

angeboren seien. Dadurch hoffte er, die Gegensätze zwischen den streitenden Religionen zu überwinden.

THOMAS HOBBES (1588–1679) bewegte sich wieder in den von FRANCIS BACON beschrittenen Bahnen und machte in seinen *Elementa philosophiae* (1642 u. 1647) den Versuch, alles erfahrbare Seiende — also auch die geistigen Tätigkeiten — auf naturgesetzlich geregelte, mechanisch bewegte, feinste Materieteilchen zurückzuführen. Der materialistische Standpunkt spricht auch aus seiner Staatslehre *Leviathan* (1651). Um den „Krieg aller gegen alle“ zu vermeiden, schlossen sich die von Natur feindseligen Menschen freiwillig zu einem Staatskörper zusammen und wählten einen Herrscher, der aus absoluter Machtvollkommenheit den Volkswillen durchzusetzen und sogar die religiösen Dogmen zu diktieren habe.

Gegen diesen Materialismus, der die religiösen Fragen ausscheiden wollte, und gegen die mechanistische Psychologie erhoben sich heftige Einwände. An HERBERT v. CHERBURY anknüpfend, wurden erneut Versuche gemacht, durch die Lehre von den eingeborenen Ideen die Religion als verstandesmäßige Angelegenheit zu erweisen und sie mit der Philosophie zu einen, wobei die Verlegung des göttlichen Wissens in die menschliche Seele auch zu manchen mystischen Erscheinungen führte.

1. Kapitel

Unter den ersten Stuarts (Ende des 16. Jhs. bis 1642)

Im ersten Barockabschnitt spiegelt das Schrifttum die politischen, religiösen und philosophischen Auseinandersetzungen nicht nur in den Themen und deren Darstellungen, sondern in besonderen literarischen Gattungen wider. Von der höfischen Dramatik

und Lyrik abgesehen, werden die meisten Dichtwerke immer mehr von der Unruhe der Zeit beeinflußt. Die aufmerksame Beobachtung der konfliktreichen Wirklichkeit und die genaue Analyse des Individuums führten zu Unsicherheiten und zur Erkenntnis der Nichtigkeit — des 'memento mori'. Daraus entstand die Sehnsucht nach dem Jenseits. In steigendem Maße meldeten sich Skepsis und Pessimismus in ihren mannigfachen Nuancierungen.

A. Das Drama

Davon kündet das Drama besonders eindrucksvoll, weil es nach dem einzigartigen Aufstieg während der elisabethanischen Epoche so intensiv weiter gepflegt wurde, daß es bis 1642 die umfassendste literarische Gattung blieb.¹ Mit Ausnahme von ein paar Historien gehören die während des ersten Barockabschnitts verfaßten über 1000 Theaterstücke zu den Komödien, Tragödien und Tragikomödien. Dazu kamen noch die höfischen Dramen und Maskenspiele.

1. Die Komödien

Bei den Lustspielen verschob sich der Schwerpunkt von der romantischen Komödie zum Sittendrama mit dem Ziel, die damalige Wirklichkeit vorzuführen, wobei sich der Blick vorzugsweise auf die negativen Seiten richtete. Der Eigenart der Dichter gemäß waren die Darstellungen mehr oder weniger sachlich, meistens jedoch satirisch und oft moralisierend.

Zum Führer der neuen Komödienart und zum erfolgreichsten Konkurrenten SHAKESPEARES entwickelte sich BEN(JAMIN) JONSON² (1573—1637). Da seiner empirischen Psychologie gemäß die meisten Menschen

¹ K. J. Holzknecht, *Outlines of Tudor and Stuart Plays* (Ldn., 1963).

² Y. Wada, *Ben Jonson* (Tokio, 1963).

daran litten, daß das Gleichgewicht ihrer Triebe gestört und durch übermäßige Entwicklung einer Neigung ein 'humour' entstanden war, wirkten sie schrullig oder töricht. BEN JONSONS letzte Absicht war jedoch, beim Publikum durch die Unterstreichung der weitverbreiteten Narrenheiten das Verlangen nach Ausgeglichenheit zu wecken. Außerdem sollten die hauptsächlich von SIR PHILIP SIDNEY (vgl. S. 48) aufgestellten klassizistischen Regeln³ endlich beachtet werden, was einen „Bühnenstreit“ (1599 bis 1600) auslöste.

In *Every Man in his Humour* (1598) fügte der Dichter aus alltäglichen Bürgern und Ereignissen mehrere Teilhandlungen wirkungsvoll zusammen. Die Schrullen und Torheiten wurden jedoch durch die Satire so stark überspitzt, daß die Handlung nebensächlich erscheint. Das gleiche gilt von dem schon als 'comical satire' bezeichneten *Every Man out of his Humour* (1599). In *Cynthias Revels* (1600) wird sie dadurch, daß noch Ermahnungen gegen die Untugenden der Höflinge und allegorische Anspielungen hinzutreten, geradezu erdrückt. Dagegen sind BEN JONSONS folgende Lustspiele wegen der geschickten Handlungen kleine Meisterwerke. *Volpone or The Foxe* (1606), der reiche und geizige Venezianer, der sich sterbend stellt und Corvino, Corbaccio und Voltore in dem Glauben läßt, jeweils die einzigen Erben zu sein, muß erfahren, wie jeder von ihnen aus Geldgier bereit ist, Ehre, Kinder und Frau zu opfern. In *Epicœne or The Silent Woman* (1609) soll ein lärmscheuer, wunderlicher Junggeselle zum natürlichen Leben bekehrt werden, nachdem er auf einen jungen Mann hereingefallen ist, der als angeblich schweigsame Braut verkleidet worden war. Mit *The Alchemist* (1610) wollte BEN JONSON den Alchimistenschwindel bekämpfen und die Dirnen, Betrüger, Heuchler und Gecken des damaligen Londons

³ C. G. Thayer, *Ben Jonson: Studies in the Plays* (Univ. of Oklahoma Press, 1963); R. E. Knoll, *Ben Jonson's Plays: An Introduction* (Lincoln, 1964).

anprangern. *Bartholomew Fayre* (1614) gibt ein Sittenbild von der Londoner Messe und greift — wie auch das vorangehende Stück — die kunstfeindlichen Puritaner als heuchlerische Asketen an. Immer weniger Zustimmung fanden die dann folgenden Komödien: *The Devil is an Asse* (1616), die Geschichte des von Schurken hintergangenen Teufels, *The Staple of Newes* (1625), eine Satire auf den beginnenden Journalismus, *The Newe Inne* (1629) und schließlich *The Magnetick Lady: Or Humours Reconcil'd* (1631).

BEN JONSON hat auf fast alle zeitgenössischen Komödiendichter anregend gewirkt. Der Homerübersetzer GEORGE CHAPMAN⁴ (c. 1559—1634) fühlte sich besonders von den klassizistischen Bestrebungen und von der satirischen Seite angesprochen; außerdem lag ihm das Intrigenspiel. *The Gentleman Usher* (c. 1602) richtete sich gegen Haushofmeister, *Al Foole* (c. 1604) gegen geizige Bauern und *Monsieur d'Olive* (1605) gegen eitle Franzosen. In dem besten Stück, *Eastward Hoe* (1605), an dem BEN JONSON mitarbeitete, trat bei der Charaktergegenüberstellung der zwei verschiedenartigen Lehrlinge und der beiden Töchter des biederem Goldschmieds und seiner höher hinausstrebbenden Frau an die Stelle der Satire eine kleinbürgerliche Moralisierung.

Das Kleinbürgerliche ist auch für THOMAS DEKKER⁵ (c. 1570—1632) charakteristisch. Sein volkstümlichstes Lustspiel war *The Shoemakers Holiday* (c. 1599) wegen der Lebendigkeit des heiteren und klugen Schuhmachers und wegen der leicht romantischen Handlung, die einen jungen Edelmann und ein schönes Bürgermädchen zusammenführt. *West-Ward Hoe* (c. 1604) und *North-Ward Hoe* (1605) zeigen liebeslüsterne Bürgerfrauen auf ihren Abenteuern, und *The Roaring Girle* (1610) verherrlicht eine stadtbekannte

⁴ M. MacLure, *George Chapman* (Toronto, 1966).

⁵ M. L. Hunt, *Thomas Dekker: A Study* (Neudr. New York, 1964).

Diebin. Auch in diesen Stücken fehlt es ebensowenig an romantischen Elementen wie in seiner zweiteiligen größten Komödie *The Honest Whore* (1604 u. 1608), in der die Bekehrung einer Kurtisane durch den in ihren Diensten stehenden Vater dargestellt wird.

Erziehen und bessern wollte auch THOMAS HEYWOOD⁶ (c. 1570—1641), der mit dem gleichaltrigen THOMAS DEKKER eine Brücke zwischen CHRISTOPHER MARLOWE und BEN JONSON zu schlagen versuchte. Er war so rührig, daß er sich an 220 Stücken aller dramatischen Gattungen betätigte. Zu den wertvollsten gehören die Lustspiele, von denen wohl *The Foure Prentises of London* (1594), das halb eine Satire auf das Rittertum darstellt und halb in die bürgerliche Empfindungswelt hineingehört, das beste ist. *The Wise-Woman of Hogsdon* (c. 1604) mit der Schilderung der Unbeständigkeit junger Londoner Männer steht am Ende der langen Reihe.

Der sehr populäre THOMAS MIDDLETON⁷ (c. 1570 bis 1627) entwickelte sich unter BEN JONSONS Einfluß zu einem ganz furcht- und gefühllosen Beobachter Londons, das ihm voller Laster schien und deren Träger er mit scharfer Satire zeichnete, ohne sie zu be- oder verurteilen. Zu seinen erfolgreichsten Komödien gehört *A Trick to Catch the Old-one* (c. 1605), in der ein reicher geiziger Onkel von einem leichtfertigen Neffen und dessen angeblich reicher Freundin, welche er später seinem ebenfalls geizigen Schwiegervater aufschwätzt, überlistet wird, Geld herauszugeben. *Your five Gallants* (1607) bringt wieder einmal Gauner und Dirnen auf die Bühne, *The Famelie of Love* (1607) will den Puritanern unsittliche Ausschweifungen nachsagen, und in *A Chast Mayd in Cheape-side* (1611/13) scheint die ganze Welt aus Gemeinheit zu bestehen.

⁶ F. S. Boas, *Thomas Heywood* (Ldn., 1950); M. Grivelet, *Thomas Heywood et le drame domestique* Elizabéthain (Paris, 1958).

⁷ R. H. Barker, *Thomas Middleton* (New York u. Ldn., 1958).

Weniger einseitig zeigten sich JOHN FLETCHER⁸ (1579 bis 1625) und FRANCIS BEAUMONT⁹ (c. 1584—1616), die meistens in enger Zusammenarbeit — z. T. auch mit anderen — mehr als 50 Theaterstücke in barockem Stil¹⁰ verfaßten. Ihre Lustspiele, die die Satire auf gewisse Höflingstypen ausdehnten, sind im allgemeinen sehr geschickt in den Handlungsverwicklungen. Die von 'Don Quichotte' angeregte Komödie *The Knight of the Burning Pestle* (c. 1607) macht durch den als romantischen Ritter umherziehenden Lehrling, der in der Alltagswelt nur seine Phantasiegestalten sieht, das Londoner Kleinbürgertum lächerlich. In *Wit Without Money* (1614) trat die Figur des zynischen und angeberischen Kavaliers in den Vordergrund. *The Scornful Ladie* (c. 1610) lenkt das Interesse von einigen gut gezeichneten 'humours' immer mehr auf das Liebesleben höherer Kreise, das in anderen Lustspielen vielfältig abgewandelt wird. Aus ihrer Menge heben sich noch heraus: *The Coxcombe* (c. 1610) mit der Erprobung der Keuschheit einer Frau und *The Captain* (1613) mit der Dirnenwelt als den hervortretenden Motiven.

Nach FRANCIS BEAUMONTS Tode verfaßte JOHN FLETCHER allein einige Komödien, wie z. B. die an GEOFFREY CHAUCERS 'Frau von Bath' (vgl. Bd. I, 160) erinnernde *Women Pleased* (c. 1620) oder *The Pilgrim* (c. 1621) mit der Eroberung der Molukken als Hintergrund oder *The Wild-Goose Chase* (1621), in der Oriana ihren Geliebten, einen italienhöriegen Engländer, durch den Trick gewinnt, daß sie sich als Ausländerin ausgibt. Meistens arbeitete JOHN FLETCHER jedoch mit anderen Dramatikern zusammen.

Unter ihnen war PHILIP MASSINGER (1583—1640) der bedeutendste. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden

⁸ C. Leech, *The John Fletcher Plays* (Cambr., Mass., 1962).

⁹ A. C. Sprague, *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage* (New York, 1965).

¹⁰ M. Mincoff in *Annuaire de l'Université de Sofia* 43 (1947), 1 ff.

z. B. *The Little French Lawyer* (1619/20) mit dem gern duellierenden Winkeladvokaten, *The Beggars Bush* (1622) mit der Räuberromantik und *The Elder Brother* (c. 1623) mit dem zum Helden werdenden Stubengelehrten. Nach JOHN FLETCHERS Tode begann PHILIP MASSINGER, der sich immer mehr zum Pessimisten entwickelte, die Bühne zu beherrschen. Dabei gestaltete er sie allmählich zu einer Plattform, von der aus zu den brennenden politischen und religiösen Fragen Stellung genommen werden konnte. So geschah es auch in seinen beiden besten Sittenkomödien, die vorbildlich aufgebaut sind, gut gezeichnete Charaktere aufweisen und schlagfertige Dialoge enthalten. *A New Way to Pay Old Debts* (c. 1625) verfeinerte THOMAS MIDDLETONS „Trick, den Alten zu fangen“ (vgl. S. 88) und zeichnete eindrucksvoll einen Erpresser und dessen Machenschaften mit seinem Neffen. Ebenso lebendig waren die Figuren des wohlhabenden Sir John Frugal, seiner verhätschelten Frau und seiner beiden störischen Töchter in *The City Madam* (1632).

Zu den letzten von BEN JONSON und THOMAS MIDDLETON beeinflußten Dramatikern dieses Zeitabschnitts gehört der in engem Kontakt zum Hofe Karls I. stehende JAMES SHIRLEY¹¹ (1596—1666) mit 31 noch erhaltenen Stücken, von denen ihm die Sittenkomödien mit den rasch hin- und herspringenden witzigen Dialogen am besten gelangen. Durch die im Grunde gleichen Themen — Kavaliere versuchen, die Damen zu verführen, und diese bemühen sich durch ihren Witz, Ehen zustande zu bringen — schlug JAMES SHIRLEY eine Brücke zum Restaurationsdrama, wie z. B. durch *The Wittie Faire One* (1628), *Changes* (1632), *Hyde Park* (1632), *The Gamester* (1633) und *The Lady of Pleasure* (1635).

¹¹ R. Gerber, *James Shirley* (Bern, 1952); R. S. Forsythe, *The Relations of Shirley's Plays to Elizabethan Drama* (New York, 1966).

2. Die Tragödien

Während beim Lustspiel der Wandel zum Barock dadurch augenfällig wird, daß sich der von Skepsis und Pessimismus geleitete Blick auf die Mißstände der Wirklichkeit richtete, rückte in den Mittelpunkt der Tragödie¹² eine Hauptfigur, die immer weniger einen harmonischen Mikrokosmos abgab und im Kampf mit der Umwelt zugrunde ging. Diesen Umbruch verdeutlicht seit der Jahrhundertwende bereits SHAKESPEARE an seinen Helden.¹³

Im Gegensatz zu ihm zeigte sich aber bei seinen zeitgenössischen und bei den ihm folgenden Dramatikern die Tendenz, die äußeren Umstände so breit darzustellen, daß sie als die Hauptsache anmuten und für das tragische Ende der Charaktere verantwortlich scheinen. Hinzu trat ein stärker werdendes Bedürfnis zum Moralisieren.

Die Reihe der wichtigsten Tragödienautoren ähnelt stark der Lustspielverfasser. BEN JONSON (vgl. S. 86 f.) wollte zwar mit *Sejanus his Fall* (1603) und *Catiline his Conspiracy* (1611) sogar SHAKESPEARE übertreffen. Doch vernachlässigte er die Charakterzeichnung zugunsten der sehr gelehrten römischen Sittenbilder. GEORGE CHAPMAN (vgl. S. 87) entnahm die Themen zu fünf seiner Tragödien der neuesten französischen Geschichte. In *Bussy D'Ambois* (c. 1600) muß der Titelheld als Nebenbuhler des Thronfolgers Heinrichs III. von Frankreich zugrunde gehen. In *The Revenge of Bussy D'Ambois* (1604) zerbricht Bussys Bruder an der rauen Tatsachenwelt. Auch in dem Doppelstück *The Conspiracie, And Tragedie of Charles Duke of Byron* (c. 1604) vollzieht sich die Katastrophe an dem 1602 hingerichteten Herzog v. Viron mit schicksalhafter Notwendigkeit. *The Tragedie of Caesar and Pompey* (1604/08) stellte sogar den Stoiker Cato

¹² I. Ribner, *Jacobean Tragedy* (New York u. Ldn., 1962).

¹³ B. von Lindheim in *Shakespeare-Jahrb.* 90 (1954), 229 ff.

in den Mittelpunkt, und seiner Lebensphilosophie schloß sich auch noch spät die Titelfigur in *The Tragedie of Chabot* (c. 1620) an, wodurch die Charakterentwicklung und die dramatische Bewegung gehemmt wurden.

Aus der Fülle der von THOMAS HEYWOOD (vgl. S. 88) verfaßten oder bearbeiteten Trauerspiele verdient *A Woman Kilde with Kindnesse* (1603) Beachtung, weil es schon so früh in puritanischer Art die eheliche Treue sowie das gute Zusammenleben von Geschwistern, Freunden und Angestellten verherrlicht und einen sittlichen Fehlritt durch bittere Reue und ein zum Tode führendes Siechtum sühnen läßt. Doch war THOMAS HEYWOODS Werk eine Ausnahme.

Der Hauptstrom bewegte sich in Richtung der Rache- und Schauertragödien. Zu diesen trug JOHN MARSTON¹⁴ (1576—1634) durch ein halbes Dutzend Stücke bei, von denen das Doppeldrama *Antonio and Mellida* (c. 1600) und *Antonios Revenge* (1602), in dem sich Antonio zum blutrünstigen Menschenverächter und -vertilger entwickelt, als Musterbeispiel gelten kann. Die zwei von CYRIL TOURNEUR¹⁵ (c. 1575—1626) erhaltenen Schreckensstücke *The Revengers Tragedie* (1606) und *The Atheists Tragedie* (1608) symbolisieren eine von Verbrechen und von Leidenschaften beherrschte chaotische und grausame Welt, die in JOHN WEBSTERS¹⁶ (c. 1580—1625) beiden Tragödien mit Themen aus der nahen Vergangenheit Italiens — *The White Devil*¹⁷ (c. 1612) und *The Dutchesse of Malfi*¹⁸ (c. 1613) — melancholisch stimmen muß, weil schließlich alles Irdische — ob es sich um die grausamsten

¹⁴ P. Zall in *ELH* 20 (1953), 186 ff.

¹⁵ P. B. Murray, *A Study of Cyril Tourneur* (Ldn., 1964); Ph. J. Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple* (Cambr., 1969).

¹⁶ C. Leech, *John Webster* (Ldn., 1951).

¹⁷ J. Brown in *PQ* 31 (1952), 353 ff.; G. Boklund, *The Sources of The White Devil* (Uppsala, 1957).

¹⁸ G. Boklund, *The Duchess of Malfi* (Cambr., Mass., 1962); C. Leech, *Webster: The Duchess of Malfi* (Ldn., 1964).

Schurkereien und seelischen Foltern oder um Glanzvolles und Schönes handelt — nichtig ist.

Auch THOMAS MIDDLETON (vgl. S. 88) gibt in zwei Tragödien, die durch ihre sachliche Darstellung besonders packend wirken, ein sehr düsteres Zeitbild menschlicher Verderbtheit. In *Women beware Women* (c. 1612) betrügt und vergiftet eine die andere. In *The Changeling* (1622/23) läßt Beatrice den ihr aufgezwungenen Bräutigam durch den Liebhaber De Flores ermorden, um für ihren Geliebten Alsemoro frei zu werden. Das Schicksal vernichtet alle Hauptfiguren.

Eine Verfeinerung bedeutete *The Maides Tragedie* (c. 1610), das erfolgreichste Werk JOHN FLETCHERS und FRANCIS BEAUMONTS (vgl. S. 89). Hier kam es den Verfassern mehr auf die Analyse und Begründung der Situationen als auf das Thema an: Der König verheiratet seine Geliebte Evadne an den Ritter Amintor, dem sie ihr Verhältnis zum König gesteht. Ihr Bruder schwört Rache und zwingt Evadne, den König zu ermorden. Als sie erkennt, daß sie dadurch bei Amintor Entsetzen ausgelöst hat, statt seine Liebe zu gewinnen, tötet sie sich vor seinen Augen.

Nach FRANCIS BEAUMONTS Tode brachte JOHN FLETCHER mit PHILIP MASSINGER (vgl. S. 89 f.) zusammen ein paar Schauertragödien heraus, die außer *Thierry and Theodore* (1617) — mit der Gegenüberstellung einer engelhaften und einer grausamen Frau — wenig wirkungsvoll waren. Anders stand es dagegen mit den Stücken, durch die PHILIP MASSINGER — meistens in Zusammenarbeit mit anderen — in den 20er Jahren die Bühne zu beherrschen begann. Zwar fehlte es ihm an lebendiger Charakterdarstellung, doch war er im dramatischen Aufbau geschickt wie wenige Zeitgenossen. In *The Virgin Martir* (1620) und in *The Duke of Millaine* (c. 1621) stehen wieder Frauen im Mittelpunkt, und die Hauptthemen sind Opferbereitschaft und Bewährung. *The Roman Actor* (1626) — vom

Dichter selbst als „vollkommenstes“ Stück gewertet — fordert zur Standhaftigkeit und zur Bekämpfung der sündigen Leidenschaften auf.

In den Bahnen THOMAS MIDDLETONS und JOHN FLETCHERS folgte als größter Tragiker unter Karl I. JOHN FORD¹⁹ (1586—c. 1655), dessen Stärke in der Analyse psychopathischer Charaktere lag, wobei der Dichter so verfuhr, daß zwar Grauen und Schwermut zurückblieben, aber kaum ein „schuldig“ gesprochen werden konnte. Sein erstes Trauerspiel *Tis Pitty Shees a Whore* (1627) stellt die mit dem Tode besiegelte leidenschaftliche Liebe eines Geschwisterpaars dar. In *Loves Sacrifice* (1628) fordert ein vermeintlicher Ehebruch drei Tote. *The Broken Heart* (1629) handelt von Liebenden, denen das ersehnte Glück wegen konventionell erzwungener Tugendhaftigkeit versagt bleibt.

Auch der letzte namhafte Autor von Tragödien dieser Ara, JAMES SHIRLEY (vgl. S. 90), führte die auf der Bühne zur Tradition gewordene Welt der Missetaten, Verirrungen und Verbrechen weiter. In *The Maides Revenge* (1626) endet die Eifersucht zweier Schwestern um einen Mann mit Mord und Selbstmord; in *Loves Crueltie* (1631) stürzt Clarianas zügellose Sinnlichkeit Verführer und Gatten mit ins Verderben; *The Traytor* (1631) und *The Polititian* (c. 1639) zeigen den zum Untergang führenden Ehrgeiz; der Titelheld von *The Cardinall* (1641) will seine Geliebte vergiften, weil sie sich nicht an seinen Neffen verheiraten läßt, geht aber selbst zugrunde.

3. Die Tragikomödien

Je mehr der Mensch in seiner Zwiespältigkeit gesehen wurde, um so weniger konnten die um höchste Ideale ringenden und untergehenden Persönlichkeiten zur Darstellung reizen. Thema mußte vielmehr der

¹⁹ R. Davril, *Le drame de John Ford* (Paris, 1954).

kämpfende Durchschnittsmensch werden. Dadurch, daß die Dichter neben den ernsten Seiten des Lebens die komischen einbezogen, entwickelten sie die umfangreiche Gattung der Tragikomödie, in der sich die meisten Dramatiker während der ersten Stuarts versuchten, einige sogar vorwiegend.

Das gilt vor allem von FRANCIS BEAUMONT und JOHN FLETCHER (vgl. S. 93). Mit Vorliebe zeichneten sie die Konflikte zwischen den privaten Leidenschaften der Menschen und den sie umgebenden politischen Notwendigkeiten.²⁰ In erster Linie geschult an SHAKESPEARE, BEN JONSON und Seneca²¹, erweisen sie sich gerade in ihren Tragikomödien als Meister der Dramatik. *Philaster* (c. 1610), der Sohn eines entthronnten sizilianischen Herrschers, wird von der Tochter des Usurpators, Arethusa, geliebt, die aber einen widerwärtigen Spanier heiraten soll, sich jedoch nach zahlreichen, fast zur Hinrichtung des Titelhelden führenden komplizierten Verwicklungen mit Philaster vermählen kann. In *A King and no King* (1611) werden alle tragischen Verwicklungen dadurch beseitigt, daß sich die Liebenden nicht — wie zunächst vermutet — als Geschwister erweisen.

Nach FRANCIS BEAUMONTS Tode setzte JOHN FLETCHER — meistens wieder mit Unterstützung anderer — diese Art von Dramen, in denen Heiteres mit Tragischem gemischt war, fort, wobei unwahrscheinliche Verwicklungen immer reizvoller erschienen. In *The Loyal Subject* (1618) übersteht ein russischer General alle demütigenden Kränkungen seines Landesherrn. *The Mad Lover* (1618) — ein mazedonischer Heerführer — will sich als Liebesbeweis sein Herz herauschneiden lassen. In *A Wife for a Month* (1621) befiehlt ein Tyrann eine Scheinehe, um nach einem

²⁰ E. M. Waith, *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher* (New Haven, 1952).

²¹ E. M. Waith in *PMLA* 66 (1951), 226 ff.

Monat die Braut für sich zu gewinnen. In *The Sea Voyage* (1622) retten Amazonen einen fast verlorenen Schiffbrüchigen.

Von THOMAS MIDDLETON (vgl. S. 93) stammt als einziges beachtenswertes Stück dieser Gattung *The Spanish Gipsie* (1623), wo glaubhaft zu machen versucht wird, wie der Sohn des Gouverneurs von Madrid ein edles Mädchen vergewaltigt und später, ohne es wiederzuerkennen, heiratet.

JOHN FLETCHERS Mitarbeiter PHILIP MASSINGER (vgl. S. 93 f.) behandelte außergewöhnliche Themen und wollte durch sie wiederum belehren. *The Maid of Honour* (1622), Camiola, entsagt der Welt und geht ins Kloster. In *The Bond Man* (1623) gibt Marcello aus Liebe zu einem Mädchen aus Syrakus seine ursprünglichen Rachepläne gegen ihr Volk auf. *The Renegado* (1624) zeigt ausnahmsweise sympathische Jesuiten. *The Picture* (1629) verherrlicht die eheliche Treue. *The Bashful Lover* (1635) stellt neben der schüchternen Liebe Honrios zur Prinzessin Mathilda die Bekehrung eines Verführers durch die Standhaftigkeit der Geliebten dar.

Unter JOHN FORDS (vgl. S. 94) acht überlieferten Werken befinden sich die beiden Tragikomödien *The Lovers Melancholie* (1629) mit dem Prinzen Palador von Cypern als melancholischem Liebhaber und dem Fürsten Meleander als Urheber der Tragik, sowie *The Ladies Triall* (1638) mit der Darstellung eines weiteren glücklich endenden pathologischen Liebesfalls.

Schließlich ist noch JAMES SHIRLEY (vgl. S. 94) mit einer langen Reihe von tragikomischen Dramen zu nennen, für die — wie bei seinen Lust- und Trauerspielen — die Verwicklungen und Unwahrscheinlichkeiten der Handlungen typisch sind. Das Muster dafür bildete *The Wedding* (c. 1626), wo eine Heirat wegen ausgeklügelter tragischer Zwischenfälle mehrmals aufgeschoben werden muß. Zu JAMES SHIRLEYS besten

Stücken gehören *The Young Admirall* (1633), *The Royall Master* (c. 1637), *The Gentleman of Venice* (1639) und *The Court Secret* (1642).

Für die Aufführungen der kaum übersehbaren und nur z. T. gedruckten Dramen dienten den Schauspielern²² und den für das satirische Spiel besonders begabten Knabentruppen (vgl. S. 76) die unter den Stuarts immer zahlreicher und komfortabler werden den öffentlichen Theater (vgl. S. 75 f.). Das bis 1605 nördlich der Themse fertiggestellte 'Red Bull'-Haus war der letzte offene Bau. Von den seitdem hauptsächlich zwischen der City und der Gegend des Hofes entstandenen Saaltheatern wurden dann 'Whitefriars', 'Phoenix' oder 'Cockpit' und 'Salisbury Court' die bedeutendsten. Durch die Notwendigkeit, mit künstlichem Licht zu arbeiten, ergaben sich neue Bühneneffekte, die noch viel stärker durch die „Arenabühnen“ (vgl. S. 76) — den Schauplatz der Hofdramen und Maskenspiele — belebt wurden.

4. Die Hofdramen und Maskenspiele

Um dem höfischen Geschmack, der hauptsächlich wohl nach Karls I. französischer Gemahlin ausgerichtet war, zu dienen, verfaßten Höflinge Dramen, deren Motive meistens den Romanen der Spätantike entstammten.²³ Tugendhafte Frauen und großmütige Männer hielten lange, spitzfindige Reden über Ehre und Liebe und gelangten nach Beseitigung aller Hindernisse zum Glück. Diese Amateurvorstellungen, bei denen Verwandte und Freunde der Zuschauer — gelegentlich sogar das Königspaar — auftraten, wurden in der Ausstattung und Kostümierung ebenso prunkvoll durchgeführt wie die Vorstellungen auf den „Arenabühnen“.

²² Das ausnahmsweise öffentliche Auftreten französischer Schauspielerinnen in 'Blackfriars' 1629 rief Empörung bei den Puritanern hervor.

²³ A. Harbage, *Cavalier Drama* (New York, 1964).

Zu den angesehensten Hofdramatikern entwickelten sich SIR WILLIAM DAVENANT (D'AVENANT)²⁴ (1606—68) durch *Love and Honour* (1634) und *The Platonick Lovers* (1635), THOMAS KILLIGREW (1612—83) durch *The Prisoners* (1635), *Claricilla* (c. 1635) und *The Princess* (1636) sowie LODOWICK CARLELL (1602—75) durch *The Deserving Favourite* (1629), *Arvigarus and Philicia* (1636) und *The Passionate Lovers* (1638).

Für den Hof und für die Entwicklung des englischen Theaters viel bedeutsamer waren die Maskenspiele.²⁵ Nachdem sie sich unter Elisabeth I. zu begehrten Festvorführungen entwickelt hatten (vgl. S. 68), entfalteten sie sich unter den ersten Stuartkönigen zur vollen Blüte. SAMUEL DANIELS (vgl. S. 48) *The Vision of the Twelve Goddesses* (1604) zeigte mit den allegorischen Huldigungen der vom Monarchen ausgehenden Segnungen den Weg, auf dem BEN JONSON (vgl. S. 85 ff.) weiterschritt.²⁶ Dieser belesene Dichter verstand es, mythologische und folkloristische Handlungen, lyrische Einlagen und Tänze zu einer literarischen Gattung zu verschmelzen, die zwischen dem eigentlichen Drama und dem musikalischen Tanzspiel lag. Nach seinem ersten Stück dieser Art, *The Masque of Blackness* (1605), traten in *Hymenaei* (1606) moralisierende Tendenzen hinzu, die sich von *The Masque of Queens*²⁷ (1609) an zum grotesken Gegenspiel — der Antimaske' — verkörperten. So begann diese für die Huldigung der Königin Anna beabsichtigte Vorführung damit, daß zwölf Hexen (= Laster) ihr Unwesen trieben, bis elf berühmte historische Königinnen und 'Belanna' erschienen, die in der nächsten Szene von 'Fama bona' zum Triumphzug aufgefordert wurden.

²⁴ L. Hönnighausen, *Der Stilwandel im dramatischen Werk Sir William Davenants* (Köln, 1965).

²⁵ T. J. B. Spenser, St. Wells u. a. (Hg.), *A Book of Masques* (Cambr., 1967).

²⁶ S. Orgel, *The Jonsonian Masque* (Ldn., 1965); J. C. Meagher, *Method and Meaning in Jonson's Masques* (Notre Dame, 1966).

²⁷ W. Furniss in *RES* 5 (1954), 344 ff.

Kunstvolle Tänze und Gesänge beendeten das Spiel, das den wahren, durch Tugend gewonnenen Ruhm verherrlichen wollte. In *Pleasure reconciled to Virtue* (1618) hob BEN JONSON die Gegensätze zwischen Maske und Antimaske dadurch auf, daß er das Vergnügen als Dienerin der Tugend interpretierte. In dieser ausgleichenden Art verfaßten hauptsächlich noch GEORGE CHAPMAN, FRANCIS BEAUMONT und JOHN FLETCHER zahlreiche Maskenspiele, mit deren bühnentechnischer Ausgestaltung Inigo Jones betraut worden war. Je stärker sich dieser Architekt jedoch bemühte, äußeres Gepränge und szenische Effekte in den Vordergrund zu drängen — was 1631 zur offenen Feindschaft zwischen ihm und BEN JONSON führte —, um so mehr wurden die Maskenspiele zu pantomimischen Schauspielen abgewertet, wofür etwa JAMES SHIRLEYS (vgl. S. 96) *The Triumph of Peace* (1634) und SIR WILLIAM DAVENANTS *Salmacida Spolia* (1640) beispielhaft sind. Andererseits erlosch der ursprüngliche Typus der Masken dadurch, daß die Haupthandlung zum Drama verselbständigt wurde, wie es auch der größte Dichter des 17. Jhs., JOHN MILTON (vgl. S. 134 ff.), im *Comus*²⁸ (1634) tat, wo die Keuschheit in ernstem Ringen gegen die Versuchung siegt.

Bis 1619 fanden die Aufführungen meistens in Elisabeths 'Banqueting House' statt, danach in einem von Inigo Jones entworfenen und mit Deckengemälden von Rubens geschmückten Bau und von 1637 an im 'Great New Masking Room'.

Das in der Hochrenaissance so schnell zu Höhepunkten führende und danach zunächst so vielseitige dramatische Gestalten hatte ein jähes Ende. Standen schon von Anfang an die höfischen Aufführungen im Gegensatz zum Geschmack des Volkes, so wurde die Entfremdung zwischen seinen puritanischen Schichten und den öffentlichen Theatern immer größer, je mehr

²⁸ J. Blondel, *Le 'Comus' de Milton, masque neptunien* (Paris, 1965).

seit den 20er Jahren bei den Stücken die Darstellung der Mißstände und Unsitten, pikante Geschehnisse, zweideutige Reden oder auch allzu scharfe Satiren und Moralpredigten in den Vordergrund traten. Die drastische Bestrafung des Juristen WILLIAM PRYNNE (1600—99), der sich in seiner Schrift *Histrion-Mastix* (1633) gegen die Auswüchse der Bühnen wandte und dabei auch auf die Königin anspielte, steigerte nur die Verärgerung der Puritaner, unter deren Einfluß das Parlament am 2. September 1642 die Schließung aller Theater verfügte.

B. Die Prosa

1. Die religiöse Prosa

Es mag symbolhaft erscheinen, daß am Beginn der leidenschaftlichen religiösen Auseinandersetzungen die offiziellen Bemühungen um eine allgemein anerkannte englische Bibel standen. Nachdem die *Bishops' Bible* (vgl. S. 44) die nach Douay und Reims emigrierten Katholiken veranlaßte, das Neue Testament 1582 in einer stark von ihr abweichenden Übersetzung herauszubringen — die gesamte *Douay Bible* erschien 1609/10 —, bestimmte eine von Jakob I. einberufene und 1604 in 'Hampton Court' stattfindende Konferenz 54 Gelehrte, die bis 1611 die seitdem für England maßgebliche *Authorized Version*¹ vollendeten. Ihr von WILLIAM TYNDALE (vgl. S. 23) geschaffener und von seinen Nachfolgern bis ins 17. Jh. ausgestalteter Stil (vgl. S. 44) hat nicht nur während des Barockzeitalters, sondern bis zur Gegenwart einen unübersehbaren Einfluß auf das Schrifttum und das tägliche Leben ausgeübt.

¹ S. L. Greenslade (Hg.), *The Cambridge History of the Bible* (Cambr., 1963); vgl. auch S. 44, Anm. 4.

Charakteristisch für die Prosaliteratur dieses ersten Abschnitts der Barockperiode sind die vielen an alle Menschen gerichteten Predigten, die z. T. auch gedruckt kursierten und den Prosastil² gestalten halfen. Den Auseinandersetzungen der Zeit entsprechend, bildeten sich hauptsächlich gegensätzliche Formen durch die Katholiken und durch die Puritaner heraus.

Für die erste Gruppe wurde LANCELOT ANDREWES³ (1555—1626) richtunggebend. Auf dem für ihn festen Boden der Kirchenväter stellte er die christliche Lehre unter Zuhilfenahme von scholastischen Anspielungen, ungewöhnlichen Bildern und Wendungen meistens in aufeinanderfolgenden Antithesen dar, die gekünstelt wirken und zu dem 'metaphysischen' Stil, dem Kennzeichen einer Gruppe von Lyrikern (vgl. S. 118), führten, zu denen als bedeutendster Vertreter JOHN DONNE⁴ (1572—1631) gehörte. Auch er holte in seinen religiösen Schriften und mehr als 160 erhaltenen Predigten⁵ die Bilder und Vergleiche aus entlegenen Bereichen. Doch arbeitete er nicht mit logisch aufgebaute Antithesen, sondern es drängten sich bei ihm als Dichter und Mystiker die Sätze so, daß häufig Unklarheiten entstehen mußten, zumal wenn es um die Ausmalung der tiefsten menschlichen Anliegen ging.

Im Gegensatz zu diesen durch mancherlei Stilmittel überladenen Predigten wirken die der Puritaner klar und schmucklos.⁶ Schon zur Zeit Elisabeths I. hatte HENRY SMITH (c. 1550—91) Einfachheit gefordert, wobei die Bibel als Vorbild galt. Das bedeutete die Aus-

² G. Williamson, *The Senecan Amble* (Chicago, 1951).

³ P. A. Welsby, *Lancelot Andrewes* (Ldn., 1964).

⁴ J. B. Leishman, *The Monarch of Wit* (Ldn., 1951); K. W. Gransden, *John Donne* (Ldn., 1954); G. Keynes, *A Bibliography of Dr. John Donne, Dean of St. Paul's* (Cambr., 1958); R. C. Bald, *Donne and the Drurys* (Cambr., 1959); B. W. Whitlock in *N & Q* 7 (1960), 380 ff.

⁵ W. R. Mueller, *John Donne: Preacher* (Princeton, 1962); F. A. Rowe, *I Launch at Paradise: A Consideration of John Donne, Poet and Preacher* (Ldn., 1964); H. Gauger in *F. Schubel-Festgabe* (Frankf., 1966), 157 ff.

⁶ H. Fisch in *ELH* 19 (1952), 229 ff.

richtung auf den einfachen Hörer und sein Alltagsleben, das immer wieder zur Veranschaulichung des Gerechten, des Sünder oder anderer Menschentypen einbezogen wurde. Aus der großen Menge der Predigten, die sich für den zur starken politischen Partei gewordenen Puritanismus einsetzten, heben sich die von WILLIAM PERKINS (1538—1602) wegen der scharfen Aufgliederung und die von THOMAS ADAMS (c. 1580 bis c. 1655) wegen der reichen Einflechtung klassischer Zitate heraus.

2. Die weltliche Prosa

Das wenige, was im ersten Barockabschnitt an weltlicher Prosa geschrieben wurde, war ernst — wie die religiöse — und für nützliche Unterweisung bestimmt. Beachtenswert ist ferner, daß sie in Bezirke eindrang, in denen während der Renaissance Verse verwendet wurden. Die poetischen Satiren und Epigramme fanden ihre Fortsetzung in den 'Characters' und die Eklogen in den Essays.

An die realistischen Romane der 90er Jahre (vgl. S. 56 f.) knüpften kleine Prosawerke an, die — wie die Sittenkomödien — die Wirklichkeit darstellen wollten. Das geschah z. B. in den Gelegenheitsschriften des Dramatikers THOMAS DEKKER (vgl. S. 87 f.) noch mit Humor. In seinen Schilderungen der Lebensgewohnheiten eines Gecken — *The Guls Horne-booke* (1609) — deutete er die Gattung der 'Character'-Bücher an, die ein Jahr zuvor mit den *Characters of Virtues and Vices* (1608) des Bischofs JOSEPH HALL⁷ (1574—1656) begründet worden war und sich in den folgenden Jahrzehnten dank des Interesses an der Seelenanalyse großer Beliebtheit erfreute. Das beweisen z. B. die innerhalb von drei Monaten begehrten vier Auflagen der *Characters* (1614) von SIR THOMAS OVERBURY (1581

⁷ T. F. Kinloch, *The Life and Works of Joseph Hall* (Ldn., 1951).

bis 1613), deren stetige Erweiterungen durch JOHN DONNE, THOMAS DEKKER, JOHN WEBSTER u. a. sowie die schnelle Folge von Nachahmungen durch NICHOLAS BRETON (c. 1551—1623), RICHARD BRATHWAIT (c. 1588 bis 1673), GEOFFREY MINSHULL (c. 1594—1668), JOHN EARLE (c. 1600—65) u. a. Letzterer galt mit seiner *Micro-cosmographie* (1628), in der er 78 'Characters' nach ehemaligen Bekannten mit scharfem Witz epigrammatisch porträtierte, als der volkstümlichste. Eine Weiterentwicklung vollzog sich, als man historische Persönlichkeiten nachzubilden versuchte, wie es z. B. SIR ROBERT NAUNTON (1563—1635) in den *Fragmenta Regalia* (1641) tat.

Ein ähnliches Interesse an Charakterstudien offenbarten auch die historischen Werke. SIR FULKE GREVILLE (LORD BROOKE) (1554—1628) versuchte so in *A Dedication* (c. 1610) gleichzeitig ein Bild SIR PHILIP SIDNEYS und Elisabeths I. sowie eine Autobiographie des Verfassers zu geben. FRANCIS BACONS⁸ (vgl. S. 84) *Historie of the Raigne of King Henry the Seventh* (1622) stellt eine bis dahin unbekannte Art philosophischer Geschichtsschreibung dar, wie sie bereits in seiner Rechtfertigung der Wissenschaften *The Advancement of Learning* (1605) gefordert worden war.

Die Stellung des Menschen zum Leben und zur Welt ist auch das Thema von FRANCIS BACONS drei jeweils erweiterten Ausgaben der nach Montaignes Werk von 1580 benannten *Essays* (1597, 1612, 1625), d. h. 'Versuchen', zu Einzelfragen des menschlichen Charakters — wie z. B. zur Wahrheit, Rache, Not, Heuchelei, Liebe, Schläue — subjektiv wie die Lyriker in Gedichten die Meinung zu äußern. Mit diesen improvisierten knappen und einseitigen Stücken einer Lebensphilosophie begründete der Autor eine literarische Gattung, die in ihrem gedrängten und andeutenden Tagebuchstil für das Barock und

⁸ F. H. Anderson, *Francis Bacon* (Los Angeles, 1962).

auch für die folgende englische Geistesgeschichte kennzeichnend wurde.

Als eine Sammlung von Essays kann auch das Werk des anglikanischen Geistlichen ROBERT BURTON⁹ (1577 bis 1640) *The Anatomy of Melancholy*¹⁰ (1621) angesehen werden, das sich wegen seiner skeptischen Einstellung zum Menschen als besonders zeitgerecht erwies.¹¹ In vielen Dutzenden von seltsamen Geschichten werden Persönlichkeiten von der Antike bis zu SHAKESPEARE und BEN JONSON als Opfer von Krankheiten, besonders der Melancholie, geschildert. Nur die Hoffnung auf Gottes Gnade konnte den pessimistischen Grundton aufhellen.

Als nicht zu unterschätzender Faktor für die Entwicklung der Prosastile trat neben die beschreibend oder analytisch, individuell oder typenhaft, satirisch oder sachlich gehaltenen 'Character'-Bücher die Kunst des Briefschreibens, wie sie z. B. von JOHN CHAMBERLAIN (1554—1628) und JOHN HOSKYNNS (1566—1638) gepflegt wurde.

C. Die Versdichtung

Während die Prosa zumindest durch die regelmäßigen Predigten alle Kreise ständig und unmittelbar beeinflußte und auch die dramatischen Veranstaltungen weite Schichten zur Anteilnahme lockten, wirkten sich die meisten Versdichtungen nur sehr begrenzt aus, weil diese gewöhnlich bloß für die engste Umgebung bestimmt waren. Eine bedeutsame Ausnahme machten jedoch die in 70 % der Dramen eingestreuten Lieder. In einigen Komödien fanden sich bis zu 20 von ihnen, die im ersten Drittel des 17. Jhs. von den noch

⁹ F. P. Wilson, *Seventeenth Century Prose* (Berkeley u. Ldn., 1960), 26 ff.

¹⁰ L. Babb, *Sanity in Bedlam: A Study of Robert Burton's 'Anatomy of Melancholy'* (Michigan State Univ. Press, 1959); J. R. Simon, *Robert Burton (1577—1640) et l'Anatomie de la Mélancolie* (Paris, 1964).

¹¹ M. W. Croll in *F. Klaeber-Festschrift* (1929), 427 ff.

sangeslustigen Kreisen aufgegriffen wurden.¹ Da die Versdichtungen meistens persönliche Anliegen behandelten, liefern sie einen besonders geeigneten Spiegel für das, was die Dichter in ihrer Zeit zutiefst bewegte.

1. Die weltliche Dichtung

Sogleich zu Beginn des Barockzeitalters zeigt sich der für mehrere Jahrzehnte typische Dualismus in der Lyrik an JOHN DONNE und BEN JONSON.

Solange JOHN DONNE (vgl. S. 101) noch in engem Kontakt zum Hofe lebte, beschäftigte er sich in seinen *Songs and Sonets*² (gedr. 1633 u. 1635) mit der Welt und der Liebe. Von Zweifeln gequält, sah er sie schon um die Jahrhundertwende meistens nicht mehr in idealem und harmonischem Glanz. Die Welt wird chaotisch, und das Liebesgetändel der Renaissance verdient nur Hohn, denn im Alltag herrschen Untreue und Egoismus vor. In der zergliedernden Darstellung, die statt anschaulicher Metaphern gelehrt Bilder verwendet, deutete sich der 'metaphysische' Stil an, der sich dann in seiner religiösen Lyrik voll entfaltete (vgl. S. 108).

Dagegen erstrebte BEN JONSON (vgl. S. 91) in den *Epigrammes* (1616), *The Forrest* (1616) und *Underwoods* (gedr. 1641) einen an der Klassik orientierten klaren, kraftvollen, gedrängten Stil, wodurch auch er sich — wenngleich in anderer Weise — von der Renaissancedichtung abhebt. Seine Vorliebe für einfache Versmaße und Reimverknüpfungen machte ihn zum Bahnbrecher für die als kurze Sinn- und Spottgedichte bekannten Epigramme und auch für Versbriefe, die 'Episteln', in denen er immer wieder leicht spötteln konnte. Liebeslieder lagen ihm am wenigsten; den-

¹ W. R. Bowden, *The English Dramatic Lyric* (New Haven, 1951).

² A. J. Smith, *John Donne: The Songs and Sonets* (Ldn., 1964); D. L. Guss, *John Donne, Petrarchist* (Detroit, 1966).

noch machten ihn einige in seinen Dramen und Maskenspielen berühmt.

Für die wenigen Verfasser von Gedichten weltlichen Inhalts war manchmal JOHN DONNE, meistens aber BEN JONSON das Vorbild.³ Aus der Donne-Schule ging z. B. HERBERT v. CHERBURY (vgl. S. 83) hervor, der als Philosoph hin und wieder das Gedankliche so stark betonte, daß geradezu eine philosophische Dichtung entstand. In ähnlichen Bahnen bewegte sich LUCIUS CARY (LORD FALKLAND) (c. 1610—43).

Einer der eifrigsten Verehrer BEN JONSONS war der Geistliche ROBERT HERRICK⁴ (1591—1674). Unter den etwa 1000 weltlichen Gedichten seiner *Hesperides* (gedr. 1648) befinden sich neben volkstümlichen Liedern und sehr einfachen Trink- und Liebesversen anspruchsvollere Episteln, Epigramme und Oden. Vielseitig ist seine Darstellungsfähigkeit, die vom Zarten und Graziösen bis zum Derben reicht, und bemerkenswert seine Freude am Landleben und an der Natur.

Abseits von den durch JOHN DONNE und BEN JONSON begründeten Stilrichtungen stand GEORGE WITHER (1588—1667), dem es als Puritaner weder auf das Zergliedern von Seelenzuständen noch auf gekünstelte Formen ankam. Seine *Abuses Stript and Whipt* (1613) stellen eine gegen den Hof gerichtete Satire dar, die ihm Gefängnis einbrachte. Die als Rechtfertigung gedachten fünf Hirtengedichte *The Shepherds Hunting* (1615), die Elegie *Fidelia* (1615) und *Faire-Virtue* (1622), das seine besten lyrischen Stücke enthält, wenden sich gegen jedes unnatürliche Empfinden. Die große Verbreitung von GEORGE WITHERS Werken beweist, wie stark sich die puritanischen Kreise für die Kritik an den hauptsächlich vom Hofe geförderten Modeströmungen interessierten.

Zu diesen gehörten auch die auf die höfische Umgebung beschränkten Gesellschaftsgedichte der Kava-

³ A. Alvarez, *The School of Donne* (Ldn., 1961).

⁴ R. B. Rollin, *Robert Herrick* (New York u. Ldn., 1966).

liere, die im Wetteifer eine Synthese zwischen BEN JONSON und JOHN DONNE anstrebten. Eingeleitet wurden sie von THOMAS CAREW (c. 1595—1642), der „von Festen singen und die Welt der Liebe preisen“ wollte. Bei seinem Streben nach Formvollendung blieb besonders seine Liebeslyrik kühl und spielerisch. Der leichtlebige und begabte Kavalierdichter SIR JOHN SUCKLING (1609—42) schrieb schwungvolle Sonette sowie witzige und lustige Verse über Nichtigkeiten. Seine ganze Art spricht deutlich aus dem humorvollen und leicht satirischen Gedicht *A Session of the Poets* (1637), in dem seine Kollegen unter die Lupe genommen werden.

Respektvoller zeigte sich WILLIAM HABINGTON (1605 bis 1664) in der Gedichtsammlung *Castara* (gedr. 1634), die er zu Ehren seiner Geliebten und späteren Frau abfaßte. Als Muster keuscher Liebeslyrik galten die mit klassischen Anspielungen durchsetzten Gedichte von RICHARD LOVELACE (1618—58), die — wie viele von SIR JOHN SUCKLING u. a. — von den damals angesehensten Musikern vertont wurden. Unter seinen Naturgedichten zeigen einige kleine Stücke, wie die über die Fliege, Ameise, Schnecke, Spinne und Kröte, ein gewisses Talent. Seine Liebeslieder regten zu ein paar guten Nachahmungen bei SIDNEY GODOLPHIN (1610—43) an, dessen gleichmäßige Verehrung für BEN JONSON und JOHN DONNE so weit ging, daß er in Gedichten auf ihren Tod jeweils den Stil des Beklagten verwendete.

2. Die religiöse Dichtung

Die Zerrissenheit und Skepsis des frühen Barockzeitalters fanden ihren erschütterndsten Ausdruck in der religiösen Dichtung.

Nachdem schon in der Renaissancelyrik Molltöne zu vernehmen waren (vgl. S. 64), wurden sie in den

religiösen Gedichten der Übergangszeit immer lauter. Das beweisen die Sammlungen *Maeoniae* (gedr. 1595) und *A Fourefold Meditation* (gedr. 1595) des Jesuiten ROBERT SOUTHWELL⁵ (1561—95) mit der Sehnsucht des reuigen Sünders nach dem Jenseits.

Bei JOHN DONNE (vgl. S. 101) waren die Zweifel an den Idealen der Renaissance schon in seiner Jugend erkennbar (vgl. S. 105). In den 1100 Verse umfassenden Gedenkgedichten *Anniversaries* (1611/12) versank ihm dann durch Kopernikus die einst erträumte Schönheit des Makrokosmos mit dem Menschen als Mittelpunkt, so daß er sich ins Jenseits flüchtete, ohne allerdings Frieden zu erlangen. Und nachdem er 1615 in die Dienste der anglikanischen Kirche getreten war, wandte sich sein ruheloser Geist in den *Holy Sonnets* (1617)⁶ und in drei *Hymnes* (1619 ff.) ganz der Frage der menschlichen Nichtigkeit und den Schrecken vor dem Jüngsten Gericht zu. Die aufreibenden Kämpfe seiner gequälten Seele zerbrachen die bis dahin bekannten dichterischen Formen und führten den 'metaphysischen' Stil — mit den zahlreichen überraschenden 'conceits' — zur Blüte. Seine Hauptkennzeichen erklären sich durch die starke Mischung von Gefühl und Gedanklichem, nämlich: ungewöhnliche Metaphern, die Konkretes mit Begrifflichem koppeln (z. B. Geliebte und göttliche Wahrheit), seltsame Zusammenstellungen von Ungleichartigem (Destillierkolben und Liebe) oder von Erhabenem mit Alltäglichem (Sterben als Südwestpassage).⁷

In diesem Stil entstanden Gedichte, die nicht mehr für den Gesang geeignet waren. Lyrik und Musik brachen im Barock auseinander.⁸

⁵ H. C. White in *MP* 61 (1964), 159 ff.

⁶ H. Garner datiert sie — mit Ausnahme von drei — auf 1609/11 zurück (vgl. *The Divine Poems*, Oxf., 1952).

⁷ M. Willy, *Three Metaphysical Poets* (Ldn., 1961); J. Bennet, *Five Metaphysical Poets* (Cambr., 1964).

⁸ R. Wallerstein, *Studies in Seventeenth-Century Poetic* (Madison, 1950).

Auch der gläubige Anglikaner GEORGE HERBERT⁹ (1593—1633) stellte alles in den Dienst Gottes, den er aber nicht erst in zermürbendem Ringen zu suchen brauchte, sondern von der Kirche übernahm. Das schloß — wie aus seiner Sammlung *The Temple* (gedr. 1633) zu ersehen ist — innere Kämpfe um die Preisgabe alles Weltlichen nicht aus. In der Analyse seiner schwankenden Stimmungen folgte er dem von JOHN DONNE in der Liebeslyrik gegebenen Beispiel. Am Ende aller Unrast steht aber immer der gütige, väterliche Gott, für den GEORGE HERBERT wie ein Sänger für seine Geliebte zu dichten beabsichtigte. Der Stil seiner 169 Gedichte, für die er 140 verschiedene Strophenformen verwandte, ist im allgemeinen einfach und weist die Eigenart auf, alltägliche Wörter und Gegebenheiten stärker als üblich einzubeziehen.¹⁰

GEORGE WITHER (vgl. S. 106) nimmt auch in der religiösen Dichtung eine Sonderstellung ein, und zwar dadurch, daß er neben Andachtsliedern und anderen frommen Gesängen seine *Collection of Emblemes* (1635) herausbrachte, d. h. eine Sammlung von Dichtungen, die den religiösen Gehalt von Bildern symbolisch erörtern. Mit diesem Werk folgte GEORGE WITHER den kurz vorher veröffentlichten *Emblemes Divine and Moral* (1635) des königstreuen Puritaners FRANCIS QUARLES (1592—1644), der damit den größten Bucherfolg seiner Zeit erzielte. Letzter Sinn der Embleme war, die Welt als Stätte der Versuchungen und den Menschen als elendes Geschöpf darzustellen, wobei die Sprache mit Metaphern stellenweise überladen wurde.

Durch die Bearbeitung biblischer Geschichten in den *Divine Poems* (1633), die in 'heroic couplets' (vgl. S. 112) die Bibel auf gelehrtige oder auch primitiv alltägliche Weise erläutern wollten, betätigten sich FRANCIS

⁹ M. Bottrall, *George Herbert* (Ldn., 1954).

¹⁰ M. E. Rickey, *Utmost Art: Complexity in the Verse of George Herbert* (Lexington, 1966); A. Ostriker in *PMLA* 80 (1965), 62 ff.

QUARLES noch in der epischen Dichtung, die dem Empfinden des Barocks besonders zu liegen schien und eine Generation später durch JOHN MILTON zu einem Höhepunkt geführt wurde (vgl. S. 134 ff.). Auf dem Wege dahin verdiensten einige Versuche religiöser Epik während des Frühbarocks Beachtung. Der Lyriker ROBERT SOUTHWELL (vgl. S. 108) nahm als erster nach dem 13. Jh. (vgl. Bd. I, 115 ff.) wieder den Versuch auf, biblische Stoffe zu Themen heroischer Gedichte zu wählen. In seinem kleinen Epos *St. Peters complaynt* (1595) trat an die Stelle des in einer freien Welt wirkenden Helden der durch Sünde und Reue zerknirschte Mensch Petrus. Unter den vielen Nachahmungen ist GILES FLETCHERS (c. 1588—1623) Heilsgeschichte *Christ's Victorie and Triumph* (1610) am beachtenswertesten. Christus erhält zwar heldisch-kriegerische Züge, das Hauptinteresse gilt aber der Erlösungsidee, und die eigentliche Spannung liegt im Gegensatz zwischen dem unwürdigen Menschen und der göttlichen Erhabenheit.

Eine eigenartige Stellung hat PHINEAS FLETCHERS (1582—1650) Epos *The Purple Island* (1633), das Elemente aus EDMUND SPENSERS 'Schäferkalender' (vgl. S. 65) einbezog und die anatomischen Allegorien der 'Feenkönigin' (vgl. S. 60 f.) erweiterte. Das 'Purpureiland', d. h. der von Blut durchströmte und eine Seele besitzende Mensch, ist als vorzüglichste Schöpfung ganz Gott verpflichtet und gelangt durch Flucht aus der Welt und durch melancholische Haltung zur wahren Selbsterkenntnis.

Wie die einleitend skizzierten politischen, religiösen und philosophischen Gegebenheiten, so bezeugen auch die literarischen Werke dieser Periode eine andere Lebens- und Weltauffassung, als sie im 16. Jh. vertreten wurde. Im Gegensatz zu dem während der Renaissance vorherrschenden Glauben an

die sittliche Weltordnung und an den harmonischen Menschen scheint nunmehr alles problematisch geworden zu sein. Die allgemeine Unsicherheit führte zur Skepsis, zum Pessimismus und auch zur Melancholie, trieb zum Suchen und Beobachten in der Wirklichkeit und am Individuum und löste leidenschaftliche Meinungskämpfe aus. Es standen sich zahlreiche Antithesen oder Dualismen — wie Diesseits-Jenseits, Materie-Geist, Sünde-Erlösung, Vernunft-Glaube — gegenüber, ohne daß eine Lösung gefunden wurde.

Die breitesten Schilderungen einer fragwürdigen Welt erfolgten auf der Bühne. Die Komödie führte in erster Linie die gebrochenen Menschen und ihre sittenlose Umgebung vor. Die Tragödie unterstrich die widrigen Umwelteinflüsse und zeichnete vorzugsweise die daran zugrunde gehenden Durchschnittsmenschen mit ihren Verirrungen, Missetaten oder gar Verbrechen. Bezeichnend für diesen Zeitabschnitt ist die am stärksten vertretene, neu entstandene Gattung der Tragikomödie mit ihrem Mischcharakter und ihren oft sehr gesuchten Zufälligkeiten. Die dramatische Betätigung am Hofe machte dagegen den Eindruck absichtlicher Flucht aus der widerwärtigen Wirklichkeit in erträumte romantische Gefilde.

In dieser Periode der Aufspaltungen und Unsicherheit, der Angst und Sorge und der allgemeinen Entwertung von Welt und Mensch ist es verständlich, daß die Gedanken an Sünde, Tod und Jenseits großen Raum einnahmen. Das wird durch die sehr zahlreichen Predigten offenbar, die nicht nur gehört, sondern — wie die 1611 als *Authorized Version* zustande gekommene offizielle englische Bibel — fleißig gelesen wurden. Als weitere Bereicherung der Prosaliteratur verdienen nur noch die 'Characters' und Essays Erwähnung, zwei aus den damaligen Bedürfnissen nach seelischer Analyse und richtiger Lebenshaltung entstandene Gattungen. Aus demselben Drang nach in-

tensiver Beschäftigung mit dem Ich und seinen Nöten ging eine außerordentlich impulsive Briefliteratur hervor, die ebenfalls durch Resignation charakterisiert ist. Die englische Prosa fand erstmals statt des Lateins auch Verwendung bei dem vergeblichen Suchen nach befriedigenden wissenschaftlichen Ergebnissen, wobei die Philosophen besonders rege waren.

Am tiefsten erklang die entsagende Stimmung aus der religiösen Lyrik, in der die menschliche Ohnmacht, Weltverachtung, Lebensverneinung und das Streben nach Ruhe in Gott — manchmal in mystischer Weise — zu Hauptthemen wurden. Die weltlichen Gedichte beweisen dagegen, daß ausnahmsweise auch manche Seite des Lebens positiv bewertet werden konnte, doch ist selbst die im allgemeinen heitere Kavaliersdichtung in einigen Stücken nicht frei von Resignation.

Das Nebeneinander oder gar die Durchkreuzung von Rationalismus und Mystik zeigt sich natürlich auch in den Stilen. Bestimmend für diese wurden die von JOHN DONNE begründete weitschweifige 'metaphysische' Art oder die von BEN JONSON vertretenen klassischen Tendenzen, die in seinen Dramen zu den 'heroic couplets', d. h. paarweise gereimten jambischen Fünftaktern führten.¹¹ Der 'metaphysische' Stil ist am kräftigsten in der religiösen Lyrik vertreten, die rationale Linie am deutlichsten in den Komödien.

2. Kapitel

Während der Puritanerherrschaft (1642 bis c. 1660)

Der zweite Barockabschnitt hebt sich vom ersten dadurch ab, daß das dichterische Schaffen durch den Bürgerkrieg und seine Auswirkungen stark gehemmt

¹¹ A. Sackton in *Texas Studies in English* 30 (1951), 86 ff.