Wendung zu bürgerlichen Charakteren erhöhte die Zahl der Zuhörer. Die Handwerker, Kaufleute und Soldaten mit ihren Frauen waren nunmehr ebenso an den Dramen interessiert wie die Gelehrten, Juristen und auch viele Höflinge mit ihren Damen. Vermutlich in Anlehnung an die baulichen Möglichkeiten der Wirtshaushöfe

¹⁷ L. L. Brodwin in *ELH* 31 (1964), 139 ff.

¹⁸ P. Meißner u. M. Lehnert, *Shakespeare*, Samml. Göschen 1142 (Bln., 1954).

(vgl. S. 40), konstruierte James Burbage für dieses Publikum im Nordteil Londons 1576 'The Theatre', einen runden, nach oben offenen Bau. Nach diesem Muster entstand bis zur Jahrhundertwende — meistens auf der südlichen Themse-Seite — ein halbes Dutzend Theater,¹⁹ von denen 'The Rose' (1587), 'The Swan' (1594) und 'The Globe' (1599) mit einem Fassungsvermögen von mehr als 2000 Zuschauern die berühmtesten waren.

Gewöhnlich wurden diese Theater für gewisse Spielzeiten an die Organisationen von Schauspielern vermietet, die sich nach einem Gesetz von 1572, das die nicht zu einer Truppe gehörenden Schauspieler als „Vagabunden“ brandmarkte, dem Patronat eines Adligen unterstellt hatten. Die Frauenrollen übernahmen Knaben oder junge Männer, wodurch ein besonderer Anreiz für die zahlreichen Verwechslungskomödien der elisabethanischen Zeit gegeben war.

Die rund 100 qm große Vorderbühne ('platform'), auf der sich alle Szenen unter freiem Himmel abspielten, erstreckte sich weit in den Raum hinein, in dem die einfachen Zuschauer ('groundlings') standen, während das bessere Publikum von den Galerien aus das Spiel verfolgen konnte. Ein Vorhang trennte diese Plattform von der überdachten Hinterbühne, deren unterer Teil auch als Umkleideraum diente und deren Obergeschoß für Balkon-, Zimmer-, Fensterszenen oder dgl. vorgesehen war. Über der Oberbühne befand sich noch die Orchesterloge, die — falls sie nicht für die Musiker benötigt wurde — einen weiteren Schauplatz (z. B. einen Burg- oder Gefängnisturm) abgeben konnte. Bei dieser Anordnung war es möglich, die Aufführungen am frühen Nachmittag ohne Pause ablaufen zu lassen.²⁰ Entsprechend dem allgemeinen

¹⁹ G. Wickham, *Early English Stages, 1300—1660* (New York u. Ldn., 1963).

²⁰ C. W. Hodges, *The Globe Restored* (Ldn., 1953); I. Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse* (Ldn., 1956); J. C. Adams, *The Globe Playhouse* (Ldn., 1961).

Prunkbedürfnis der Zeit hat es bei der Kostümierung gewiß nicht an Pracht gefehlt. Da die Mimik nicht durch Lichteffekte unterstützt werden konnte, kam dem gesprochenen Wort eine besonders hohe Bedeutung zu.²¹ — Neben diesen Volkstheatern gab es in der Mitte überdachter Hallen am Hofe und in komfortablen Häusern „Arenabühnen“, die von allen Seiten eingesehen werden konnten. Zu ihrer Ausstattung gehörten zeltähnliche, mit Türen oder Vorhängen versehene 'mansions' oder 'houses', wie man sie gelegentlich auch in den Volkstheatern benutzte.²² Für die seit Heinrich VIII. zur Unterhaltung herangezogenen königlichen Sängerknaben²³ und für die Chorknaben der 'St. Paul's School' entstanden schließlich noch zwei 'Private Theatres' — eines davon 'Blackfriars' (1576) —, in denen oft vor der Königin anspruchsvolle Stücke aufgeführt wurden. Die verschiedenartigen Bühnen waren eine Folge der vielfältigen dramatischen Darbietungen in der elisabethanischen Blütezeit.

Eine Rückschau auf das Schrifttum der englischen Hochrenaissance zeigt neben der schon in der ersten Hälfte des 16. Jhs. festzustellenden Mannigfaltigkeit literarischer Gattungen deren Entfaltung zu künstlerischen Höhepunkten.

Mit der Thronbesteigung Elisabeths I. änderte sich nicht sogleich alles. Die religiöse und die pädagogische Prosa unterstreichen nur die Leistungen der vorangegangenen Periode. Noch bis gegen Ende des 16. Jhs. wurden die alten Romane gelesen. Die Literaturkritik blieb im ganzen konservativ und dämpfte sogar die anfängliche Überbetonung der Antike. Vorge-

²¹ R. Watkins, *On Producing Shakespeare* (Ldn., 1950); B. L. Joseph, *Elizabethan Acting* (Ldn., 1951); H. Rosenberg in *PMLA* 69 (1954), 915 ff.

²² L. Hotson in *The Atlantic* 193 (Boston, 1954), 62 ff.

²³ A. Müller-Bellinghausen in *Shakespeare-Jahrb.* 91 (1955), 182 ff.

zeichnet fand sich auch bereits die moderne historische Denkrichtung.

Doch so wichtig das Übernommene im einzelnen auch sein mochte, es verblaßt angesichts des aus dem Gestaltungsdrang der Hochrenaissance entstandenen Neuen. In allen Kreisen wurden die historischen Versdichtungen, Lieder, Madrigale, Balladen, Romane und vor allem das Drama gefördert. Der Hof, in dessen Mittelpunkt die glorifizierte Königin stand, pflegte in erster Linie das Sonett, den 'euphuistischen' Roman und das Epos, während das Bürgertum größten Anteil am dramatischen Gestalten nahm, das Volkstheater schuf und dadurch wesentlich zu der einmaligen Erscheinung SHAKESPEARE beitrug.

Dem Aufstieg zur Weltmacht entsprachen die in allen literarischen Gattungen anzutreffenden nationalbewußten Äußerungen, die sich bis zum Gedanken der Auserwähltheit und bis zur Vorstellung von England als einem Paradies steigern konnten. Die größer werdende Zurückhaltung gegenüber den kulturellen Leistungen des Kontinents — selbst den italienischen, die zunächst so anregend gewirkt hatten — entsprang dem wachsenden Nationalstolz.

Auch die religiösen Spannungen — vor allem der Haß gegen den Katholizismus — und die sonstigen Zeitströmungen der von selbstbewußten, frühreifen, aktiven und für die Welt aufgeschlossenen jungen Männern gestalteten Epoche fanden ihren deutlichen literarischen Niederschlag.

Zugrunde lag den verschiedenen Schaffensmöglichkeiten die hauptsächlich durch die Antike vermittelte Überzeugung von der zu Höchstleistungen befähigten Persönlichkeit, die wie ein Mikrokosmos in dem von Gott geordneten Makrokosmos stand und Neues zu wirken hatte. Als nächstliegendes Betätigungsfeld erschien die umgebende Welt, die es zu

erforschen galt; alsdann die Vergangenheit, die bis zu den Ursprüngen aufgedeckt werden sollte.

Dem jugendlichen Glauben, daß alles — selbst ein Übermenschentum — zu erreichen möglich sei, entsprach die positive Wertung der Welt und ihrer Schönheiten. Häufig aber — vor allem gegen Ende der Renaissance — richtete sich das Verlangen auch auf ein goldenes, irdisches Zeitalter. Das Geheimnisvolle und Wunderbare blieb dabei nicht unbeachtet. Doch bildeten diese Seiten meistens — und zwar gerade bei den künstlerisch wertvollsten Dichtwerken — nur den Rahmen für das tiefste Anliegen der Renaissance: für die Erziehung zu dem ersehnten Menschenideal, für das es sich lohnte, sogar heroisch zu sterben.

Vielfältig wie die Stoffe und Inhalte waren die Formen. In der religiösen Prosa bildete sich ein fester Stil heraus, der richtunggebend für die Zukunft blieb; in der weltlichen traten zwei Ausdrucksweisen hervor, von denen die eine den Grundsätzen ROGER ASCHAMS folgte, die andere von JOHN LYLY zur Blüte gebracht wurde. In der Versdichtung gab es eine solche Fülle von Strophenarten und Metren wie zu keiner anderen Zeit in England. Für das Drama entstanden in immer größerer Vollkommenheit — selbst in den Nebenhandlungen²⁴ — die wichtigsten Gattungen.

In dieser Epoche des Vorwärtsdrängens und Plagens, der verlangenden Hoffnungen und des dauernden Idealisierens sind aber auch Molltöne in der Literatur vernehmbar, die durch Gedanken an die Unsicherheit und Vergänglichkeit ausgelöst wurden und gegen Ende des Jahrhunderts — parallel zu den sozialen Mißstimmungen (vgl. S. 43) — an Stärke so zunahmen, daß der Mikrokosmosgedanke hier und dort erschüttert scheint.

²⁴ G. Reichert, *Die Entwicklung und die Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakespeare* (Tüb., 1966).

Gemessen an den vorangegangenen Perioden bedeutete die Renaissance im tiefsten Grunde die Wiedergeburt des Individuums, das sich der Möglichkeiten zur freien Betätigung seiner Kräfte — im besonderen der Vernunft — bewußt geworden war und sich gegen die früheren Dogmen sowie gegen die einstigen Ideale der Askese, der Armut, der Beschaulichkeit und des Klosters wandte, wenn auch die letzten Konsequenzen noch längst nicht gezogen wurden.

DIE BAROCKPERIODE (Ende des 16. Jhs. bis c. 1660)

Die politischen, religiösen und philosophischen Auseinandersetzungen

Je mehr gegen Ende des 16. Jhs. der Mikrokosmosgedanke (vgl. S. 14) ins Wanken kam, um so unsicherer wurden die Menschen und gerieten in mannigfache Konflikte, um deren Überwindung sie sich bis ins letzte Drittel des 17. Jhs. ernsthaft bemühten. Diese Zeit ist immer mehr als eine eigenständige Periode nach der Renaissance erkannt worden. Bahnbrechend dafür waren die von Heinrich Wölfflin¹ für die Kunstgeschichte gewonnenen Einsichten, die dazu führten, von einem Zeitalter des „Barock“² zu sprechen. Die Diskussionen darüber, inwieweit auch in anderen Objektivationen des menschlichen Geistes während des 17. Jhs. besondere Stileigentümlichkeiten auszumachen sind, dauern an. Auch in der englischen Literaturgeschichte sind nach den ersten diesbezüglichen ausführlichen Untersuchungen³ vor allem in den beiden

¹ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Mchn., 1915).

² H. Hatzfeld in *Univ. Toronto Quarterly* 31 (1962), 180 f.

³ Vor allem P. Meißner, *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks* (Mchn., 1934).