

Peter Hühn

Englische Lyrik I

Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 103–134

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Englische Lyrik I

Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit

Peter Hühn

Der Beginn der Neuzeit ist in England im frühen 16. Jahrhundert anzusetzen. Nach den bürgerkriegsähnlichen Wirren im 15. Jahrhundert stärkt die Tudordynastie (Heinrich VII. und VIII.) die politische Zentralgewalt im Staate; durch die Reformation und die Gründung der englischen Staatskirche löst sich das Land religiös von Rom; der Renaissance-Humanismus und die Rezeption der klassischen Antike fördern Tendenzen der Säkularisierung und die Ausformung eines diesseitsorientierten Menschenbildes sowie die systematische Bildung und Kultivierung des einzelnen. Diese Tendenzen haben weitreichende Auswirkungen auf das Selbstverständnis des einzelnen. Sowohl die Reformation, die die Vermittlerfunktion der Kirche zu Gott schwächt und dem einzelnen Gläubigen mehr Selbstverantwortung überträgt, als auch der Humanismus mit seiner Diesseitsorientierung begünstigen die Entwicklung von Individualität und Selbst-Bewußtheit.

In literarischer Hinsicht zeichnet sich diese Zeit durch eine intensive Übersetzertätigkeit und Rezeption ausländischer Literatur aus, nicht nur aus der Antike, sondern auch aus Italien und Frankreich, den kontinentaleuropäischen Ländern, in denen die Neuzeit bereits früher eingesetzt hatte. Hierdurch gewinnt England nach einer Periode der Abkapselung wieder Anschluß an die gesamteuropäische Entwicklung. Dies gilt speziell für die Lyrik. Die neuzeitliche englische Lyrik beginnt mit den Tudordichtern Thomas Wyatt und dem Earl of Surrey am Hofe Heinrichs VIII. Sie rezipieren die italienische Lyrik der Zeit, besonders den Petrarkismus und seine bevorzugte Form, das Sonett, und vermitteln diese Tradition durch Übersetzungen und eigene Kompositionen erstmals nach England.

Das Sonett und die petrarkistische Liebesthematik bilden im Gefolge von Wyatt und Surrey eine zentrale Traditionslinie der englischen Lyrik dieser Epoche, aus der ich im Folgenden einige Gedichte vorstelle. Das Interesse bei dieser Auswahl ist nicht so sehr, daß es sich hier um das beliebte lyrische Motiv der Liebe handelt, sondern daß sich in diesem Kontext ein Thema von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung für die europäische Neuzeit und speziell für die Lyrik dieser und vieler späterer Epochen entwickelt: das Problem der persönlichen Identität. Daß sich in dieser Zeit ein Bewußtsein des eigenen Ich und der Problematik von Selbst-Definition und Individualität herausbildet, hat damit zu tun, daß die Position des einzelnen nicht mehr fraglos durch unveränderliche soziale Normen und den überkommenen Glauben gesichert ist. Das Ich erlebt sich als Innerlichkeit, die von der Außenwelt, also den anderen Menschen, abgekapselt ist – eine Innerlichkeit, die sich als intensive Selbst-Beobachtung manifestiert. Die Lyrik ist dabei diejenige literarische Gattung, die dieses Problem vorzugsweise durchspielt; hier ist es vor allem das Sonett, das sich durch seine strenge knappe Form für die gedankliche Reflexion und Analyse persönlicher Erfahrungen besonders eignet. Es ist charakteristisch für diese Zeit, daß das Ich sich in dieser lyrischen Selbst-Vergewisserung mit Bezug auf eine andere Instanz definiert, auf die Geliebte oder Gott, noch nicht – wie später in der Romantik und der Moderne – in der Isolation und der Autonomie des Einzelnen. Wie sich zeigen wird, geschieht diese Selbst-Identifikation meist in Form von Geschichten, die der Sprecher über sich entwirft und erzählt.

Nach dem Neuanfang der englischen Dichtung bei Wyatt und Surrey tritt zunächst eine längere Lücke auf, bis Sir Philip Sidney (1551–86) um 1582 den Sonettenzyklus *Astrophel and Stella* schreibt, der 1591 posthum gedruckt wird und eine wahre Begeisterung für das petrarkistische Liebesonett in England auslöst, die sogenannte Sonettenraserei („sonnet craze“): In den folgenden Jahren erscheinen Tausende von Sonetten. So wird der Petrarkismus, die in ganz Europa während des späten Mittelalters und der Renaissance weitverbreitete höfische Liebesdichtung nach dem Vorbild des italienischen Dichters und Frühhumanisten Francesco Petrarca (1304–1374), in England erst mit einiger Verspätung rezipiert.

Ein entscheidender Grund für die länderübergreifende Popularität des Petrarkismus dürfte in der spannungsvollen Liebeskonstellation liegen. Die sowohl in ihrer Schönheit als auch in ihrer Moral perfekte Dame löst beim Mann Verehrung, Liebe und sinnliche Begierde aus, verhindert aber zu-

gleich, daß dieses Verlangen je erfüllt werden kann. Die Namen in Sidneys *Astrophel and Stella* verweisen in ihrer wörtlichen Bedeutung bereits auf diese spannungsvolle Beziehung: „Stern“ und „Sternenliebhaber“. Die petrarkistische Konstellation ist vielfältiger Variationen fähig und läßt eigentlich keinen Abschluß zu – sie ist eine endlose Geschichte. Dieser zugrundeliegende Konflikt setzt einen dynamischen psychischen Prozeß im Liebhaber in Gang, mit einer Fülle von Konsequenzen – Selbstdisziplinierung, Darstellung des Leidens in Dichtung, Selbstbewußtheit und Individualisierung: Der Mann kultiviert und kommuniziert in dieser Rolle des Liebend-Entsagenden seine hohe Sensibilität und seine außergewöhnliche Persönlichkeit. Diese Spannung zwischen Sinnlichkeit und Rationalität zwingt das Ich dazu, sich seiner selbst bewußt zu werden, sich selbst in seinen Neigungen, Bedürfnissen und seiner inneren Beschaffenheit zu beobachten und sich hierüber zu identifizieren und zu individualisieren. Die Neuerung, die Sidney nach Petrarca's Vorbild in England einführt, ist der Zyklus von Sonetten, der die Dynamik der Konstellation in einer Folge von Gedichten mit ansatzweise narrativer Struktur ausführt, wenn er auch streng genommen keine kontinuierliche Geschichte erzählt. Ein weiterer Grund für die Popularität des petrarkistischen Sonetts ist die Ambivalenz von Bekenntnis und Fiktion. Seit Petrarca suggeriert das Liebessonett und vor allem der Sonettenzyklus lebensweltliche Authentizität, ein Eindruck, der jedoch Teil der Konvention ist und nicht im autobiographischen Sinne wörtlich genommen werden darf. In *Astrophel and Stella* gibt es zahlreiche Anspielungen auf Sidneys Namen (zum Beispiel im zweiten Bestandteil von *Astrophel*, der die Anfangsilbe von *Philip* anklingen läßt) und seine Lebensumstände als Hofmann, Dichter, Turnierkämpfer, Politiker. Diese Ambivalenz ist übrigens – das sei hier hinzugefügt – charakteristisch für die meiste Lyrik, als Doppelheit von suggestiver Nähe und scheinbarer Unmittelbarkeit einerseits und distanzschaffender Künstlichkeit andererseits, von Performativität und Konstruktivität.

Sonett 23 veranschaulicht beide Aspekte:

Sonnet 23

The curious wits seeing dull pensiveness
Betray itself in my long settled eyes,
Whence those same fumes of melancholy rise,
With idle pains, and missing aim, do guess.

- 5 Some that know how my spring I did address,
 Deem that my Muse some fruit of knowledge plies:
 Others, because the Prince my service tries,
 Think that I think state errors to redress.
 But harder judges judge ambition's rage,
- 10 Scourge of itself, still climbing slipp'ry place,
 Holds my young brain captiv'd in golden cage.
 Oh Fools, or over-wise, alas the race
 Of all my thoughts hath neither stop nor start,
 But only Stella's eyes and Stella's heart.

Der Sprecher nimmt zunächst eine distanzierte Haltung zu sich selbst ein: Er betrachtet sich von außen, indem er andere beobachtet, wie sie ihn beobachten und Rückschlüsse auf sein Inneres ziehen – Zeichen für sein hoch bewußtes Selbstkonzept. Er beschreibt, wie andere ihn wahrnehmen, und formuliert dies mit Hilfe von Geschichten, die sie ihm zuschreiben. Wahrnehmbar ist für die anderen nur sein Äußeres: seine „schon lange gesetzten (das heißt nicht mehr jugendlich wilden) Augen“, in denen sich Nachdenklichkeit und Melancholie ausdrücken. Zur Deutung von deren Ursache („Whence those same fumes of melancholy rise“, 3) erzählen seine Beobachter Geschichten über ihn, die jeweils lyrik-spezifisch knapp zusammengefaßt werden: er beschäftige sich mit einem dichterischen oder gelehrten Thema („some fruit of knowledge“, 6), er suche im Auftrag eines Mächtigen nach Lösungen für politische Mißstände („state errors to redress“, 8) oder er strebe ehrgeizig nach einer hohen Position für sich selbst („still climbing slipp'ry place“, 10). Mit diesen zugeschriebenen Geschichten definieren die anderen den Sprecher in seiner Rolle und damit Identität – als Dichter (oder Gelehrten), als politischen Berater oder als Politiker. Dagegen setzt der Sprecher dann seine geheime wahre Geschichte – das unerfüllte unablässige Liebesverlangen nach Stella („the race / Of all my thoughts hath neither stop nor start, / But only Stella's eyes and Stella's heart“, 12–14). Obwohl diese Liebesgeschichte ständig unerfüllt und dadurch leidvoll bleibt, wie der Seufzer („alas“, 12) und die Melancholie seiner Augen verraten, identifiziert er sich über sie: Sie bestimmt seine gesamte Existenz. Gegen die öffentlichen Rollen, die er spielt (und die übrigens alle auch auf den Autor Sidney biographisch zutreffen), setzt er die geheime individuelle Identität. Das eigentliche Ich ist ganz innerlich, den Blicken der anderen entzogen und gerade durch

seine Andersartigkeit definiert. Der Sprecher identifiziert sich selbstbewußt über das Leiden seines unerfüllten Verlangens nach Stella und die sich darin äußernde hohe Liebessensibilität in seiner Individualität, wie aus dem triumphierenden Ton („Oh Fools, or over-wise“, 12) hervorgeht. Es ist bezeichnend für Sidney, daß die Persönlichkeit in ihrer innerlich-äußerlichen Komplexität repräsentiert wird – als reflektierte psychische Ich-Identität zusammen mit seinen konkreten gesellschaftlichen Rollen.

Im Zyklus *Astrophel and Stella* ist diese Ich-Konzeption aber nur eine von vielen. Die in Sonett 23 akzeptierte Entsagung als Identitätsmoment wird in anderen Sonetten unterminiert, wie etwa in Sonett 71:

Sonnet 71

- Who will in fairest book of nature know
 How virtue may best lodged in beauty be,
 Let him but learn of love to read in thee,
 Stella, those fair lines which true goodness show.
- 5 There shall he find all vices' overthrow,
 Not by rude force, but sweetest sovereignty
 Of reason, from whose light those night birds fly,
 That inward sun in thine eyes shineth so.
 And not content to be perfection's heir
- 10 Thyself, dost strive all minds that way to move,
 Who mark in thee what is in thee most fair;
 So while thy beauty draws the heart to love,
 As fast thy virtue bends that love to good.
 But ah, desire still cries: 'Give me some food.'

Ausgangspunkt ist hier das durch Stella verkörperte petrarkistische Prinzip der Koppelung von körperlicher Schönheit und unnachgiebiger Moral, das die besondere Liebeserfahrung des Sprechers als Spannung von Begierde und Entsagung verursacht: „Who will in fairest book of nature know / How virtue may best lodged in beauty be, / Let him but learn of love to read in thee, / Stella, those fair lines which true goodness show.“ (1–4) Im Anschluß hieran wird sodann die Entstehung dieser harmonischen Kombination durch einen Prozeß der Auseinandersetzung zwischen den beiden Kräften erzählt, und zwar zweimal: zum einen in bezug auf Stella, zum anderen –

über die Wirkung ihres Anblicks – in bezug auf alle Betrachter, also auch den Liebhaber Astrophel: „There shall he find all vices’ overthrow, [in Stella] / ... by ... sweetest sovereignty / Of reason, from whose light those night birds fly, / That inward sun in thine eyes shineth so.“ (6–8) Stella ist also ein Buch, in dem man die Geschichte der Überwindung der Laster durch die sanfte Gewalt der Vernunft lesen kann, der Vernunft, die sich in der Reinheit und Klarheit ihrer Schönheit, besonders ihrer Augen, manifestiert; bildlich stellt sich diese Geschichte als Vertreibung der Nacht und des Nachtgetiers durch die aufgehende Sonne dar. Über ihr Aussehen bewirkt Stella nun aktiv, daß sich diese Geschichte auch in ihren Betrachtern über die von ihr ausgelöste Liebe wiederholt: „So while thy beauty draws the heart to love, / As fast thy virtue bends that love to good.“ (12–13) Es handelt sich also um eine Art Kettengeschichte, die den Liebhaber dazu bringt, seine Entsagung freudig und harmonisch zu akzeptieren: Astrophel erzählt in generalisierter Form die Entwicklung hin zu dem Zustand, in dem er sich in Sonett 23 befand. Doch jetzt setzt sich die Geschichte fort, denn die als überwunden bezeichnete Gegenkraft („vice“, 5) ist doch noch nicht besiegt, sie spricht selbst: „But ah, desire still cries: ‚Give me some food.‘“ (14) Die Kraft des Begehrens ist so mächtig, daß sie eine eigene Stimme erhält und sich gegen die kontrollierende Geschichte der perfekten Dame durchsetzt. Der Sprecher vernimmt diese Stimme des Begehrens und muß sie wörtlich in die bisherige Erzählung einfügen. Dadurch erzählt der Sprecher in diesem Sonett eine andere Geschichte über sich – die Geschichte der Wiederkehr des sinnlichen Verlangens nach der Geliebten als eines elementaren Begehrens wie des Nahrungshungers. Diese Geschichte enthält eine unerwartete Wende, ein Ereignis im Sinne einer entscheidenden Veränderung – im Unterschied zur konventionelleren Struktur der Geschichte in Sonett 23.

Indem der Sprecher diese Geschichte an Stella adressiert, impliziert er, daß er die von ihr geforderte Vermittlung von Liebe und Entsagung und das daraus erwachsende Leiden nicht akzeptiert, sondern die Erfüllung seines Begehrens von ihr verlangt. Das Ich, das hier präsentiert wird, ist nicht harmonisch im Gleichgewicht mit sich, sondern gespalten und heterogen. Die sinnliche Natur des Menschen ist bei Sidney letztlich nicht spirituell disziplinierbar – wie dies bei Petrarca noch der Fall war. Die derart komplexe, in sich heterogene Konstitution der Identität ist das Besondere in der Umsetzung des Petrarkismus in England (übrigens nicht nur bei Sidney,

sondern schon bei Wyatt). Dies zeigt sich auch im gesamten Zyklus *Astrophel and Stella*, der anders als Petrarcas *Canzoniere* mit dem Bruch der Liebenden und einem Mißklang endet, statt mit der Spiritualisierung der Geliebten zu einem Engel.

Wie Sidneys *Astrophel and Stella* am Anfang der elisabethanischen Sonettenbegeisterung steht, so stehen die *Sonnets* von William Shakespeare (1565–1616) an deren Ende. Diese Sonette werden 1609 veröffentlicht, entstanden aber zum Teil schon vorher. Hatte Sidney den Petrarkismus graduell modifiziert, indem er das Ich in der ungelösten Spannung zwischen Sinnlichkeit und Spiritualität darstellt und in den zeitgenössischen sozialen Kontext einbettet, so greift Shakespeare radikal in die Grundstruktur des petrarkistischen Schemas ein und versucht seine Spannung prinzipiell aufzulösen. Während im Petrarkismus die physische Schönheit und ethische Perfektion der Geliebten, also ein und derselben Person, sowohl sinnliches Verlangen als auch selbstlose Verehrung auslösen und zwischen beiden ein ständiger schmerzhafter Konflikt herrscht, verteilt Shakespeare diese widersprüchlichen Bezüge auf zwei verschiedene Personen: einerseits einen jungen Mann, auf den sich aufgrund seiner jugendlichen Schönheit und auch seiner höheren sozialen Stellung (als Mäzen) die un-erotische Bewunderung und selbstlose Verehrung des offenbar alternden Sprechers richten, und andererseits eine faszinierende Dame, die die sexuelle Leidenschaft des Sprechers weckt und ohne moralische Skrupel auch befriedigt. Entsprechend ist der Zyklus aufgeteilt auf den jungen Mann, den „fair friend“ (Sonette 1–126), und die „mistress“ (Sonette 127–152), üblicherweise als „dark lady“ bezeichnet, nicht nur wegen ihrer unmodisch schwarzen Haare (und ihres dunklen Teints), sondern auch wegen ihrer moralischen Verworfenheit (sie hat noch andere Liebhaber und ist im übrigen verheiratet). Diese Konstellation scheint geeignet, das Ich von den Spannungen und dem durch Entsagung verursachten Leiden zu befreien und ihm so eine harmonische Persönlichkeitskonstitution zu gestatten, indem sich seine emotionalen wie sexuellen Bedürfnisse problemlos erfüllen lassen und er sozusagen ganz mit sich im reinen ist. Ebenso wenig wie Sidneys Zyklus erzählen Shakespeares *Sonnets* eine ganz kohärente, lückenlos lineare Geschichte. Vielmehr präsentieren die einzelnen Sonette diese Konstellation sozusagen aus verschiedenen Perspektiven, im Lichte sich wandelnder Erfahrungen und Stimmungen – wie es überhaupt typisch für Gedichtzyklen ist, daß sie eine Situation von innen heraus in ihren unterschiedlichen Aspekten umkreisend erkunden und zugleich

ihre narrative Entwicklung verfolgen. In diesem Sinne kann man aus der Abfolge der Sonette eine generelle Veränderung der Ausgangskonstellation entnehmen. Die säuberliche Trennung und Aufteilung der widersprüchlichen Haltungen auf zwei Personen zur Lösung von Spannung und Leiden bricht allmählich zusammen. Einerseits zeigt der junge Mann moralische Defizite (Eitelkeit, Selbstsucht, Kränkung des Sprechers), die eine Verehrung nicht rechtfertigen; und das Interesse des Sprechers ist augenscheinlich doch nicht so selbstlos wie behauptet, sondern von verdecktem erotischen Verlangen getrieben. Andererseits verhält sich die Geliebte promiskuoös: Sie betrügt den Sprecher nicht nur mit anderen Männern, sondern vermutlich auch, was ihn besonders tief kränkt, mit seinem Freund. Die Konsequenz ist eine insgesamt noch komplexere und instabilere Befindlichkeit des Ich als bei Sidney.

Die absolute Definition der eigenen Identität über die Liebe des Freundes sowie die damit gegebene Gefährdung des Ich werden in Sonett 91 und 92 prägnant vorgeführt. Der Begriff „thy love“ kann in der Zeit generell die Freundesliebe ohne erotische Implikationen meinen, aber auch eine homoerotische Konnotation tragen. Zunächst Sonett 91:

Sonnet 91

Some glory in their birth, some in their skill,
 Some in their wealth, some in their body's force,
 Some in their garments though new-fangled ill:
 Some in their hawks and hounds, some in their horse.
 5 And every humour hath his adjunct pleasure,
 Wherein it finds a joy above the rest,
 But these particulars are not my measure,
 All these I better in one general best.
 Thy love is better than high birth to me,
 10 Richer than wealth, prouder than garments' cost,
 Of more delight than hawks or horses be:
 And having thee, of all men's pride I boast.
 Wretched in this alone, that thou mayst take,
 All this away, and me most wretched make.

Hier stellt der Sprecher seine Identitätskonstitution auf der Basis der Freundesbeziehung gegen andersartige, gesellschaftlich übliche Identitätskonzepte: über den adligen Stand (aufgrund der Geburt), das besondere, etwa künstlerische Talent, Reichtum, körperliche Kraft, modische Kleidung, Jagdzubehör oder Pferde. Diese anderen gründen auf derartige Dinge ihren Stolz und ihr Selbstbewußtsein und erblicken darin ihre Lebenserfüllung („Wherein it finds a joy above the rest“, 6). Der Sprecher jedoch setzt seinen eigenen Identitätsbezug auf die Liebe des Freundes über alle übrigen Ich-Konzepte: „But these particulars are not my measure, / All these I better in one general best. / Thy love is better than high birth to me“. Mit dieser Überlegenheit seines Konzeptes behauptet er sowohl seine eigene Einzigartigkeit und Individualität als auch die ungeheure Wichtigkeit des Freundes für ihn. Implizit enthält diese Behauptung damit bereits einen starken emotional-moralischen Appell an den Freund, ihm diese Liebe nicht zu entziehen. Das *couplet*, im Shakespeare-Sonett häufig die Formulierung des Fazits der vorhergehenden Gedanken, macht diese Implikationen dann explizit: „Wretched in this alone, that thou mayst take, / All this away, and me most wretched make.“ (13–14). Zur Differenzierung der verschiedenen Identitätskonzepte setzt der Sprecher in besonderem Maße das Erzählen von Geschichten ein. Während er die Identität anderer Männer, aber auch das eigene, auf erwideter Freundesliebe beruhende Konzept als festen und dauerhaften Zustand beschreibt, entwirft das *couplet* die Gefahr des Liebesentzugs durch den Freund als ein potentielles, befürchtetes oder vorhergesehenes Ereignis, das den Dauerzustand der eigenen Existenz zu einer Unglücksgeschichte verändern würde. Eine lyrik-typische Besonderheit dieser Geschichte liegt darin, daß sie nicht vom Ende her, nach ihrem Abschluß, also retrospektiv erzählt wird (wie meist in Romanen), sondern prospektiv, von einem Zeitpunkt *vor* dem entscheidenden (katastrophalen) Umschwung, der sie erst zu einer ereignishaften Geschichte machen würde. Man kann hinzufügen, daß der Sprecher – zugleich der Protagonist der Geschichte – sie dem Freund gerade mit der Absicht erzählt, ihr Eintreten zu verhindern – den Freund nämlich durch den emotionalen Appell zu bewegen, ihm die Liebe nicht zu entziehen.

Sonett 92 schließt hier direkt an und führt die potentielle Geschichte fort, indem der Sprecher versucht sie umzustrukturieren, sozusagen umzuerzählen:

Sonnet 92

- But do thy worst to steal thy self away,
 For term of life thou art assuréd mine,
 And life no longer than thy love will stay,
 For it depends upon that love of thine.
- 5 Then need I not to fear the worst of wrongs,
 When in the least of them my life hath end,
 I see, a better state to me belongs
 Than that, which on thy humour doth depend.
 Thou canst not vex me with inconstant mind,
- 10 Since that my life on thy revolt doth lie,
 O what a happy title do I find,
 Happy to have thy love, happy to die!
 But what's so blesséd fair that fears no blot?
 Thou mayst be false, and yet I know it not.

Der Sprecher beginnt mit der Annahme, daß das befürchtete Ereignis tatsächlich eingetreten ist, der Freund sich ihm also entzogen hat („But do thy worst to steal thy self away“, 1), und erzählt die Geschichte nun so, daß dieser Vorgang kein Ereignis ist und keine katastrophale Entwicklung bedeutet. Da seine Identität und Existenz ganz von der Zuneigung des Freundes abhängen, wäre der Entzug gleichbedeutend mit seinem eigenen Tod. Das befürchtete Ereignis kann aber deswegen keine Geschichte begründen, weil es sein Leben beenden würde: „Then need I not to fear the worst of wrongs, / When in the least of them my life hath end“ (5–6). In rabulistischer Weise vermag der Sprecher damit die Dauerhaftigkeit von Existenz und Identität gleichzeitig mit der Freundesliebe zu koppeln und eben dadurch von ihr unabhängig zu machen: „O what a happy title do I find, / Happy to have thy love, happy to die!“ (11–12) In diesem ekstatischen Liebestod würde die Liebe sozusagen auf Dauer gestellt, ein Verfall logisch ausgeschlossen. Aber ähnlich wie im vorhergehenden Sonett das *couplet* ein Ereignis antizipiert, zerstört hier ein möglicher Verdacht die gedanklich errungene Stabilität: „Thou mayst be false, and yet I know it not“ (14). Diese Störung der festen Identität durch den Verdacht ist gravierender als die vorherige, weil der Sprecher nie sicher sein kann, daß der Verrat sich nicht schon ereignet hat. Da der Verdacht (offenbar aufgrund des Verhaltens des

Freundes) einmal entstanden ist, kann er ihn nicht wieder rückgängig machen. Anders als die in Sonett 91 erzählte Unglücksgeschichte, deren Ereignis durch eine antizipierte Handlung des Freundes zustande kommen würde, resultiert die jetzige aus einem eigenen mentalen Akt, dem Verdacht, der den endgültigen Umschlag von Sicherheit und Stabilität in Unsicherheit und Mehrdeutigkeit bewirkt.

Diese fundamentale Unsicherheit bleibt nicht die letzte Position des Ich im Zyklus. Es gibt keine endgültige Position. Vielmehr werden immer neue Lösungen durchgespielt, auch dies symptomatisch für eine neue generelle Offenheit und Instabilität des Ich, die man als modern bezeichnen kann. Zur Ergänzung noch ein kurzer Blick auf eine weitere Lösungsmöglichkeit für den Sprecher in seiner Rolle als Dichter. Sonett 107 stellt zwei Erzählungen und entsprechend zwei Ich-Konzeptionen nacheinander vor und ersetzt die eine durch die andere:

Sonnet 107

- Not mine own fears, nor the prophetic soul
 Of the wide world, dreaming on things to come,
 Can yet the lease of my true love control,
 Supposed as forfeit to a confined doom.
- 5 The mortal moon hath her eclipse endured,
 And the sad augurs mock their own presage,
 Incertainties now crown themselves assured,
 And peace proclaims olives of endless age.
 Now with the drops of this most balmy time,
- 10 My love looks fresh, and death to me subscribes,
 Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
 While he insults o'er dull and speechless tribes.
 And thou in this shalt find thy monument,
 When tyrants' crests and tombs of brass are spent.

Die Entwicklung dieser Erzählungen wird durch die Stropheneinteilung (hier in Quartette) in Phasen gegliedert und markiert – wie dies auch für die anderen Gedichte gilt: Die Stropheneinteilung ist ein wichtiges formales Strukturierungsmittel in der Lyrik, etwa entsprechend den Kapiteln im Roman. Die erste Geschichte bezieht sich auf die Bewahrung der Liebe zwischen dem

Freund und dem Sprecher („my true love“, 3) gegenüber Gefährdungen, die offenbar sowohl von außen (den anderen, der öffentlichen Lage) als auch von innen (seinen eigenen Zweifeln) kommen können. Diese Geschichte der Bewahrung der Freundesliebe wird im ersten Quartett prospektiv erzählt, als Befürchtungen, die sich in der Zukunft – davon ist der Sprecher überzeugt – nicht bewahrheiten werden: „Not mine own fears, nor the prophetic soul / Of the wide world, dreaming on things to come, / Can yet the lease of my true love control, / Supposed as forfeit to a confined doom.“ (1–4) Das zweite Quartett erzählt nun, wie sich, nach einem Zeitsprung, die öffentliche Lage stabilisiert hat und dauerhafter Frieden eintreten wird: „The mortal moon hath her eclipse endured, // And peace proclaims olives of endless age.“ (5–8) Es ist umstritten, auf welche realen politischen Ereignisse sich diese berühmten Anspielungen beziehen; am wahrscheinlichsten auf den überraschend friedlichen Machtwechsel 1603 nach dem Tod Elisabeths zu Jakob I. Für die Interpretation ist dies nicht wichtig; wichtig ist hier, daß diese öffentliche Geschichte nun im dritten Quartett, wie im ersten, als Parallele zur Geschichte der Freundesliebe mit dem Ziel ihrer Bewahrung gelesen wird: „Now with the drops of this most balmy time, / My love looks fresh, ...“ (9–10). Doch an dieser Stelle wechselt der Sprecher abrupt die Art der Erzählung: „and death to me subscribes, / Since spite of him I’ll live in this poor rhyme [also in diesem Gedicht]“ (10–11). Er fährt nicht fort, die Geschichte der Bewahrung der Liebe zu erzählen, obwohl die Konjunktion „and“ dies anzudeuten scheint, sondern erzählt statt dessen plötzlich die Geschichte seiner eigenen Bewahrung aufgrund seiner dichterischen Fähigkeiten. Bezog sich die erste Geschichte auf den Sprecher als Liebenden, so erscheint er in dieser zweiten Geschichte als Dichter. Dies zeigt sich deutlich an den Pronomen: Hatte er sich vorher immer in den Kollektivbegriff „my love“ integriert, so verweist er jetzt prononciert auf sich als Einzelperson in der ersten Person Singular: „me“ und „I’ll live ...“ Die Liebesgeschichte wird also durch die Dichtungsgeschichte abgelöst, und damit wechselt er abrupt seine Rolle und seine Identität. Der Hintergrund ist die Brüchigkeit der Freundesbeziehung aufgrund des Verhaltens des Freundes, wie dies in anderen Sonetten klar thematisiert wird. Ist der Sprecher in seiner Rolle innerhalb der Liebesgeschichte abhängig vom Freund und seiner Gegenliebe, so erscheint er in der Dichterrolle autonom und sogar vom Tod unabhängig. Lag der Ankerpunkt seiner Identität vorher außerhalb, im anderen, so liegt er jetzt ganz in ihm selbst, in seiner Individualität. Hatte vorher der Freund Macht über ihn

(wie sich in den Sonetten 91 und 92 zeigte), so hat er jetzt Macht über den Freund, indem von ihm und seiner dichterischen Fähigkeit dessen Bewahrung im Gedächtnis abhängt: „And thou in this [das heißt in diesem Gedicht] shalt find thy monument, / When tyrants' crests and tombs of brass are spent.“ (13–14) Das Ich sucht sich in seiner Verwundbarkeit und Abhängigkeit durch Rekurs auf seine Kreativität, seine dichterische Tätigkeit zu schützen und so in seiner Autonomie zu definieren, ein Ich-Konzept, das später in der Romantik in den Mittelpunkt rückt und zugleich zum Problem wird.

Abschließend zu Shakespeares Sonetten soll wenigstens an einem Beispiel untersucht werden, wie sich das Ich hinsichtlich seiner Sinnlichkeit in der Konstellation zur „dark lady“ darstellt. In Sonett 138 reflektiert der Sprecher über die Besonderheit dieser heterosexuellen Liebesbeziehung, indem er ihre Geschichte erzählt und deren innere Widersprüche zu verstehen sucht:

Sonnet 138

- When my love swears that she is made of truth,
 I do believe her though I know she lies,
 That she might think me some untutored youth,
 Unlearned in the world's false subtleties.
- 5 Thus vainly thinking that she thinks me young,
 Although she knows my days are past the best,
 Simply I credit her false-speaking tongue,
 On both sides thus is simple truth suppressed:
 But wherefore says she not she is unjust?
- 10 And wherefore say not I that I am old?
 O love's best habit is in seeming trust,
 And age in love, loves not to have years told.
 Therefore I lie with her, and she with me,
 And in our faults by lies we flattered be.

Es ist eine Geschichte des wechselseitigen Betrugs, den der Sprecher völlig durchschaut. Im ersten Quartett erzählt er sein selbst-widersprüchliches Verhalten der Geliebten gegenüber und benennt seine Motivation: Der Sprecher macht die „dark lady“ glauben, daß er ihren Treueschwüren glaube, damit sie ihn für einen unerfahrenen, also jungen Liebhaber hält, das heißt sie spielen sich gegenseitig die naive intakte Liebesgeschichte zwi-

schen einem jungen Liebhaber und seiner treuen Geliebten vor, die beide als nur vorgespiegelt durchschauen, wie das zweite Quartett explizit macht: Nicht nur spielt er ihr etwas vor, um einen günstigen Eindruck von sich zu erzeugen; er weiß auch, daß sie dieses Spiel und seine Motive durchschaut und daß sie weiß, daß er weiß, daß sie ihn betrügt. Dadurch wird das Festhalten an dieser Betrugsgeschichte erklärungsbedürftig, denn ein Betrug, der durchschaut wird und von dem man weiß, daß der andere ihn auch durchschaut, ist sinnlos. Deswegen stellt sich der Sprecher nach dem Erzählen dieser sinnlosen Geschichte auch die Frage nach ihrem eigentlichen Sinn, nach dem Grund für das Festhalten an der Fiktion trotz ihrer Entlarvung: „But wherefore says she not she is unjust? / And wherefore say not I that I am old?“ (9–10)

Während in den Sonetten 91 und 92 das Ereignis erst die Geschichte konstituiert, wird hier nach der verborgenen Motivation gesucht, die erst die Geschichte der paradoxen Liebesaffäre und letztlich auch der Identität des Sprechers sinnhaft erklären könnte. Die erste Antwort erklärt eigentlich nichts, sondern wiederholt nur das Phänomen, nämlich die Lust am Schein: „O love’s best habit is in seeming trust, / And age in love, loves not to have years told.“ (11–12) Das *couplet* bringt abschließend die Grundbedingungen des Verhältnisses auf den Punkt. Zwar beschreibt der erste Satz das paradoxe Verhalten nur ein weiteres Mal ohne Erklärung: „Therefore I lie with her, and she with me“. Das Wortspiel (*pun*) in „lie“ – „lügen“ und „schlafen mit“ – macht deutlich, daß die Lust nur durch Betrug zustande kommt. Aber der Schlußsatz verweist dann endlich indirekt auf den Grund: „And in our faults by lies we flattered be.“ (14) Ihrer beider moralische Fehler („faults“), also ihre sexuelle Obsession, ist derart elementar und mächtig, daß sie auch von der Entlarvung der scheinhaften Mechanismen ihrer Befriedigung („Schmeicheleien“) nicht tangiert wird, daß sie rationaler Kritik und überhaupt dem Bewußtsein nicht zugänglich ist. Diese Situation bedeutet eine radikale Infragestellung des spiritualisierenden Ideals der Liebe, das dem Petrarkismus zugrunde liegt. Denn es ist gerade ihr bewußtseinsunfähiges, schamloses Begehren, das die Liebenden verbindet, nicht die Spiritualisierung und gemeinsame Verehrung der Tugend. Dies drückt das Sonett subtil in der Verwendung der Pronomina aus: Während die Pronomina der ersten und dritten Person Singular für beide in den ersten 13 Zeilen die Vereinzelung in ihrem gegenseitigen Vortäuschungsverhalten ausdrücken, verweist die erste Person Plural („we“, „our“) nur in der letzten

Zeile auf die Gemeinsamkeit der Begierde. Das Ich befindet sich hier in einer Situation, die sowohl durch innere Zerrissenheit als auch durch Ambivalenz gekennzeichnet ist. Zerrissen ist das Ich zwischen einer hohen rationalen Selbstbewußtheit und der Intransparenz seiner eigentlichen Motivation. Damit ist die durchgängige Diskrepanz zwischen Schein und Sein und als Folge die grundsätzliche Mehrdeutigkeit aller Phänomene verknüpft, was sich stilistisch in der hochgradigen Multivalenz sehr vieler Wörter niederschlägt. Auf die Doppeldeutigkeit von „lie“ wurde bereits hingewiesen. Als ein weiteres Beispiel sei „vainly“ (5) erwähnt, das dreierlei bedeuten kann: „eitel“ (also die eigene Selbstliebe), „leer“ (also die Selbsttäuschung) und „vergeblich“ (also die Klarheit des entlarvenden Bewußtseins).

Die Situation des Ich, wie sie sich insgesamt aus den beiden Teilen der Shakespeareschen Sonette ergibt, kann folgendermaßen zusammengefaßt werden: Der Sprecher vermag seine Identität weder in der reinen Freundschafts- noch in der erfüllten sinnlichen Liebe zu stabilisieren, sondern erfährt sich als ständig unsicher und wandelbar, da von außen abhängig, und unfähig, sich selbst in seinen Antrieben zu durchschauen und zu lenken. Das Projekt einer Revision des petrarkistischen Schemas ist somit gescheitert. Als Fazit zeichnet sich ein in seiner psychischen Komplexität und in seiner Individualität neuartiges nahezu modernes Ich-Konzept ab.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entsteht eine Lyrik mit radikal neuer Schreibweise, Einstellung und Thematik, deren Anfänge noch in die 1590er Jahre zurückreichen (damit zeitgleich zu Shakespeares Sonetten sind). Es handelt sich um die sogenannte *metaphysical poetry*, deren Bezeichnung jedoch einen falschen Eindruck erweckt, denn sie ist alles andere als metaphysisch. Die Hauptvertreter sind John Donne und George Herbert, etwas später Andrew Marvell. Die *metaphysical poetry* ist die erste Epoche in der englischen Lyrikgeschichte, die sich prononciert von der Konvention abwendet und bewußt innovativ und originell ist (ohne diesen Begriff zu verwenden). Folgende Merkmale sind für sie kennzeichnend: die Gedichte inszenieren häufig dramatische Redesituationen; der Stil lehnt sich an den Duktus gesprochener Sprache an und tritt dadurch in eine Spannung zum Metrum (daher die zeitgenössische Bezeichnung „strong-lined“); die Bildersprache ist gesucht kühn und unpoetisch mit einer Vorliebe für überraschende Metaphern und Vergleiche aus den Wissenschaften wie der Geographie, Geometrie, Theologie oder Philosophie (deswegen wurde diese Lyrik von der folgenden Epoche des Klassizismus als „metaphysisch“ kriti-

siert – „metaphysical poetry“ war ursprünglich ein Schimpfwort); die Schreibweise ist intellektuell ausgerichtet und deswegen vielfach schwierig und geistig anspruchsvoll, verbindet diese Tendenz aber in der Thematik mit intensiver Orientierung an der sinnlichen Erfahrung, koppelt also Intellekt und Gefühl. Diese Tendenz zeigt sich in der Liebesdichtung in der unterschiedenen Zurückweisung des Petrarkismus in stilistischer wie thematischer Hinsicht. Die beiden zentralen Themenkomplexe der *metaphysical poetry* – Liebe und Religion – sollen mit je einem Beispiel von John Donne (1572–1631) vorgestellt werden, dem vielschichtigsten, originellsten und kraftvollsten der *metaphysicals* und ihrem eigentlichen Begründer. Das Hauptaugenmerk liegt wiederum auf der Darstellung von persönlicher Identität und Selbstkonstitution in den Gedichten.

„The Good-Morrow“ ist eines der Gedichte, in denen Donne einen neuen Typus von Liebeserfahrung entwirft, der das moderne, auf Intimität, Erfüllung und Gleichrangigkeit beruhende Liebeskonzept vorwegnimmt, wie es dann seit dem 18. Jahrhundert in der bürgerlichen Gesellschaft entsteht. In diesem Gedicht spricht der Liebhaber zur Geliebten, nicht um sie (wie im Petrarkismus) zur Liebe zu überreden, sondern um ihr die große erfüllte Liebe zu beschreiben und zu erklären, die sie beide gerade erleben. Und hierzu benutzt er das Erzählen – sowohl ihrer beider vergangenen und gegenwärtigen als auch möglichen zukünftigen Erfahrungen.

The Good-Morrow

I wonder by my troth, what thou and I
 Did, till we loved? were we not weaned till then,
 But sucked on country pleasures childishly?
 Or snorted we in the seven sleepers' den?
 5 'Twas so; but this, all pleasures fancies be.
 If ever any beauty I did see,
 Which I desired, and got, 'twas but a dream of thee.

And now good morrow to our waking souls,
 Which watch not one another out of fear;
 10 For love all love of other sights controls,
 And makes one little room an everywhere.
 Let sea-discoverers to new worlds have gone,

Let maps to others worlds on worlds have shown,
 Let us possess one world, each hath one, and is one.

- 15 My face in thine eye, thine in mine appears,
 And true plain hearts do in the faces rest,
 Where can we find two better hemispheres
 Without sharp north, without declining west?
 What ever dies, was not mixed equally;
- 20 If our two loves be one, or, thou and I
 Love so alike, that none do slacken, none can die.

Wiederum markiert die Strophenunterteilung den Ablauf der im Gedicht erzählten Geschichte. In der ersten Strophe blickt der Sprecher auf sein Leben vor der Begegnung mit der Geliebten zurück – als Reaktion auf die verwunderte Frage nach ihrem bisherigen Lebensinhalt, Zeichen für die absolute Neuheit der jetzigen Liebeserfahrung: „I wonder by my troth, what thou and I / Did, till we loved?“ (1–2) Dieser Ausruf an die Geliebte sowie die anschließende Abfolge von Fragen, Antworten und Schlußfolgerungen sind übrigens ein gutes Beispiel für die dramatische Redesituation, wie sie die *metaphysicals* in ihren Gedichten gerne suggerieren. Der Sprecher gestaltet nun die Erzählung ihres bisherigen Lebensabschnitts lyrik-typisch mit gerafften Ablaufschemata in Form von Metaphern. Als erstes narratives Schema für die Beschreibung ihres vergangenen Lebens verwendet er das Aufwachsen eines Säuglings („were we not weaned till then, / But sucked on country pleasures childishly?“, 2–3) und das Aufwachen aus langem Schlaf („Or snorted we in the seven sleepers’ den?“, 4), eine Anspielung auf eine Legende über verfolgte Christen, die in einer Höhle schlafend überlebten und später im christlichen Zeitalter aufwachten). In beiden Fällen wird impliziert, daß dieser Zustand in der Gegenwart überwunden ist: Jetzt sind die Liebenden erwachsen beziehungsweise aufgewacht. Der Sprecher bekräftigt diese Erzählungen („’Twas so“, 5) und abstrahiert sie in einem weiteren Schema als Übergang von bloß traumhafter Einbildung zu realer Erfahrung: „all pleasures fancies be“ (5). Dieses Schema setzt er zum Schluß erneut ein, um seine bisherigen sexuellen Erfahrungen als träumerische Voraussetzungen seiner jetzigen Liebe zusammenzufassen: „If ever any beauty I did see, / Which I desired, and got, ‘twas but a dream of thee.“ (6–7)

Die zweite Strophe führt die skizzierte Entwicklung mit Hilfe der Schlaf-Metapher explizit zu ihrem Höhe- und Endpunkt: „And now good morrow to our waking souls“ (8). Den Liebenden wird ihre große Liebe bewußt. Zugleich ist dieses Bild als Verweis auf eine konkrete Redesituation wörtlich zu verstehen: Die Liebenden wachen nach der gemeinsamen Nacht im Bewußtsein der endlich erfahrenen Liebeserfüllung auf (die konkrete Bedeutungsebene setzt sich in dem folgenden Bezug auf „one little room“ fort). Ziel der Äußerungen des Sprechers ist es nun, dieses Erlebnis zu verstehen, sich und der Geliebten zu erklären und es so auf den Begriff zu bringen, und zwar mit Hilfe des Erzählens der Geschichte ihrer Liebe – von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in die Zukunft.

Die zweite Strophe erzählt die Gegenwart der Liebe als Überwindung von Unsicherheit und Eifersucht in ihrer Beziehung („Which watch not one another out of fear“, 9) und deren Verwandlung in eine geschlossene Welt, einen eigenen Mikrokosmos: „makes one little room an everywhere“ (11). Wie bei Sidney und Shakespeare identifiziert sich der Sprecher über die Liebe, aber ganz anders als dort geschieht dies jetzt über die erfüllte Liebe, die perfekte Intimität mit der Geliebten. Die verwendete Welt-Metapher („one world“, 14) besagt, daß die Liebenden einander alles bedeuten und daß sie zusammen eine vollkommene Einheit darstellen, in der sie autonom und nicht auf andere und anderes angewiesen sind. Die Liebe erhält hier den Status einer Alternativrealität zur Außenwelt. Dasselbe gilt für das Ich, das sich in seiner totalen Abhängigkeit von der Geliebten, aber über diese in ebenso totaler Unabhängigkeit von der Außenwelt definiert: In der Geliebten besitzt der Sprecher die ganze Welt und ist vollkommen. Überwunden wird hierbei nicht nur das Entsagungs- und Sublimierungskonzept des Petrarkismus, sondern auch die darin implizierte Asymmetrie der Liebenden: In den Aussagen der zweiten und dann der dritten Strophe erscheinen Mann und Frau völlig gleichrangig. Allerdings spricht nur der Mann, auch für die Frau, die keine Stimme erhält.

In der dritten Strophe vergewissert sich der Sprecher zunächst noch einmal der Perfektion der erreichten Einheit und Ganzheit in der Liebe: „My face in thine eye, thine in mine appears, / And true plain hearts do in the faces rest“ (15–16). Hierbei greift er zum einen auf die Mikrokosmos-Metapher zurück: Die Liebenden stellen zusammen eine ganze Welt dar (zwei Hemisphären), aber ohne die Gefahren in der realen Welt (ohne die gefährlichen Nord- und Westwinde, die Seefahrer bedrohen). Zum anderen

beschreibt er ihre gegenseitige Wahrnehmung als unmittelbare, ungehinderte Kommunikation, in der sich das Innerste unverstellt im Äußeren mitteilt („true plain hearts“ – „in the faces“) und damit jede Art von Betrug oder Mißverstehen von vornherein unmöglich ist. Dies entspricht der neoplatonischen Vorstellung von der Analogie von innen und außen, von Schönheit und Güte.

Diese perfekte gegenwärtige Einheit nimmt der Sprecher dann zum Ausgangspunkt für die Erzählung der zukünftigen Entwicklung der Liebe. Denn das Hauptproblem, mit dem die Liebenden konfrontiert sind, ist die Zeit, die Vergänglichkeit – ein Problem, das die meisten Lyriker dieser Epoche (zum Beispiel auch Shakespeare, wie zu sehen war) sehr intensiv beunruhigt (historisch möglicherweise bedingt durch die beschleunigte Veränderungsgeschwindigkeit der Lebensumstände). Das Erzählen wird hier gezielt eingesetzt, um die Zukunft zu kontrollieren, die Gefahr der künftigen Veränderung ihrer Liebe auf ihre Ursachen zurückzuführen und wenigstens die Bedingungen ihrer Bewahrung zu klären: „What ever dies, was not mixed equally; / If our two loves be one, or, thou and I / Love so alike, that none do slacken, none can die.“ (19–21) Er erzählt zwei alternative Geschichten ihrer zukünftigen Liebe: zuerst eine negative Version, in der der Zerfall durch die nicht homogene Zusammensetzung ihrer Liebe bedingt ist (eine scholastische Erklärung für Sterblichkeit), sodann eine positive Version, die diese Bedingungen voraussetzt und die Dauerhaftigkeit ihrer Liebesbeziehung durch die Gleichartigkeit ihrer beider Liebesgefühle begründet. Privilegiert wird hier die positive Alternative, schon dadurch, daß sie an das Ende gerückt und weiter ausgeführt ist. Aber es ist zu beachten, daß der Sprecher diese Geschichte der andauernden Liebe konditional erzählt: „If ...“ (20), abhängig von Bedingungen; denn ihr Ablauf ist durch den Zustand und das Verhalten der Protagonisten bedingt. Wenn ihrer beider Liebe einander gleich und unverändert bleibt, wird die Perfektion Bestand haben. Diese konditionale Geschichte am Schluß des Gedichtes ist mehrdeutig: Sie kann auf die fundamentale Unsicherheit der Zukunft aufgrund menschlicher Wandelbarkeit verweisen, aber auch als Selbstaufforderung zum bewußten Festhalten an dieser Liebe verstanden werden und die Möglichkeit einer Einflußnahme durch die Individuen betonen. Das heißt, daß sich das Ich zwar über diese Liebe definiert, aber diese zugleich vom einzelnen und seinem Verhalten abhängt. Dieses Wechselspiel zwischen dem einzelnen und der Einheit (der Liebe) spiegelt sich übrigens in der Verwendung der Pronomina – im Wech-

sel zwischen der ersten oder zweiten Person Singular und der ersten Person Plural (im Übergang von der ersten zur zweiten Strophe sowie in der dritten). Den Versuch, die Unsicherheit und Offenheit der Zukunft durch vorgreifendes, prospektives Erzählen zu überwinden, unternimmt Donne im übrigen noch in weiteren Gedichten, besonders in einer Gruppe von Abschiedsgedichten mit der Wendung „Valediction ...“ im Titel, zum Beispiel das berühmte „Valediction: forbidding mourning“.

Dieses Liebesgedicht sei nun mit einem von Donnes religiösen Sonetten kontrastiert, die er in seiner zweiten Lebenshälfte schrieb, nach der Abwendung von weltlichen und erotischen Themen. Es ist Ausdruck von Donnes radikalem Anti-Petrarkismus und Zeichen seiner Originalität, daß er die Sonett-Form nie in seiner Liebeslyrik verwendet, sondern sie nur – als erster! – für religiöse Probleme einsetzt (in den „Holy Sonnets“ und „Divine Meditations“). Definierte der Sprecher in den Liebesgedichten seine Identität über die erfüllte Liebe, so in den religiösen Gedichten über die Beziehung zu Gott oder Christus als dem Garanten seiner Existenz sowie seiner Erlösung und Bewahrung nach dem Tode. Als Beispiel dient das 13. Sonett der „Divine Meditations“:

„Divine Meditations“ – Sonnet 13

What if this present were the world's last night?
 Mark in my heart, O Soul, where thou dost dwell,
 The picture of Christ crucified, and tell
 Whether that countenance can thee affright,
 5 Tears in his eyes quench the amazing light,
 Blood fills his frowns, which from his pierc'd head fell,
 And can that tongue adjudge thee unto hell,
 Which pray'd forgiveness for his foes' fierce spite?
 No, no; but as in my idolatry
 10 I said to all my profane mistresses,
 Beauty, of pity, foulness only is
 A sign of rigour: so I say to thee,
 To wicked spirits are horrid shapes assign'd,
 This beauteous form assures a piteous mind.

Auch hier ist das Problem die ängstigende Unsicherheit der Zukunft (wie in „The Good-Morrow“), und es wird Erzählen zu deren Überwindung eingesetzt, lyrik-typisch wiederum in geraffter Form. Die einleitende Frage thematisiert diese Angst vor der Vernichtung der eigenen Existenz: Erwartbar sind zwar Tod, Weltuntergang und jüngstes Gericht, aber der Zeitpunkt und vor allem das persönliche Schicksal des Ich sind so unsicher, daß sie jeden Augenblick – schon heute abend – eintreten können. Die Strategie des Sprechers besteht darin, zwei alternative mögliche Zukunftserzählungen aus der bildlichen Darstellung des gekreuzigten und leidenden Christus abzuleiten, als dem absoluten Herrn über Zeit und Zukunft: „Mark in my heart, O Soul, ... / The picture of Christ crucified ...“ (2–3). Die erste mögliche Geschichte besteht in der Verurteilung und Verdammung des Sprechers zur Hölle: „and tell / Whether that countenance can thee affright, // And can that tongue adjudge thee unto hell“. (3–7) Diese angst-auslösende Geschichte wird jedoch so erzählt, daß ihr Eintreten unwahrscheinlich wirkt, nämlich aufgrund des früheren Verhaltens von Christus in seiner in der Bibel berichteten Geschichte der Vergebung selbst ärgster Feinde: „Which pray'd forgiveness for his foes' fierce spite“ (8). Die vergangene Geschichte dient – hier eher konventionell – der Widerlegung einer ängstigen zukünftigen Entwicklung.

Diese Strategie wird dann ein zweites Mal eingesetzt, aber diesmal in außerordentlich kühner, gar schockierender Form: „... but as in my idolatry / I said to all my profane mistresses, / Beauty, of pity, foulness only is / A sign of rigour: so I say to thee, / To wicked spirits are horrid shapes assign'd, / This beauteous form assures a piteous mind.“ (9–14) Diese Assoziation von Schönheit und Güte (oder Tugend) entspricht der neoplatonischen Vorstellung, die schon in „The Good-Morrow“ begegnete und die auch im Petrarkismus verbreitet ist. Die herangezogene vergangene Geschichte ist diesmal nicht durch die Bibel autorisiert, sondern wird insofern eigentlich diskreditiert, als sie sein eigenes früheres, nun als sündig abgewertetes Liebesleben betrifft („idolatry“, „profane“, 9–10), in dem ihm die Schönheit seiner Geliebten Erhöhung seines Verlangens verhieß oder er dies behauptete, um sie mit derartigen Schmeicheleien zu verführen. Dieser ausführliche Vergleich – ein sogenanntes *conchetto*, ein bei den *metaphysicals* beliebtes Argumentationsverfahren – ist sehr gewagt und wohl nicht für jeden Leser überzeugend. Er dient dem Sprecher dazu, sich auf seine eigene frühere Erfahrung zurückzubeziehen und damit die *Kontinuität sei-*

ner Identität auch über seine existentielle Umorientierung hinweg zu konstituieren (vom Weltlichen zum Geistlichen). Er vermag damit die tröstliche Zukunftserzählung *strukturell* aus seiner vergangenen Geschichte abzuleiten, auch wenn er sie *thematisch* verwerfen muß. Neuartig ist hierbei die Analogisierung so heterogener Lebensbereiche wie Erotik und Religion (eine Analogisierung, die Donne umgekehrt auch in seiner früheren Liebeslyrik benutzt, zum Beispiel in „The Canonization“) – ein gutes Beispiel für die Perspektivtechnik der *metaphysicals*, durch kühne Metaphern oder *conceits* neue Sichtweisen des Vertrauten zu vermitteln oder gar durch den Schock des unvertrauten Blickpunkts die Wahrnehmung zu intensivieren.

Der bekannteste rein religiöse Dichter nicht nur unter den *metaphysical poets*, sondern in der englischen Lyrik überhaupt ist George Herbert (1593–1633), von dem ich das kurze charakteristische Beispiel „Love (III)“ vorstelle:

Love (III)

Love bade me welcome; yet my soul drew back,
 Guilty of dust and sin.
 But quick-eyed love, observing me grow slack
 From my first entrance in,
 5 Drew nearer to me, sweetly questioning
 If I lacked anything.

A guest, I answered, worthy to be here:
 Love said, ‘You shall be he.’
 ‘I the unkind, the ungrateful? Ah my dear,
 10 I cannot look on thee.’
 Love took my hand and smiling did reply,
 ‘Who made the eyes but I?’

‘Truth Lord, but I have marred them: let my shame
 Go where it doth deserve.’
 15 ‘And know you not’, says love, ‘who bore the blame?’
 ‘My dear, then I will serve.’
 ‘You must sit down’, says love, ‘and taste my meat.’
 So I did sit and eat.

Hier geht es um die Definition der Identität des Sprechers in der Spannung zwischen der Orientierung auf die Welt oder auf Gott hin; und anders als in Donnes Sonett wird das Erzählen nicht zur vorgreiflichen Absicherung der Zukunft eingesetzt, sondern zur Klärung der gegenwärtigen Haltung im gegenwärtigen Leben. Der Sprecher beginnt mit einer allegorischen Geschichte – im Präteritum – seines bisherigen Lebens oder einer früheren Erfahrung: „Love bade me welcome; yet my soul drew back / Guilty of dust and sin. / But quick-eyed love, observing me grow slack / From my first entrance in, / Drew nearer to me, sweetly questioning / If I lacked anything.“ (1–6) Diese kleine Erzählung ist ein *conchetto*: Der Sprecher benutzt das Bild des Reisenden auf einer staubigen Landstraße, der von einem freundlichen Gastgeber in sein Haus gebeten wird, um allegorisch ein religiöses Geschehen (wie aus den Wörtern „soul“ und „sin“ hervorgeht), nämlich die Aufnahme des Gläubigen durch Gott, wiederzugeben.

Diese Geschichte ist durch den unaufgelösten Konflikt zwischen Einladung und Zurückhaltung als unabgeschlossen markiert. Über die Fortsetzung wird nun in den übrigen beiden Strophen in Form eines Dialogs zwischen den Protagonisten – Gastgeber und Reisendem – gestritten. Dabei wird zunehmend klarer, um was für eine Geschichte es sich eigentlich genau handelt und worum es letztlich geht. Ob sich der Handlungsanfang als Annahme der Einladung und Eintritt oder Ablehnung und Fortgang fortsetzt, wird mit Argumenten diskutiert, die sich wesentlich auf die Einschätzung der Akzeptanz des Sprechers als Gast richten und dabei immer zwischen der wörtlichen und der allegorischen Bedeutung der Gastsituation wechseln. Während sich der Sprecher wegen seiner Sünden für unwürdig hält, akzeptiert Love (Gott) ihn so wie er ist, weil er ihn so geschaffen habe. Und auf die Selbstherabsetzung des Sprechers antwortet Love mit dem Hinweis auf seine eigene Schuldübernahme, also den Tod am Kreuz. Der abschließende Wortwechsel macht die Unterschiedlichkeit der menschlichen und göttlichen Orientierung vollends deutlich: zwischen Verdienst und Leistung auf der einen Seite und reiner Gnade und Geschenk auf der anderen. Während der Sprecher nunmehr bereit ist, die Gastgeschichte mit Annahme der Einladung fortzusetzen, diese aber wenigstens durch Arbeit (theologisch: durch gute Werke) verdienen will („then I will serve“, 16), besteht der Gastgeber auf der Annahme ohne Gegenleistung: „You must sit down ... and taste my meat“ (17). Die narrative Schlußzeile berichtet – nach diesem Disput um die Fortsetzung der Geschichte – den endgültigen

Sieg von Love: Der Sprecher betritt endlich das Haus und nimmt das geschenkte Mahl ein („So I did sit and eat“, 18); hiermit ist die Erzählung der Geschichte abgeschlossen. Spätestens hier wird die spezifische religiöse Bedeutung klar: Es geht um das Betreten der Kirche und die Teilnahme am Abendmahl als Annahme der Sühne menschlicher Sündhaftigkeit durch Christus. Und es wird auch klar, um welche beiden Orientierungen zur Fortsetzung der Geschichte gestritten wurde: die menschliche Einstellung, daß Schuld bestraft und eine Wohltat verdient werden müsse, gegenüber der göttlichen Haltung, daß die Erlösung ein reines Geschenk aus Liebe sei.

Bei diesem Streit um Fortsetzung und Abschluß der Erzählung ist die Selbstkonzeption des Ich zentral involviert, nämlich hinsichtlich der Frage, ob es sich nach menschlichen oder nach göttlichen Prinzipien identifiziert, ob es sich auf sein Verdienst stützt oder sich als ganz von Gottes Liebe angenommen akzeptiert. Das Gedicht stellt in seiner narrativen Ablaufstruktur einen Transformationsprozeß des Ich dar, den Prozeß der Veränderung von Einstellung und Selbstverständnis, von einem menschlichen zu einem geistlichen Konzept. Diese Funktion, einen kognitiven und psychischen Veränderungsprozeß des Sprechers hin zur Einsicht in die Glaubenswahrheiten und deren Übernahme zu inszenieren und nachvollziehbar zu machen, ist durchgängiges Merkmal der Lyrik George Herberts und charakterisiert sie als *didaktisch*. Das Ereignis am Ende dieser Geschichten ist wie hier meist glatt und nicht in sich problematisch und widersprüchlich (wie bei Donne). Aber dieses didaktische Ziel wird durch den spezifischen Stil der *metaphysicals* unterstützt: die dramatische Situation, die Orientierung am Duktus der gesprochenen Sprache wie der konkreten Erfahrung und der erfrischend neue Blick auf Vertrautes durch überraschende Bilder und *conceits*, hier der konkrete Vergleich des Abendmahls mit einer Essenseinladung, besonders die drastische Verwendung des Wortes „meat“ (was damals nicht nur Fleisch, sondern auch allgemein Nahrung hieß).

Die Beispiele englischer Lyrik aus den beiden Jahrhunderten haben vor allem gezeigt, wie zentral die persönliche Identität als Thema sowohl in der weltlichen Liebeslyrik als auch in religiösen Gedichten bereits in dieser frühen Epoche wird und wie problematisch sich die darin vorgeführten Versuche der Selbst-Identifizierung über eine personale Bezugsinstanz (Geliebte oder Gott) gestalten sowie in welcher vielfältiger Weise narrative Strukturen zur Selbstidentifizierung eingesetzt werden und das Erzählen zur Sinnkonstitution funktionalisiert wird.

Abschließend möchte ich kurz abstrahierend herausarbeiten, worin das Lyriktypische dieser Geschichten zu sehen ist, mit dem das Ich sich konstituiert oder stabilisiert. Alle ausgewählten Gedichte sind in der ersten Person Singular formuliert und präsentieren die Identitätsproblematik direkt aus dem Bewußtsein des Individuums heraus. Mehr noch, sie führen sie im Prozeß der Vergewisserung vor, sie sind also performativ. Die Identität wird nicht konstatiert oder beschrieben, sondern quasi dramatisch inszeniert. Dies geschieht manchmal bei Sidney und bei Shakespeare, indem das Ich sich in einer allgemeinen Gegenwart äußert, gleichsam in einer generalisierenden Selbstdarstellung. Aber typischer und interessanter sind diejenigen Fälle, in denen eine Erfahrungssituation angedeutet und ein gegenwärtig ablaufender dynamischer Prozeß suggeriert wird, wie in Sidneys Sonett 71 oder Shakespeares Sonett 107, besonders aber in Donnes Lyrik. In Herberts Beispiel wird zwar eine vergangene Geschichte im Präteritum erzählt (Anfang und Schluß), aber der entscheidende Umschlagsmoment (das Ereignis), der das Zentrum des Textes bildet, wird in einem wörtlichen Dialog dramatisiert und sozusagen szenisch aufgeführt. Diese performative Darbietungsform der Gedichte bietet zusammen mit einer durch die Kürze bedingten Generalisierung und Entkonkretisierung der Situation für den Leser auf der einen Seite die Möglichkeit des imaginativen Nachvollzugs der vermittelten psychischen Prozesse. Auf der anderen Seite sind Gedichte typischerweise kunstvoll konstruiert und überstrukturiert, wodurch die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Textoberfläche und deren Gemachtheit gelenkt wird, was der imaginativen Übernahme der Perspektive des Gedichtes entgegenwirken kann. Diese Ambivalenz zwischen Engagement und Distanz ist charakteristisch für Lyrik und thematisch besonders relevant bei Gedichten, die sich mit der Konstitution des Ich beschäftigen.

Textausgaben

W. A. Ringler, jr. (ed.). *The Poems of Sir Philip Sidney* (Oxford, 1962).

William Shakespeare. *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. John Kerrigan (Harmondsworth, 1986).

John Donne. *The Complete English Poems*, ed. A. J. Smith (Harmondsworth, 1971).

George Herbert. *The Complete English Poem*, ed. John Tobin (London, 1992).

Literatur

John Buxton. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance* (Basingstoke & London, ³1987).

Heather Dubrow. *Captive Victors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets* (Ithaca, NY, 1987).

Robert Ellrodt. *Seven Metaphysical Poets: A Structural Study of the Unchanging Self* (Oxford, 2002).

Anne Ferry. *All in War with Time: Love Poetry of Shakespeare, Donne, Jonson, Marvell* (Cambridge, MA, 1975).

Joel Fineman. *Shakespeare's Perjur'd Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (Berkeley etc., 1986).

Barbara Leah Harman. *Costly Monuments: Representations of the Self in George Herbert's Poetry* (Cambridge, MA, 1982).

Inge Leimberg. *Heilig öffentlich Geheimnis: die geistliche Lyrik der englischen Frühaufklärung* (Münster, 1996).

Anthony Low. *The Reinvention of Love: Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton* (Cambridge, 1993).

Dieter Mehl (Hg.). *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven: ein Symposium* (Münster, 1993).

Earl Miner. *The Metaphysical Mode from Donne to Cowley* (Princeton, NJ, 1969).

Barbara Puschmann-Nalenz. *Loves of comfort and despair: Konzeption von Freundschaft und Liebe in Shakespeares Sonetten* (Frankfurt/Main, 1974).

Robert H. Ray. *A George Herbert Companion* (New York etc., 1995).

David Reid. *The Metaphysical Poets* (Harlow, 2000).

Helen Vendler. *The Poetry of George Herbert* (Cambridge, MA, 1975).

Gary Waller, and Michael D. Moore (eds.). *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture: The Poet in His Time and in Ours* (London & Totowa, 1984).

William Zunder. *The Poetry of John Donne: Literature and Culture in the Elizabethan and Jacobean Period* (Brighton & Totowa, 1982).

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Sir Philip Sidney: Sonett 23

- Die scharfsinnigen geistreichen Männer, die sehen, wie sich eine dumpfe Nachdenklichkeit in meinen schon lange gesetzten Augen verrät, stellen – mit leeren Mühen und weit am Ziel vorbei – Vermutungen an, woher diese Dämpfe der
- 5 Melancholie stammen. Einige, die wissen, wie ich meinen Frühling (meine Jugend) angewandt habe, vermuten, daß sich meine Muse mit irgendeiner Frucht des Wissens beschäftigt. Andere, weil der Fürst meine Dienste in Anspruch nimmt, denken, daß ich darüber nachdenke, Mißstände im Staat zu
- 10 korrigieren. Aber schärfere Urteiler (Richter) urteilen, daß der rasende Ehrgeiz, Geißel seiner selbst, auf schlüpfrigem Platz immer weiter kletternd, mein junges Hirn in einem goldenen Käfig gefangen hält. Oh, die Narren oder Über-Schlaun; ach,

die Bahn all meiner Gedanken hat weder Ende noch Anfang
außer allein Stellas Augen und Stellas Herz.¹

Sir Philip Sidney: Sonett 71

- Will aus schönstem Buch, das die Natur uns bietet, einer,
Wie in Schönheit Tugend vorzüglich wohnt, erfahren,
Laß ihn die Liebe lesen lernen, daß er, Stella, in dir
Die schönen Zeilen lese, die von wahren Werte zeugen.
- 5 Alle Laster wird er dort überwunden sehn,
Durch rohe Kraft nicht, sondern weil Verständigkeit
Dort allerlieblichst herrschend dieses Nachtgevögel scheucht:
So strahlt aus deinen Augen diese innere Sonne.
Und nicht zufrieden, daß Vollkommenheit als Erbe
- 10 Dir zufiel, willst du jeglichem Gemüt den Weg
Zu dein, was allerschönst in dir ist, weisen.
So beugt, indessen deine Schönheit das Herz zu lieben lockt,
Zum Guten deine Tugend diese Liebe. Aber, ach!
Begierde hört nicht auf zu schrein: „Mich hungert: füttre mich!“²

William Shakespeare: Sonett 91

- Der rühmt sein Können, jener seinen Stand,
Der seine Kraft und der sein Gut auf Erden,
Der eine rühmt sein modisches Gewand,
Ein andrer hat's mit Hunden, Falken, Pferden.
- 5 Ja, irgendwie hat jeder seinen Spaß,
Ein kleines Ding bedeutet ihm das Glück;
Ich aber messe nicht mit solchem Maß,
Ich will das Glück im ganzen, nicht vom Stück.
Nur deine Liebe ist für mich von Wert.
- 10 Was solln mir schöne Kleider, Gut and Geld?

¹ Eigene Übersetzung.

² Übersetzt von Friedhelm Kemp. In: Kemp, von Koppenfels (Hg.). *Englische Dichtung: von Chaucer bis Milton. Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1 (München, 2000), 133.

Ich brauch nicht Falken and kein schnelles Pferd,
 Für mich bist du der größte Schatz der Welt.
 Elend ist nur: nimmst du mir dieses Glück,
 Im tiefsten Elend bleib ich dann zurück.³

William Shakespeare: Sonett 92

Ja, stiehl dich nur davon gleich einem Diebe;
 Ich weiß, daß ich auf Lebenszeit dich hab.
 Mein Leben überlebt nicht deine Liebe,
 Es hängt allein von deiner Liebe ab.
 5 Das größte Unrecht fürcht ich nicht hienieden,
 Da schon das kleinste mir das Leben nimmt.
 Ich weiß, mir ist ein bessres Los beschieden,
 Als das, was deine Laune mir bestimmt.
 Glaub bloß nicht, daß dein Schwanken mich empört,
 10 Denn schwankst du, schwankt mein Leben ja mit dir.
 Welch Glück, daß deine Liebe mir gehört,
 Welch Glück, zu sterben, wenn ich sie verlier!
 Doch hat nicht jeder Angst, sein Glück zerbricht?
 Vielleicht betrügst du mich, und ich merk's nicht.⁴

William Shakespeare: Sonett 107

Nicht eigne Angst, noch irgendein Schaman
 Der dieser Welt ihr Ende prophezeit,
 Kann jetzt mehr ändern meiner Liebe Bahn,
 Die der Vollendung sich entgegenneigt.
 5 Sterblicher Mond ging seinen letzten Gang,
 Triste Auguren falln sich selbst ins Wort;
 Die Krone trägt, der schwankend sie errang,
 Und Friede winkt. Der Ölzweig nie verdorrt.
 Der Balsam dieser Zeit, die jetzt begann,

³ Übersetzt von Christa Schwenke. In: *William Shakespeare: Die Sonette* (München, 1999), 99.

⁴ Übersetzt von Christa Schwenke. Ebd.

- 10 Erfrischt mein Lieben; hab den Tod gebannt,
 Weil ich in Versen weiterleben kann:
 Der Tod hat nur die Stummen in der Hand.
 Dies sei dein Denkmal, das noch fortbesteht,
 Sind Grab und Wappen längst vom Wind verweht.⁵

William Shakespeare: Sonett 138

- Sie sei die Treue selbst, hat sie geschworen.
 Ich weiß, sie lügt, und glaub ihr doch galant,
 Dann hält sie mich für jung, für 'n reinen Toren,
 Der von den Schlichen dieser Welt nichts ahnt.
- 5 Ich mach mir vor, sie meint, ich wär ein Junge;
 Sie weiß, die beste Zeit liegt hinter mir;
 Ich traue einfach ihrer falschen Zunge;
 Die schlichte Wahrheit unterdrücken wir.
 Doch warum sagt sie nicht, wie dreist sie lügt,
- 10 Warum will ich mein Alter ihr verhehlen?
 Weil: Liebe traut dem Schein, wenn er auch trägt,
 Liebe liebt's nicht, die Jahre nachzuzählen.
 Drum lügt sie Treu mir vor und ich ihr Jugend,
 Und so macht Lüge aus der Schwäche Tugend.⁶

John Donne: Der Gute Morgen

- Ich frag mich nur, was taten du und ich,
 Bis wir uns liebten? Warn wir nicht entwöhnt,
 und saugten kindisch Lust wie Ammenmilch?
 Schnarchten wir in der Siebenschläferhöhle?
- 5 Ja! – was sonst Wonne schien, ist Phantasie:
 War mir je eine andre Schönheit lieb,
 Begehrt ich und besaß, wars nur ein Traum von dir.

⁵ Übersetzt von Christa Schwenke. Ebd., 115.

⁶ Übersetzt von Christa Schwenke. Ebd., 145.

- Guten Morgen den Seelen, die erwacht,
 Und die einander, frei von Furcht, beschaun;
 10 Denn Liebe hat auf was sie liebt nur acht,
 Und macht zum All den allerkleinsten Raum.
 Entdecker laß zu neuen Welten eilen,
 Karten laß andern Welt um Welten reihen,
 Uns laß uns, *eine* Welt, besitzen, *eine* sein.
- 15 Mein Bild ist dein, deins ist mein Augensterne,
 Und treu das Herz, das in den Augen wohnt.
 Wo finden wir zwei bessre Hemisphären,
 Von bitterem Nord und trüben West verschont?
 Was immer stirbt, es war ungleich gemischt:
 20 Sind unsere Lieben eins, liebst du und ich
 So gleich, daß keiner nachläßt, trifft der Tod uns nicht.⁷

John Donne: 13. Sonett der „Divine Meditations“

- Wie wenn diese gegenwärtige die letzte Nacht der Welt wäre?
 Sieh in meinem Herzen, o Seele, wo du deinen Sitz hast,
 das Bild des gekreuzigten Christus und sage,
 ob dieses Antlitz dich in Schrecken versetzen kann:
- 5 Tränen in seinen Augen löschen das wundervolle Leuchten (Licht),
 Blut, das von seinem zerstochnen Haupt fiel, füllt die Furchen
 seiner Stirn.
- Und kann diese Zunge dich zur Hölle verdammen,
 die um Vergebung für die scharfe Boshaftigkeit seiner Feinde
 betete?
- Nein, nein; aber wie ich in meiner Abgötterei
 10 zu all meinen weltlichen Angebeteten (Geliebten) sprach,
 Schönheit sei (ein Zeichen) von Mitleid, nur Häßlichkeit
 Ein Zeichen von Strenge, so spreche ich zu dir:
 Bösen Geistern sind erschreckende Formen zugewiesen,
 diese schöne Form garantiert einen mitleidigen Sinn.⁸

⁷ Übersetzt von Werner von Koppenfels. In: Kemp, Koppenfels (Hg.). *Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1, 236.

George Herbert: Love (III)

- Liebe bot mir Willkomm; doch meine Seele schrak zurück
 In Schuld des Staubes, Schuld der Sünde.
 Sie aber, Liebe, flinken Auges merksam, wie ich träg
 Den Fuß kaum von der Schwelle setzte,
 5 Drang näher an mich, zärtlich fragend,
 Ob etwas mir zu mangeln schien.
- „Ein Gast“, gab ich zur Antwort, „würdig dieses Orts.“
 Und Liebe sprach: „Du sollst es sein.“
 „Ich, der des Undanks, der Ungüte voll? ach, lieber Freund,
 10 Der nicht dich anzuschauen vermag.“
 Liebe ergriff mich bei der Hand und sagte lächelnd:
 „Wer schuf die Augen, wenn nicht ich?“
- „Zu wahr, Herr, aber ich verdarb sie nur; laß meine Schande
 Dort hingehn, wo sie es verdient.“
 15 „Und weißt du nicht“, spricht Liebe, „wer den Tadel auf sich
 nahm?“
 „Dann will ich, lieber Freund, dir dienen.“
 „Du mußt“, spricht Liebe, „niedersitzen und mein Mahl genießen.“
 So setzte ich mich denn, und aß.⁹

⁸ Eigene Übersetzung

⁹ Übersetzt von Friedhelm Kemp. In: Kemp, Koppenfels (Hg.). *Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1, 323.