

BUCHREIHE DER ANGLIA
ZEITSCHRIFT FÜR ENGLISCHE PHILOGIE

Herausgegeben von
Helmut Gneuss, Hans Käsmann, Erwin Wolff
und Theodor Wolpers

18. Band

INA SCHABERT

DIE LYRIK
DER SPENSERIANER

Ansätze zu einer
absoluten Dichtung in England
1590-1660



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

1977

Als Habilitationsschrift gedruckt mit Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schabert, Ina

Die Lyrik der Spenserianer : Ansätze zu e. absoluten
Dichtung in England 1590–1660. – 1. Aufl. – Tübingen :
Niemeyer, 1977.

(Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philo-
logie ; Bd. 18)

ISBN 3-484-42020-0

ISBN 3-484-42020-0

ISSN 0340-5435

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1977

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany

Satz und Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

Einband von Heinr. Koch, Tübingen

VORBEMERKUNG

Ein einjähriges Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft in den Jahren 1971–1972 ermöglichte mir einen Forschungsaufenthalt an der Stanford University. Während dieser Zeit gewann die vorliegende Studie Gestalt. Eine frühe Fassung hat der Philosophischen Fakultät II der Universität München im Wintersemester 1973/74 als Habilitationsschrift vorgelegen.

Herrn Professor Wolfgang Clemen bin ich großen Dank schuldig für seine kluge Beratung, seine Warnungen vor Idiosynkrasien und Modernismen und seine energische Ermahnung zur Tat in jedem Stadium der Arbeit. Die Professoren H. Gneuss, F. Sengle und Th. Wolpers haben bei ihrer Lektüre von Manuskriptversionen durch Kritik und konkrete Änderungsvorschläge zur Verbesserung beigetragen. Meinem Mann, Tilo Schabert, danke ich für ermunternde Manifestationen von Interesse und für Hinweise auf philosophische und theologische Fachliteratur.

Bei den Herausgebern der Buchreihe der *Anglia*, den Professoren H. Gneuss, H. Käsmann, E. Wolff und Th. Wolpers, bedanke ich mich für das Gastrecht, das sie der Studie freundlicherweise gewährt haben.

I. Sch.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	I
1. Moderne und vormoderne Ansätze zu absoluter Dichtung . . .	I
2. Die Ansätze zu absolutem Dichten 1590–1660 im historischen	
Kontext	11
Spensernachfolge	13
Humanistische Poetik	14
Literarische Vorbilder	18
Abgrenzung von anderem Dichten im frühen 17. Jahrhundert . .	22
Zukunftsperspektive: Milton	29
Gesellschaftliche Situierung	31
Teil I Poetik	35
1. Gedicht und Welt	39
“Not <i>change</i> , but <i>Heighten</i> Nature”	39
“To give the soule her Empire”	41
“The World enspher’d”	44
“Hee his thoughts heaven moves”	46
“Poetry with rule and order strange”	49
2. Gedicht und Transzendenz	51
“Beholding, with disdaine, Terrestriall things”	51
“Birds of Paradise”	54
“A fleshlie engine must unfold a spirituall notion”	58
“He must his witts resign”	62
3. Der universale Anspruch des Gedichts	65
“Beams of poesy give life, light, soul to arts”	65
“Thousand lights into one brightness spread”	69
“All-commanding wordes”	76
“Might souls converse with souls”	79

Teil II Texte	83
1. "Signing the earth with heavens own manuel seale": Das Gedicht als gesteigerte Wirklichkeit	83
Michael Drayton	86
Sir John Davies	100
Phineas Fletcher und Abraham Cowley	115
2. "Heaven it selfe, doth only, virtually mix with the Earth": Das Gedicht als Scheidelinie zwischen negativer und idealer Wirklich- keit	127
George Chapman	133
Edward Benlowes	153
3. "Farre above feeble reach of earthly sight": Das Gedicht als An- näherung an das absolute Sein jenseits aller Erfahrungswirklich- keit	164
Spensers <i>Fowre Hymnes</i>	170
John Davies of Hereford	190
Bibliographie	210
Nachweis der Titelzitate	215
Abkürzungen	216
Abbildungen	nach 56

EINLEITUNG

I. MODERNE UND VORMODERNE ANSÄTZE ZU ABSOLUTER DICHTUNG

Zwar immer nur bruchstückhaft, aber mit auffälliger Beharrlichkeit weist moderne Poetik mit Begriffen und Metaphern zurück in eine vergangene geistige Welt.

Das Dichtwerk, so fordert Mallarmé, habe nicht Dinge wiederzugeben, sondern die Ordnungsbezüge zu erfassen, die zwischen den Dingen herrschen (»saisir les rapports«).¹ Es habe die enge geheime Verwandtschaft (»corrélation intime«, »identité«) zu aktualisieren, die zwischen Poesie und Universum wie auch zwischen Künstlergeist und Universum angelegt sei.² Solche Kunst, wenn sie das universale Ordnungsgefüge in vollkommener Weise realisiert, ist für ihn der ideale Tanz der Gestirne (»la danse idéale des constellations«); das hypothetische vollkommene Gedicht ist eine Sterngruppe: »UNE CONSTELLATION«.³ F. T. Marinettis Manifeste des Futurismus halten den Künstler an, eine Sensibilität zu entwickeln für entlegene Analogieverhältnisse; künstlerischen Fortschritt begreift Marinetti als „immer ausgedehntere Steigerung von Analogien auf immer tiefere, wenn auch sehr fernliegende Beziehungen“.⁴ Wie die mittelalterliche Kosmologie, so soll auch seine Kunst der Zukunft „ein engmaschiges Netz von Analogien bilden, das man in das Meer der Erscheinungen versenken wird“.⁵ Ein Bewunderer Marinettis begrüßt eine solche Kunst als „geräuschvolle (!) Sphärenmusik“.⁶ Marinetti selbst umschreibt sie als

¹ S. Mallarmé, *Ceuvres complètes*, eds. H. Mondor, G. Jean-Aubry, Paris 1945, p. 871.

² Briefe 14. 5. 1867 an Henri Cazalis und 24. 9. 1867 an Villiers de l'Isle-Adam; S. Mallarmé, *Correspondance*, Bd. I, Paris 1959, pp. 242, 259.

³ *Ceuvres complètes*, »Un coup de dés«, p. 477, vgl. auch das »Sonnet en yx«, p. 68 f.

⁴ „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“ (deutsche Version im *Sturm* 1912), abgedruckt in: P. Pörtner ed., *Literaturrevolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme*, Darmstadt 1961, II, 49.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ Rudolf Kurtz, Vorwort zu F. T. Marinetti, *Futuristische Dichtung*, Berlin 1912, in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 89.

einen Himmelsflug in den gestohlenen Gewändern Buddhas, oder auch als „Guß eines neuen Sonnenglobus“.⁷

Wieder ähnlich postulieren einige Programmschriften des abstrakten Expressionismus, in der Abwendung von der – wie sie sie begreifen – egozentrischen Gestaltungsweise der impressionistischen Kunst, ein „kosmozentrisches Dichten“, das „durch individuelle Zielstrebigkeit die zerbrochene Harmonie zwischen Welt und Ich wiederherstellt“.⁸ „An order that is in harmony with the order of the universe“ verspricht sich einige Jahrzehnte später auch der Konkretismus von der von ihm propagierten Kunst.⁹ Solches Dichten vermag man im Bereich des Expressionismus wie auch im Konkretismus zu assoziieren mit der Hoffnung, in einen paradiesischen Zustand der Ordnung und Harmonie zurückzufinden.¹⁰ Mit gesteigerter Emphase eignet sich der Konkretismus auch das poetologische Symbol *constellation* an. ‚Konstellation‘ besagt für sein Ideal des Kunstwerks: objektives und endgültiges Bezugssystem, Leuchtkraft der Gestirne, kristallene Härte.

Mithilfe neuplatonischer Symbolsprache, die komplementierend zur kosmologischen Symbolik die hierarchische vor der analogischen Struktur des Seins betonte, begreifen moderne Theoretiker den künstlerischen Akt als eine „Verfeinerung“, eine Vergeistigung der Natur, als ein Bemühen um eine Entmaterialisierung, die stufenweise – etwa über die Stadien von „Bewegung“ und „Geometrischem Denken“ – zur „Lichtreinheit“ führt.¹¹ Gedichte sind „Feuerstrahlen“; die Ausbreitung künstlerischer Motivation gleicht der eines Feuers.¹² In bildakrobatischer Kombination von neuplatonischer und kosmologischer Symbolik postuliert man schließlich das „Streben, den Stoff zu Asche zu verbrennen und in der Flamme die Form zu finden, die, von

⁷ „Tod dem Mondschein: Zweites Manifest des Futurismus“, in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 79, 70.

⁸ F. Clement, „Die Dichtung der neuen Generation“ (1918), in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 243.

⁹ Z. Barborka, zitiert in der Einleitung der Herausgeberin M. E. Solt zu *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington 1968, p. 27.

¹⁰ Vgl. Solt, *Concrete Poetry*, pp. 25–26 und 84 (Malewitsch, I. H. Finlay, Barborka).

¹¹ W. Kandinsky, „Malerei als reine Kunst“ (1914), in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 154; Yvan Goll, „Über Kubismus“, in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 137.

¹² Kurt Liebmann, „Lebt“ (1923), in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 360; F. M. Huebner, *Europas neue Kunst und Dichtung*, Berlin 1920, in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 362.

der Materie abstrahiert, ins Absolute gehoben, das Weltbild von azurner Höhe aus widerspiegelt, rein, ruhig, erlösend“.¹³

Religiöse Begeisterung vermag in Mallarmés und nachmallarméschem Dichten den Verlust des alten christlichen Weltverständnisses aufgehalten sehen, indem sie die Diskrepanzen übergeht und allein die Kontinuität „ehrwürdiger Traditionen“ wahrnimmt. Der Abbé Bremond deutet 1925 in einer vielbeachteten Akademierede mit dem Titel *La poésie pure* solche Dichtung als eine Erneuerungsbewegung, die zu religiöser Transzendenzerfahrung führt, und rückt sie in die Nähe von Gebet und Mystik. Auch er glaubt, daß sie die paradiesische Existenz des Menschen, die er begreift als einen Zustand selbstlosen, objektiven Weltbezugs, zurückgewinnt. Und wiederum im Vokabular der alten Kosmologie beteuert er, daß „man hier, wie Shakespeares Pericles, die reine Musik der Sphären vernehme“.¹⁴

In der Zusammenschau fügen sich solche Sprach- und Ideenfragmente in modernen Poetiken zu einem massiven Rückverweis auf die christlich-neuplatonische Theologie und Kosmologie, die seit der Spätantike zu einem universalen Sinnentwurf ausgearbeitet worden war, welcher erst im späten 17. Jahrhundert aus dem allgemeinen Bewußtsein verdrängt und in Reservate idealistischer Philosophie und Ästhetik abgedrängt wurde. Die modernen Theoretiker greifen, sei es auch nur metaphorisch, zurück auf das alte umfassende Seinsverständnis, um das ideale Gedicht und den vollkommenen dichterischen Akt ontologisch zu bestimmen. Alte Grundlinien, die in ihren Texten wieder sichtbar werden, sind: die analoge Beschaffenheit aller Seinsbereiche, vor allem als Korrespondenzverhältnis zwischen Ordnungsbezügen in der Natur, im kreativen Denken des Künstlers und in transzendenten Gesetzen; die modellhafte Gültigkeit der Ordnung im stellaren Bereich für andere Bereiche; die Manifestation dieser Ordnung als vollkommen harmonische Musik oder als totales Schweigen; die neuplatonische Interpretation von Erkennen und Kunstschaffen als *epistrophe*, als Aufstiegsbewegung innerhalb der Seinshierarchie, als Prozeß der Abstraktion, der Assimilation an die entmaterialisierten Seinsweisen des Feuers und des Lichts. Im Rückgriff auf biblische Symbolik wird dieser Vorgang als Wiedergewinnung des Paradieses, im Rückgriff auf ein neuplatonisch-theologisches Konzept als *conversio* verstanden, als Rückkehr aus der Vielfalt des Geschaffenen zum einen göttlichen

¹³ Walter Serner (1913), abgedruckt in: Pörtner, *Literaturrevolution* II, 176.

¹⁴ *La poésie pure*, Paris 1926; Zitate und Referat pp. 15, 27, 61, 25.

Schöpfungswort – »qu'un jour, leurs analogies constatées, le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage«.¹⁵

Dieser Beobachtung nun, daß moderne Dichtungstheorie auf Elemente des vormodernen Weltverständnisses rekurriert, wenn sie den ontologischen Ort des Dichtens bestimmt, soll im Nachfolgenden die komplementierende Studie eines gegenläufigen Ableitungsverhältnisses gegenübergestellt werden. Es werden englische Dichter des frühen 17. Jahrhunderts vorgestellt, die im vormodernen christlichen und neuplatonischen Weltverständnis verhaftet sind und von dorthin konsequent die Normen ihres dichterischen Programms und, wengleich weniger konsequent, die Praxis ihres Dichtens ableiten. Dieser Gruppe gehören Edmund Spenser, Michael Drayton, Sir John Davies, John Davies of Hereford, George Chapman, Phineas Fletcher, Edward Benlowes und, mit Einschränkungen, Abraham Cowley und Henry More an. Im Vorgriff auf die Ergebnisse der beiden Hauptteile sollen hier die Linien eines Vergleichs von Poetik und Dichtung dieser elisabethanischen und nachelisabethanischen Autoren mit Theorien und Texten moderner Dichter skizziert werden.

Ein Grundimpuls der älteren und der modernen Dichter ist die entschiedene Hinwendung zum Geistigen, der Wille, elementare Sinnstrukturen des Seins zu entdecken. In der Eskalation der poetischen Ambitionen zeichnen sich beide Male als Grade des Abstrahierens ab: (1) Konzeptuelle Ordnungsstrukturen (Analogien, Korrespondenzen) ersetzen die Vielfalt der Erscheinungswelt. (2) Dichtung vollzieht den Prozeß der *epistrophe*, der Reduktion aller Vielfalt auf ein letztes, das absolute Sein hin. (3) Als einziger Akt, in dem sich Absolutes manifestiert, erhöht sich das Dichten über jede andere Art des Erkennens, zieht sich auf sich selbst zurück und wird sich selbst erhabenstes Sujet.

Solche Dichtung strebt völlige Objektivität an. Sie tendiert dahin – und das unterscheidet sie wesentlich von anderer, philosophischer, religiöser und mystischer Lyrik – den subjektiven Erfahrungsweg und das Gefühl auszuklammern. Sie meidet zeitliche und räumliche Konkretisierung, Historisches und Anekdotisches, die Erzählfabel – „es sei denn, daß sich die Fabel, rein von allem, von identifizierbaren Zeiten, Orten und Personen, entfaltet als Teilhabe am latenten Sinn der universalen Bewegung auf einen Zielpunkt hin, an jener Fabel, die auf das Blatt des Himmels geschrieben ist, und von der selbst die Ge-

¹⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 854.

schichte nur eine nichtige Auslegung ist“.¹⁶ Das Dichten verweigert sich begrenzten moralischen Intentionen, „meerely Morall Doctrine“.¹⁷ Selbst als Ansatz war dies im England des frühen 17. Jahrhunderts ein kühner Gedanke. Sicherlich wird solchem Dichten als Ort objektiver Wahrheit eine große moralische Kraft zugestanden, doch ist dies nur ein sekundärer Effekt. Eine perspektivlose Aussage wird angestrebt; menschliche Begrenztheit des dichterischen Ichs wird aufgehoben durch die Sakralisierung der Sprecherfigur; mithilfe jenseitiger Vermittlergestalten wird die dichterische Botschaft in einem transzendenten Ursprungsbereich angesiedelt. Damals wie heute vermeidet solches Dichten, seine Aussage durch Humor oder Ironie in Frage zu stellen.

Solches Dichten beansprucht Universalität. Es tendiert dahin, die Grenzen literarischer Gattungen aufzuheben und verschiedene Stile für seine Intention zu usurpieren. Es glaubt sich berufen, auch die anderen Erkenntnisformen in sich aufzunehmen oder gar zu ersetzen, vornehmlich die Philosophie und die religiöse Verkündigung, doch auch naturwissenschaftliche Einsichten in generalisierter Form. Der Dichter- und Lesergemeinschaft wird „totale und reine Partizipation“ abverlangt; der Rezeptionsprozeß ist eine Kommunikation „von Geist zu Geist“.¹⁸ Im Wunschbild der Rezeption, sowohl bei Spenser und Drayton wie auch bei Mallarmé, ist solches Gedicht ein Wortritual, das in kollektivem Zeremoniell vollzogen werden soll: „die Poesie ist da für die Feiern und höchsten Festtage einer etablierten Gesellschaft; dort könnte sich ihr Glanz, von dem man heute keine Vorstellung mehr hat, entfalten“.¹⁹

In einer ihrer wichtigsten textlichen Konkretisierungen ist diese Dichtung Ordnungsgefüge; präsentiert Relationsmuster, in denen das Wortmaterial zu Symmetrie- und Kontrastverhältnissen, Analogien, geometrischen Bewegungen, numerischen *patterns* arrangiert ist. Den

¹⁶ »A moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieus et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine« ... (Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 545 f.

¹⁷ Henry Reynolds, *Mythomystes* (1633), in: J. E. Spingarn ed., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford 1908–1909, I, 165.

¹⁸ Pierre Garnier, „Position I of the International Movement“, in: Solt, *Concrete Poetry*, p. 79; Kandinsky, „Malerei als reine Kunst“, in: Pörtlner, *Literaturrevolution II*, 155.

¹⁹ »je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion« (Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 869 f.).

Alten stehen dabei die graphischen Darstellungen der Kosmologie, den Modernen die Werke abstrakter Malerei als visuelles Vorbild vor Augen. In einer zweiten wichtigen Form vollzieht solches Dichten eine aufsteigend konzentrierende Bewegung. Durch Verneinungsakte wird die Vielfalt der Welt aus dem Universum des Gedichts verwiesen; der Wortreichtum wird auf wenige Grundbegriffe hin abstrahiert, die Bilder werden reduziert auf wenige privative Symbole. Zentrale Bilder, gleichsam Erkennungszeichen, sind: der Flug, der die Schwerkraft verneint; das Licht, das die Materie verneint; das Schweigen, welches den Klang verneint. "All true poems are said to aspire to silence."²⁰ Die graphische und phonetische Beschaffenheit der Wörter wird in die Ordnungs- oder Aufstiegsgeste einbezogen. Wortsequenzen, Reime, Versbilder, Drucktypen und Druckfarben formen symmetrische oder hierarchische Muster. Bei den Alten wie bei den Modernen fällt dabei die enge Nachbarschaft von banaler Spielerei und idealistischer theoretischer Rechtfertigung auf. Solches Dichten ist nicht nur hohe Sendung, sondern hingebungsvolle Kleinarbeit – »le hasard vaincu mot par mot«.²¹ Selbstzeugnisse und Revisionsdokumente belegen dies auch für das 17. Jahrhundert. Indem derart die Wahrheit der dichterischen Botschaft selbst noch die materiellen Schichten des Textes miterfaßt, ist das Dichten eine unvergleichlich geläuterte, die höchste Sprachform. Dadurch, daß es vollzieht, anstatt nur zu bezeichnen, ist es jedem anderen Sprechen überlegen. An der Wende zum 17. Jahrhundert, als sich Chapman zu diesem Anspruch vorarbeitete, war dies eine kühne Neuerung.

In einem allerdings unterscheidet sich jene vormoderne von moderner Dichtung grundlegend. Jene Dichter des 17. Jahrhunderts stellen in ihren Werken einen kosmologischen Sinnzusammenhang dar, der in Jahrhunderten gemeinsamer geistiger Anstrengung erarbeitet worden ist und der von ihnen wie von ihrer Zeit im großen und ganzen für wahr gehalten wird. Der transzendente Endpunkt, auf den hin Dichtungstheorie und Dichten orientiert sind, gilt ebenso als objektive, letzte Wirklichkeit. Ordnungs- und Abstraktionsvorgänge des Dichtens vollziehen sich in den akzeptierten Kategorien eines kosmologischen, philosophischen und theologischen Lehrgebäudes. Als die von Mallarmé postulierte „Fabel, die auf das Blatt des Himmels geschrieben ist“²² stehen für sie das Heilsgeschehen der Bibel und auch die auf

²⁰ Solt, Einleitung zu *Concrete Poetry*, p. 60.

²¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 387.

²² Cf. Anm. 16.

dieses hin uminterpretierten antiken Mythen bereit; als Wortzeichen für das Absolute sind selbstverständlich die Bildsymbole des Alten Testaments und die Abstrakta der scholastischen Gotteslehre verfügbar. Modernes Dichten hingegen, das absolut sein will, steht kollektiven, etablierten Ordnungskonzepten und Sinnlösungen der eigenen Zeit gleichgültig oder feindlich entgegen. Man argwöhnt hier Hypostasen ideologischer Fehlentwicklungen: "the order imposed by the Word which everybody uses indiscriminately, always for the benefit of a capitol, of a church, of a socialism, etc."²³ Von Rimbaud bis zu Henri Chopin, von dem die letzte Äußerung stammt, zieht sich die Forderung, vorhandene Ordnungen zu entregeln, jenseits ihrer Trümmer die neue Kunst zu errichten. Die neue Kunst basiert, paradoxerweise, auf privater Konvention, "bound by conventions you develop yourself but not by those of others".²⁴ Der Wahrheitsanspruch dieser in einsamem Sehtum geschaffenen Kunst – „autonome, *gleichsam* transzendente Gebilde“ umschreibt sie Carl Einstein in der Berufung auf Mallarmé –²⁵ ist von nachkantianischer Skepsis überschattet.

Die Bindung der Dichter des 17. Jahrhunderts an einen kollektiven, synkretistischen Prozeß des ordnenden und transzendierenden Erkennens wirkt sich ganz wesentlich auf die Textgestalt der Gedichte aus. Es werden bei der Arbeit auf das vollkommene Gedicht hin immer wieder aufs neue diejenigen Bildäquivalenzen und die geometrischen und numerischen Formationen realisiert, die als seinsadäquat akzeptiert sind. Hingegen ist modernes Dichten auf Originalität der Bildanalogien bedacht, die jedoch, allem Seinspathos zum Trotz, für den uneingeweihten Leser unverbindlich sind. Idiosynkratischer Stil der Neuen kontrastiert mit dem Bemühen der Alten, die tradierten Verbalisierungen der Wahrheit zu nützen: gnomisches, biblisches, theologisches Idiom. Formalem Experiment kontrastiert die Perfektionierung der vorgegebenen metrischen Harmonisierungstechniken und der Kunstformen traditioneller Rhetorik für das Werk, das die kosmische Harmonie, die „Sphärenmusik“ erklingen lassen soll. Der Kampf gegen die entheiligte Sprache, im Kreis um Spenser ein ebenso ernstes Anliegen wie für Mallarmé, vollzieht sich für die Spenserianer nicht im Ablösen, sondern im erneuten treuen Erfüllen der vernachlässigten

²³ Henri Chopin, "Why I am the Author of Sound Poetry and Free Poetry", in: Solt, *Concrete Poetry*, p. 80.

²⁴ Ö. Fahlström, "Manifesto for Concrete Poetry", in: Solt, *Concrete Poetry*, p. 77.

²⁵ „Über Paul Claudel“ (1913/14) in: Pörtner, *Literaturrevolution I*, 238 [Hervorhebung von mir].

alten Normen. Aufschlußreich ist die verschiedene Einschätzung der Syntax. Mallarmé mißachtet den normalen Satzbau des Französischen zugunsten einer neuartigen Wortsequenz, die sich dem eigenwilligen Verlauf seines Arguments anpaßt. Im folgenreichen Experiment »Un coup de dés« ersetzt er die Syntax durch eine freie, spatiale Wortanordnung. Den Konkretisten, für die solches spatiales Arrangement wohl der einzige halbwegs verbindliche Programmpunkt ist, gilt die Syntax als antipoetisches Element schlechthin. Das indogermanische Schema Subjekt-Prädikat-Objekt habe, so Pierre Garnier, alles Leben festgefroren; die syntaktischen Bindungen fesseln das Wort am Boden, hindern es, sich dem Bereich der Sterne einzufügen.²⁶ Dem Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts dagegen ist die Regelsyntax – die gerade erst dank der kollektiven Anstrengung der Literaten von spätmittelenglischer Spröde und Orientierungslosigkeit befreit ist – wichtiges Medium seines Kunstwillens. In der Syntax fügen sich für ihn die Wörter fast selbständig zu dem Tanz zusammen, der der idealen Bewegung der Gestirne entspricht:

For humble Grammer first doth set the parts
Of congruent and well-according speach:
Which Rhetorick whose state the clouds doth reach,
And heav'nly Poetry doe forward lead.²⁷

Den Modernen fehlen verbindliche Maßstäbe, durch die willkürliches und seinhaftes Dichten, *parole immédiate* und *parole essentielle*, *hasard* und *constellation* voneinander unterschieden werden können. Alfred Döblin zum Beispiel kann in einem offenen Brief an Marinetti dessen programmatische Beispiele von Texten, die ein „Netz von Analogien“ in das „Meer der Erscheinungen“ versenken, für irrelevant erklären: „... und was gehen mich Ihre Assoziationsreihen an, wenn Sie sich nicht die Mühe geben, sie verständlich hinzusetzen.“²⁸ Ähnlich weigert sich R. N. Maier in seiner Bestandsaufnahme des mo-

²⁶ Zitiert bei Solt, *Concrete Poetry*, pp. 79, 82; ähnlich Marinetti im „Technischen Manifest der Futuristischen Literatur“, Pörtlner, *Literaturrevolution* II, 53.

²⁷ Sir John Davies, *Orchestra* Str. 92, in: *The Poems*, ed. C. Howard, New York 1941, p. 95. – Interessanterweise bezieht sich T. S. Eliot in seiner späteren, traditionsverbundenen Phase, wenn er Mallarmés Programm »donner un sens plus pur aux mots de la tribu« (*Œuvres complètes*, p. 70) für sich uminterpretiert, zurück auf das Konzept des kosmologischen Tanzes bei Davies und dessen Quelle, Elyot. „To purify the dialect of the tribe“ (*Four Quartets*, „Little Gidding“ Z. 127) bedeutet für ihn: „the complete consort [of words] dancing together“ (Z. 223).

²⁸ Pörtlner, *Literaturrevolution* II, 67.

dernen absoluten Dichtens, in den ‚Konstellationen‘ der konkretistischen Kunst anderes zu sehen als einen „Funktionalismus, der dem Alltäglich-Simplen x-beliebiger Dingbezüge peinlich nahekommt“.²⁹ Unverbindlichem künstlerischem Anspruch widerspricht ebenso unverbindliche Kritik.

Das Dichten im 17. Jahrhundert, das vollkommen und auf Absolutes hin ausgerichtet sein will, kann sich also in einem sprachlich vorgeformten und allgemein akzeptierten Sinngefüge ansiedeln, moderne absolute Dichtung hingegen steht in einem ins Leere hinein postulierten Sinnzusammenhang und Rezeptionskontext. Ihr einsamer hoher Anspruch ist stets bezweifelbar und neu zu rechtfertigen. Daß sie in der Selbstbestimmung anachronistisch auf vormoderne Theoreme wie universales Analogiegefüge, *musica mundana*, paradiesische Harmonie, neuplatonische Seinshierarchie, Lichtsymbolik zurückgreift, dürfte ein Symptom dieses Defizits sein. Die modernen Dichter müssen, um es mit einem Bild Marinettis zu sagen, die alten türkisblauen Mäntel der Götter rauben, um „ihre Flugapparate zu bauen“, mit denen sie sich „dem Azur des Himmels mischen“ wollen.³⁰ Der Dichter im 17. Jahrhundert fühlte sich, wie es Drayton im *Endimion and Phoebe* ausdrückt, von der Gottheit selbst im Schutz ihres Mantels emporgetragen. Wenn das Nachfolgende (Teil I) in einem Aufriß der kosmologisch-theologischen Poetik das „Raubgut“ Marinettis vorstellen wird, so dürfte diese historische Studie gleichzeitig eine Sehnsucht der Modernen konkretisieren, dürfte einen Bezugsrahmen rekonstruieren, wie sie ihn zu vermissen scheinen und wie er ihnen nur unvollständig und über gewundene Wege idealistischer und hermetischer Traditionen vermittelt worden ist.³¹

In der anschließenden Analyse des Textkorpus hingegen, den die auf das Absolute hin abstrahierende Dichtung im 17. Jahrhundert darbietet (Teil II), wird sich auch Gemeinsames abzeichnen – diesel-

²⁹ R. N. Maier, *Paradies der Weltlosigkeit: Untersuchungen zur abstrakten Dichtung seit 1909*, Stuttgart 1964, p. 120; ähnlich schon 1914 A. Kronfeld über den abstrakten Expressionismus: „Andere glauben den Geist zu gestalten; aber sie gestalten sich, die Geistigen, in ihrem individuellen Zufallswert, den sie mit dem absoluten Wert verwechseln“ (*Die Argonauten*, in: Pörtner, *Literaturrevolution II*, 172).

³⁰ „Zweites Manifest des Futurismus“, in: Pörtner, *Literaturrevolution II*, 79.

³¹ Zum Traditionszusammenhang Swedenborg–franz. Romantik vgl. H. B. Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique*, Paris 1970; Verbindungslinien zwischen deutschem Idealismus und franz. Symbolisten weisen auf: W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart 1963 und M. Kesting, „Aspekte des absoluten Buches bei Novalis und Mallarmé“, *Euphorion* 68 (1974) 420–436.

ben Linien werden gleichsam in einem vormodernen Positivbild sichtbar werden, die man vom modernen Negativbild her kennt. Grundsätzliche Entwicklungsstadien eines Dichtens werden sich abzeichnen, das geistiges, objektives, allumfassendes, vollkommenes Sein darstellen will und dabei im Unterschied zu „normaler“ Lyrik die Enthumanisierung so weit treibt, daß der persönliche Erlebnis- und Erkenntnisprozeß ausgeklammert wird. Diese Stadien entsprechen genau den Denkschritten, wie sie für die Entwicklung der abendländischen Vorstellung der ‚Vollkommenheit‘ als charakteristisch erkannt worden sind. Es sind dies, nach Martin Foss: (1) das Konzept des geordneten, globalen ALL, (2) das Konzept einer ins Unendliche transzendierbaren EXCELLENCE, (3) das Konzept einer absoluten Fixierung in Wörtern wie *the ONE*, *IDENTITY*, *the SIMPLE* oder *NAUGHT*.³²

Als allgemein charakteristische Gestaltungsmöglichkeiten für diese Art des Dichtens werden aufgewiesen werden: Wortmatrizen des Korrespondenzbezugs (II,1); binäre Muster der Gegenüberstellung Ordnung / verneinte Unordnung (II,2); pyramidenförmige Reduktion (II,3; *Fowre Hymnes*). Der unentwegte Blick auf letzte Wahrheit, „the view of *Truthes* true consequence“, läßt die Aussage schließlich erstarren in kreisenden, tautologischen, identischen Wortmustern (II,3; *Davies of Hereford*). Häufige Selbstimitation und blasse Konturiertheit von individuellen Gedichten und von verschiedenen Teilen eines Gedichts ergeben sich als unvermeidliche Begleiterscheinungen, wenn der Dichter derart – wie es die elisabethanische Sprache in drastischer Tiermetaphorik ausdrückt – zu einer Spinne wird, die alle Fäden des Gewebes, das sie herstellt, aus sich selbst herauszieht.³³

Und obgleich die Wortgebilde unter Berufung auf theologische und kosmologische Sinnzusammenhänge von den Verfassern theoretisch gerechtfertigt und hoch bewertet werden konnten, erweist sich doch für solches Dichten auch im 17. Jahrhundert als historischer Tatbestand eine Diskrepanz zwischen Dichterambition und wirklichem Erfolg. Während man beansprucht, höchste Wahrheit zu künden, verebbt der Wortreigen der Texte im Spielerischen, Nichtssagenden. Während man das Dichten als Mission versteht, die Geheimnisse des Universums zu bergen, tritt man die Flucht aus der erfahrbaren Welt an. Man glaubt gesellschaftlich verbindliches, gemeinsam zu zelebrierendes Wortritual zu gestalten und findet doch weniger Interesse als fast alle anderen Arten von Literatur. Das bittere Ergebnis eines

³² *The Idea of Perfection in the Western World*, Princeton N. J. 1946.

³³ F. Bacon, *The Works*, eds. Spedding, Ellis, Heath, London 1857–1874, IV, 93.

Dichtens, das, unter Verzicht auf Originalität und Individualität, unwandelbare, allgemein und ewig gültige Wahrheit sein wollte, war Sinnarmut und Wirkungslosigkeit.

2. DIE ANSÄTZE ZU ABSOLUTEM DICHTEN 1590–1660 IM HISTORISCHEN KONTEXT

In den großen Epochen der englischen Dichtung gilt das Denken, das abstrahierend letztes, ewiges Sein zu erkennen sucht, gemeinhin als undichterisch. Zu allen Zeiten sind die Verse des Theseus im *Midsummer Night's Dream* beistimmend zitiert worden, in denen er die entgegengesetzte Fähigkeit, geistige Konzepte, vage Vorstellungen der Imagination in konkrete, sinnenhafte Wirklichkeit umzusetzen, zu des Dichters besonderer Gabe erklärt:

And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name. 5.1.14–17

Als Coleridge den Begriff der dichterischen Imagination für die Romantik frisch definiert, umschreibt er ihn mit dem Zitat einer Gedichtspassage, in der Sir John Davies, ein Repräsentant des abstrahierenden Dichtens, den Vorgang der Abstraktion darstellt. Coleridge übernimmt die Strophen, in denen Davies Erkennen begreift als einen Prozeß, in welchem der menschliche Geist Körperliches zu Geistigem sublimiert und sich anverwandelt, in welchem er der Materie die aristotelische ‚Form‘ abstrahiert und so aus den Erscheinungen eine „*Quintessence*“ gewinnt, die seelischem, transzendenterm Sein wesensgleich ist. In Davies Gedicht schließt sich ein *Résumé* an:

This doth she [i. e. the soul], when from things *particular*,
She doth abstract the *universall kinds*,
Which bodiless, and immateriall are,
And can be lodg'd but only in our minds.³⁴

Doch Coleridge läßt nun eine Wende erfolgen:

Thus doth she, when from individual states
She doth abstract the universal kinds;
Which then re-clothed in divers names and fates
Steal access through our senses to our minds.³⁵

³⁴ *Nosce Teipsum*, in: *Poems*, p. 136.

³⁵ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. George Watson, rev. ed. London 1960, Kap. xiv, p. 174.

Der Dichter soll die geistige Schau wiederum in Bilder übertragen. Wordsworth berichtet im *Prelude* von der Faszinationskraft, die das abstrahierende Denken auf ihn und, so glaubt er, auf alle Dichter ausübe:

So it was then with me, and so will be
With Poets ever. Mighty is the charm
Of those abstractions to a mind beset
With images, and haunted by herself. 6.157–160

Dichten aber bedeutet für ihn, sich der Verlockung des Abstrahierens zu entziehen und die Bildvisionen der Imagination zu klären und sprachlich zu gestalten.³⁶ Lediglich Shelley entwirft im apologetischen Elan der *Defence* das Ideal einer abstrakten Dichtung –

A poet participates in the eternal, the infinite, and the
one; as far as relates to his conceptions, time and place
and number are not;³⁷

Shelleys Werk jedoch bleibt mit seinen prozeßhaft bewegten, oft von persönlichem Temperament geprägten Gedichten diesem Ideal fern. Neuere englische Dichtung widersteht fast ganz den kontinentaleuropäischen Entwicklungen zu abstraktem, absolutem, konkretistischem Dichten.

The sub-lunar world is such fun,
where Man is male or female
and gives Proper Names to all things,

so widersagt W. H. Auden in "No, Plato, No" auf seine nonchalante Weise der Versuchung des Abstrahierens.³⁸ Das Streben auf das vollkommene Gedicht hin verspottet er mit einem Aphorismus: der Weg zurück ins Paradies sei, so versichert er, dem Dichter wie dem Gesetzgeber versperrt worden.³⁹

³⁶ Grundsätzliche Überlegungen zu diesem Antagonismus bei Wordsworth bringt N. P. Stallknecht, "On Poetry and Geometric Truth", *Kenyon Review* 18 (1956) 1–20.

³⁷ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, in: D. J. Enright, E. de Chickera eds., *English Critical Texts*, London 1962, p. 228.

³⁸ *Thank You, Fog: Last Poems*, London 1974, p. 36.

³⁹ *In Time of War*, Nr. 2; in: W. H. Auden, *The Collected Poems*, New York 1945, p. 319 f.

Spensernachfolge

Dichter des frühen 17. Jahrhunderts, deren dichtungstheoretische Überlegungen und deren Werk sich – entgegen der dominierenden Traditionslinie – auf absolutes Dichten hin bewegen, sind, wie bereits erwähnt: Spenser, Drayton, Chapman, Sir John Davies, Davies of Hereford, bedingt auch George Wither, und, in der nachfolgenden Generation, Phineas Fletcher, Edward Benlowes, Cowley und Henry More. Die separaten Fallstudien werden darlegen, daß dabei nirgendwo das Gesamtwerk eines Autors konsequent dieser Ambition unterstellt ist. Es handelt sich immer nur um Schaffensperioden oder um Tendenzen, die aus normalerem, humanerem Dichten herausragen. Die verschiedenen Schritte auf absolutes Dichten hin fügen sich auch nicht zu einer chronologischen Entwicklungslinie, sondern sind jeweils individuelle Neuansätze zu einem Dichten, das aller Unvollkommenheit enthoben werden soll.

In literarhistorischen Übersichten werden die meisten dieser Autoren zu einer Spenser-Schule zusammengefaßt, die Spensers Dichtweise anachronistisch im 17. Jahrhundert fortgesetzt habe.⁴⁰ Mit Sicherheit hat Spensers Werk all diesen Autoren wichtige Impulse, und einigen den entscheidenden Anstoß zum Dichten gegeben. Der junge Drayton schreibt sich mit einer Imitation des *Shepherd's Calendar* frei. Sir John Davies' Erstlingswerk, *Orchestra*, ist in seinen Grundgedanken den *Fowre Hymnes* verpflichtet. Davies of Hereford übernimmt, neben idiosynkratischen Zügen von Spensers Dichterfiguren, auch Spensers Strophe (mit Ausnahme des abschließenden Alexandriners). Sogar der eigenwillige Chapman macht gelegentlich Anleihen in Spensers Versen. Fletcher leitet sein religiöses Epos *The Purple Island*, More sein philosophisches Gedicht *Psychozoia* mit emphatischem Lob für Spenser ein; beide sind bemüht – Fletcher mit mehr, More mit weniger Erfolg – den Spenserschen *sound* volltönender Archaismen wieder aufklingen zu lassen. Und noch Cowley berichtet im *Essay Of My self*, daß ihn die Lektüre der *Faerie Queene* zum Dichter gemacht habe: "I think I had read him all over before I was twelve years old,

⁴⁰ Neben den Literaturgeschichten (unter denen sich D. Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600–1660* [OHEL V] rev. ed. Oxford 1962, durch eine besonders gut informierte und positive Darstellung hervorhebt) vgl. auch J. B. Leishman, *The Monarch of Wit*, London 1951, pp. 9–26 und die ebenfalls auf gründlicher Textkenntnis basierende und sympathisierende Studie von Joan Grundy, *The Spenserian Poets*, New York 1969. Joan Grundys Buch ist die vorliegende Arbeit in vielem verpflichtet, ohne daß sich dies in Anmerkungen hätte lokalisieren lassen.

and was thus made a Poet as immediately as a Child is made an Eunuch."⁴¹

Doch diese Spensernachfolge schlägt eine Richtung ein, die von dem wegführt, was gemeinhin mit Spensers Werk assoziiert wird, von der „goldenen“ Sprach- und Bilderpracht. Giles Fletcher, der Bruder von Phineas, steigert in seinem Gedicht *Christs Victorie and Triumph* Spensers allegorischen Darstellungsstil zu jesuitisch-barockem Bildüberschwang. William Browne, ein Amateurdichter, der einigen der oben genannten Dichter in enger Freundschaft verbunden ist, konkretisiert in seinem spenserianischen Gedichtfragment *Britannia's Pastorals* Spensers allegorische Szenerie zu pittoresk-realistischen Skizzen ländlichen Lebens. Diejenigen Dichter aber, die hier betrachtet werden sollen, haben Spensers welthaltige, sinnenfrohe Vielfalt enthumanisiert, abstrahiert, systematisiert. Was sie vor allem übernehmen, ist Spensers kosmologische Architektonik, die philosophischen Sinnstrukturen, die idealtypische Aufhöhung. Sie bewundern also, grob gesagt, den Spenser, den das 18. Jahrhundert überlas und den erst die literarhistorische Forschung der letzten Jahrzehnte wieder erschlossen hat. Die Faerie Queene, so läßt böswillig der Zeitgenosse Thomas Vaughan über diese verfremdende Spenserimitation bei Henry More verlauten, habe den Dichter verwandelt in einen phantastischen Philosophen – „a very Elf in Philosophie“.⁴² In den Vordergrund der Spensernachfolge rückt ein kleineres Werk, die *Fowre Hymnes*; es ist das Werk, in dem Spenser selbst die Ambitionen dieser Dichter antizipiert. Daneben spielt die Oktoberekloge aus Spensers *Shepherdes Calender* eine wichtige Rolle als Teil des poetologischen Gründungsmythos dieser Gruppe, die im Nachfolgenden unter dem Vorbehalt, daß hier eine besondere, abstrahierende Rezeption Spensers vorliegt, als ‚spenserianisch‘ bezeichnet werden wird.

Humanistische Poetik

Historisch entwickelte sich die spenserianische Poetik im extremen Weiterdenken der neuplatonisch orientierten humanistischen Auffassung vom Dichten.⁴³ Dem Leitbild des „grave morall Spencer“ (wie

⁴¹ A. Cowley, *Essays, Plays and Sundry Verses*, ed. A. R. Waller, Cambridge 1906, S. 457 f.

⁴² *The Man Mouse taken in a Trap* (1650), zitiert nach: G. Bullough, „Introduction“ zu Henry More, *The Philosophical Poems*, Manchester 1931, p. lxix.

⁴³ Zum gesamteuropäischen Frühstadium der humanistischen Poetik vgl. besonders C. Trinkaus, „From *Theologica Poetica* to *Theologia Platonica*“, *In Our Image and Likeness*, London 1970, II, 683–721, daneben auch die, allerdings sehr speku-

Drayton ihn in seiner Versepistel "Of Poets and Poesie" betitelt) tritt als weiterer unmittelbarer theoretischer Wegbereiter Sidney mit der *Apologie for Poetrie* (1595) zur Seite. In den Ausführungen zur antiken Urform der Poesie hat Sidney hier das Konzept von Dichten als Offenbarung allgemeinverbindlicher, umfassender Wahrheit vorformuliert. Auch Sidney preist das Dichten als Ort ideenhafter Schönheit und als den Versuch, supralunare, paradisische Vollkommenheit, „Sphärenmusik“, zu verwirklichen. Doch verbindet er solche Apologetik mit einem pragmatischeren Plädoyer ("a more ordinary opening"), das moralisches *prodesse* und höfisches *delectare* in den Vordergrund stellt.

Ein drittes Manifest ließ sich aufgrund seiner konsequent weltverneinenden Haltung vorbehaltloser assimilieren: das Gedicht *L'Uranie* des protestantischen französischen Dichters Du Bartas. *L'Uranie*, 1574 in der Sammlung *La Muse Chrestienne* publiziert, lag in England seit 1584 in Übersetzungen vor. Die erste davon besorgte der schottische König James VI, der spätere englische Herrscher James I, der Du Bartas bewunderte und auch persönlich förderte, und dessen literarischer Geschmack nach 1600 zumindest für finanziell nicht abgesicherte Autoren wie Drayton und Chapman, eine gewisse Verbindlichkeit gehabt hat.⁴⁴ Die autoritative Version von *L'Uranie* lag 1605 mit Sylvesters Nachdichtung vor.

lative, Darstellung von H. H. Glunz, *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum–Langendreer 1937. Ebenfalls für die Literaturtheorie aufschlußreich ist E. Panofskys Abriss der neuplatonischen Kunsttheorie, *Idea*, Leipzig 1924 (2. verb. Aufl. Berlin 1960). Theologische Aspekte der humanistischen Poetik werden dargelegt bei M. C. Nahm, "The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator", *JHI* 8 (1947) 363–392, und *The Artist as Creator*, Baltimore 1956, D. C. Baker, "Certain Religious Elements in the English Doctrine of the Inspired Poet During the Renaissance", *ELH* 6 (1939) 300–323. Für England untersucht die religiöse Tradition L. B. Campbell, *Divine Poetry and Drama in Sixteenth Century England*, Cambridge 1959; zur neuplatonischen Poetik vgl. S. Jayne, "Ficino and the Platonism of the English Renaissance", *CL* 4 (1952) 214–238; R. Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser*, Genf 1960; I. H. Samuel, *Plato and Milton*, Ithaca N. Y. 1947. Für das Selbstverständnis des humanistischen Dichters ist R. M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge/Mass. 1965, aufschlußreich. Der kosmologische Aspekt der Poetik wird erklärt in dem Aufsatz von M.-S. Røstvig, "Images of Perfection", in: Earl Miner ed., *Seventeenth Century Imagery*, Berkeley 1971, pp. 1–24; S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino/Cal. 1974, bringt eine historische Gesamtdarstellung, unter Berücksichtigung der zahlreichen vorliegenden Einzeluntersuchungen.

⁴⁴ Nachdruck von James' Übersetzung und dem französischen Original bei J. Craigie ed., *The Poems of James VI. of Scotland*, Edinburgh 1955–1958, I, 19–37.

Urania, ursprünglich, von Hesiod bis Natalis Comes, die Muse der Astronomie, wurde im Bereich um Ficino zu einer Gestalt umgedeutet, die hermetisches Wissen über den ganzen Kosmos und vor allem über die höheren, göttlichem Sein angenäherten Sphären inspiriert. Dabei ging sie eine Personalunion ein mit der neuplatonischen ‚himmlischen Venus‘ und mit der alttestamentarischen Sophia.⁴⁵ In Du Bartas *Uranie* hält die neuplatonisch aufgewertete Muse eine emphatische Sendungsrede an den Dichter. Sie verpflichtet ihn darauf, in seinen Versen ausschließlich ihr transzendentes Wissen zu offenbaren. Erklärungen der Bewunderung für Du Bartas und sein englisches Sprachrohr Joshua Sylvester, sowie das Versprechen, Du Bartas und Sylvester im Dienst Uranias nachzufolgen, verbinden programmatisches Dichterlob bei Drayton, Davies of Hereford, Ph. Fletcher und Benlowes.⁴⁶ Gabriel Harvey überliefert auch von Spenser selbst ein Lob für Du Bartas.⁴⁷ Der passive Charakter des von Uranie enthusiastierten Dichtens wird in dieser Rezeption jedoch abgemildert.

Andere englische Dichter verschiedener Schulzugehörigkeit im frühen 17. Jahrhundert unterstützen in ihrer Theorie partiell das Ideal einer übermenschlich erhabenen, Vollkommenheit repräsentierenden Dichtung, ohne daß sie in der Praxis den engen Weg auf absolutes Dichten hin einschlagen. Samuel Daniel und Sir John Harington teilen den humanistischen Dichterernst der Spenserianer. Ben Jonson entwirft die Idealvision einer Poesie von leuchtender vollkommener Schönheit;⁴⁸ doch *common sense* und realistische Didaktik halten ihn den Extremen spenserianischen Dichtens fern. Zudem tritt Jonson entschieden dafür ein, die Wahrheit des Gedichts als *fiction*, als Simulierungsbereich (*“like the Truth”*)⁴⁹ von wissenschaftlicher und religiöser

⁴⁵ Vgl. dazu L. B. Campbell, „The Christian Muse“, *HLB* 8 (1935) 29–70 (nachgedruckt in: *Divine Poetry and Drama*).

⁴⁶ M. Drayton, „Moses his Birth and Miracles“ 29–36; *The Works*, eds. J. W. Hebel et al. 1931–1941, repr. Oxford 1961, III, 358. John Davies of Hereford, „Commendatory Poems“, pp. 8, 14; *The Complete Works*, ed. A. B. Grosart 1878, repr. Hildesheim 1968, Bd. II. Ph. Fletcher, *The Purple Island* 1.14; in: G. and Ph. Fletcher, *Poetical Works*, ed. F. S. Boas, Cambridge 1908–1909, Bd. II. E. Benlowes, *Theophila* 3.2; in: G. Saintsbury ed., *Minor Poets of the Caroline Period*, Oxford 1905–1921, Bd. I.

⁴⁷ Gabriel Harvey, *Marginalia*, ed. G. C. Moore Smith, Stratford-upon-Avon 1913, p. 161.

⁴⁸ *Every Man In His Humour*, Quarto 1601, 5.3. 324–343; *Ben Jonson*, eds. C. H. Herford, P. and E. M. Simpson, Oxford 1925–1952, III, 285 f.; *Cynthia's Revels* 5.8. 18–35, IV, 168; *Poetaster* 1.2. 231–252; IV, 216 f.; „The Vision of Ben Jonson“ 15–24; VIII, 396.

⁴⁹ *Discoveries*, Herford/Simpson VIII, 635.