

STUDIEN
ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE
NEUE FOLGE

Herausgegeben von
Jörg Fichte, Lothar Fietz und Gerhard Müller-Schwefe

Band 29

WALTER BERNHART

„True Versifying“
Studien zur
elisabethanischen Verspraxis
und Kunstideologie

Unter Einbeziehung der zeitgenössischen
Lautenlieder



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
1993

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Walter Bernhart:

“True versifying” : Studien zur elisabethanischen Verspraxis und Kunstideologie unter Einbeziehung der zeitgenössischen Lautenlieder / Walter Bernhart. – Tübingen : Niemeyer, 1993

(Studien zur englischen Philologie ; N.F., Bd. 29)

NE: GT

ISBN 3-484-45029-0 ISSN 0081-7244

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1993

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Satz, Druck und Einband: Memminger Zeitung, Verlagsdruckerei GmbH, Memmingen

Inhalt

Einleitung	1
„Rhythmus“ und „Metrum“	5
I. Die quantifizierenden Experimente der elisabethanischen Zeit ..	9
1. Die quantifizierende Bewegung in England	9
2. Theoretische Zeugnisse der Zeit	12
3. Attridge's vier Typen der Versifikationspraxis	21
4. Die Forschungslage	25
5. Die Problematik der hörbaren Silbendauern	39
II. Die zeitgenössische Praxis der Silbenbehandlung im Lied und im antikisierenden lyrischen Vers	44
1. Die elisabethanischen <i>Airs</i>	44
1.1. Zum allgemeinen Wort-Ton-Verhältnis in den <i>Airs</i>	49
<i>Prinzipien der Textvertonung</i>	49
<i>Kritische Stimmen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Airs</i>	52
<i>Zeitgenössische theoretische Äußerungen zum Wort- Ton-Verhältnis</i>	55
<i>Beispiele der Vertonungspraxis</i>	68
<i>Theorie und Praxis</i>	83
<i>Die Wichtigkeit der rhythmischen Ebene</i>	86
1.2. Das Verhältnis von Wortakzent und Silbendauer in den <i>Airs</i>	86
<i>Zur Untersuchungsmethode</i>	90
<i>Untersuchungsbeispiele</i>	95
<i>Untersuchungsergebnisse</i>	104
<i>Rhythmische Charakterisierung der <i>Airs</i></i>	113
<i>Der ästhetische Stellenwert der divergenten Silben</i>	116
1.3. Die phonetische Basis der divergenten Silben	118
<i>Silbendauer im Englischen</i>	119
<i>Sprachgeschichtliche Voraussetzungen</i>	123

<i>Untersuchungsergebnisse</i>	125
Die betonten kurzen Silben	125
Die unbetonten langen Silben	129
<i>Die Quantitätsinversion</i>	134
<i>Dowland im Vergleich zu anderen Komponisten der Zeit</i>	143
<i>Zusammenfassende Beobachtungen</i>	155
1.4. Strukturelle Zusammenhänge	158
<i>Stellungsabhängigkeit unbetonter langer Silben</i>	158
Die Stellung im Wort	159
Die Stellung in der Rhythmusgruppe	160
<i>Quantitierende Versmuster in den Aires und in den ‚chansons mesurées‘</i>	162
Die <i>chansons mesurées</i>	163
Der Strukturenvergleich	168
Wiederkehrende Versmuster in den Aires	174
Zusammenfassende Überlegungen	180
1.5. Die Silbenbehandlung in den Aires	181
2. Das Verhältnis von Wortakzent und Silbendauer in den quantitierenden Experimenten	186
2.1. Die untersuchten Gedichte	187
2.2. Untersuchungsergebnisse	193
3. Die Silbenbehandlung der quantitierenden Lyrik im Lichte der Aires	201
III. ‚Drowning of letters‘: Zur Sprachartikulation in der elisabethanischen Zeit	204
1. Zeitgenössische Zeugnisse	204
2. Zwei Aussprachetypen	216
IV. Zur Beurteilung der quantitierenden Experimente	227
1. Gründe für das Scheitern der Experimente	227
2. Rhythmische Komplexität der Verse	231
<i>Nochmals: Die Quantitätsinversion</i>	237
V. Übergeordnete rhythmische Prinzipien: Akzentuierende vs. ‚Durative‘ Strukturierungen	245
1. Allgemeine Prinzipien der Rhythmik um 1600	246
<i>Der ‚tactus‘</i>	249
<i>Olshausen</i>	254

<i>Kastendieck</i>	257
<i>Fellowes</i>	261
<i>Lindley</i>	266
2. ‚Durative‘ Zeitstruktur	268
3. Akzent- und durativrhythmische Strukturen in den <i>Airs</i> ...	271
4. <i>Tactus</i> und Syllabotonik im Vers	287
5. Quantitierende vs. akzentuierende Lesungen	296
 VI. Kunstideologische Voraussetzungen der Rhythmuskussion der Zeit	 307
1. Kunstideologische Strömungen der Zeit	307
Exkurs: Die ‚energetische‘ Kunstauffassung	313
2. Elisabethanisches <i>true versifying</i> im Rahmen der zeitgenös- sischen kunstideologischen Strömungen	331
 Zusammenfassung der Ergebnisse	 339
 Anhang: <i>Campions</i> rhythmischer Stil. Ein Resumé	 345
<i>Das Verhältnis von Silben- und Notendauern</i>	345
<i>Das Verhältnis von Akzent und Dauer</i>	350
<i>Stilentwicklung bei <i>Campion</i>?</i>	353
<i>Takt und ‚tactus‘</i>	360
<i>Zusammenfassung</i>	364
 Summary	 369
 Literaturverzeichnis	 371
 Register	 393

*Meinen Eltern
Meiner Frau
Meiner Tochter*

Einleitung

Die hier vorgelegte Studie stellt sich in den Rahmen jener Untersuchungen, die sich mit der Rezeption humanistischer Bestrebungen im elisabethanischen England befassen. In keiner Epoche war die englische Literatur kosmopolitischer als in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, wo sich das Selbstbewußtsein der neu erstarkten Nation in einer erstaunlichen Offenheit gegenüber kontinentaleuropäischen Einflüssen zeigte. Auf dem Gebiet der Literatur kam es im Zuge dieser Belebungen zu einem „spring-cleaning“ in der Dichtung (cf. M. Evans, 1967: 90), das zur Herausbildung der New Poetry Sir Philip Sidneys und seiner Nachfolger führte.

Neuere Forschungen (cf. u.a. Gray, 1963; Weinstein, 1972; Sloan/Waddington, Hrsgg., 1974; Plett, 1975 b) haben herausgearbeitet, daß die kontinentaleuropäischen Einflüsse das elisabethanische England vor allem mit den rhetorischen Grundanschauungen des Humanismus vertraut machten und die Rolle des Dichters als Rhetor hervorkehrten. Dies führte dazu, daß man sich ernsthaft mit all jenen formalen, sprachlichen und performatorischen Mitteln auseinandersetzte, die dazu dienen können, in der Dichtung eine bestmögliche rhetorische Wirkung zu erzielen. Im Sinne des Humanismus wurde dabei auf die antiken Vorbilder zurückgegriffen, die der Überlieferung nach unübertroffene Meister der rhetorischen Beeinflussung waren. Diese Einstellung führte zur großen Experimentierfreude der elisabethanischen Dichtung, indem die verschiedensten Möglichkeiten der wirkungsvollen Redeweise erprobt wurden. Die Ergebnisse dokumentieren sich im oft als ‚golden‘ oder ‚eloquent‘ bezeichneten Stil der elisabethanischen Lyrik, der als Produkt der Auseinandersetzung mit dem rhetorischen Humanismus und als entschiedene Neuerung gegenüber der heimischen englischen Tradition anzusehen ist.

Die Beurteilung dieser literarhistorischen Entwicklung unterlag in der Literaturkritik deutlichen Schwankungen. Die traditionelle Haltung, die sich etwa in der Textauswahl von Palgraves *Golden Treasury of English Verse* niederschlägt, bewertete sie im Sinne C. S. Lewis', der den Gegensatz von ‚drab‘ und ‚golden lyric‘ formulierte (cf. 1973; ¹1954), durchaus positiv; sie entsprach der verbreiteten Auffassung der elisabethanischen Lyriker als einem ‚Nest von Singvögeln‘. Demgegenüber fand eine an

bestimmten Entwicklungen der modernistischen Dichtung orientierte Umbewertung statt, die von Yvor Winters initiiert und von Philip Hobsbaum aufgegriffen wurde (cf. Winters, 1967; Hobsbaum, Hrsg., 1969). Diese Autoren stellten die „moral intelligence“ und „honesty to experience“ der in der heimischen Tradition des ‚drab‘ oder des ‚plain style‘ stehenden Dichter wie Fulke Greville, Sir Walter Raleigh oder George Gascoigne über die „sensitivity to language“ und die „rhetoric for its own sake“ der unter fremdem Einfluß stehenden Sidney und Edmund Spenser, die dem ‚golden‘ oder dem ‚eloquent style‘ verpflichtet sind (cf. Hunter, 1970: 3 ff.). Diese Bewertung basiert auf der Auffassung, daß die elisabethanische Dichtung in John Donne zur Kulmination gelangte und daher jene Stilentwicklungen die hervorragendsten der Epoche sind, welche das Ereignis Donne vorzubereiten halfen.

Diese Umbewertung findet ihren Rückhalt in dominierenden Strömungen der modernen englischen Literaturkritik, die in manchem nicht zum besten ausgerüstet ist, stark formbezogene ästhetische Gebilde wie die elisabethanischen *lyrics* angemessen zu betrachten. Ein Donnesches Gedicht oder eine Keatssche Ode, geschweige denn ein Text von William Empson oder Geoffrey Hill, fordert interpretatorische Anstrengungen kräftiger heraus als ein Song von Thomas Campion oder ein quantitierendes Gedicht von Sidney. Dafür ist ganz allgemein eine Fixierung auf inhaltliche Aussagen auch im lyrischen Text verantwortlich, im angelsächsischen Raum aber im besonderen auch jene sachorientierte Mentalität, welche zu „dem relativ großen Mißtrauen [führt], dem die schönen Künste allgemein in England vor dem Hintergrund einer einerseits kalvinistisch-puritanisch geprägten, andererseits von einer empiristisch-pragmatisch-utilitaristisch gestimmten Tradition her ausgesetzt“ sind, wie es Erwin Wolff treffend formulierte (cf. 1978: 21). Dieser ‚kritische Puritanismus‘ (cf. Waller, 1972 b), vor allem wenn er sich mit einer latenten nationalenglischen Haltung verbindet, die in Einflüssen von außen Gefahren der Überfremdung wittert, kann dazu führen, daß Entwicklungen wie die durch den rhetorischen Humanismus beeinflussten im elisabethanischen England nicht unvoreingenommen genug betrachtet werden.

Diese kurze metakritische Reflexion soll den Stellenwert beleuchten, den die vorliegende Studie in diesem Zusammenhang einnimmt. Sie versucht, die eingangs formulierte Absicht, einen Beitrag zur Untersuchung der elisabethanischen Humanismusrezeption zu leisten, so wertfrei wie möglich einzulösen, was aber bedeutet, daß damit die humanistischen Bestrebungen der Zeit aus sich selbst heraus betrachtet werden sollen. Freilich kann dies aber auch mit sich bringen, daß sie, da ihnen ein eigenstän-

diges Recht eingeräumt wird, in günstigem Licht dargestellt erscheinen. Dies ist in Kauf zu nehmen.

Die Diskussion um die humanistischen Einflüsse auf die hochelisabethanische Lyrik hat sich am nachhaltigsten am Problemkreis der Übernahme der quantifizierenden Metrik ins Englische entzündet. Dies ist bedingt durch den Umstand, daß sich die meisten literaturkritischen Essays, die England damals hervorgebracht hat, mit diesem Problemkreis befassen und Fragen der Versifikation deutlich in den Mittelpunkt der Überlegungen stellen. Dies entspricht der Rolle, die rhythmologische Fragestellungen im Denkbereich des rhetorischen Humanismus ganz allgemein spielten, weil den antiken Überlieferungen nach gerade an die Rhythmik besondere persuasive Wirkungen geknüpft waren.

Als Sidney in seiner *Apology for Poetry* in einer sehr ausgewogenen Darstellung die antike, quantifizierende Metrik der heimischen Reimpraxis gegenüberstellte, fällt er kein einseitiges Urteil zugunsten einer der beiden Versifikationsweisen: „Whether of these be the most excellent, would bear many speeches.“ (Smith, Hrsg., 1971: I, 204) In der Tat sind seither viele Worte darüber verloren worden, und – wie John Hollander sich ausdrückte – das Gespenst der damaligen Obsession mit den Quantitäten blieb seither unser ständiger Begleiter (cf. 1975: 66). Hollander unterscheidet ‚quantitative cranks‘, die im Englischen irgendwelche Quantitäten zu hören glauben, und ‚suspicious pragmatists‘, die klugerweise solche mystifizierenden Diskussionen vermeiden (cf. *ibid.*: 60). Hier spiegelt sich der oben angesprochene literaturkritische Konflikt wider, und wenn sich Teile der vorliegenden Studie um eine Neuinterpretation der elisabethanischen quantifizierenden Experimente bemühen, so muß sich ihr Verfasser nach dieser Unterscheidung *nolens volens* in der Reihe jener *cranks* finden, die sich nicht scheuen, das mystifizierende Thema aufzugreifen.

Den Mut, dies zu tun, schöpft er aus der bereits dargelegten Absichtshaltung, die elisabethanische Humanismusrezeption aus sich selbst heraus darzustellen, was impliziert, daß seine eigene Einstellung zu ‚Quantitäten‘ nicht von Belang sein soll. Vielmehr soll ausführlicher und gründlicher als bisher versucht werden, die quantifizierenden Experimente in den Zusammenhang der damaligen kunstideologischen Anschauungen einzubauen und damit ihre Motivation umfassender darzustellen. Dies wird auch einige vielleicht weitreichendere Gründe für ihr Scheitern erbringen als üblicherweise genannt werden. Gleichzeitig kann dadurch aber auch konkreter auf Konsequenzen der Erfahrung, die die elisabethanischen Autoren mit den ‚Quantitäten‘ gemacht haben, hingewiesen und aufgezeigt werden, worin der Gewinn dieser Erfahrung gelegen ist. Dabei soll

als Richtschnur stets das oben zitierte ausgewogene Urteil Sir Philip Sidney dienen.

Methodisch wird so vorgegangen, daß die quantifizierenden Experimente in einen engen Zusammenhang mit den elisabethanischen Lautenliedern gestellt werden. Dies bedarf der Rechtfertigung. Eine solche liegt nicht nur darin, daß etwa Campion, der Verfasser des umfangreichsten zeitgenössischen englischen Essays über die quantifizierende Metrik, gleichzeitig einer der wichtigsten Liedkomponisten der Zeit war und eines seiner Lieder, „Come, let us sound“, ein ‚abgemessenes‘ Lied ist, dem ein antikes Versmaß zugrundeliegt. Die Rechtfertigung liegt noch viel allgemeiner in der engen Beziehung, welche Dichtung und Musik im damaligen Denkhorizont und in der damaligen Praxis besaßen. Es war ein Gemeinplatz im Rahmen der humanistischen Anschauungen, daß sich Musik und Dichtung ‚vermählen‘, und gerne wurde Terenz’ Definition der Dichter zitiert: „Artem qui tractant musicam“ (z. B. Spenser im *Shepheardes Calender*, Spenser, 1966: 118; William Webbe in Smith, Hrsg., 1971: I, 230; Campion in den *Observations*, Davis, Hrsg., 1969: 293). Richard Barnfields bekanntes Sonett, „If music and sweet poetry agree, / As they must needs, the sister and the brother“ (cf. u. a. Ault, Hrsg., 1966: 249 f.), spricht diesen Gemeinplatz aus und kann repräsentativ für viele zeitgenössische Zeugnisse ähnlicher Auffassung stehen. Die enge Verquickung von Dichtung und Musik war für die Elisabethaner durchaus eine historische Neuerung, eine „reunion“ von revolutionärer Dimension, wie John Stevens festhält, „[a] great innovating force [...] bringing music and poetry together on a new artistic level“ (Stevens, 1958: 21; 19). Dieses Zusammenführen der beiden Künste auf einer neuen künstlerischen Ebene war eine einschneidende durch die humanistische Kunstauffassung ausgelöste Entwicklung. Dabei trat die Musik durchaus in der Rolle der Dienerin am Wort auf, und die Dichtung wurde zur führenden Disziplin, der sich die Musik unterzuordnen hatte. In Edward Cones Worten, „the composer’s task is to make the latent form patent“ (1957: 9), die Musik dient – nach dem rhetorischen Grundverständnis – dazu, dem Wort zur äußeren Wirksamkeit zu verhelfen.

Die Ebene, auf der die Künste auf das Engste, bis zur Identität, zusammengestellt wurden, war die rhythmische. „This identification of musical and poetic rhythm was [...] considered by the humanists to be a self-evident truth.“ (Walker, 1941/42: 297) Es war die Folge dieser Auffassung, daß die Metrik, die im mittelalterlichen Schema ein Teil der Grammatik gewesen war, in der Renaissancezeit der Poetik eingegliedert wurde und „in den reifsten Ausprägungen eine nahe Verwandtschaft mit der rhetorischen Musiktheorie“ besaß (Plett, 1975 b: 99).

Die hier kurz dargelegten Zusammenhänge können also als Rechtfertigung dafür dienen, die rhythmischen Verhältnisse in den elisabethanischen Lautenliedern als Bezugsfeld für die elisabethanische Verspraxis zu nutzen und im besonderen die Versbehandlung in den quantifizierenden Experimenten zu perspektivieren. Aus dieser Formulierung geht hervor, daß damit natürlich nicht unbedeutend eine Gleichsetzung der Rhythmik in den Liedern mit jener in den Versen vorgenommen wird; eine solche würde implizieren, daß die von den Humanisten programmatisch beanspruchte Identität von musikalischem und poetischem Rhythmus als auch in der Praxis voll realisiert angesehen würde. Dies wäre verfehlt und würde außer acht stellen, daß in den Liedern gegebenenfalls auch andere als die aus humanistischer Sicht entscheidenden rhythmischen Gestaltungsweisen wirken können. Doch fühlten sich die Komponisten, wie ihren Selbstzeugnissen zu entnehmen ist, so sehr den humanistischen Ansichten verpflichtet, daß es zweifelsfrei gerechtfertigt erscheint, im genannten Sinn die *Airs* als Bezugsfeld für die Verspraxis der Zeit zu beanspruchen und von ihnen Rhythmisierungstendenzen abzuleiten, die für die Zeit Gültigkeit besaßen. Man kann ihnen gleichsam das rhythmische Vokabular der Zeit ablesen und aus ihnen entnehmen, welche rhythmischen Gestaltungsweisen den Künstlern zur Verfügung standen. Insofern vermitteln sie einen Einblick ins rhythmische Bewußtsein der Zeit, dessen Kenntnis die in den sprachlichen Texten der Zeit nicht oder nur unzureichend kodierten Rhythmusverhältnisse erhellen kann. Dies kann dann auch ein neues Licht auf die Rezeption der quantifizierenden Metrik werfen.

So befaßt sich diese Studie zu einem wesentlichen Teil mit den elisabethanischen *Airs* und glaubt, auch zum Verständnis der in ihnen wirksamen rhythmischen Prinzipien einen neuen Beitrag zu leisten. Auch hier wird es darum gehen, im Sinne des Gesamtanliegens der Arbeit das Wirken humanistischer Anschauungen zu belegen und damit die *Airs* in einen gesamteuropäischen Zusammenhang zu stellen.

„Rhythmus“ und „Metrum“

Ist so der thematische Rahmen dieser Studie abgesteckt und deutlich gemacht, daß sie im wesentlichen um Fragen der Versifikation und des Rhythmusverständnisses der Epoche kreist, in denen sich zentrale Anliegen der damaligen künstlerischen Bestrebungen manifestieren, so bleiben für diese einleitenden Bemerkungen noch einige terminologische Klärungen vorzunehmen.

Der Begriff ‚Rhythmus‘ ist einer der schillerndsten in der gesamten Kunstdiskussion (und nicht nur in dieser), und Konsens über seine Verwendung zu finden ist ein bisher uneingelöstes Bestreben. Er unterliegt in den verschiedenen Disziplinen jeweils eigenen, auch in sich widersprüchlichen Traditionen (der „Rhythmus/numerus“-Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* etwa umfaßt nicht weniger als 72 Spalten; cf. Seidel, 1980), sodaß für eine mehrere Disziplinen berührende Arbeit wie diese nur eine sehr allgemeine Definition in Frage kommt, die das Phänomen auf einer recht abstrakten Ebene erfaßt und damit die unterschiedlichsten Konkretisierungsformen in den einzelnen Erfahrungsbereichen einschließt.

So wird hier auf den Rhythmusbegriff zurückgegriffen, der in der Wahrnehmungspsychologie in Verwendung steht und von Fraisee folgend definiert wird: „To speak of rhythm is to speak of an ordering in temporal succession.“ (Fraisee, 1978: 235) Es handelt sich also um Phänomene der Gliederung zeitlicher Verläufe (was impliziert, daß die Verwendung des Begriffs etwa für räumliche Verhältnisse nur metaphorisch erfolgt). Fraisee unterscheidet weiters zwei Formen der rhythmischen Zeitgliederung: „Perceived rhythm (e.g., rhythm of the heart or of a waltz) in which ordering is given in a perceptual gestalt is contrasted to induced rhythm (e.g., the rhythm of tides, of days and nights, of seasons) in which ordering is reconstructed on the basis of experiences stored in memory.“ (Ibid.) Für die hier verfolgten Fragen ist der ‚wahrgenommene‘ Rhythmus von Belang, bei dem eine zeitliche Gliederung tatsächlich direkt vom Bewußtsein aufgenommen wird und eine unmittelbare Erfahrung ist. Dies entspricht den Definitionen von Heusler („Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile“; 1956: 17) und Saran („Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge“; 1907: 138).

Diese Definition läßt offen, durch welchen Rhythmusträger (*rhythmizomenon*) die Gliederung vorgenommen wird. So kann man etwa – im Zusammenhang der hier verfolgten Fragen – von ‚Akzentrhythmus‘ sprechen, wenn die zeitliche Gliederung durch Akzente (Sprachakzente in der Dichtung oder dynamische punktuelle Hervorhebungen in der Musik) erfolgt, oder von ‚quantitierender‘ Rhythmik, wenn die Gliederung durch Zeitstrecken vorgenommen wird.

Eine Konsequenz der Wahrnehmungsabhängigkeit von Rhythmus liegt darin, daß er nur dann vorhanden ist, wenn er tatsächlich wahrgenommen wird. Das heißt aber, daß Rhythmus nicht ‚an sich‘ in einem in der Zeit ablaufenden Ereignis gegeben ist, sondern daß es – psychologisch gesehen – einer Einstellung auf die Wahrnehmung zeitlicher Gliederung

bedarf, um Rhythmus zu realisieren. Rhythmus entsteht also erst, wenn ein wahrnehmendes Bewußtsein eine zeitliche Gliederung vornimmt. Rhythmisierungen sind somit Verzeitlichungsakte, die von der Intentionalität der Wahrnehmung abhängig sind.

Edward Sapir hat in einem wichtigen, aber wenig beachteten Aufsatz aus dem Jahre 1921 auf diese Notwendigkeit der Bewußtmachung der rhythmischen Ebene in zeitlich ablaufenden Ereignissen hingewiesen und daraus eine Definition von ‚Vers‘ abgeleitet, die verdient, zitiert zu werden. „Verse, to put the whole matter in a nutshell, is rhythmically self-conscious speech or discourse“ (Sapir, 1921: 224). Sapir hält fest, daß Vers und Prosa demnach dieselbe phonetische Struktur besitzen können, doch daß die Rede erst dann zum Vers wird, wenn eben die Einstellung auf eine durch diese phonetische Struktur realisierte zeitliche Gliederung gegeben ist. Der Effekt von Vers ist in aller Prosa latent vorhanden, und jeder Vers ist sehr leicht – von allzu vielen Vortragenden dokumentiert – als Prosa lesbar (cf. *ibid.*: 225). Sapir folgert weiter, „the same passage is both prose and verse according to the rhythmic receptivity of the reader or hearer or according to his waning or increasing attention“ (*ibid.*: 226). Sicherlich gibt es Indikatoren im Text, die Sapir auch nennt, welche die rhythmische Apperzeption suggerieren und fördern, doch bedarf es in jedem Fall der Intention des Lesers/Hörers, um einen bestimmten Rhythmus tatsächlich zu realisieren.

Diese Überlegungen sind deswegen für die hier entstehenden Problemstellungen von Belang, weil sie deutlich machen, daß die tatsächliche rhythmische Erfahrung von Texten von Einstellungen und Erwartungshaltungen abhängig ist, die an die Texte herangetragen werden. So wie ein Text gegebenenfalls als Prosa realisiert werden kann, weil er keiner intentionalen zeitlichen Gliederung unterworfen wird, kann er auch verschiedenen Rhythmisierungen unterliegen, abhängig von der Erwartungshaltung, mit der an ihn herantreten wird. Entscheidend ist die Erkenntnis des Spielraums, den das rezipierende Bewußtsein gegenüber dem Text bei der Rhythmisierung besitzt, und die Tatsache, daß kein Text einen ein für allemal vorgegebenen, inhärenten Rhythmus hat. Er wird ihm gegeben. Es ist offensichtlich, daß diese Überlegungen für eine Studie, die sich unter anderem mit der Rezeption quantitierender Verspraktiken befaßt, von unmittelbarem Belang sind.

Hieran muß sich folgerichtig eine Besprechung des Begriffs ‚Metrum‘ anschließen. Auch dieser wird auf unterschiedlichste Weise definiert, doch soll auch er in einem sehr allgemeinen Verständnis aufgefaßt werden, das von seiner Etymologie ausgeht. Damit wird mit ‚Metrum‘ ganz generell ein ‚Maß‘ gemeint, dem eine Rhythmisierung folgt. Metrum ist daher, so wie der Begriff hier verwendet wird, immer auf die Gliederungs-

prozesse bezogen, die den Rhythmus ausmachen. Wenn soeben vom prinzipiellen Freiraum der Rhythmik und ihrer Abhängigkeit von individuellen Rhythmisierungsententionen gesprochen wurde, so bedeuten die ‚Metren‘ in diesem Zusammenhang solche konventionalisierten Rhythmisierungsententionen, die in der Praxis den Freiraum einschränken. In diesem Sinn stellen sie unterschiedliche ‚Maße‘ dar, die – in ihrer Gültigkeit von historisch-kulturellen Gegebenheiten abhängig – als vorgegebene Ordnungsschemata die tatsächlich vorgenommenen Rhythmisierungen bestimmen. Diese Vorordnungen können – wiederum von ihren historischen Ausprägungen abhängig – auf mehr oder weniger abstrakter Ebene erfolgen und mehr oder weniger differenzierte ‚Spielregeln‘ umfassen (cf. dazu Küper, 1988, und im Anschluß Bernhart, 1989), in jedem Fall aber sind sie Strukturierungsnormen, die den Rhythmisierungsprozeß lenken sollen und als Vorgaben für die individuell durchgeführte Gliederung Verbindlichkeit besitzen.

So kann man etwa von einem ‚akzent-rhythmischen Metrum‘ sprechen, was impliziert, daß die vorzunehmende rhythmische Gliederung durch Akzente erfolgen soll. (Was aber noch nichts darüber aussagt, in welcher konkreten Form gegliedert wird; nur der Rhythmusträger ist damit festgelegt.) Man kann auch von einem ‚Taktmetrum‘ sprechen, was dann bedeutet, daß das Maß, dem die zeitliche Gliederung unterliegt, dem Taktprinzip folgt, ob in der Musik oder etwa im Vers ist damit nicht gesagt. ‚Versmetrum‘ sagt nur aus, daß damit Verse einer vorgegebenen rhythmischen Gliederung unterworfen werden, nichts aber über die konkreten Bestimmungen und die Träger dieser Gliederung. Wenn von einem ‚quantitierenden Metrum‘ die Rede ist, wird damit impliziert, daß die Rhythmisierung eine vorgegebene Ordnung von Zeitstrecken realisieren soll, wobei aber das Medium, in dem diese Rhythmisierung erfolgt, nicht angegeben ist; und so weiter.

Was diese Hinweise darzulegen hoffen, ist einerseits das Verhältnis von Rhythmus und Metrum, wie es den Untersuchungen dieser Studie zugrundeliegt und das sehr einfach darin besteht, daß ‚Metrum‘ jegliche Art von Strukturierungsnorm für den jeweils individuellen Akt einer perzeptiven zeitlichen Gliederung, d. h. eines ‚Rhythmus‘, bedeutet. Zum anderen sollen sie ein Bewußtsein dafür schaffen, daß es sehr unterschiedliche rhythmische Gestaltungsformen gibt und ein nicht so begrenztes Repertoire von metrischen Strukturierungsnormen, denen die rhythmischen Gestaltungen unterliegen. Dieses Vorverständnis kann eine angemessene Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit der humanistischen Rhythmusdiskussion sein.

I. Die quantifizierenden Experimente der elisabethanischen Zeit

1. Die quantifizierende Bewegung in England

Die englischen Experimente mit quantifizierenden Versen im späteren 16. und früheren 17. Jahrhundert sind ein Teil einer gesamteuropäischen Bewegung, die auf der Basis humanistischer Interessen darum bemüht war, in den jeweiligen Landessprachen und Nationalliteraturen die Prinzipien der antiken Verspraxis nachzuahmen.¹ Ziel war dabei, sowohl die heimischen Sprachen aus einem als ‚barbarisch‘ empfundenen Zustand der Ungeschliffenheit zu befreien, als auch die Dichtung kunstvoller zu gestalten und ihre rhetorische Wirkung jener des bewunderten Vorbilds der antiken Literatur anzugleichen. Diese Bemühungen nahmen in Italien ihren Ausgang, wo schon 1441 Leon Battista Alberti und Leonardo Dati quantifizierende Verse in der Volkssprache vortrugen (cf. Kabell, 1960: 130 ff.), besonders aber Claudio Tolomei durch seine *Versi, et regole de la nuova poesia toscana* (1539) für eine Breitenwirkung der Bewegung sorgte. Von Tolomei waren dann auch die wohl erfolgreichsten quantifizierenden Experimente der Zeit, jene von Jean-Antoine de Baïfs 1570 ins Leben gerufener *Académie de Poésie et de Musique* in Paris, inspiriert, und auch die Diskussion in England wurde, soweit dies bekannt ist, durch einen Schüler Tolomeis ausgelöst (cf. Attridge, 1979: 123).

Wie Derek Attridge in der bisher gründlichsten Studie zu den elisabethanischen quantifizierenden Experimenten feststellt, war die Bewegung in England – im Gegensatz zu früher vertretenen Ansichten, z. B. bei Smith, Hrsg. (1971: I, xlvi) – im europäischen Vergleich besonders langlebiger (cf. Attridge, 1979: 127). Sie erstreckte sich hier von den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts, als man im St. John’s College, Cambridge, zwischen Roger Ascham, Sir John Cheke und Thomas Watson erstmals das „trew versifying“, wie die Nachahmung klassischer Verse bezeichnet

¹ Den umfassendsten Überblick über die gesamte Bewegung, die die meisten Länder Europas, auch entlegener wie die skandinavischen oder Ungarn und die Tschechei erfasst, vermittelt Kabell (1960).

wurde,² diskutierte, zumindest – will man John Miltons Bestrebungen ausklammern – bis Alexander Gil, der noch 1619 in seiner *Logonomia Anglica* quantifizierende Verse zitierte und Versuche unternahm, Silbendauern zu bestimmen. Attridge zeichnet die Entwicklung der ganzen Bewegung in England im einzelnen nach (cf. *ibid*: Kap. 9) und beobachtet, daß sie erst mit dem Auftreten Sidneys, der zwischen 1577 und 1580 die experimentellen Gedichte seiner *Old Arcadia* schrieb, historisches Gewicht erlangte. In der Zeit nach Campions *Observations in the Art of English Poesie* (1602), welche ein letztesmal quantifizierende Verse im großen Stil propagierten, und Samuel Daniels *Defence of Ryme* (? 1603) als kritische Antwort darauf verlor die Bewegung an Momentum, wenngleich etwa eine spätere Ausgabe (1621) von Francis Davisons *Poetical Rhapsody* (1602) mehr ‚klassische‘ Gedichte enthält als noch die Erstausgabe. Die Hauptphase der Bewegung erstreckte sich also von Sidneys (wie immer garteter) ‚Arcopagus‘-Gruppe, die Spenser in seinem Briefwechsel mit Gabriel Harvey erwähnt (cf. Smith, Hrsg., 1971: I, 89) und der neben Sidney und Spenser (am Rande auch Harvey) noch Sir Edward Dyer und bis zu seinem Tod 1578 wohl auch Thomas Drant angehörten, bis Campion, dessen erste veröffentlichte Gedichte (1591) unmittelbar an Sidneys Experimente anschlossen und dessen *Observations* wahrscheinlich schon in den früheren neunziger Jahren ebenfalls auf der Basis von Sidneys Vorstellungen verfaßt wurden.

Sidney scheint somit der Hauptanreger für die intensive Auseinandersetzung mit der antiken Metrik in der hochelizabethanischen Zeit gewesen zu sein. Dies zeigt nicht nur sein Einfluß auf Spenser und Harvey, deren entsprechende Gedichte und Überlegungen in ihrem Briefwechsel dokumentiert sind, sowie Campion, sondern auch auf Abraham Fraunce, der der beliebteste und produktivste elizabethanische Verfasser von Hexametern war. Sidney finanzierte Fraunces Studium im selben St. John’s College, in dem das ‚true versifying‘ zuerst angestrebt wurde, und alle Werke Fraunces sind Mitgliedern aus dem Sidney-Kreis gewidmet (*The Lamentations of Amyntas*, 1587; *The Countess of Pembrokes Emanuel*, 1591; *Amintas Dale*, 1592). Auch William Webbes Abhandlung *A Discourse of English Poetrie* (1586), die sich gleichfalls mit der Imitation klassischer Dichtung befaßt (cf. Smith, Hrsg., 1971: I, 226 ff.), stützt sich auf Sidney.

² Diese Formulierung verwendet Roger Ascham im 5. Abschnitt, „Imitatio“, des 2. Buches seines *Scholemaster*, erschienen 1570 in London (cf. Smith, Hrsg., 1971: I,30 u. ö.). Die Studie von Hardison (1989), die Aschams ‚true versifying‘ kurz behandelt und auch sonst stellenweise thematisch Verwandtes aufgreift, kam Verf. erst nach Abschluß des Manuskripts zur Kenntnis.

„George Puttenham“ erweiterte das ansonsten bereits vor 1575 verfaßte zweite Buch, „Of Proportion Poetical“, seiner *Arte of English Poesie* (1589 erschienen) in den früheren achziger Jahren (ab Kap. 13; cf. Smith, Hrsg., 1971: II, 117 ff.), um sich mit der damals „modernen“ quantifizierenden Schreibweise auseinanderzusetzen und dem modischen Trend zu folgen.

Etwas abseits steht Richard Stanyhurst, dessen *Aeneis*-Übersetzung in englischen Hexametern 1582 erschien und wenig Einfluß Sidneys zeigt. Ihr Stil weicht so sehr vom Hauptstrom der elisabethanischen Dichtung ab, daß sie für Philip Hobsbaum zu einem repräsentativen Text der von ihm gesehenen alternativen literarischen Strömung der Zeit wurde (cf. Hobsbaum, Hrsg., 1969).

Sidneys *Old Arcadia* erschien erstmals 1590, allerdings nur mit zweien der acht erhaltenen quantifizierenden Gedichte. Erst die zweite Auflage von 1593 enthielt alle acht Gedichte und löste nach Attridge eine neue Welle quantifizierender Experimente aus. Die Tatsache, daß auch weniger bedeutsame Autoren wie John Dickenson, Richard Barnfield, Francis Sable, Peter Colse oder der anonyme Verfasser des *Firste Booke of the Preservation of King Henry the vii* (1599) in den neunziger Jahren dem klassischen Modell folgten und einige dieser Texte satirischer Art sind, spricht tatsächlich für eine allgemeine Vertrautheit mit den Vorstellungen der Bewegung zu dieser Zeit. Ergänzend zu Attridges Beobachtungen kann hinzugefügt werden, daß im selben Zeitraum, das heißt ab 1594, in Frankreich die ebenfalls antiken quantifizierenden Vorstellungen verpflichteten *chansons mesurées* erstmals im Druck erschienen und eine langanhaltende, besondere Popularität erlangten. Auch hier – bei Jacques Mauduit, Joachim Thibault de Courville, Claude Le Jeune – lag wie bei Sidney die tatsächliche Abfassungszeit der Texte viele Jahre zurück. Auch ist festzustellen, daß in dieser Generation, im Gegensatz zu der Fraunces und Stanyhursts, nicht mehr der Hexameter als Versform vorherrschte, sondern – wie schon bei Sidney selbst und in den *chansons mesurées* – die lyrischen Formen in den Vordergrund rückten. Für Campion waren dann die daktylischen Formen in den quantifizierenden Gedichten unbrauchbar. Man kann also feststellen, daß die neue Welle quantifizierender Bestrebungen in den neunziger Jahren einen Schwerpunkt auf den lyrischen Formen besaß und somit eher sanglich als episch ausgerichtet war. Campion, der bewußt wieder auf Sidney zurückgriff, kann als Hauptrepräsentant dieser Neuorientierung innerhalb der Hauptphase der elisabethanischen klassischen Experimente gelten.

2. Theoretische Zeugnisse der Zeit

Die Bewegung hat in England neben den Gedichten selbst auch eine größere Anzahl theoretischer Erörterungen zum Thema hervorgebracht, welche die verschiedenen Ansätze zur Bewältigung der Adaption klassischer Versprinzipien für die Volkssprache widerspiegeln. Das zentrale Problem war dabei stets die Bestimmung der Silbendauern im Englischen, wobei die Frage des Akzents, dessen Rolle im Sprachgeschehen den Zeitgenossen in der Theorie noch sehr unklar war, und des Wechselverhältnisses von Akzent und Silbendauer besonders zu Unsicherheit führte. Die wichtigsten theoretischen Äußerungen sind demnach jene, die versuchen, Regeln zur Bestimmung von englischen Silbendauern aufzustellen.

Im ‚Areopagus‘ wurde, wie Spenser angibt, nach Regeln vorgegangen, die Thomas Drant erstellt hatte (cf. Smith, Hrsg., 1971: I, 90). Sidney folgte diesen mit einigen Änderungen (cf. *ibid.*: I, 99). Sie galten als verschollen, doch 1950 veröffentlichte William Ringer eine Marginalie, die er im St. John's College-Manuskript der *Old Arcadia* entdeckte und die offensichtlich Sidneys Version von ‚Maister Drants Rules‘ darstellt (cf. Ringer, 1950: 75; Ringer, Hrsg., 1971: 391). Über diese Regeln stellt Ringer mit Recht fest, „[they] incongruously yoke contradictory principles“ (Ringer, Hrsg., 1971: 292). Sie nehmen ihren Ausgang bei den lateinischen Quantitätsregeln, welche für Elisabethaner in William Lily's *Grammar* leicht verfügbar waren. Die wichtigste, auch von Sidney als erste genannte dieser Regeln ist die Positionsregel („Consonant before consonant allwayes longe, except a mute and a liquide (as ‚refrayne‘) suche indifferent“; *ibid.*: 391). Weiters gelten Vokale oder Diphthonge vor Vokal immer als kurz, ansonsten Diphthonge als lang und Einzelvokale als kurz. Allerdings werden aber bei Sidney „hate“ oder „glory“ als lang angegeben, was keiner der genannten Regeln entspricht. Hier nimmt Sidney zur Kenntnis, daß im Englischen auch ein Einzelvokal lang sein kann. Eine Anpassung an die englische Aussprache führt dann auch zur Regel, daß bei aus dem Lateinischen abgeleiteten Wörtern wie *fortunate* die lateinischen Quantitäten („fortuna“) nicht übernommen werden. Dies reflektiert wohl die lateinische Akzentregel, derzufolge die vorvorletzte Silbe eines Wortes nur dann den Akzent trägt, wenn die vorletzte kurz ist. Die weiteren Regeln Sidneys beziehen sich dann auf die englische Aussprache und haben keinen Bezug mehr zum Lateinischen.

Man kann also mit Ringer über Sidneys Regeln sagen: „The quantities

of syllables are determined first by their position, otherwise by their natural sound“ (ibid.:392). Genauernoch formuliert die Sachlage Sharon Schuman:

English pronunciation, as well as (but not instead of) Latin rules, is important in the determination of English quantity. Sidney's last four rules deal with specifically English problems, not covered by Lily's grammar. His strategy, then, seems to be to begin with the Latin rules from Lily's section on quantity, modify some according to the sounds of English, and supplement them with other purely English rules. (Schuman, 1977: 343f.)

Dies führt zum Schluß, daß Sidney zwar von den lateinischen Regeln ausging, sich aber von ihnen distanzierte, wenn sie seinen Hörerfahrungen widersprachen. Dies kann aber vielleicht auch implizieren, daß die Positionsregel ebenfalls seiner Hörerfahrung entsprach, weil er sie nicht, wie die anderen überlieferten Regeln, modifizierte.

In Sidneys *Old Arcadia* fand sich ursprünglich auch eine längere Auseinandersetzung zwischen den Hirten Dicus und Lalus über die vergleichsweise Bewertung von quantitierender und gereimter Dichtung (cf. Ringler, 1950: 71 ff.; Robertson, Hrsg., 1973: 89f.). Diese wurde später wieder fallengelassen, wohl weil die eingebrachten Argumente in die *Apology for Poetry* eingegangen waren (cf. Ringler, 1950: 73 f.; Shepherd, Hrsg., 1973: 140f.). Die bekannte Stelle in der *Apology*, die das Thema aufgreift, lautet folgend:

Now of versifying there are two sorts, the one ancient, the other modern: the ancient marked the quantity of each syllable, and according to that framed his verse; the modern observing only number (with some regard of the accent), the chief life of it standeth in that like sounding of the words, which we call rhyme. Whether of these be the most excellent, would bear many speeches: the ancient (no doubt) more fit for music, both words and time observing quantity, and more fit lively to express divers passions, by the low and lofty sound of the well-weighed syllable. The latter likewise, with his rhyme, striketh a certain music to the ear; and, in fine, since it doth delight, though by another way, it obtains the same purpose: there being in either sweetness, and wanting in neither majesty. (Shepherd, Hrsg., 1973: 140)

Bemerkenswert ist an diesen Sätzen vor allem das ausgewogene Urteil, mit dem beiden Vermöglichkeiten gleiches Recht widerfährt und keinem der Vorzug gegeben wird. Der Text ist auch nicht so zu lesen, daß er die Wiederbelebung der antiken Metrik bewußt propagiert. Sidney hat nur in seiner eigenen Praxis diese Wiederbelebung selbst versucht. Auffällig ist weiters, daß als Grund für diese Gleichwertigkeit von Reim- und quantitierender Dichtung ihre Fähigkeit zu erfreuen angegeben wird, wobei diese Fähigkeit in beiden Formen als Folge musikalischer Eigenschaften

der Verse auftritt. Gleichwohl ist die Argumentationsrichtung dieser Textstelle so zu verstehen, daß die Reimdichtung aufgewertet wird, damit sie mit der offensichtlich unbestritten hervorragenden quantifizierenden Dichtung gleichgestellt erscheint: Die ‚klassischen‘ Gedichte stehen ja der Musik näher und besitzen größere Ausdrucksstärke; diese Qualitäten sind eine Folge der genauen Berücksichtigung von Silbengewichten („well-weighed syllable“).

Von gleicher Bedeutsamkeit wie Sidneys theoretische Äußerungen zur quantifizierenden Dichtung sind die Bemerkungen Spencers in seinem Briefwechsel mit Harvey. Der Kern der Aussage Spencers besteht darin, daß im Vers durch Befolgung der Positionsregel Wörter anders zu lesen seien als in der gewöhnlichen Rede: „[...] as in Carpenter the middle syllable, being vsed shorte in speache, when it shall be read long in Verse [...]“ (Smith, Hrsg., 1971: I, 98 f.). Dadurch werde eine „artificial straightnesse of Verse“ (ibid.: I, 99) erzielt. Harvey widerspricht Spenser lebhaft in diesem Punkt und bezeichnet eine solche Lesung als „fantasticall Accent“ (ibid.: I, 119).

It is the vulgare and naturall Mother Prosodye that alone worketh the feate [...]: Position neither maketh shorte nor long in oure Tongue, but so farre as we can get hir good leaue [...]. (Ibid.: I, 121)

So diametral die theoretischen Auffassungen des Dichters und des geschäftigen Gelehrten in diesem zentralen Punkt auseinanderklaffen, so sehr belegen die überlieferten quantifizierenden Verse der beiden, wie Attridge nachgewiesen hat, daß ihre tatsächliche Verspraxis sehr ähnlich ist (cf. Attridge, 1979: 188 ff.). Dabei ist Harvey der Inkonsequente, indem er doch nicht nur betonte Silben als lange einsetzt, sondern auch unbetonte lange Silben verwendet.

Stanyhurst, der sich im Vorwort zu seiner Vergil-Übersetzung (1582) ebenfalls zu diesen Fragen theoretisch geäußert hat (cf. Smith, Hrsg., 1971: I, 135-147), ist auf ähnliche Weise inkonsequent. Er erwähnt Harvey und bezieht bewußt dessen theoretische Position:

Buckler is long; yeet *swashbuckler* is short. And albeyt that woord [d.h. die Silbe *-buck-*] bee long by position, yeet doubtlesse thee natural dialect of English wyl not allow of that rule in middle syllables, but yt must bee of force with vs excepted, where thee natural pronuntiation wyl so haue yt. (Ibid.: 143)

Wie ‚natürlich‘ die Aussprache der Verse selbst bei Stanyhurst dann jedoch wirklich ausfällt, kann etwa folgender Vers demonstrieren:

This creeke with running passadge thee channel inhaunteth.
(*Aeneis*, I, 169; zit. Attridge, 1979: 166)

Im übrigen vertrat Stanyhurst – wie auch Harvey, Puttenham und Webbe zu verschiedenen Graden – die Auffassung, daß die ersten quantifizierenden Dichter in einer Sprache jeweils die Freiheit hätten, die Silbendauern ein für allemal festzulegen:

[...] yt lay in my choise too make what word I would short or long, hauing no English writer beefore mee in this kind of poëtrye with whose squire I should leaue my syllables. (Smith, Hrsg., 1971: I, 137)

Dieses Prinzip der ‚pre-election‘ (so Puttenham's Begriff, cf. *ibid.*: II, 122) wurde den lateinischen Dichtern abgelesen, die bei der Übernahme der griechischen Metrik ebenso vorgegangen sein sollen. In dem Bedürfnis der Autoren, so zu verfahren, spiegelt sich der Konflikt wider, der sich ihnen zwischen den Regeln der lateinischen Metrik einerseits und den eigenen Erfahrungen mit der englischen Sprache andererseits eröffnete. Dies konnte schon anhand von Sidney gezeigt werden. Wie Sharon Schuman herausarbeitete, handelt es sich hierbei um den grundlegenden Konflikt, der sich in allen elisabethanischen Versuchen, Quantitätsregeln zu finden, niederschlug und ihrer Meinung nach das Scheitern dieser Versuche mit sich brachte (cf. Schuman, 1977). ‚Pre-election‘ bedeutete ein Umgehen, aber keine Lösung des Problems.

William Webbes *Discourse of English Poetrie* (1586) schließt bei Sidney an und verfolgt die „reformation of our English Verse“ (so im Untertitel angekündigt) als ein Hauptanliegen (cf. Smith, Hrsg., 1971: I, 226 ff.). Webbe greift auf die antike Dichtung zurück und behauptet, diese „goodly verses [were] measured according to the sweetest notes of Musicke“ (*ibid.*: I, 230).

Thus it appeareth both Eloquence and Poetrie to haue had their beginning and originall from these exercises [of music], beeing framed in such sweete measure of sentences and pleasant harmonie called *ῥυθμος*, which is an apt composition of wordes or clauses, drawing as it were by force the hearers ears euen whether soeuer it lysteth [...]. (*Ibid.*: I, 231)

Dies ist eine bündige Formulierung des Topos der Zeit, daß der ‚abgemessene‘ Rhythmus als das die Musik und die Dichtung miteinander Verbindende die Ursache der rhetorischen Wirkung des *mouere* auf den Hörer ist. Webbe versucht dann ebenfalls, Regeln für die Bestimmung von Silbendauern im Englischen zu erstellen, erkennt hier aber eine „great diffi-cultye“ (*ibid.*: I, 281), indem er eine unmittelbare Anwendung der lateinischen Regeln ausschließen muß. Er sieht sich veranlaßt, eine „precise obseruation of *Position* and certaine other of the rules“ (*ibid.*) abzulehnen, weil im Englischen durch die vielen einsilbigen, silbisch geschlossenen

Wörter zu wenig kurze Silben vorhanden wären, wollte man der Positionsregel streng folgen. Der Anspruch der ‚pre-election‘ wird deutlich, wenn Webbe sagt: „Indeed most of our *Monasyllables* I am forced to make short, to supply the want of many short wordes requisite in these verses.“ (Ibid.) Allerdings äußert sich in dieser Haltung ein (sicherlich vorbewußtes) Verständnis für die Gegebenheit der englischen Sprache, daß einsilbige Funktionswörter meist kurz und unbetont gesprochen werden. (Erst im 18. Jahrhundert erscheinen die ersten theoretischen Überlegungen über Wirkungen des Satztons.) Webbe nimmt ja auch George Gascoignes „little instruction to versifying“ (ibid.: I, 275) zur Kenntnis, in der erstmals das dominierende akzentische Jambenschema der englischen Dichtung auch in der Theorie akzeptiert wird (cf. *Certayne Notes of Instruction*, 1575, in: Smith, Hrsg., 1971: I, 46-57). So verbindet sich bei Webbe eine Kenntnis vom Wirken des Akzents in der englischen Dichtung mit dem Wunsche, ‚abgemessene‘ Gedichte zu schreiben, um eine ‚bewegende‘ Wirkung auf den Hörer zu erzielen.

Auch für Puttenham ist „our poeticall proportion“ ein musikalisches Phänomen, „because [...] Poesie is a skill to speake & write harmonically: and verses or rime be a kind of Musicall vtterance“ (Smith, Hrsg., 1971: II, 67). Für die Puttenham-Herausgeber Willcock und Walker sind aus diesem Grund die Beobachtungen der *Arte of English Poesie* (1589) von unschätzbarem Wert für unsere Kenntnis der akustischen Sprachwirklichkeit der Tudorzeit.³ Am deutlichsten geht Puttenham's Sprachbewußtsein aus jener Stelle hervor, wo er die Prinzipien seines eigenen Versuchs zur Bestimmung von Silbenlängen formuliert:

And a sound is drawn at length either by the infirmitie of the tounge, because the word or sillable is of such letters as hangs long in the palate or lippes ere he will come forth, or because he is accented and tuned hier und sharper then another, whereby he somewhat obscureth the other sillables in the same word that be not accented so high – in both these cases we will establish our sillable long; contrariwise, the shortning of a sillable is when his sounde or accent happens to be heauy and flat, that is to fall away speedily and as it were inaudible, or when he is made of such letters as be by nature slipper & voluble and smoothly passe from the mouth. (Smith, Hrsg., 1971: II, 126)

Diese Beschreibung, die zusammengefaßt besagt, daß für die Bestimmung von Silbendauern sowohl die Akzentverhältnisse als auch die phonetische

³ Puttenham's zweites Buch, „Of Proportion Poetical“, „keeps [...] so close to the acoustic qualities of poetry that it provides an invaluable guide to the Tudor ear for those to whom Puttenham's parallel between proportion musical and poetical is not a dead or conventional formula.“ (Puttenham, 1970: lxiv)

Beschaffenheit der Silben zu berücksichtigen sind, kann durchaus heute noch Gültigkeit beanspruchen. Auch ist die Beobachtung sehr scharf, daß ein starker Akzent zur Reduktion der umliegenden Silben führen kann. Wichtig ist an Puttenham's Aussage, daß nicht einer der beiden genannten Faktoren allein als dauernbestimmend angesehen wird. So kommt zwar eine Form der Positionsregel zur Anwendung, indem die Aussprachedauer von Lauten als für die Silbenlänge bestimmend beschrieben wird (hervorzuheben ist, daß es um Laute, nicht um Buchstaben geht), aber die Position wird nicht als einziger längenbildender Faktor betrachtet. Weiters wird zwar der Akzent als ein solcher längenbildender Faktor prinzipiell anerkannt (was keiner überlieferten Regel, aber dem heutigen Allgemeinverständnis entspricht), doch nicht notwendigerweise Länge mit Akzent gleichgesetzt. Puttenham's Beispiele belegen, daß für ihn betonte lange, betonte kurze, unbetonte lange und unbetonte kurze Silben möglich sind: *rēmānt* (˘ -); *rēmāine* (. ˘); *rēndēr* (˘ .); *rēnēt* (˘ .; ,rennet' = (Magen)lab). Auffällig ist jedoch, daß Puttenham trotz seiner sehr klaren und schlüssigen Darlegung der prosodischen Verhältnisse die letzte Konsequenz des Ansatzes nicht bewußt ziehen kann. Denn man muß verwundert lesen, das Wort *renet* als Pyrrhichius „beares in maner no sharper accent vpon the one then the other sillable, but be in effect egall in time and tune, as is also the Spondeus.“ (Ibid.: II, 127) Es mag sein, daß für Puttenham der Akzent auf der ersten Silbe von *renet* tatsächlich weniger deutlich wahrnehmbar war als in den anderen Wörtern, doch eher scheint, daß das Denken in Akzentverhältnissen eben doch noch nicht so gefestigt war, daß eine kurze Silbe mit Überzeugung als betont bezeichnet werden konnte. Die Formulierungen „in maner“ und „in effect“ für die Art der Unbetontheit von *renet* zeugen ja auch von einer Unsicherheit in der Frage. Schließlich verstrickt sich Puttenham ganz offensichtlich in einen Widerspruch, wenn er im zuletzt zitierten Satz beim Spondeus kein Akzentgefälle feststellt, aber kurz davor die erste Silbe des spondeischen Worts *remnant* als „bearing the sharpe accent“ (ibid.: II, 126) charakterisiert hat. Solche Stellen zeigen sehr deutlich, wie schwierig es für die Autoren der Zeit war, ihre Hörerfahrungen im Rahmen der überlieferten prosodischen Vorstellungen und Terminologien zu formulieren. Umso erstaunlicher ist die für die englischen Autoren seltene Klarheit, mit welcher Puttenham die Grundprinzipien der Bestimmung von Silbendauern erkannt hat, vermag er auch im einzelnen nicht alle Konsequenzen daraus zu ziehen.

Die Begrenzungen, welche das noch schwach entwickelte theoretische Sprachverständnis der Zeit den Autoren auferlegte, äußern sich vielleicht

am sinnfälligsten in einer weiteren Stelle bei Puttenham, wo es um die Skandierung des folgenden Verses geht:

God graunt this peace may long endure

Wiederum zeigt sich Puttenham's sicheres Ohr, wenn er sagt, die Zeile lese sich „more tunably“ jambisch als trochäisch. „And yet if ye will aske me the reason, I can not tell it, but that it shapes so to myne eare, and as I think to euery other mans.“ (Ibid.: II, 138) Da die begriffliche Vorstellung des Satzakkzents und eine prosodische Differenzierung der Wortarten noch völlig fehlten, gab es kein theoretisches Kriterium, das die Reihe von Einsilbern in diesem Vers akzentmäßig gliedern würde. Auch die Positionsregel als Mittel der Silbendifferenzierung konnte den empfundenen Jambengang nicht erklären, da ihr zufolge alle Silben des Verses lang sind. So wurde Puttenham vom theoretischen Instrumentarium der Zeit bei der Beurteilung des Verses im Stich gelassen, wenngleich ihn sein Ohr nicht täuschte. Schließlich war Puttenham mit Richard Tottels *Miscellany* (1557) aufgewachsen, dessen Stilvorstellungen er trotz der Auseinandersetzung mit der quantifizierenden Metrik nicht aufgab; „his wits play the contemporary game, but his heart remains with the *Songes and Sonettes*“ (Puttenham, 1970: lxx).

Den letzten und ausführlichsten elisabethanischen Versuch, englische quantifizierende Verse theoretisch zu begründen, unternahmen Campions *Observations in the Art of English Poesie* (1602). Sie wurden wahrscheinlich schon in den frühen neunziger Jahren verfaßt und schließen, wie schon erwähnt, unmittelbar an Sidney an. Attridge stellt fest, daß Campions Quantitätsregeln (Kap. 10 der *Observations*) im wesentlichen darum bemüht sind, die Praxis Sidneys und seiner Nachfolger zu formalisieren, wobei allerdings die phonetischen Voraussetzungen der Sprache eine noch stärkere Berücksichtigung erfahren (cf. Attridge, 1979: 224).

Gleich Sidney macht Campion schon eingangs deutlich, daß er einen engen Zusammenhang zwischen Musik und Dichtung auf der Ebene des Rhythmus („Number“) sieht. Er geht dabei über die damals konventionelle Vorstellung, daß ‚number‘ nur die Silbenzahl betreffe, bewußt hinaus und meint, man müsse neben der „distinct number of the sillables“ auch „their value, which is contained in the length or shortnes of their sound“, berücksichtigen. Rhythmus sei „*discreta quantitas*“, also ‚gemessene Quantität‘ (cf. Davis, Hrsg., 1969: 292); „in a verse the numeration of the sillables is not so much to be observed, as their waite and due proportion“ (ibid.: 293). Es gilt somit, in der Dichtung wie in der Musik das Silbengewicht und die Verteilung der gewichteten Silben innerhalb der

Verszeilen zu beachten. Campion behandelt dann die „unaptnesse of Rime in Poesie“ (Kap. 2) und bespricht im dritten Kapitel „our English numbers in generell“. Die wichtigste Aussage über die englischen Rhythmen betrifft dabei die Unangemessenheit des Daktylus im Englischen, weil diese Sprache – wie schon Autoren vor Campion beobachteten – zu wenig kurze Silben besitze. Demnach setzen sich auch die Verstypen, die Campion in den folgenden Kapiteln für die englische Dichtung propagiert, aus Kombinationen von Jamben und Trochäen, allerdings mit einer Vielzahl von Substitutionsvarianten zusammen; den Hexameter lehnt Campion im Englischen ab. (Zur Zusammensetzung der einzelnen Metren Campions s. u. S. 192f.) Diese Einstellungen und Praktiken Campions belegen, daß er die alternierende Basis englischer Verse zur Kenntnis nahm, sie aber nur als ein Grundmuster verstand, das einen Spielraum von tatsächlichen Verteilungen von Längen und Kürzen im Vers ermöglicht.

Das zehnte Kapitel befaßt sich dann mit der Bestimmung der Quantität englischer Silben. Die wichtigste Beobachtung macht Campion dabei in folgender, keineswegs eindeutiger Stelle:

But above all the accent of our words is diligently to be observ'd, for chiefly by the accent in any language the true value of the sillables is to be measured. Neither can I remember any impediment except position that can alter the accent of any sillable in our verse. For though we accent the second of *Trumpington* short, yet it is naturally long, and so of necessity must be held of any composer. Wherefore the first rule that is to be observed is the accent, which we must ever follow.

The next rule is position [...]. (Davis, Hrsg., 1969: 313)

Die Hauptschwierigkeit dieser Textstelle liegt in der unklaren Verwendung des Wortes ‚accent‘. Man würde vom Einleitungssatz her annehmen, Campion meine damit bereits im heutigen Sinn die Wortbetonung, die als wichtigster Versfaktor anzusehen sei. Wenn im Anschluß aber gesagt wird, daß ‚Position‘ den ‚Akzent‘ verändern könne, muß an die Silbendauer, nicht an die Silbenbetonung gedacht werden. Dies belegt auch der weitere Satz, wo vom ‚kurzen‘ Akzent auf der zweiten Silbe von *Trumpington* die Rede ist. Silbendauer als Bedeutung von ‚accent‘ ist aber für den ersten zitierten Satz unpassend wie ebenfalls für den Schlußsatz des Textabsatzes („Wherefore [...]“); denn ‚Akzent‘ ohne Berücksichtigung von Position konnte damals nur sehr schwer ‚Dauer‘ bedeuten. Sharon Schuman hat als recht vorsichtig vorgetragene Lösung des terminologischen Problems vorgeschlagen, ‚accent‘ bedeute hier wahrscheinlich soviel wie „metrical prominence“, da Campion Vers- und Sprachprosodie unterscheide und mit ‚accent‘ etwas speziell Versliches meine, das

sich in der Sprache selbst nicht finde (cf. Schuman 1977: 345). In der Tat unterscheidet Campion Vers-,Akzent‘ und Sprach-,Akzent‘ in der Besprechung des Wortes *Trumpington*, doch spricht gegen Schumans Deutung der Umstand, daß im ersten zitierten Satz ‚accent‘ als „in any language“ wirksam angesehen wird. Damit ist sicher nicht die Vorstellung einer metrischen Hervorhebung im Sinne des Iktus gemeint, ganz abgesehen davon, daß wir fast keine Zeugnisse der Zeit besitzen, die deutlich machen, daß man sich eines Unterschieds zwischen abstraktem Versrahmen und tatsächlicher Sprachfüllung theoretisch bewußt war, sosehr die Praxis damit bereits operierte (cf. Thompson, 1961: 136ff.).⁴ Attridges Deutung der Stelle ist überzeugender, wenn er feststellt, ‚accent‘ bedeute hier einfach „sound“ (Attridge, 1979: 222). Es gelte also nach Campion zuallererst, die Aussprache zu berücksichtigen, wobei diese Betonungs- und Dauermomente umfaßt. Die genannten Widersprüche lösen sich bei diesem Verständnis von ‚accent‘ auf.

Allerdings bleibt noch eine logische Unklarheit der Stelle bei Campion bestehen. Sie betrifft die Behandlung der Positions-Problematik. Denn einerseits sagt Campion, daß ‚Position‘ den ‚Akzent‘ – also die natürliche Aussprache („the nature of the accent“ sei zu berücksichtigen) – ändern könne; andererseits sei die zweite Silbe von *Trumpington* im Vers „naturally long“, obwohl sie (üblicherweise) kurz ausgesprochen werde. Ist die übliche Aussprache dann ‚unnatürlich‘? Auch der Aufbau des ganzen Absatzes ist logisch nicht schlüssig, indem Campion offensichtlich zunächst, als erste Regel, die ‚natürliche‘ Aussprache und erst im nächsten Absatz dann die Positionsregel behandeln will, in den ersten Absatz aber bereits ein Beispiel von Befolgung der Positionsregel einfügt. Danach ist dann die Weiterleitung mit „Wherefore the first rule that is to be observed is the nature of the accent“ (m.H.) wenig schlüssig. Vielleicht lassen sich diese Widersprüchlichkeiten dadurch bereinigen, daß für Campion die Anwendung der Positionsregel eben tatsächlich nichts ‚Unnatürliches‘ mit sich brachte und er dahinter eine selbstverständliche Ausspracherealität sah. Somit träfe ein Gegensatz ‚natürlich – unnatürlich‘ in bezug auf die möglichen Ausspracheweisen von *Trumpington* für ihn einfach nicht zu.

Was als Aussageziel der zitierten Textstelle abgelesen werden kann, besagt dann wohl, daß es – demonstriert am Wort *Trumpington* – zwei ‚natürliche‘ Aussprachemöglichkeiten gibt. Die eine entspricht der Alltagsrede und sieht eine kurze Aussprache unbetonter Silben vom Typ ‚Trum-

⁴ Ansätze zu einem solchen Verständnis kann ich in König James‘ „Short Treatise“ von 1584 erkennen (cf. Bernhart, 1986).

pington‘ vor; die andere tritt im Vers auf und führt durch Berücksichtigung der silbenschließenden Konsonanten zu einer langen Aussprache solcher Silben. Diese Position entspricht genau jener, die Spencers Besprechung des Wortes *carpenter* abgeleitet werden kann, und belegt, daß zwei der bedeutendsten Dichter ihrer Zeit dasselbe Verständnis von einer stilisierenden, den Lautstand der Silben berücksichtigenden Aussprache von Versen besaßen. Auch bei Sidney, der die lautlichen Voraussetzungen des Englischen eingehend berücksichtigt, ist kein Zweifel an der Gültigkeit der Positionsregel zu bemerken, und für Puttenham sind ebenfalls die Silblaute für die Dauernbestimmung mitverantwortlich.

3. Attridge vier Typen der Versifikationspraxis

Attridge hat auf der Basis der von den einzelnen Autoren tatsächlich verfaßten quantifizierenden Gedichte, weniger ihrer theoretischen Erörterungen zu dem Thema, eine Einteilung aller englischen experimentellen Versuche der Zeit in vier verschiedene Gruppen vorgenommen. Die wichtigsten Bestimmungsgrößen, welche die Zuordnung zu den einzelnen Gruppen bewirken, sind folgende: der Grad der Genauigkeit, mit welcher Prinzipien der lateinischen Metrik befolgt werden; der Grad der Berücksichtigung der phonetischen Voraussetzungen des Englischen; und der Grad der Integration akzentrythmischer Verhältnisse. Attridge beobachtet zwischen den vier nach diesen Kriterien unterschiedenen Gruppen von Verfahrensweisen auch eine historische Entwicklung und stellt fest: „[...] the history of the movement shows a development away from the strict attempt at a complete ‚artificial‘ verse form in imitation of Latin towards a compromise which tries to incorporate the features admired in both classical and native traditions“ (Attridge, 1979: 165). Somit steht am Anfang der Bewegung der Wunsch, die lateinischen Vorbilder so streng wie möglich zu imitieren, wofür als wichtigster Repräsentant unter den Dichtern selbst Stanyhurst anzusehen ist, dessen Stil Attridge auch als ersten behandelt.

Stanyhursts „Uncompromising imitation“ – so Attridges Kapitelüberschrift (cf. Attridge, 1979: 165; auch 195f.) – des lateinischen Vorbilds besteht darin, daß der Autor nicht nur die Silbenquantitäten betreffend genau den alten Regeln folgt, sondern auch die Akzentstruktur des lateinischen Hexameters nachahmt, indem am Beginn der Verse Akzent und Versiktus divergieren, am Versende jedoch zusammenfallen. Auch den lateinischen Regeln über Zäsursetzung und Wortlängen folgt Stanyhurst getreu. Diese Vorgangsweise führt, nach Attridge, deswegen zu auch

heute noch recht ansprechenden Versen, weil unser Ohr akzentrhythmische Unregelmäßigkeiten, die dabei entstehen, schätzt und bei dieser Schreibweise ein daktylisches Geklapper in der Art akzentrhythmischer Hexameterimitationen vermieden wird. Freilich ignoriert eine solche heutige Deutung Stanyhursts Intentionen einer Dauernstrukturierung der Verse, die jedoch in seinem Fall sicher eher abstrakt als akustisch-real aufzufassen sind. Wir lesen diese Verse einfach nicht als Hexameter. Stanyhursts Ansatz fand keine Nachfolger.

Ein weiteres Verfahren nennt Attridge den „Spenser/Harvey approach“ (ibid.: 196 ff.; cf. auch 188 ff.). Die Vertreter dieser Richtung sind vor allem um die Befolgung der lateinischen Quantitätsregeln bemüht, kümmern sich aber nicht um akzentrhythmische Belange, weder im Sinne der lateinischen Metrik noch im Sinne der englischen Traditionen. Details der Versstruktur, abgesehen von den Quantitäten, werden nicht bewußt gestaltet. Durch die strenge Beachtung der Quantitätsregeln werden phonetische (Dauern- bzw. Gespanntheits-) Unterschiede zwischen den Vokalen ignoriert. Diese Praxis ist bei Spensers und bei Harveys nicht sehr zahlreich überlieferten Gedichten dieser Art – trotz ihrer konträren theoretischen Positionen – sehr ähnlich. Auch William Byrds „Constant Penelope“ (aus Byrd, 1588) und Francis Sabies Texte (cf. Sabie, 1595) können dieser Gruppe zugerechnet werden.

Der „Sidneian approach“ (Attridge, 1979: 198 ff.; cf. auch 173 ff.) war bei den Zeitgenossen der populärste und ist dadurch charakterisiert, daß er bei der Bestimmung der Silbenquantitäten zum Unterschied von den beiden bisher genannten Verfahren phonetische Voraussetzungen der Silben berücksichtigt und auch stärker eine traditionelle akzentrhythmische Strukturierung der Verse anstrebt. Vor allem werden die Vokale zur Bestimmung der Silbendauer mit herangezogen, womit tatsächliche Hörerfahrungen in die Metrik einfließen. Sidney hatte dies von den kontinental-europäischen Autoren gelernt (cf. ibid.: 174). Die Akzente neigen bei den Dichtern dieser Gruppe dazu, gleichmäßiger über den Vers verteilt zu sein, ohne daß jedoch eine vollständige Regelmäßigkeit auftritt. Die Texte dieser Gruppe leben von der Spannung zwischen – weitgehend phonetisch verstandener – Quantität und Akzentregelmäßigkeit, die oft zu „clashes of accent and quantity“ (ibid.: 198) führt.

This method proved very popular, combining as it did qualities of both traditions, while appearing in its approximation to phonetic quantity to embody the theory of quantitative verse to a greater extent than Latin verse itself. (Ibid.)

Attridge stellt hier fest, daß die besondere Attraktivität des Sidneyschen Verfahrens für die Zeitgenossen neben der Verbindung der lateinischen

und englischen Tradition darin bestand, daß diese Verse durch ihre phonetische Ausrichtung der Theorie der quantifizierenden Dichtung eher entsprachen, als das, was damals im Lateinunterricht als ‚lateinische Verse‘ gelehrt und praktiziert wurde. Man las diese nämlich nach dem Wortakzent und ignorierte das Metrum. Dies läßt darauf schließen, daß man sich durch Sidneys Bemühungen der Begrenzungen der latinistischen Schultradition, in der auch Stanyhursts Verse standen, bewußter wurde und erkannte, daß quantifizierende Verse ein Metrum haben, das man auch hören soll, und nicht bloß eine Sache der Regelanwendung sind.

Zu den wichtigsten Vertretern der Sidney-Schreibweise zählen Fraunce, dessen Verse jedoch eine viel stärkere akzentische Regelmäßigkeit aufweisen als die Sidneys (cf. *ibid.*: 193), sowie Webbe, der *Preservation*-Dichter und Sidneys Schwester, Countess of Pembroke. Sie übersetzte zehn der Psalmen – in Fortsetzung der Bemühungen ihres Bruders – als quantifizierende Gedichte in Anlehnung an die *Old Arcadia*. Neben diesen Namen nennt Attridge noch Robert Greene, Robert Mills, John Dickenson und einige der anonymen Autoren aus Davisons *Poetical Rhapsody* als Vertreter dieser Richtung.

Die vierte und letzte Gruppe verfolgt einen „accental approach“ (*ibid.*: 208 ff.) und verschärft somit eine Tendenz, die sich schon in Sidneys Ansatz zeigte. Diese Autoren schreiben Verse, die zwar auch den Quantitätsregeln folgen, die aber auch ohne deren Kenntnis durchaus als akzentrhythmisch strukturierte Verse aufgefaßt werden können; „quantitative rules [...] are no longer the basis of the poem“ (*ibid.*: 208). Die Vorherrschaft des Akzents gegenüber den Silbendauern in diesen Gedichten geht, nach Attridge, daraus hervor, daß zur Realisierung der langen Silbenpositionen auch eine betonte Silbe ausreicht, unabhängig von der phonetischen Zusammensetzung dieser Silbe. Der Hauptunterschied zum Verstyp Sidneys liegt demnach darin, daß der phonetische Faktor, der zur Silbenbestimmung dient, hier der Akzent, dort die lautliche Zusammensetzung der Silbe ist. Damit bahnt sich der Weg zur rein akzentrhythmischen Realisierung des quantifizierenden Metrums, nur daß in diesen Gedichten nach wie vor Quantitätsregeln zur Anwendung kommen.

Attridge weist dieser Gruppe die quantifizierenden Gedichte Richard Barnfields, zwei Gedichte aus Byrds *Psalms, Sonets & songs* und eines aus späteren Auflagen der *Poetical Rhapsody* (Nr. 248) zu. Ob Attridge auch Campion dieser Gruppe zurechnet, geht aus den Ausführungen nicht klar hervor. Doch er diskutiert Campions Ansatz in einem eigenen Abschnitt seines Buches im Sinne des ‚accental approach‘:

[...] his aim is: to retain the traditional accentual metres (adding some variations of his own, but still on an accentual basis), but to ensure that the lines can also be scanned as quantitative verse. (Ibid.: 224)

Attridge betont erneut, Campions Verse „can [...] be scanned and seen to be quantitatively correct“ (ibid.: 225), und stellt weiter fest, der besondere Effekt von „Rose-cheekt *Lawra*“, das allgemein als Campions gelungenstes quantifizierendes Gedicht gilt, liege größtenteils an seinem „gently expanding and contracting accentual rhythm“ (ibid.: 226). Aus diesen Äußerungen wird deutlich, daß für Attridge bei Campion die Quantitäten keine akustische rhythmische Realität vorstellen, sondern nur ein Konstruktionsmoment sind, demgegenüber der Akzentrhythmus die tatsächliche Rhythmik aufbaut. Es fragt sich, ob mit dieser Deutung die Kapitelüberschrift „compromise“ für Campions Bestrebungen gerechtfertigt erscheint, da diese Deutung genau besehen nur die Akzentrhythmik als alleinig wirksame rhythmische Größe in Campions Gedichten anerkennt, also kein Ausgleich zwischen beiden rhythmischen Dimensionen verwirklicht gesehen wird. Es ist bei Attridges Sicht von Campions Praxis auch nicht verwunderlich, daß er R. W. Shorts Aufsatz „The Metrical Theory and Practice of Thomas Campion“ (cf. Short, 1944), den Stevens als „excellent article“ einstuft (cf. Stevens, 1958: 28), sowie die meiste übrige Literatur zu Campion als ‚misinterpretation‘ verurteilt (cf. Attridge, 1979: 219f.). Nach Short hat nämlich Campion erkannt, daß im englischen Vers Akzent und Quantität gemeinsam nebeneinander – und oft auch unabhängig voneinander – bestehen und somit die Silbendauern ein natürlicher rhythmischer Faktor auch in akzentrhythmisch geordneten Versen sind (cf. Short, 1944: 1006f.). Diese Deutung ist mit Attridges rein visueller Auffassung von Quantität nicht vereinbar, doch zeigen sich bei Attridge selbst Widersprüche, wenn er die Quantitäten bei Campion einerseits im Sinne seiner Auffassung bloß als skandierbar und graphisch beobachtbar („scanned and seen“) bezeichnet, andererseits jedoch „advances towards a more phonetic conception of quantity“ (ibid.: 224) feststellt und – zurecht – auf Campions eigene Worte verweist, „we must esteeme our sillables as we speake, not as we write“ (Davis, Hrsg., 1969: 314). Das Dilemma, das sich hier in Attridges Argumentation eröffnet, ist von Wichtigkeit für die Gesamtbeurteilung der elisabethanischen quantifizierenden Experimente und für die vorliegende Untersuchung von zentralem Interesse. Es wird uns noch ausführlich beschäftigen. Hier soll der Hinweis darauf zunächst aufzeigen, daß im ‚accentual approach‘ – bei grundlegendem Anerkennen der Tatsache, daß in quantifizierenden Ge-

dichten dieses Typs das akzentrythmische Moment zum wichtigsten rhythmischen Gestaltungsfaktor wird – die Rolle, welche die Quantitäten daneben aber dennoch spielen, unterschiedlich deutbar ist.

4. Die Forschungslage

Samuel Daniels *Defence of Ryme* (? 1603) als Antwort auf Campions *Observations* wurde in der älteren Literaturkritik gerne als Dokument gesehen, das dem „absurd attempt“, antike Metren im Englischen zu naturalisieren, ein Ende bereitere (cf. z. B. Saintsbury, 1898: 22). Mit Daniel habe sich die Vernunft und das traditionelle Denken nach einer Phase der Verirrung wieder durchgesetzt. Solche Auffassungstendenzen sind bei Daniel tatsächlich zu beobachten, doch zeigt sich heute deutlicher als in der früheren Forschung, daß Daniels Ansatz weniger ein Angriff auf die quantifizierenden Experimente als tatsächlich, was der Titel seiner Schrift ja aussagt, eine Verteidigung des Reims ist. Eine eindeutige Ablehnung der Experimente ist Daniel nicht ablesbar. Auch Attridges Beschreibung der ganzen quantifizierenden Bewegung in England hat ja gezeigt, daß sie kein plötzliches Ende hatte, sondern daß vielmehr sogar noch spätere Ausweitungen zu beobachten sind. Das Denken um die Integration antiker Versauffassungen in die englische Dichtung war keineswegs tot, sondern lebte in verschiedensten Ausformungen noch bis in 20. Jahrhundert hinein weiter.

Als gewichtige spätere Stimme kann Oliver Goldsmith genannt werden, der sich auch unmittelbar mit Sidneys Experimenten auseinandersetzte (cf. „Essay XVIII“; Goldsmith, 1765: 394-399).⁵ Für Goldsmith ist ‚verse‘

an harmonious arrangement of long and short syllables, adapted to different kinds of poetry, and owes its origin entirely to the measured cadence, or music, which was used when the first songs or hymns were recited. (Ibid.: 394)

Nach dieser ganz der humanistischen Tradition verpflichteten Definition vergleicht Goldsmith die antike und moderne Verslehre und stellt fest:

Rhythmus, or number, is certainly essential to verse, whether in the dead or living languages; and the real difference between the two is this: the number in ancient verse relates to the feet, and in modern poetry to the syllables; for to assert that modern poetry has no feet, is a ridiculous absurdity. (Ibid.: 395)

⁵ Die Autorschaft Goldsmiths für diesen Essay, der ursprünglich 1763 im *British Magazine* erschien, ist allerdings ungesichert (cf. Fussell, 1966: 7).

Nach dieser, wie man es wohl deuten muß, zynisch formulierten Nicht-Unterscheidung alter und neuer Verse setzt sich Goldsmith mit der traditionalistischen Position auseinander und behauptet:

It is generally supposed that the genius of the English language will not admit of Greek and Latin measure; but this, we apprehend, is a mistake owing to the prejudice of education. [...] The truth is, we have been accustomed from our infancy to the numbers of English poetry, and the very sound and signification of the words dispose the ear to receive them in a certain manner; so that its disappointment must be attended with a disagreeable sensation. (Ibid: 397)

Goldsmiths Argument führt die Ablehnung quantitierender englischer Verse also auf Gewohnheit, nicht auf die natürlichen Voraussetzungen des Englischen zurück; „by an effort of attention and a little practice“ (ibid.: 398) könne man auch an englischen Hexametern Freude haben. Goldsmith verteidigt im Anschluß Sidneys Bemühungen: „The failure was not owing to any defect or imperfection in the scheme, but to the want of taste, to the irresolution and ignorance of the public.“ (Ibid.) Goldsmith argumentiert hier ganz im Sinne der elisabethanischen Experimentatoren selbst, und für ihn scheinen Silbendauern durchaus eine Versrealität gewesen zu sein, die es zu beachten galt. Daß er sich über das Wirken des Akzents im englischen Vers im klaren war, belegen entsprechende Äußerungen („The accent, or tone, is understood to be an elevation or sinking of the voice in reciting“; ibid.).

Als dann später Robert Southey und andere in Anlehnung an Klopstock und andere deutsche Versuche wiederum Hexameter zu schreiben begannen, bestand allerdings kein Zweifel mehr, daß das Versmuster nach dem vorherrschenden deutschen Vorbild akzentrhythmisch zu realisieren sei. Southey rechtfertigte sein Verfahren ausführlich in seinem Vorwort und den Anmerkungen zu „A Vision of Judgment“ (cf. Southey, 1821). Dabei fällt er konsequenterweise – bei aller Verehrung für Sidney – ein völlig ablehnendes Urteil über dessen quantifizierende Gedichte: „Sidney [...] failed so entirely in writing hexameters“ (ibid.: 602). Es fügt sich in die anticlassizistische Haltung der Zeit und ist eine Folge der daraus resultierenden Wiederentdeckung des germanischen tonischen, nicht silbenzählenden Verses über die volkstümliche Dichtung, daß der Sinn für die einzelnen Silben, geschweige denn für wechselndes Silbengewicht, verlorenging. So mußte denn auch Southey eine völlig unverständige Kritik an seinem Versuch zur Kenntnis nehmen, da seinen akzentuierenden Hexametern die gewohnte akzentrhythmische Regelmäßigkeit fehlte und die einzelnen Silben zu wichtig genommen wurden. In der *Monthly Review* wurde Southey „the very zenith of the poetico-prosaic ‚Duncery“ zuge-

sprochen (cf. Madden, Hrsg., 1972: 287) und sein „preposterous attempt“ (ibid.: 288) als „silly theories of variety“ (ibid.: 287) abgetan. Es ist Dorothy Wordsworth zugutezuhalten, daß ihr das Versmaß gefiel (cf. ibid.: 286).

Die genannten Beispiele sind nur punktuell aus der historischen Entwicklung herausgegriffene, wenngleich markante Fälle der späteren Auseinandersetzung mit dem Phänomen der elisabethanischen quantifizierenden Experimente, deren Rezeptionsgeschichte noch nicht geschrieben wurde. Worauf diese Beispiele jedoch, als Hypothese formuliert, verweisen – und was eine rezeptionshistorische Untersuchung genauer erheben müßte –, ist der Umstand, daß offensichtlich eine latente ablehnende Haltung gegenüber den Experimenten in der allgemeinen Meinung und in der etablierten Kritik vorherrschte, daß aber unter Dichtern selbst eine größere Bereitschaft bestand, sich positiv und ernsthaft mit der Vorstellung quantifizierender Gedichte auseinanderzusetzen. Eine ähnliche Rollenverteilung ist ja schon bei den elisabethanischen Zeitgenossen selbst spürbar. Die ablehnende Haltung der früheren offiziellen Kritik fand dann ihren prononciertesten Ausdruck in Saintsburys bereits zitiertem Verdikt, wobei die Hauptargumente auch bei ihm in die Richtung gingen, daß der akzentrythmische Charakter der englischen Sprache und die heimische Dichtungstradition die Naturalisierung ‚fremder‘ antiker Metren unmöglich machten. Dessen ungeachtet haben sich – um nur die wichtigsten Dichter zu nennen – im 19. Jahrhundert Coleridge, Southey, Tennyson, Clough, Longfellow, Kingsley, Swinburne, im 20. Jahrhundert Yeats, Bridges, Eliot, Pound, Lawrence, Auden u. a. mit Fragen der Quantität und der Adaption antiker Versmaße befaßt.

Erst mit Beginn der modernen anglistischen Forschung in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts setzte das Bemühen ein, die Versuche der Elisabethaner unvoreingenommener zu beurteilen, wenngleich keine Umwertung der erzielten Leistungen der Autoren angestrebt wurde.

Der erste gewichtige Beitrag zur Diskussion stammt von Gladys D. Willcock (1934), in dem erstmals die Rolle des Akzents in den theoretischen Überlegungen und in der Praxis der Experimentatoren untersucht wird. Danach unterscheidet die Autorin ‚Moderates‘ von der Art Harveys, die keine Verletzung der englischen Akzente akzeptierten, von den ‚Die-hards‘ der Art Drants, welche „the magic of orthography“ (ibid.: 5) verfielen und streng den lateinischen Regeln folgten, ohne die Akzentverhältnisse zu berücksichtigen. Außerhalb steht für Willcock Stanyhurst, der weder der „natural quantity“ (die es also offensichtlich im Englischen

doch gibt) noch der „natural emphasis“, dem Akzent, folgt (cf. *ibid.*: 13). Allen diesen Autoren gemeinsam sei der Umstand, daß sie, wenn sie über ‚Quantität‘ reden, über etwas Sichtbares, nicht über etwas Hörbares reden (cf. *ibid.*: 12). Diese Phase der Experimente bezeichnet Willcock als „Age of Innocence“ (*ibid.*: 11), weil hier die Vorstellung einer akzentischen Imitation der antiken Versmuster noch nicht vorhanden war und die Akzentverhältnisse des Englischen keine Beachtung fanden. Je mehr man sich aber dieser bewußt wurde, desto mehr wurden die Autoren in einen Zwiespalt ihrer Loyalitäten gezwängt: Als Humanisten wollten sie den ‚Regeln‘ gehorchen, als Engländer den englischen Sprachakzent beachten, als Dichtern mußte ihnen ‚Quantität‘ allein als Versprinzip nicht ausreichend erscheinen (cf. *ibid.*). Bei Campion sei dann ein Gleichgewicht zwischen Theorie und Praxis erreicht worden (cf. *ibid.*: 17), indem er zwar nicht das Prinzip der akzentischen Imitation theoretisch formulierte, in der Praxis aber Akzentverletzungen vermied und trotzdem die Quantitäten beachtete (cf. *ibid.*: 16). Es geht aus den Ausführungen Willcocks nicht klar hervor, ob diese Quantitäten nun bei Campion nach wie vor – im Sinne des ‚Age of Innocence‘ – bloß optische Größen waren oder doch – im Sinne der ‚natural quantity‘ – akustische. Das Dilemma der Beurteilung Campions, wie wir es bei Attridge fanden, liegt auch hier vor, und Attridges nicht ganz schlüssige Einschätzung Campions als ‚Kompromiß‘-Figur beruht offensichtlich auf der Willcocks. Hier wie dort muß aber vermutet werden, daß eine eigene Grundeinstellung der Kritiker, daß es rhythmisch wirksame Silbendauern im Englischen ‚eigentlich‘ nicht gibt, das Urteil über die Autoren färbt und daher die Quantitäten auch bei diesen nur entweder optisch oder akzentisch deutbar sind. Daß manche Dichter selbst von einer akustischen Realität der Dauern sprechen, wird zwar registriert, aber in das Urteil letztlich nicht eingeschlossen. Diese Vermutung wird noch aufzugreifen sein.

Sharon Schuman behauptet, Willcock erkenne allen Experimentatoren eine akustische Auffassung von Quantität zu („Willcock assumes that all of the experimenters regarded quantity as an aural phenomenon, something that was definitely *heard*“; Schuman, 1977: 341). Diese Behauptung ist in ihrer verallgemeinernden Form, wie obige Zitate zeigen, eindeutig unrichtig, da ja Willcock für die früheren Autoren ausdrücklich eine optische Quantitätsauffassung beansprucht. Richtig ist allerdings, daß Willcock dazu neigt, die Bemühungen der späteren Experimentatoren dann als erfolgreicher einzustufen, wenn die Längen der Metren zwar als *hörbar*, aber als hörbare *Akzente* realisiert werden. Die Gültigkeit von Willcocks Überlegungen ist auch insofern eingeschränkt, als 1934 Sidneys Re-

geln noch nicht bekannt waren und Willcock Sidney, der sich ihrem Entwurf nicht leicht einfügen ließe, überhaupt nicht bespricht. Ebenfalls unerwähnt bleiben bei Willcock die Beziehungen, welche die zeitgenössischen Autoren selbst zwischen den quantifizierenden Experimenten und der Musik herstellten.

Willcocks Ansatz, weil er die ‚Quantitäten‘ der Elisabethaner letztlich nicht ernst nimmt und doch zeigt, daß durch die akzentische Imitation der antiken Metren eine größere Flexibilität in die englische Dichtung kam, wurde mehrfach aufgegriffen und ist auch heute noch einer der beliebtesten. (Cf. z. B. Montgomery, 1961: 15: „an authoritative discussion“; Nichols, 1974: 15: „Sidney occasionally hit by accident (and without, so far as we know, realizing it) on what seems the obvious way to accommodate classical metres to English – an accentual imitation of the classical metrical patterns.“) Auch der Sidney-Herausgeber Ringler bezeichnet Willcocks Beitrag als „excellent article“ (Ringler, Hrsg., 1971: 393), geht aber infolge seiner Kenntnis von Sidneys Theorie und Praxis über Willcock hinaus, indem er deutlich macht, daß Sidney in seinen gelungensten quantifizierenden Gedichten eine Übereinstimmung der „artificial and natural quantitative patterns“ erzielt (cf. *ibid.*). Damit wird zweierlei impliziert: daß es ‚natürliche‘ Dauermuster im Englischen gibt und daß diese Sidney (bewußt oder unbewußt) geläufig waren. Wenn man bei Ringler über diese Gedichte allerdings weiterliest, „in addition the quantitatively long syllables are also those that normally receive stress in English, so that the quantitative pattern produces a regular stress pattern“ (*ibid.*), muß man erkennen, daß Ringler doch auch – eben im Sinne Willcocks – an eine akzentische Imitation der Versmuster denkt. Ob er dann neben der optischen (‚artificial pattern‘) und der akzentischen Realisierung der Quantitäten dann tatsächlich auch noch an ihre Realisierung durch Silbendauern (‚natural pattern‘) denkt, kann angezweifelt werden, vor allem weil er überhaupt nicht im Detail darauf eingeht und bei Willcock, auf deren Arbeit er im Anschluß verweist, ja auch darüber nichts ausgeführt ist. Es findet sich also auch hier bei Ringler die bereits mehrfach angesprochene Ambivalenz in der Frage der phonetischen Realisierung der Quantitäten. Wiederum läßt sich ein nur halbherziges Anerkennen ihrer Möglichkeit, das offensichtlich gegen das eigene Empfinden geht, beobachten.

Ein weiterer wichtiger Beitrag zur Diskussion ist G. L. Hendricksons Aufsatz von 1949, den Standop als den erfolgreichsten Versuch der ‚Rehabilitation‘ der Experimente bezeichnet hat (cf. Standop, 1974: 350). Schuman erkannte zurecht, daß der Ansatz dieser Arbeit von jenem Willcocks insofern grundverschieden ist, als hier nicht der akzentischen Imitation

der Versmuster das Wort geredet, sondern dargelegt wird, daß die experimentellen Dichter ihre Verse mit normaler Wortbetonung wie Prosa lasen. Dies entsprach der Praxis, wie sie auch für das Lesen lateinischer Verse zur elisabethanischen Zeit entsprach (cf. Hendrickson, 1949: 243; dies ist auch die Grundannahme bei Kabell, 1960). Wenn – wie sehr häufig – in den Versen Wortakzent und metrische Länge nicht übereinstimmten, wurden die metrischen Längen beim Lesen ignoriert. Im Anschluß an Spensers Diskussion des Wortes *carpenter* beansprucht Hendrickson, daß sowohl in der Alltagsrede als auch im Vers normale Akzente gelesen wurden, im Vers jedoch zusätzlich die Längen als bloß optische Größen Berücksichtigung fanden: „[...] normal accents for speech or pronunciation, quantity for the construction of the verse“ (ibid.: 251). Hendrickson deutet also noch radikaler als Willcock die ‚Quantitäten‘ der Elisabethaner als bloß abstrakte Größen, indem er ihnen auch bei Sidney und Harvey kein phonetisches, nicht einmal ein akzentisches Moment zuweist. Es ist charakteristisch, daß Hendrickson (wie übrigens auch Kabell) Campion überhaupt nicht bespricht, denn hier würde seine Deutung besondere Schwierigkeiten bekommen, weil sich bei Campion bereits häufiger akzentische Imitationen finden. Ebenfalls unerwähnt bleiben auch bei Hendrickson (wie ebenfalls wieder bei Kabell) die musikalischen Bezüge der Experimente.

Der Gewinn von Hendricksons Ansatz liegt darin, daß er, im Gegensatz zu dem Willcocks, das Nebeneinander von zwei Strukturebenen im Vers akzeptiert. Während bei Willcocks angestrebter akzentischer Imitation Akzent- und Dauernstruktur zusammenfallen, wird hier eine Spannung zwischen der metrischen Struktur der Dauern und der tatsächlichen Akzentstruktur der Sprache als gegeben angenommen. Diesen Umstand hat John Thompson aufgegriffen und als einen positiven Einfluß auf die Entwicklung der englischen Versdichtung gedeutet. Thompson behauptet, die englischen Dichter hätten durch ihre quantifizierenden Experimente die Erfahrung einer solchen Diskrepanz zwischen Metrum und sprachlicher Realisation gemacht, daß sie im Anschluß dazu befähigt wurden, auch ihre rein akzentrisch rhythmisch strukturierten Gedichte ähnlich zu gestalten. Die Flexibilität der späteren elisabethanischen Dichtung sei ein Produkt der durch die quantifizierenden Experimente gewonnenen Erkenntnis, man könne das Metrum des Verses viel freier realisieren als in der traditionellen Tottelschen Weise.

The system is really new to English. [...] Here neither metrical pattern nor language had to give up their own order to be joined in a line of verse; the actual

structure of the language could be controlled by the symbolic structure of the metre, yet a difference between the two could still be apparent. (Thompson, 1961: 136f.)⁶

Die Schwierigkeit mit Thompsons Deutung besteht darin, daß die englische Dichtung natürlich schon vor Sidney und den quantifizierenden Gedichten die Abweichung vom Metrum in den tatsächlichen Versen kannte. Thompson selbst stellt etwa bei Surrey, der die alternierenden Verse wieder zur Regel machte, „metrical variations“, „not strict observation of the metrical pattern“, „not thumping iambs“ fest (cf. *ibid.*: 30), was auf eine ähnliche Vergestaltung wie die soeben beschriebene verweist. Allerdings erkennt Thompson bei Surrey einen „effect of monotony“, der durch „a lack of energy in the language, an aimless remoteness of speech“ (*ibid.*) entsteht. Es besteht also sicherlich ein Unterschied zwischen der Versbehandlung Surreys und Sidneys, doch fragt sich, ob dieser tatsächlich auf der Ebene der Realisierung des Metrums und nicht viel eher auf der syntaktischen Ebene liegt, da bei Sidney natürliche Sprechrhythmen, bei Surrey jedoch artifizielle syntaktische Konstruktionen zur metrischen Variation führen. Wolfgang Weiss schließt sich der Deutung Thompsons an, daß sich die Erkenntnis der „Interaktion von natürlichem Sprechrhythmus und metrischem Schema“ erst nach Surrey durchsetzte (cf. Weiss, 1976: 61), was mit dem Hinweis auf den ‚natürlichen‘ Sprechrhythmus sicherlich zutrifft; doch seine Beschreibung von Surreys Verfahrensweise, die, formal gesehen, doch sehr ähnlich der Sidneys erscheint, bleibt zunächst dunkel. Wenn Weiss sagt, daß Surrey „die Wortakzente mit den Ikten eines variablen Grundschemas jeweils zur Deckung bringt“ (*ibid.*: 60), so heißt dies – läßt man das Wort ‚variabel‘ einmal unberücksichtigt –, daß Surrey das Metrum genau realisiert. Bezieht man jedoch das Wort ‚variabel‘ ein, ergibt sich der Umstand, daß das Schema des Blankverses selbst als variabel angesehen wird, was keiner gängigen Theorie entspricht. (Manche quantifizierende Versschemata sind hingegen durch Substitutionsmöglichkeiten ‚variabel‘.) Vor allem fragt sich dann, wo die ‚Ikten‘ liegen, mit denen die Wortakzente „jeweils“ (und nicht nur etwa mehr oder weniger häufig) übereinstimmen. Es kön-

⁶ Attridge deutet Thompsons Ansatz fehl, wenn er behauptet, „he [Thompson] is assuming that quantitative distinctions were somehow perceived directly as the poets read their lines, presumably from the sound“ (Attridge, 1979: 160). So sehr die ‚Quantitäten‘ der Elisabethaner für Thompson „elusive“, „incomprehensible“ und „mysterious“ sind (cf. Thompson, 1966: 128; 134; 135), entscheidet er sich doch dafür, sie als „abstract elements“, „abstract units“, „abstract longs and shorts“ (*ibid.*: 130) im Sinne seiner hier zitierten Deutung anzusehen.

nen nicht metrischer Rahmen und sprachliche Füllung gleichzeitig beweglich sein und dabei noch den Eindruck der Monotonie erzeugen. Doch vielleicht soll ‚variables Grundschema‘ soviel wie ‚an sich variabel realisierbares Grundschema‘ bedeuten. Dann ergibt sich die Problematik nicht, und der Satz soll dann wohl besagen, daß Surrey die Variationsmöglichkeiten des Versmaßes wenig nutzt, was zur beobachteten Monotonie führt. Die ganze Frage, wie sich die Realisierungsmöglichkeiten des jambischen Pentameters im 16. Jahrhundert entwickelt haben, bedarf noch der gründlicheren Klärung. Sicherlich treten erst mit Sidney die am natürlichen Sprachfluß orientierten Verse auf, doch eine relative Unabhängigkeit von Metrum und sprachlicher Realisierung kennzeichnet den alternierenden Vers von Anfang an, weshalb nicht ganz einsichtig ist, warum sie – nach Thompson – erst durch die Erfahrung mit den quantifizierenden Versen üblich geworden sein soll. Dies umso mehr, als der Sprachrhythmus der quantifizierenden Experimente, weil diese *per definitionem* irgendwelchen Regeln der Silbenbestimmung gehorchen müssen, keineswegs besonders ‚natürlich‘, sondern bewußt stilisierend ist.

Wenngleich also Thompsons Deutung der Lehre, welche die Dichter aus den quantifizierenden Experimenten zogen, nicht zur Gänze überzeugen kann, hat jedoch seine an Hendricksons Aufsatz anschließende Deutung der Experimente selbst die Diskussion um diese einen Schritt weiter gebracht, indem das Nebeneinander zweier Strukturebenen in den Gedichten als ein positiver Faktor erkannt wurde. Wie gesehen, steht der Akzentstruktur eine Dauernstruktur gegenüber, die von Hendrickson und Thompson als eine abstrakte Gliederung gedeutet wird und nur zur Verskonstruktion dient. Dies ist eine Auffassung, die sich auf die Praxis der zeitgenössischen Aussprache lateinischer Verse stützt und Spencers Besprechung des Wortes *carpenter* oder Campions Überlegungen zu *Trumpington* in diesem Sinn deutet. Schuman hat darauf verwiesen, daß der springende Punkt in der Deutung von Spencers Äußerungen jene Phrase ist, wo der Dichter sagt, die zweite Silbe des Wortes „shall be read long in Verse“ (Smith, Hrsg., 1971: I, 99; m.H.).

The crucial word here is ‘read’. If it means ‘understood to be,’ Spenser is advocating a visual convention, but if it means ‘pronounced,’ he is advocating an artificial pronunciation of poetry. (Schuman, 1977: 342)

Diese letztere Deutung, daß in der Dichtung neben den Akzenten auch die Dauern tatsächlich zu lesen seien, hat schon früh ihre Anhänger gefunden. McKerrow propagierte bereits 1901 eine langsame Lesung der metrischen Längen (cf. McKerrow, 1901/2: 177), und Hollowell forderte, „to

attend consciously to the syllable length along with the syllable accent“ (Hollowell, 1924: 57); beide prosodischen Systeme ließen sich zu einer ‚höheren Prosodie‘ verbinden (cf. *ibid.*). Nach Hallett Smith „there is of course quantity in English as well as accent, and the most mature prosody will take it into account“ (Smith, 1952: 271). Shorts Auffassung wurde schon erwähnt, daß für Campion Quantität „a natural condition of well-written accentual verse and an important element in all English measures“ gewesen sei (cf. Short, 1944: 1006). Auch Fenyo deutet Campion ähnlich: „When his verses are read with quantities distributed as he planned (and the reader needs some musical ability to do it) they are enhanced“ (Fenyo, 1970: 70).

Die Bemerkung, die Fenyo hier in Klammer einfügt, macht den Zusammenhang deutlich, aus dem die zitierten Kritiker zu ihrer akustischen Deutung der elisabethanischen Quantitäten gelangten. Doughtie hat darauf verwiesen – und die bereits vorgelegten Belege haben dies aufgezeigt –, daß die zeitgenössische theoretische Diskussion die quantitierenden Metren immer mit der Musik in Verbindung brachte („Quantitative meters and music were always linked in theoretical discussion“; Doughtie, Hrsg., 1970: 20). In der Praxis der Vokalmusik sind Silbendauern eine selbstverständliche akustische Gegebenheit, und aus der musikalischen Perspektive besteht keine Veranlassung, ‚Quantitäten‘ bloß als abstrakte Größen oder akzentisch zu deuten. Es ist ja auffällig, daß sowohl Willcock und Kabell als auch Hendrickson und Thompson die musikalischen Bezüge, welche die quantitierenden Experimentatoren herstellen, nicht erwähnen und aus ihren Überlegungen ausklammern. Die Gleichsetzung von musikalischem und poetischem Rhythmus war jedoch, wie bereits besprochen, ein Gemeinplatz der Zeit. (Cf. etwa Walker, 1941/42: 297: „This identification of musical and poetic rhythm was [...] considered by the humanists to be a self-evident truth.“)

Es ist vor allem John Buxton zu danken, daß er für die elisabethanische Beschäftigung mit dem Problem der Quantität zwei voneinander getrennte Motive erkannte. Das eine Motiv lag in dem – wie es Buxton nennt – ‚klassizistischen‘ Bemühen der früheren Autoren ab Ascham, die englische Sprache und Dichtung durch die Imitation des Lateinischen zu verfeinern und aus einem als ‚barbarisch‘ angesehenen Zustand herauszuführen. Das andere Motiv trat mit Sidney hervor und bestand darin, daß man sich bemühte, die rhetorische Wirkung der griechischen Dichtung auch in der modernen Kunst zu erzielen, wobei die Vorstellungen der Pléiade und von Balfs *Académie* dazu Pate standen (cf. Buxton, 1954: 116). Beide Motivationen sind im konkreteren Sinn typisch humanistisch, doch ist der

Schwerpunkt der Interessen jedesmal eindeutig verschieden gelagert. Im einen Fall steht die Kultivierung und Verfeinerung der Sitten, die Gelehrsamkeit sowie die nationale Besinnung im Vordergrund, welches die traditionelle Auffassung über den Kern des Humanismus ist. Im andere Fall steht die rhetorische Grundtendenz des Humanismus im Mittelpunkt des Interesses, die zum Ziel hatte, ein neues Menschenbild zu schaffen, universelle ethische Werte zu vermitteln und wirkungsästhetische Intentionen zu verwirklichen. Diese Haltung trägt einen stärker gesamteuropäischen Zug und tritt, besonders in ihrer Betonung der rhetorischen Komponente, in den neueren Beurteilungen des Humanismus deutlicher hervor (cf. Weinstein, 1972).

Buxton erkannte also, daß die elisabethanische Beschäftigung mit antiken Metren in zwei Phasen erfolgte, wobei die erste sich eng an die lateinischen Vorbilder anlehnte, die zweite ab Sidney den Bezug zur Musik und Rhetorik herstellte („[. . .] for the most part Sidney and his friends followed the Pléiade, not the classical purists“; Buxton, 1954: 116). Ein früherer Ansatz zu dieser historischen Differenzierung läßt sich ja schon bei Willcock erkennen, indem sie das ‚Age of Innocence‘ der rein optischen Imitation von lateinischen Quantitäten von den späteren Bemühungen, die sie akzent-substituierend deutet, unterscheidet. Da sie sich mit Sidney nicht beschäftigte, mußte ihr entgehen, daß dieser keine akzentische Imitation anstrebte, aber auch nicht blind dem lateinischen Vorbild folgte. (Auch Jean Robertson, die Herausgeberin der *Old Arcadia*, erkennt Sidneys Position: Sidneys „rules‘ amount to following the natural quantity of spoken English and ignoring misleading orthography.“ Robertson, 1960: 124).

Attridge kann sich dieser Zwei-Phasen-Deutung nicht anschließen. Er lehnt Buxtons Ansatz mit dem Hinweis darauf ab, daß bei Sidneys Regeln genügend Renaissance-Gelehrsamkeit einfließe und nur diejenigen seiner quantifizierenden Verse sangbar seien, wo Akzent und Quantität zusammenfallen. Dasselbe gelte für Campion (cf. Attridge, 1979: 175f.). Man kann diese Stellungnahme zum Anlaß nehmen, um – diese Forschungsübersicht abschließend – Attridges Buch, das unbestritten die ausführlichste und materialreichste Untersuchung zum Thema ist, in die geschilderte Forschungssituation einzuordnen. Es ist Attridges großes Verdienst, genauer als seine Vorgänger die Aussprache des Lateinischen im elisabethanischen Zeitalter erforscht und vor allem die Praxis des Lateinunterrichts der Zeit aufgearbeitet zu haben. Dazu ist er als linguistisch geschulter klassischer Philologe in besonderem Maße qualifiziert. Er erkennt dabei, daß die lateinischen Verse in England durchaus mit norma-