

A N T I K E M Y T H O L O G I E
I N D E R E N G L I S C H E N B A R O C K L Y R I K

INAUGURAL - DISSERTATION
zur
- Erlangung des Doktorgrades
einer
Hohen Philosophischen Fakultät
der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt
von
KURT WEISS
aus
Prag / CSR

Maschinenschriftlich vervielfältigt
mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. G. Müller-Schwefe

Mitberichterstatter: Prof. Dr. W. Schadewaldt

Dekan: Prof. Dr. W. Mohr

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 1961

INHALTSVERZEICHNIS.	SEITE
Einleitung : Ziel und Wege	5
<u>1. KAPITEL : Mythos und Mythologie</u>	<u>7</u>
I. Der Begriff "Mythos"	8
II. Der Begriff "Mythologie"	8
III. Mythologie-Deutungen in der Antike	9
IV. Mythologie-Interpretationen im christlichen Altertum	9
V. Mythologie-Auffassungen im Mittelalter	12
VI. Mythologie-Auslegungen in England	15
<u>2. KAPITEL : Robert Herrick: Renaissance und Barock</u>	<u>19</u>
I. Einleitung: Lyrik im Einflußbereich der Pastoraldichtung	19
II. Die Quellen der Mythologeme Herricks	23
III. Die Thematik in Herricks Mythologie	30
IV. Der Einfluß der Renaissance auf die Gestaltung der Mythologeme	46
V. Barock-Charakteristica in Herricks Mythologie-Verwendung	54
VI. Die Adäquanz der Einfügung von Mytholo- gemen in die Lyrik	68
A. Ironie als Auswirkung der Diskrepanz zwischen dem Inhalt von Gedicht und Mythologem	68
B. Einheitlichkeit als Ergebnis der Affini- tät zwischen dem Inhalt von Gedicht und Mythologem	70
<u>3. KAPITEL : Mythologie und Lyrik als Gehalt-Gestalt- Problem bei den Metaphysical Poets</u>	<u>83</u>
I. Das Mythologem als Akzidenz und als Ver- gleichselement ornamentalen Charakters in der Lyrik	86
A. Das Mythologem als konventionelles Stil- mittel	86
B. Das Mythologem als originelles Stilmittel	95

	SEITE
II. Das Mythologem als Substanz und als Wesenselement in der Lyrik	106
<u>4. KAPITEL : Antike und Christentum als Problem des religiösen Gehalts der "Metaphysical Poetry"</u>	116
I. Indifferenz	117
II. Wertung	121
III. Abwertung	132
IV. Ablehnung	136
<u>5. KAPITEL : Antike, Barock und Puritanismus in der Mythologie John Miltons</u>	139
I. Die Quellen Miltons	140
II. Freiheit und Bindung Miltons in den Gelegenheitsgedichten aus seiner frühen Schaffenszeit	141
III. Christus und die Religionen der Antike in "On the Morning of Christ's Nativity"	151
IV. Umwandlung der Mythologeme mit dem Ziele der Kongruenz von Gehalt und Gestalt in "L'Allegro"	162
V. Imagination und Konvention in "Il Penseroso"	172
VI. Funktion und Gestalt der Mythologeme im heiteren Spiel und Enkomion ("Arcades")	181
VII. Puritanisch-christlicher Gehalt und antike u. barocke Gestalt der Mythologeme in der Pastoralelegie "Lycidas"	186
VIII. Das Mythologem als Zentralbild in den Sonetten	204
IX. Die Entwicklung der Mythologie-Verwendung bei Milton	208
<u>6. KAPITEL : Die Ergebnisse aus der Untersuchung der Mythologie-Verwendung in der weltlichen und religiösen Barocklyrik Englands</u>	210
I. Die Mythologeme in der weltlichen Barocklyrik	210
A. Die Quellen der Mythologeme	210
B. Die Kenntnis der Mythologeme	212
C. Die Auswahl der Mythologeme	213

	SEITE
D. Die Anwendung der Mythologeme	214
E. Die Verwandlung der Mythologeme	218
F. Die Mythologie-Verwendung bei den einzelnen Dichtern	220
G. Das Mythologie-Verständnis der Barocklyriker	223
H. Mythos und Mythologie in der Barocklyrik	225
II. Mythologie und religiöse Dichtung	227
A. Die Prinzipien für die Verbannung der Mythologie aus der religiösen Dichtung einiger Barocklyriker	227
B. Die Stellungnahme der Barockdichter zur Mythologie	229
BIBLIOGRAPHIE der benutzten Literatur	237

Anmerkung: Die Ziffern, die auf die Fußnoten verweisen, stehen in runden Klammern auf Zeilenhöhe, damit das Schriftbild ausgeglichener wirkt. - Als Abkürzung für "Zeile" wurde "Z" gewählt, um Verwechslungen des "l" mit der Ziffer "1" auszuschließen.

EINLEITUNG : ZIEL UND WEGE.

In der Lyrik der englischen Barockdichter begegnet dem Leser eine große Zahl von klassischen mythologischen Elementen. Die vorliegende Arbeit faßt diese Elemente, seien es Gestalten, Orte oder Objekte aus der antiken Mythologie, unter dem Sammelbegriff "Mythologeme" zusammen. Die Einbeziehung der klassischen Mythologeme in die englische Barocklyrik bildet das Thema dieser Abhandlung, die sich hauptsächlich mit der weltlichen und der religiösen Lyrik von sieben namhaften Barockdichtern beschäftigt, und zwar mit dem Werk von Robert Herrick, Richard Crashaw, John Donne, George Herbert, Andrew Marvell, Henry Vaughan und John Milton. Berücksichtigt wird nur die Lyrik in englischer Sprache. "Lyrik" soll in weitestem Sinne, als Gattungsbegriff, verstanden werden.

Ziel der Untersuchung ist es, am Werk der genannten Dichter exemplarisch aufzuzeigen, wie die englischen Barockdichter die antiken Mythologeme in ihrer Lyrik verwendeten. Dabei ist vor allem die Frage zu beantworten, in welcher Form die Mythologeme in die Lyrik eingefügt werden, und wie sich ihre Einbeziehung auf den Gehalt der Gedichte auswirkt. Weiterhin soll die Problematik untersucht werden, die sich aus der Verwendung heidnischer Mythologeme in der christlichen Dichtung ergibt. Die Untersuchung darf sich aber nicht in der Beantwortung dieser beiden Hauptfragen erschöpfen, wenn sie ein umfassendes Bild von der Mythologie-Verwendung in der englischen Barocklyrik zeichnen soll. Deshalb muß die Fragestellung möglichst oft variiert werden.

Ein Überblick über die Gliederung und die Methoden der Arbeit zeigt, unter welchen Aspekten die verschiedenen Probleme behandelt werden. Am Beginn einer Untersuchung, die sich mit Mythologie beschäftigt, muß eine Klärung dieses Begriffs stehen. Das 1. Kapitel versucht

deshalb, die Begriffe "Mythos" und "Mythologie" näher zu umschreiben und einen knappen historischen Überblick über die Mythologie-Deutungen in den verschiedenen Epochen bis zum 17. Jahrhundert zu geben. - Das 2. Kapitel befaßt sich mit Robert Herrick, der nicht zu den Metaphysical Poets gehört und daher getrennt von ihnen behandelt wird. Erforscht werden die Quellen der Mythologeme, die Tendenzen des Dichters bei ihrer Auswahl, der Einfluß der Renaissance und des Barockzeitalters auf die Gestaltung der Mythologeme, die Adäquanz ihrer Einfügung in die Gedichte und die Verschmelzung von antiken und christlichen Vorstellungen. - Im 3. Kapitel stellt sich das Gehalt-Gestalt-Problem bei den Metaphysical Poets, wenn nach der "Funktion" der Mythologeme in der Lyrik gefragt und dabei untersucht wird, ob sie als Vergleichs- oder als Wesenselemente in der Dichtung stehen. Im Rahmen dieser Fragestellung wird auch aufgewiesen, in welche poetischen Stilfiguren die Mythologeme eingebaut sind und ob sich in ihrer Verwendung nur die Konvention oder aber eine gewisse Originalität zeigt. - Das 4. Kapitel behandelt das Problem der Vereinbarkeit von heidnischer Mythologie und christlichem Glauben in der Lyrik der Metaphysical Poets und prüft nach, welche Lösung des Problems die einzelnen Dichter fanden. - Im 5. Kapitel werden Miltons Gedichte einzeln besprochen, damit eine übersichtliche Darstellung der mythologischen Fülle gewährleistet ist, und unter verschiedenen Aspekten betrachtet, damit die Kunst des Dichters eine gerechte Würdigung erfährt. Die Art und Weise der formalen Verwendung der Mythologeme, die Bindung des Dichters an seine Vorlage und seine schöpferische Leistung, Inhalt und Intensität der Aussagen seiner Mythologeme, die Verbindung von antiker Mythologie, barocker Gestaltung und puritanisch-christlichem Geist und schließlich der Bezug der Mythologeme zu Thema und Gesamtaussage eines Gedichtes werden untersucht. - Eine Gesamtschau der aufgegriffenen Probleme im 6. Kapitel

beschließt die Arbeit. Unter den Aspekten der ^{Quellen, der} Kenntnis, Auswahl, Anwendung, Verwandlung und des Verständnisses der Mythologeme werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefaßt. Die spezielle Verwendungsweise der Mythologie bei den einzelnen Dichtern wird charakterisiert und die Haltung der verschiedenen Barocklyriker gegenüber der heidnischen Mythologie im Überblick aufgezeigt.

Die Mythologeme werden jeweils im Anschluß an ein Zitat aus der Barocklyrik kommentiert. Die wichtigsten Fundstellen in der antiken Literatur werden in den Anmerkungen genannt. Zur weiteren Information sei auf die bekannten Geschichtswerke und (mythologischen) Lexika ^{zur Mythologie} verwiesen (vgl. die Bibliographie am Ende der Arbeit).

1. KAPITEL : MYTHOS UND MYTHOLOGIE.

Die beiden Termini "Mythos" und "Mythologie" sind in den Wissenschaften des 20. Jahrhunderts zu vieldeutigen Bezeichnungen geworden (1). Eine Klärung und Spezifizierung der Begriffe tut dringend not, gehört aber nicht zur Aufgabe dieser Arbeit, die sich darauf beschränkt, eine für

(1) Cf. die verschiedenen Auffassungen in:

Wolfgang Aly: Artikel "Mythos", in: Pauly - Wissowa, Realencyclopädie der class. Altertumswissenschaften, Stuttgart 1935, 32. Halbband, pp. 1374-1411.

Walter Brugger: Artikel "Mythus" in: Philosophisches Wörterbuch, 5. rev. Aufl., Freiburg 1953, p. 202f.

Rudolf Eisler - Karl Roretz: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 4., völlig neu bearb. Aufl., Berlin 1929, 2. Bd., pp. 195-196.

Wilhelm Stählin: Artikel "mythos" in: Theol. Wörterbuch zum NT, ed. G. Kittel, Stuttgart 1942, 4. Bd., pp. 769-803 (mit reicher Bibliographie).

Paul Tillich: Artikel "Mythos" in RGG (Die Religion in Geschichte und Gegenwart), 2. rev. Aufl., Tübingen 1930, Bd. IV, p. 364f.

L. Walk: Artikel "Mythologie" in LThK (Lexikon für Theologie und Kirche), Freiburg 1935, Bd. VII, p. 412.

die Literaturwissenschaft brauchbare Definition zu finden. Außer der näheren Umschreibung der Begriffe "Mythos" und "Mythologie" enthält das 1. Kapitel einen kurzen historischen Überblick über die verschiedenen Mythologie-Interpretationen bis zum 17. Jahrhundert, um das Verständnis für die Position der Barocklyriker in der Geschichte der Mythologie-Deutungen zu erleichtern.

I. Der Begriff "Mythos".

"Mythos" kommt von "mythéomai" (sagen, erzählen). Oberbegriff ist also das Sagen, das sprachliche Erfassen. Die "differentia specifica" ist die unmittelbare und symbolhafte Weise des sprachlichen Erfassens. - Der Begriff "Mythos" kann auch unter einem formalen und einem materialen Aspekt gesehen werden.

- a) Formaliter: Mythos ist primitive, bildhafte, konkretisierende, zum Symbol verdichtende, sprachliche Erfassung und Ausdrucksweise.
- b) Materialiter: Der Mythos als Ausdrucksform erfaßt das Entgegenstehende, die Um- und Innenwelt des Menschen. Deshalb umgreift er Theogonien und Kosmogonien, Pflanzen-, Tier- und Menschenleben, Vorgänge in der kosmischen und Phänomene der irdischen Natur.
- c) Totaliter: Seinsverhalt und unmittelbares menschliches Erfassen verschmelzen aber in der symbolhaften Bild-Erzählung zur unauflösbaren Einheit. Deshalb kann Mythos als unmittelbare, konkretisierende und symbolisierende sprachliche Erfassung eines Seinsverhalts definiert werden. Mythos als "energeia" und Mythos als "ergon" sollen in dieser Umschreibung in gleicher Weise enthalten sein.

II. Der Begriff "Mythologie".

Oft bezeichnet man heute mit "Mythologie" jene Weise des sprachlichen Erfassens, die oben mit dem Begriff "Mythos" gemeint ist. Außerdem begegnet uns der Terminus "Mythologie" als anerkannter Name der Wissenschaft, die sich mit der Erforschung der Mythen befaßt. - Die vorliegende Arbeit versteht "Mythologie" aber als von Mythographen oder Dichtern gesammelte, verbundene und ausgestaltete Mythen, d. h.

als Gesamtheit der Mythen im Werk eines Dichters oder in der Überlieferung eines Volkes.

Die folgenden Abschnitte geben einen kurzen Überblick über das Mythologie-Verständnis der verschiedenen historischen Epochen.

III. Mythologie-Deutungen in der Antike.

Die Deutung der griechischen Mythologie beginnt mit Xenophanes, der ihren Wahrheitsgehalt bezweifelt. Die in der Antike am häufigsten vertretenen Ansichten lassen sich auf drei Hauptauffassungen reduzieren (2):

1. Die historizistische Deutung: Euhemeros von Messene (um 300 v. Chr.) lehrt in seinem Werk "Hierã Anagraphé", die Götter der Mythologie seien ursprünglich historische Persönlichkeiten gewesen, die wegen ihrer hervorragenden Leistungen vergöttlicht wurden. - Der Euhemerismus war in der Antike weit verbreitet.
2. Die allegorisch - moralische Auslegung: Zeno, Chrysipp, Krates, Apollodor, Marc Aurel, Epiktet und Cornutus vertreten die Auffassung, die homerischen Epen seien Erbauungs- und Belehrungsbücher, in denen die Tugenden als allegorische Personen auftreten.
3. Die mystische Interpretation: Die neupythagoräisch - neuplatonische Deutungsart sucht nach einem tief verborgenen Sinn in der Mythologie und erschließt mit Hilfe der Etymologie die in den Götternamen angeblich ausgedrückten physischen und psychischen Potenzen.

IV. Mythologie - Interpretationen im christlichen Altertum.

Die Haltung der Kirchenväter gegenüber der Mythologie ist nicht einheitlich. Manche polemisieren gegen die heidnischen Gottheiten der Mythologie, andere streben eine

(2) Darstellung der verschiedenen Theorien bei:

H.J. Rose: A. Handbook of Greek Mythology, 5th ed., London 1953, p. 1ff.

W.F. Schirmer: Antike, Renaissance und Puritanismus, München 1924, p. 35ff.

Harmonisierung mit den biblischen Berichten und Lehren an.

1. Lactantius und Isidor von Sevilla fassen die Mythologie als phantasiervolle Verfälschung der Wirklichkeit auf. - Lactantius polemisiert gegen die antike Religion und gegen die Dichter. Die Mythologie sei dadurch entstanden, daß die Dichter durch ihre phantasiereiche Darstellung wirkliche Ereignisse entstellt hätten. "Non ergo res ipsas gestas finxerunt poetae, quod si facerent, essent vanissimi, sed rebus gestis addiderunt quendam colorem. Non enim obtrectantes illa dicebant, sed ornare cupientes. Hinc homines decipiuntur" (3). - Isidor von Sevilla übernimmt die Ansicht des Lactantius. Isidor schreibt in seinem enzyklopädischen Werk "Etymologiae" (VIII, 11), die antiken Götter seien Menschen gewesen, deren Ruhm durch die Dichter gesteigert worden sei (4). - Paulinus von Nola (gest. 431) urteilt noch härter. Er meint, die heidnischen Dichter hätten Lügen vorgetragen (XX, 32 ff).
2. Clemens von Alexandrien hält die Mythologie für eine Imitation alttestamentlicher Wunder. - Die alexandrinische Katechetenschule lehrte im Anschluß an die jüdisch-christliche Apologetik, das Alte Testament sei älter als die Schriften der Dichter Griechenlands; folglich hätten die Dichter aus dem Alten Testament gelernt und geschöpft. Dieser Gedankengang ist allgemein unter der Bezeichnung "Altersbeweis" bekannt. Er führte zu Bestrebungen, Parallelen

(3) Lactantius, *Divinae Institutiones* I, 11, in ML 6, p. 171 (Migne, *Patrologia Latina*), auch zitiert bei E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p. 452, im folgenden zitiert als "E.R. Curtius".

(4) Cf. Max Manitius: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 1. Teil, München 1911, p. 60.

zwischen biblischen Berichten und heidnischen Mythen aufzuweisen. Flavius Josephus verglich die gefallenen Engel mit den Giganten aus der griechischen Mythologie. Tertullian (Apol. 22) übernahm diese Parallelisierung (5). Clemens von Alexandrien findet Hinweise auf die Sintflut bei Platon (Clemens, Strom. V, 9, 5), Belehrung über Gott bei Empedokles und Solon (ibid. V, 81, 1 f.). Er weist nach (ibid. VI, 28, 1ff.), "daß die Griechen nicht nur ihre Lehren von den Barbaren nahmen, sondern auch außerdem mit den unglaublichen Erzählungen der griechischen Sagengeschichte die wunderbaren Taten nachahmen, die bei uns von alter Zeit her auf Grund der göttlichen Macht durch heilig lebende Männer zu unserer Bekehrung vollführt wurden" (6). Wie diese Stelle beweist, erreichte die Harmonisierung der griechischen Mythen mit der biblischen Offenbarung in den Schriften des Clemens von Alexandrien ihren Höhepunkt.

3. Schon die frühchristlichen Apologeten hatten die Auffassung vertreten, die antike Mythologie enthalte eine teilweise e n t s t e l l t e U r o f f e n b a r u n g und erzähle folglich viele Ereignisse, über die auch die Bibel berichte. - Im Gegensatz zu diesen Harmonisierungstendenzen stehen die rigoristischen Versuche, die Mythologie als Teufelswerk völlig auszumerzen.
4. Fortunatus bezeichnet Mythologie als D ä m o n e n - w e l t. - Da sich die antiken Mythologeme hartnäckig in der Dichtung behaupteten, wußten die Kirchenschriftsteller keinen anderen Ausweg, als die Götter in die Hölle zu verbannen. In seiner "Vita Sancti Martini" (573-74 verfaßt) berichtet Fortunatus, der heilige Martinus "habe die Dämonen bedroht, indem er sie bei

(5) P. Heinisch: Der Einfluß Platos auf die älteste christliche Exegese, Münster 1908, p. 171.

(6) Zitat nach E.R. Curtius, loc. cit., p. 224.

ihrem Namen rief; den Merkur habe er als besonders schlimmen Feind bezeichnet, den Jupiter aber als einen stumpfsinnigen Tölpel" (7).

5. Fulgentius (467- 532 ?) stellt in 3 Büchern "Mitologiae" 50 Mythen zusammen und deutet sie *moralisch*. Er verfaßt Interpretationen der Aeneis ("Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis") und der Thebais des Statius ("Super Thebaidem"). Die antiken Götter sind für ihn "Daemones potius quam dei" (Mit. III, 5).

Das christliche Altertum beschäftigte sich vor allem aus apologetischen Gründen mit der heidnischen Mythologie. Zwei Tendenzen lassen sich aufweisen: man möchte entweder einen wahren, historischen Kern aus der Mythologie heraus Schälen oder aber sie als Teufelswerk verdammen.

V. Mythologie-Auffassungen im Mittelalter.

Auch im Mittelalter versucht man, die Mythologie zu "depaganisieren". Die allegorische und die mystische Interpretation überwiegen (8). Die Skala der Einstellung zur Mythologie reicht von der monastisch - rigorosen Ablehnung durch Notker Balbulus (um 900) bis zur erstaunlich freien literarkritischen Betrachtungsweise des französischen Grammatikers Aimeric in seiner "Ars lectoria" (9).

(7) Zitat nach E.R. Curtius, *loc. cit.*, p. 459.

(8) Nähere Darstellung bei: Otto Gruppe, Geschichte der klass. Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit (= Supplement 4 von: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, ed. W.H. Roscher, Leipzig 1921).

(9) Verfaßt 1046. Cf. E.R. Curtius, *loc. cit.*, p. 460.

1. Charakteristisch für die Mythologie-Auffassung des Mittelalters sind die r o m a n t i s c h e n P a - r a p h r a s e n antiker Dichtungen. Astrologische, allegorische und euhemeristische Elemente werden nämlich eingefügt. - Eine solche Paraphrase begegnet uns im "Roman de Troie" des Benoit de Saint-Maure (10). Er stützt sich hauptsächlich auf die Nacherzählungen des Dares Phrygius (11), der im Abendland bevorzugt wurde, in zweiter Linie auf Dictys Cretensis (12). Der lateinische Text dieser Autoren kam der Unkenntnis des Griechischen im Mittelalter entgegen. Benoit schildert Hektor als das Ideal des mittelalterlichen Ritters und verpflanzt die Ilias in das Milieu des 12. Jahrhunderts (13). Die Achill-Polyxena-Episode wird zur langen Romanze ausgestaltet. - Ein ähnliches Schicksal widerfuhr der Aeneis Vergils im "Roman d'Eneas" (14). Auch hier handelt es sich um poetische Ausgestaltung im Geiste des Mittelalters. - Gerne greift man auch aus Ovids "Metamorphosen" einzelne Teile heraus und spinnst sie aus (15).
2. Die a l l e g o r i s c h - m o r a l i s c h e D e u t u n g herrscht vor. Schon seit langem wehrten sich Religion und Vernunft gegen den Inhalt der homerischen Mythologie. So suchte man hinter den Personen und Ereignissen verborgene Wahrheiten. Die Methoden

(10) Ed. L. Constans, Paris 1894 - 1912.

(11) Dares Phrygius: De Excidio Troiae Historia, ed. F. Meister, Leipzig 1873.

(12) 4.Jh. n.Chr. - Dictys Cretensis: Ephemeris de Historia Belli Troiani, ed. F. Meister, Leipzig 1872.

(13) Cf. Douglas Bush: Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, 2.Aufl., New York 1957, p.8.

(14) Eneas: roman du XII^e siècle, ed. J.-J. Salverda de Grave, Paris 1925 - 29.

(15) Cf. Edmond Faral: Recherches sur les sources Latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1913.

übernahm man von der Bibelexegese. Schon Origenes hatte bei der Auslegung der Hl. Schrift drei Bedeutungsebenen unterschieden. Dante zählt vier Auslegungsweisen auf: wörtliche, allegorische, moralische und anagogische Deutung (16).

Eine allegorisch interpretierende Version der Metamorphosen Ovids (17), die im 14. Jahrhundert in lateinischer Sprache verfaßt wurde, sei hier als Beispiel für eine große Zahl ähnlicher Werke genannt. Pyramus (= Gottes Sohn), liebt dort Thisbe (= die menschliche Seele), aber eine Mauer (= die Sünde) trennt sie voneinander. Die ganze Episode wird in dieser Weise ausgedeutet.

3. Die christlich-mittelalterliche Literaturwissenschaft steht der Mythologie ablehnend gegenüber und möchte überhaupt den Einfluß der profanen Poesie zurückdrängen (18). Der Engländer Aldhelm fordert, die Dichtung solle christliche Gegenstände besingen. Er ist der erste Vertreter (geb. 639) der lateinisch-angelsächsischen Kultur (19) und steht in der Tradition der lateinischen Dichtung des christlichen Altertums (20), in der Tradition eines Prudentius, der von den antiken Gattungen nicht mehr abhängig war und die Inhalte der christlichen Glaubens- und Sittenlehre mit großer Begabung besang (21). -

(16) Dante, *Il Convivio* II, 1.

(17) Thomas Waleys (= Petrus Berchorius): *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, Paris 1509.

(18) Cf. E.R. Curtius, *loc. cit.*, Exkurs über altchristliche und mittelalterliche Literaturwissenschaft, pp. 445 - 463.

(19) Cf. Christopher Dawson: *The Making of Europe*, London 1932, p. 206f.

(20) Gesamtdarstellung bei F.J.E. Raby: *History of Christian Latin Poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, Oxford 1927.

(21) Cf. Rodríguez Herrera: *Poeta Christianus. Prudentius' Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters*, Diss. München 1936.

Eine rigorose Haltung nimmt Notker Balbulus ein, der in zwei Briefen (um 890) an seinen Schüler Salomo die "gentilium fabulae" ohne Umschweife ablehnt (22).

Im allgemeinen vermeidet das Mittelalter eine direkte Verdammung der Mythologie, da es moralische Lehren in den Mythologemen aufzuspüren sucht, bevorzugt aber christliche Themen in seiner Dichtung (23).

VI. Mythologie-Auslegungen in England.

1. Wichtige Q u e l l e n . Im Zeitalter des Humanismus gehören italienische Werke der Renaissancezeit zu den Hauptquellen der Mythologieverwendung und -deutung. Sie üben einen großen Einfluß auf die englischen Humanisten aus. Boccaccios "De Genealogiis Deorum", Venedig 1472 (verfaßt 1350-60), faßt die antiken Götter symbolisch auf. Den Christen soll auf diese Weise die Lektüre der heidnischen Dichtung ermöglicht werden. - Natalis Comes (Natali Conti), "Mythologiae sive explicationum fabularum libri X", Venedig 1551, untersucht systematisch alle Sagen der Antike auf ihre allegorische Bedeutung hin (24). Da man das moralische Ziel und den lehrhaften Charakter der Dichtkunst betont, sucht man in der Renaissance in jedem dichterischen Werk nach dem allegorischen Sinn. Mit ihrer moralischen Interpretationsmethode stehen Boccaccio und Conti in der auf Fulgentius zurückgehenden Tradition.

(22) E. Dümmler: Das Formelbuch des Bischofs Salomo III. von Konstanz, 1857, pp. 64-78.

(23) Zum ganzen Abschnitt über das Mittelalter cf. Douglas Bush, loc. cit., pp. 7-47, und die große Bibliographie am Schluß seines Werkes. - Eine größere Anzahl von Mythographen des Mittelalters bespricht Otto Gruppe, loc. cit., p. 4ff.

(24) Weitere Renaissance-Werke, die sich mit der Mythologie auseinandersetzen, bei W.F. Schirmer, loc. cit., p. 40.

Die Renaissance rückt die Mythologie in die Nähe der Allegorie, die sie als feierlichen Ausdruck humanistischen Lebensgefühls betrachtet. "Allegorien sind Sinnbilder der Steigerung des Lebens zum Idealen hin, wie es die Zeit verlangt, und zwar festvolle Sinnbilder; sie sind das Mittel, mit dem man dem Dasein eine feierliche Gestaltung gibt; sie führen nicht aus der Wirklichkeit heraus, sondern geben ihr einen idealen Charakter" (25).

2. Verschiedene Deutungsarten in der Renaissance.
Die moralische Auslegung herrscht vor im Kreis der englischen Humanisten (26). Auch der Puritaner Golding betreibt sie, um die Mythologeme von ihrem heidnischen Gehalt zu reinigen. - Die mystische Interpretation wird im Zusammenhang mit der Bibelexegese geübt und empfängt Anregungen vom Platonismus. Die Dichtung gilt als eine Art Apokalypse. - Die identifizierende Auslegung sieht in den mythologischen Figuren verhüllte biblische Personen und stellt die Mythologie als von Heiden verfaßte Schöpfungsgeschichte hin.
3. Die Mythologie-Interpretation im Barockzeitalter. Zu den moralischen und theologischen Deutungen der Mythologie tritt im 17. Jahrhundert die wissenschaftliche. Francis Bacon von Verulam (1561 - 1626) ist ein Vertreter der rational-wissenschaftlichen, zugleich aber auch allegorischen Interpretation. Bacon sah die antike Dichtung und Mythologie als "fained (*feigned*) history" an (27). Er nennt zwei Funktionen der "paraboli- cal and allusive poetry": diese Dichtung soll entweder

(25) Paul Meißner: England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation, Heidelberg 1952, p. 166.

(26) Cf. Thomas Wilson: The Arte of Rhetorique, 1553.

(27) Francis Bacon: De Augmentis Scientiarum, II, 13.

die Unwissenden belehren oder aber die Mysterien verhüllen und vor der Profanierung schützen (28). Die Mythen seien älter als die Dichter, die sie in Verse brachten. Man muß die Mythen ansehen "not as the product of the age, or invention of the poets, but as sacred relics, gentle whispers, and the breath of better times, that from the traditions of more ancient nations came, at length, into the flutes and trumpets of the Greeks" (29). Bacon löst in "The Wisdom of the Ancients" aus 31 antiken Mythen moralische, politische oder philosophische Lehren heraus: die "Weisheit" der Alten. Orpheus wird z.B. rational als Gelehrsamkeit gedeutet und Eurydike als Objekt der Gelehrsamkeit (30). - Henry Reynolds will in seinem Werk "Mythomystes" beweisen, daß die antiken Sagen eigentlich Allegorien moralischer und philosophischer Wahrheiten sind. In den Sagen könne der Einsichtige die Geheimnisse des göttlichen Wirkens aufspüren, wenn er die Schale vom Kern zu lösen verstünde. Reynolds meint, die Philosophen seien nun die wahren Dichter (31). Damit wird die antike Mythologie und Dichtung obsolet. Wissenschaft und Ratio treten an ihre Stelle.

In der Nachfolge des Deutschen Gerhard Johann Voß (1577-1649) vertreten verschiedene Engländer die Theorie, das antike Heidentum sei eine verfälschte Form der jüdischen Offenbarungsreligion (32). - Edward Lord

-
- (28) Francis Bacon: *The Advancement of Learning*, II, 4.
(29) Aus dem Vorwort zu "The Wisdom of the Ancients" (*De Sapientia Veterum*).
(30) Cf. Kuno Fischer: *Francis Bacon und seine Schule*, *Gesch. der neueren Phil.*, X, Heidelberg 1904, pl85ff.
(31) Zu Bacon und Reynolds cf. Basil Willey: *The Seventeenth Century Background*, 5th ed., London 1950, p. 207ff.
(32) Cf. Alexander Ross (1590-1654): *Pansebeia or a View of all Religions in the World ...*, 1653; Edmund Dickinson (1624-1707): *Diatribes de Noae in Italiam adventu eiusque nominibus ethnicis*, Oxford 1655.

Herbert of Cherbury (1583-1648) ersetzt zwar in seiner Schrift "De religione gentilium ...", Amsterdam 1663, den Begriff der Offenbarung durch den der angeborenen natürlichen Gotteserkenntnis, leitet aber auch viele der heidnischen Götternamen aus hebräischen Namen ab. - Edward Stillingfleet (1635-1699) nimmt in "Origines sacrae" (III, 5) an, die Griechen hätten ihre Mythen den alttestamentlichen Erzählungen nachgebildet. - Ralph Cudworth (1617-88) glaubt, in den griechischen und römischen Göttern seien nur verschiedene Wirkungsweisen des Einen Gottes ausgedrückt (33). - William Turner (1653-1701) lehrt (34), den griechischen und den biblischen Mythen liege eine Uroffenbarung zugrunde (35).

Im England der Renaissance wird die Mythologie also moralisch ausgedeutet. Die dabei gewonnenen Lehrextrakte werden im Barockzeitalter immer mehr zur Hauptsache. Das Rationale verdrängt den Mythos, und die Philosophie erhält den Vorrang vor der Poesie. - Um auch dem Christen die allegorisch-rationale Interpretation zu ermöglichen, wird der heidnische Charakter der Mythologie durch die schon von den frühchristlichen Apologeten und Clemens von Alexandrien vertretene Theorie abgeschwächt, die Mythologie imitiere nur die alttestamentlichen Schriften oder enthalte eine verhüllte Uroffenbarung.

Die Entwicklung der Mythologie-Deutung von der Antike bis zum Barockzeitalter verläuft also in einer Richtung, die vom ursprünglichen Mythos fortführt und immer stärker zur rationalen Deutung der Mythologie tendiert. Mit diesem

(33) Ralph Cudworth: The True Intellectual System of the Universe, London 1678, c. IV.

(34) William Turner: Attempts towards an Explanation of the Theology and Mythology of the Ancient Pagans, London 1687.

(35) Zum letzten Absatz cf. Otto Gruppe, loc. cit., p.53ff.

Prozeß sind die Bestrebungen verflochten, Mythologie und biblische Offenbarung zu harmonisieren. - Die Dichtung der englischen Barocklyriker läßt sich nur verstehen, wenn man sie im Zusammenhang mit dieser historischen Entwicklung sieht.

(2. KAPITEL : ROBERT HERRICK : RENAISSANCE UND BAROCK.)

Die Mythologie in Herricks Lyrik war bisher noch nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung. Bush, Delattre und McEuen erwähnen nur beiläufig einige Beispiele von Mythologemen (1). Wir sind in erster Linie also auf den Text selbst angewiesen (2).

I. Einleitung: Lyrik im Einflußbereich der Pastoral-
dichtung.

Als Robert Herrick (1591-1674) zwischen 1610 und 1620 seine ersten Gedichte schrieb, stand die englische Lyrik noch stark unter dem Einfluß der Pastoraldichtung, deren Anfänge auf die griechischen Dichter Theokrit, Bion und Moschus zurückgehen. Vergil, der in ihrer Nachfolge steht, besingt das Land Arkadien und erweitert die Schäferwelt, die er bei den Griechen vorfindet, durch allegorische Figuren (3). In der Renaissance blüht die Schäferdichtung

(1) Douglas Bush: Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, 2. Aufl., New York 1957, p. 217f.

Floris Delattre: Robert Herrick, Paris 1911, pp. 391-443.

K.A. McEuen: Classical Influence upon the Tribe of Ben, Cedar Rapids Iowa 1939 (siehe Register!).

(2) Zitate nach der Ausgabe von L.C. Martin: The Poetical Works of Robert Herrick, Oxford 1956 (im folgenden zitiert als "Martin - Herrick").

(3) Cf. F.R. Hamblin: The Development of Allegory in the Classical Pastoral, Chicago 1928.

wieder auf. In England greift man die Werke von Boccaccio (Ameto, 1341), Sannazaro (Arcadia, publ. 1504) und Montemayor (1520-61, Diana) auf und führt sie weiter: Sir Philip Sidneys "The Countess of Pembroke's Arcadia" erscheint in London im Jahre 1590. Eine andere Hirtendichtung setzt die Tradition Chaucers, d'Urfés und Clément Marots fort (4): Spensers "The Shepherdes Calendar".

In allen diesen Werken führen Hirten, welche die amouröse Sprache meisterlich beherrschen, ein friedliches und unbeschwertes Landleben, das sich durch Reinheit der Sitten, Einfachheit und unverdorrene Lebensweise auszeichnet und von Liebeswerben, Gesang und Flötenspiel erfüllt ist. Liebliche Landschaften mit sanft geschwungenen Tälern und üppig blühenden Wiesen bilden den malerischen Hintergrund für dieses Hirtenleben.

Aus dem bukolischen Roman Sidneys und den Eklogen Spensers, der Anspielungen auf Personen und Ereignisse seiner Zeit in die Dichtung einführt, dringt die Hirtenpoesie dann in alle literarischen Gattungen ein, in die Erzählungen Lodges und Greenes, in die Dramen Peeles, Lylys und Shakespeares und in die Lyrik von Breton, Barnfield, Daniel, Drayton, Constable, Marlowe, W. Raleigh und E. Vere. Auf diese Weise wird die Pastoral- dichtung in England heimisch und erreicht ihren Höhepunkt

(4) Zur Geschichte der Pastoral- dichtung in England cf. die oben genannten Werke und:

E.K. Chambers: English Pastorals, London 1895.

Katharina Windscheid: Die englische Hirtendichtung von 1579-1625, Halle 1895.

F.W. Moorman: William Browne. His Britannia's Pastorals, and the Pastoral Poetry of the Elizabethan Age, Strasbourg 1897.

W.W. Greg: Pastoral Poetry and Pastoral Drama, London 1906.

in Miltons "Lycidas" (1637).

Auch Herrick kann sich dem Einfluß der Hirtenpoesie nicht verschließen (5). Wir finden bei ihm eine Fülle von Figuren aus dieser Dichtungsgattung. Die Namen Amarrillis, Amintas, Anthea, Chloe, Corinna, Diamene, Elektra, Julia, Lucia, Lydia, Mirtillo, Montano, Myrha, Oenone, Perenna, Perilla, Phyllis, Sapho, Silvio und Thyrsis kehren in seinen Gedichten immer wieder, müssen hier aber streng von den mythologischen Namen getrennt werden (6), die im Laufe der Geschichte in die Pastoralichtung oder von Herrick selbst in seine Lyrik aufgenommen wurden.

Die Auswirkungen der Hirtenpoesie auf die Mythologie werden in Herricks Gedichten sichtbar. Der spielerische und oberflächliche Charakter der Pastoralichtung verflacht auch die Mythologie. Der Dichter, der viele Hirtennamen wegen ihres Wohlklangs und um der Abwechslung willen in seinen Gedichten verwendet, verfährt mit mythologischen Namen bald ebenso. Eine stereotype Anwendungswiese bildet sich heraus, die keine neuen und wesentlichen Aussagen mehr ermöglicht. In "Corinna's going a Maying" (7) heißt es, Aurora streue ihre Farben in die Luft. Der Dichter spricht hier nicht vom Mythos der Göttin Eos (lat. Aurora), sondern greift zu einer zur Formel erstarrten Personifikation der Morgenröte. Dieser Usus wiederholt sich in demselben Gedicht:

"And Titan on the Eastern hill
Retires himselfe, or else stands still
Till you come forth" (8).

(5) Cf. Floris Delattre, ^{op.} loc. cit., pp. 265-280 (Le Pastoralisme).

(6) Über die Auswirkungen der Schäferpoesie auf Herricks Lyrik cf. auch K.A. McEuen, ^{op.} loc. cit., pp. 191-194.

(7) Martin - Herrick, p. 67.

(8) Ibid., p. 68.

Die Sonne wird hier Titan genannt, weil der Sonnengott Helios einer der bekanntesten Titanen ist (9). Etwas Wesentliches wird aber mit dem Gebrauch dieses Namens nicht ausgesagt.

Mythologie und Pastoraldichtung stammen aus der Antike und verbanden sich schon früh in den klassischen Eklogen. Das führte aber nicht zu einer Aufhebung aller Unterschiede. Herrick läßt in "An Eclogue, or Pastorall between Endimion Porter and Lycidas Herrick, set and sung" die Hirten direkt agieren und sprechen, führt die mythologischen Namen Apollon und Pan aber nur indirekt ein, also entweder in einem Vergleich oder in einer Anrufung durch einen "Hirten":

"Lyc. : Breake, if thou lov'st us, this delay,
End. : Dear Lycidas, e're long,
I vow by Pan, to come away
And Pipe unto thy Song" (10).

Zu all den Hirtennamen in diesem Gedicht gesellen sich die Namen Pan und Apollon (Z. 36). Pan war der arkadische Gott der Hirten und Apollon mußte als Hirt ein Jahr lang bei Admetos zur Strafe für die Tötung der Kyklopen dienen (11). Beide stehen also mit Recht in einem Hirtengedicht. Aber ihr Mythos wird nicht ausgesponnen, sondern von dem idyllischen Beiwerk verdrängt.

Die Stellung der Mythologeme inmitten konventioneller Pastoralelemente legt die Vermutung nahe, Herrick habe nicht aus der frühen griechischen Mythologie, sondern aus der römischen und aus späteren Dichtern geschöpft. Diese Mutmaßung bedarf jedoch einer beweiskräftigen Begründung.

(9) Cf. Lucan VII, 2; Stat., Theb. I, 501.

(10) Martin - Herrick, p. 184, St. VII.

(11) Kallim. Hymn. II, 47ff.; Apollod. Bibl. I, 9, 15;
III, 10, 4.

II. Die Quellen der Mythologeme Herricks.

Die Quellen für die in einer literarischen Epoche häufig vorkommenden Mythologeme lassen sich oft schwer bestimmen. Deshalb empfiehlt es sich, die Antwort auf die Frage nach den Quellen mit verschiedenen Mitteln zu suchen.

1. Herricks Andeutungen über seine Quellen.

In dem längeren Gedicht "The Apparition of his Mistress calling him to Elizium" (12) zählt Herrick die Dichter auf, die er und seine Geliebte auf den elysischen Gefilden hören werden: "Divine Musaeus, honour'd Homer, Linus, Pindar, Anacreon, stately Virgil, witty Ovid, soft Catullus, sharp-fang'd Martial, towering Lucan, Horace, Juvenal, Snake Perseus, Beaumont and Fletcher, Father Johnson" (gemeint ist Ben Jonson). Herrick kennt diese Dichter höchst wahrscheinlich, sonst würde er es kaum wagen, ihnen kennzeichnende Attribute beizulegen. Es fällt sofort auf, daß die lateinischen Dichter in der Überzahl sind, doch fehlen die griechischen nicht. Die Frage ist nur, ob Herrick seine Mythologeme direkt den Werken der griechischen Dichter entnommen hat, oder ob sie ihm durch neuere Dichter vermittelt worden sind.

In "To live merrily, and to trust to Good Verses" (13) nennt Herrick einige Dichter, die er ehren möchte: Homer, Vergil, Ovid, Catullus, Propertius und Tibullus. Hier tritt das Übergewicht der lateinischen Dichter noch stärker hervor. Ein Kommentar zu dieser Liste weist darauf hin, daß Herrick das in lateinischer Sprache Überlieferte vorzog:

(12) Martin - Herrick, p. 206.

(13) Ibid., p. 80.

2. Die Benützung von Übersetzungen.

"As for failing to mention Horace, Herrick does not list Anacreon either, and that happy Greek was another of his favourite models. It was not the real Anacreon that Herrick knew, for the fragment of his work was not available in Herricks day. What he knew was the collection of odes written by later Greeks in imitation of the poet, which had been published in France during the previous century along with a popular Latin translation. Herrick apparently trusted the Latin more than the Greek" (14). Daß Herrick Griechisch konnte, steht außer Zweifel. Seit dem 15. Jahrhundert wurde an den Public Schools Griechisch unterrichtet. Grocyn und Linacre führten es als Studienfach in Oxford ein. Ascham berichtet über die Blüte der Griechisch-Studien in Cambridge (15), wo ja auch Robert Herrick studierte (16). Daß er Griechisch verstand, beweist das Zitat aus Hesiod (Theog. 27-28), das er auf die Titelseite seiner "Noble Numbers" (1647 publ.) setzte. Seine Griechisch-Kenntnisse scheinen aber nicht allzu profund gewesen zu sein, denn es läßt sich nachweisen, daß Herrick lateinische Übersetzungen dem Urtext vorzog. In dem Gedicht "The Cheat of Cupid : Or, the ungentle guest" (17) erzählt der Dichter, wie Cupido durchnäßt und frierend um Einlaß in seine Kammer bittet, wie er ihn aufnimmt und sich wärmen läßt. Cupidos Lebensgeister kehren schnell wieder, und er schießt voll Undankbarkeit seinen Pfeil in das Herz des Dichters ab. Die Quelle für diese Episode ist Anacreontea Nr.33. Die lateinische Übersetzung (18) von Henri Estienne

(14) Marchette Chute: Two Gentlemen, London 1960, p.189.

(15) Cf. Floris Delattre, loc. cit., p.401 (Delattre stützt sich auf E. Sandys: A History of Classical Scholarship, vol.II: From the Revival of Learning to the End of the XVIIIth Century, Cambridge 1908).

(16) Marchette Chute, loc. cit., p.170 und p. 176.

(17) Martin - Herrick, p. 26.

(18) Henricus Stephanus: Anacreontis Teij odae, Paris 1554, pp. 86-87.

weist eine größere Ähnlichkeit mit dem Gedicht Herricks auf, als der Urtext (19). Delattre (20) bringt eine Gegenüberstellung des griechischen Originals mit der lateinischen Übersetzung und der englischen Version Herricks und beweist, daß sich Herrick an die lateinische Version hielt (21).

3. Schreibung und Herkunft mythologischer Namen.

Gottheiten, die in der griechischen und in der römischen Mythologie denselben Namen tragen, erscheinen bei Herrick in lateinischer Schreibung:

Apollo (griech. Apollon), Bacchus (gr. Bakchos), Electra (gr. Elektra), Heccate (gr. Hekate), Phoebus (gr. Phoibos). Daraus läßt sich auf die Benützung relativ später Quellen schließen.

Manche Gestalten tragen in der römischen Mythologie einen anderen Namen als in der griechischen. Herrick verwendet immer die römische Form: Aesculapius (griech. Asklepios), Aurora (Eos), Cupido (Eros), Graces (Chariten), Jove (Zeus), Juno (Hera), Mercury (Hermes), Neptun (Poseidon), Parcae (Moirai), Pluto (Hades), Proserpina (Persephone), Venus (Aphrodite), Vulcanus (Hephaistos). Diese Gottheiten sind in einigen Fällen identisch, in anderen wurde eine römische Gestalt einer griechischen zugeordnet. Doch in diesem Zusammenhang ist das irrelevant. Entscheidend ist, daß uns bei Herrick in allen Fällen die lateinische Namensform begegnet.

Einige mythologische Figuren gab es nur in der römisch-italischen Mythologie: Domiduca, Fate, Fortune,

(19) Die lateinische Version ist abgedruckt in: Martin-Herrick, p. 50lf.

(20) Floris Delattre, loc. cit., p. 404ff.

(21) Ein anderes Beispiel ist "The wounded Cupid" (Martin-Herrick, p.50, lateinische Version: ibid., p. 508).

Genius und Lares. Sie werden bei Herrick auffallend oft erwähnt.

Aus diesen Feststellungen ergibt sich, daß Herrick seine Mythologeme vor allem aus lateinischen Quellen schöpft, möglicherweise sogar aus den Werken von Renaissance-Dichtern.

4. Nachweisbare Quellen.

Es kommt einige Male vor, daß Herrick ein Mythologem im Zusammenhang mit ganzen Versen aus lateinischen oder englischen Dichtungen übernimmt. In diesen Fällen läßt sich die Quelle näher bestimmen.

a. Horaz: "Sed satis est orare Jovem quae ponit et aufert" heißt bei Herrick:

"It is sufficient if we pray

To Jove who gives, and takes away" (22).

Horazens "nullum saeva caput Proserpina fugit" klingt an in den Versen:

"None, Posthumus, co'd ere decline

The doome of cruell Proserpine" (23).

b. Ovid: Herricks Ausruf in "To Groves": "... pitie me: By deare S. Iphis" bezieht sich eindeutig auf eine von Ovid erzählte Episode. Der Kyprier Iphis aus Salamis, ein Mann aus dem Volke, wird von der vornehmen Anaxarete abgewiesen und erhängt sich vor der Tür ihres Gemachs (24).

c. Vergil: In "The New Charon" spricht Herrick von den Seelen in der Unterwelt,

"Where, drest with garlands, there they
walk the ground".

Mit dieser Zeile gibt er Vergil wieder (25). - Vergils "mystica vannus Iacchi" erscheint in "His fare-well to Sack" (26).

(22) Horaz, Ep.I, 18, 111. - Martin - Herrick, p. 59.

(23) Horaz, Carm.I, 28, 20. - Martin - Herrick, p. 132.

(24) Ovid, Metam.XIV, 698-760. - Martin - Herrick, p.169.

(25) Vergil, Aeneis VI, 665. - Martin - Herrick, p.417, Z.29.

(26) Vergil, Georg.I, V, 166. - Martin-Herrick, p.45, Z.23.

d. Seneca: In "Orpheus and Pluto" schreibt Herrick:
"Deigne to warne the fatall Sisters to retwist the yarne".
Bei Seneca lautet der entsprechende Vers: "Nec sua retro
fila revolvunt" (27).

e. Propertius: Herricks Gedicht "The Mount of the Muses"
zeigt Anklänge an Propertius (28).

f. Martial: Herricks Wunsch in "What kind of Mistresse
he would have":

"Let her Lucrece all day be,
Thais in the night to me",

findet sich in ähnlicher Form bei Martial:

"Si te delectat gravitas, Lucretia toto
sis licet usque die; Laida nocte volo" (29).

g. Tibullus: Die Beschreibung Elysions in "The Appa-
rition of his Mistresse calling him to Elizium" stammt
von Tibullus (30).

h. Catullus: Einige Zeilen aus "A Nuptiall Song, or
Epithalamie, on Sir Clipsey Crew and his Lady"
könnten auf Catull zurückgehen:

"Himen, O Himen! Tread the sacred ground;
Shew thy white feet, and head with Marjoram crown'd:
Mount up thy flames and let thy Torch
Display the Bridegroom in the porch ..." (31).

i. Ben Jonson (1573-1637): Doch gerade dieses eben
zitierte Beispiel scheint keine direkte Entnahme aus
Catull zu sein, sondern nahm wohl seinen Weg über Ben
Jonsons "Hymenaei" ("Hymen ... his head crowned with
Roses, and Marioram, in his right hand a torch of pine
tree") (32).

(27) Seneca, Hercules Furens 182. - Martin-Herrick, p.421, Z.13f

(28) Propertius III, I, 17ff. - Martin-Herrick, p. 334.

(29) Martial XI, CIV, 21 f. - Martin-Herrick, p. 232.

(30) Tibullus I, III, 57-66. - Martin-Herrick, p.205f.,
Z.1-20.

(31) Catullus LXI, 6-15. - Martin-Herrick, p.113, Z.31-34.

(32) Ben Jonson: Hymenaei, ll. 48-51.

Die oben aufgeführten Beispiele sprechen dafür, daß Herrick seine Mythologeme den Werken lateinischer Dichter und Schriftsteller entnahm. Manche Mythologeme dürften aber auf dem Umweg über die Dichtungen seines Freundes und Lehrmeisters Ben Jonson zu ihm gelangt sein (33).

5. Das "Milieu" des Mythologems.

In vielen Fällen läßt sich nicht genau sagen, aus welcher von mehreren in Frage kommenden Quellen Herrick ein Mythologem bezog. Wenn auch im Verlaufe dieser Arbeit jeweils mehrere Fundstellen zitiert werden, so wird man sich doch meistens für die späteren, also die lateinischen Quellen entscheiden müssen. Die Umgebung und die Gestaltung der Mythologeme liefern dafür die Anhaltspunkte.

In "Upon Prudence Baldwin her sicknesse" (34) wird dem Asklepios ein Hahn aufgeopfert:

"Aesculapius! come and bring
Means for her recovering;
And a gallant Cock shall be
Offer'd up by her to Thee".

Asklepios (lat. Aesculapius), der Gott der Heilkunst, Sohn des Apollon und der Koronis, wurde von Cheiron, dem guten Kentauren, erzogen und lernte von ihm seine Kunst (35). Auf Bildern ist der Gott mit Schlange und Stab dargestellt. - Die griechischen Quellen scheiden wegen der lateinischen Namensform aus. Es kommen nur Übersetzungen oder Ovid in Frage. Aber in welcher Quelle fand Herrick die Hahnopferung? Wieder ist die Antwort bei Ben Jonson zu suchen: "They gave a cock to Aesculape" (36).

(33) L.C. Martin führt im "Commentary" zu Herricks Gedichten eine große Zahl von Stellen aus Ben Jonson auf, die als Quellen für Herricksche Verse anzusehen sind.

(34) Martin-Herrick, p. 122.

(35) Homer, Ilias IV, 194; XI, 518; Hesiod, Frg. 122ff.; Pindar, Pyth. III mit Scholien; Ovid, Metam. II, 542ff.

(36) Ben Jonson, Epig. XIII, 2.

In "Charon and Phylomel, a Dialogue sung" (37) bittet Phylomel den Charon, sie überzusetzen und verspricht ihm, die Überfahrt mit Gesang zu bezahlen. Die attische Version des Mythos erzählt, wie Tereus, der Gatte der Pandion-tochter Prokne, seine Schwägerin Philomele verführt und ihr die Zunge herausschneidet, um die Tat geheim zu halten. Philomele teilt ihrer Schwester aber das Verbrechen durch eine Stickerei mit. Da tötet Prokne ihren Sohn Itys und setzt ihn seinem Vater Tereus zum Mahle vor. Zeus verwandelt dann Prokne in eine Nachtigall, die um ihren Sohn Itys klagt, und Philomele in eine Schwalbe, die ihre Geschichte zwitschernd zu erzählen sucht (38). - Die römische Variante des Mythos vertauscht die Rollen und berichtet, Philomele sei in die Nachtigall und Prokne in die Schwalbe verwandelt worden (39). Diese Version liegt auch hier vor, denn in einem der Manuskripte trägt das Gedicht die Überschrift: "Charon, and ye Nitingale" (40). Herrick kennt also die lateinische (und nicht die griechische) Quelle: Ovids Metamorphosen.

6. Résumé:

Herrick entnahm seine Mythologeme den Werken von Catull, Horaz, Ovid, Seneca und Vergil, aber auch von Martial, Propertius und Tibull. Griechische Quellen waren für ihn vor allem Homer, Hesiod, die Anthologie und die pseudo-anakreontischen Lieder. Die griechischen Dichtungen, aus denen er selten schöpfte, waren ihm in Übersetzungen zugänglich. Viele Mythologeme fand er auch in den Werken seines Lehrmeisters Ben Jonson (41).

(37) Martin - Herrick, p. 248.

(38) Sophokles, El. 127; Tereus; Aeschyl., Agam. 1140 ff.; Apollod. III, 193 ff.

(39) Ovid, Metam. VI, 426 ff.; Hygin., Fab. 45; Serv., Ecl. VI, 78.

(40) Cf. die "Critical Notes" in Martin-Herrick, p. 490.

(41) Auch A. W. Pollard (Herrick and his friends, in: Macmillan's Magazine, vol. 67/Dec. 1892, p. 144) kommt zu einem ähnlichen Ergebnis.

7. Die Entwicklung im Verhältnis Herricks zu seinen Quellen.

L.C. Martin unterscheidet in der "Introduction" zu Herricks Werken zwischen der Schaffensperiode vor 1630 (Beginn der Amtszeit Herricks in der Pfründe von Dean Prior) und dem Zeitabschnitt danach. In der frühen Periode habe Herrick längere und locker gebaute Gedichte geschrieben, die besonders von Horaz und Ovid beeinflusst seien. In der späteren Schaffenszeit sei die Mehrzahl der Gedichte kurz. Sie seien streng konstruiert und fußen mehr auf Martial und Tacitus (42). Es handelt sich aber um keine auffallende Entwicklung in Herricks Quellenverwendung, sondern nur um eine leichte Akzentverschiebung. Fest steht, daß der Geist der römischen Mythologie auf Herrick immer einen starken Einfluß ausgeübt hat.

III. Die Thematik in Herricks Mythologie.

In der Mythologie Robert Herricks kristallisieren sich bestimmte thematische Schwerpunkte heraus, weil der Dichter unter den Mythologemen eine gewisse **A u s w a h l** trifft. Bei dieser Wahl läßt sich der Dichter von seinem Lebensgefühl und seinen poetischen Zielen leiten, doch wirkt sich dabei auch der Einfluß der literarischen Vorbilder aus. - Fragen wir also nach Inhalt und Thema der Mythologeme, denen Herrick den Vorzug gibt.

1. Anakreontik.

a) Cupido als "Liebe": Cupido kommt von allen mythologischen Figuren bei Herrick am häufigsten vor (43), entweder unter seinem Namen ("Cupid") oder als "Love" (mit großem Anfangsbuchstaben). Eros war ursprünglich eine kosmogonische Macht. Er wurde in Thespiai und in Parion verehrt, besonders als Gott der jungen Männer. Erst später

(42) Martin - Herrick, p. XXXIX f.

(43) Cf. Martin - Herrick, pp. 17, 18, 26, 28, 50, 63, 100, 115, 138, 155, 172, 188, 203, 219, 221, 222, 223, 228, 241, 278, 280, 281, 283, 295, 333.

erscheint er als Sohn der Aphrodite (44). In hellenistischer Zeit tritt er dann als geflügelter Bogenschütze auf, der seine Pfeile auf Götter und Menschen abschießt. Die römische Mythologie kennt Eros als Cupido oder Amor.

Herrick hat die hellenistische Spätform Cupidos in Kindesgestalt aus den "Anacreontea" übernommen. Die Gedichte "Upon Cupid" (Cupido weint, weil er von einem Floh gebissen wurde), "The Cheat of Cupid" (Cupido schießt seinen Pfeil auf den Dichter ab) und "The Wounded Cupid" (Cupido wird von einer Biene gestochen und jammert laut. Seine Mutter aber gibt ihm zu bedenken, wie sehr erst die Wunden schmerzen, die er den Menschen mit seinen Pfeilen reißt) folgen ziemlich genau dem lateinischen Text der "Anacreontea" Nr.6, 33 und 35, die Henri Estienne 1554 herausgab (45).

b) Das Thema "Liebe" klingt aber nicht nur in den überaus zahlreichen Cupido-Mythologemen an, sondern auch in verschiedenen anderen, die weniger abgegriffen sind. In "To his deare Valentine, Mistresse Margaret Falconbridge" (46) verstärkt Herrick seine Liebeserklärung durch ein Mythologem.

"Now is your turne (my Dearest) to be set
A Jem in this eternall Coronet:
'Twas rich before; but since your Name is downe,
It sparkles now like Ariadne's Crowne.
Blaze by this Sphere for ever; Or this doe,
Let Me and It shine evermore by you."

Der Mythos erzählt: Dionysos heiratete die von Theseus verlassene Ariadne und schenkte ihr eine Krone, die als Sternbild Krone an den Himmel versetzt wurde (47). Nach einer anderen Version schenkte ihr Hephaistos einen Kranz (48).-

(44) Simonid., Fr.24 D.

(45) Martin - Herrick, p.18, 26 u. 50; lateinischer Text auf p. 501 (Anacreont.Nr.33) und p.508 (Anacr. Nr.35).

(46) Martin - Herrick, p. 264.

(47) Hygin., Astron.II, 5; Ps.-Eratosth., Catast.5.

(48) Apoll. Rhod.III, 1001 ff.; Ovid, Metam.VIII, 176 ff.

Die Doppeldeutigkeit des Mythologems kommt bei Herrick durch die Wörter "Jem", das mehr auf die Brautkrone weist und "Sphere", das eher an das Sternbild denken läßt, zum Ausdruck. Dem Dichter kommt es vor allem darauf an, das Funkeln von Krone und Sternen (bzw. des Kranzes aus vielen "Valentines") zu evozieren (vgl. die Wörter Jem, sparkle, blaze, shine). Herricks "Juwel" gibt der Krone erst ihre wahre Leuchtkraft, die an die Kostbarkeit des Kleinods denken läßt. Die vom Dichter Verehrte ist also sein kostbarer "Schatz".

Auch Jupiter spielt in Herricks Liebesgedichten eine Rolle. Das überrascht nicht, denn schon die griechische Mythologie berichtet von einer großen Zahl von Liebesabenteuern des hohen Zeus. In "To the Maids to walke abroad" (49) spricht Herrick von den verschiedenen Gestalten, die Jupiter annahm, wenn er Frauen nachstellte. Er trat auf als Satyr, als Schwan, als Stier und als Mann. In "To Electra" (50) spielt Herrick auch darauf an:

"Ile come to thee in all those shapes,
As Jove did, when he made his rapes:
Onely, Ile not appeare to thee,
As he did once to Semele.
Thunder and Lightning Ile lay by,
To talk with thee familiarly".

Herrick möchte seiner Geliebten in allen Gestalten erscheinen, nur in derjenigen nicht, in der Zeus sich der Semele zeigte. - Die sterbliche Semele, die Tochter des Kadmos, erregte das Wohlgefallen des Zeus. Hera wurde eifersüchtig auf sie und gab ihr deshalb den Rat, Zeus auf die Probe zu stellen. Daraufhin bat Semele den Zeus, ihr wie einer Göttin als Gott zu begegnen. Zeus willigte ein und erschien ihr im furchtbaren Gewand von Blitz und

(49) Martin - Herrick, p. 215.

(50) Ibid., p. 58.

Donner. Semele wurde durch die Blitze getötet (51). - Herrick möchte mit diesen mythologischen Anspielungen nur sagen, daß er zarte Formen des Liebeswerbens wählen will.

Ob Herrick sich über Cupido als kindlich-kindischen Liebesgott lustig macht oder ihn in nachdenklichen Plaudereien fast in einen abstrakten Begriff ("Love") auflöst, ob er den Wert seiner Geliebten durch das Funkeln eines Edelsteines aus Ariadnes Krone ausdrückt, oder ob er mit Andeutungen von Jupiters Liebesabenteuern um sie wirbt - nie schöpft der Dichter aus der Tiefe des Mythos, sondern findet Gefallen an eigenartigen Einzelzügen, die er in galantem Plauderton verwertet.

c) Bacchus und der Wein: Cupido und Bacchus gehören zur Anakreontik. Die Verbindung von Liebe und Wein kommt in manchen Gedichten Herricks zum Ausdruck. Das Bacchus - Mythologem ist aber keineswegs zum trivialen Zeichen für die Weinseligkeit des Dichters degradiert worden, sondern taucht in verschiedenen Varianten auf. In "The Vine" (52) träumt Herrick, er sei in eine Rebenranke verwandelt, die sich um seine zierliche Lucia schlingt (53).

"About her head I writhing hung,
And with rich clusters (hid among
The leaves) her temples I behung:
So that my Lucia seem'd to me
Young Bacchus ravisht by his tree".

Herrick erzählt nichts über Dionysos (dieser war polyonym: einer seiner zahlreichen Beinamen war Bakchos). Aber der Dichter weiß, daß die Weinrebe die Pflanze des Dionysos ist, und deshalb vergleicht er die von den Reben umschlungene Geliebte mit dem jungen Gott. Vielleicht kennt

(51) Pindar, Olymp. II, 27 (25); Pausanias II, 37, 5.

(52) Martin - Herrick, p. 16.

(53) Cf. Secundus, Basia 2.

Herrick auch die Episode auf dem Seeräuberschiff, um dessen Mast sich plötzlich Weinreben rankten, als die Matrosen Dionysos fesseln wollten (54). - In diesem Gedicht greift Herrick aus dem Bakchos-Mythos die Weinranke als die Pflanze des Gottes heraus, im folgenden die Attribute der Bakchai, Thyrsosruten, und die dionysische Wildheit im Zusammenhang mit Weingenuß. Herrick trinkt in "To live merrily, and to trust to Good Verses" (55) auf das Wohl verschiedener Dichter und ruft dann aus:

"Wild I am now with heat;

O Bacchus! coole thy Raies!

Or frantick I shall eate

Thy Thyrse, and bite the Bayes."

Dionysos (Bakchos) ist der Sohn von Semele und Zeus. Der höchste Gott birgt aus dem Leib der von seinen Blitzen getöteten Semele den Dionysos und trägt ihn bis zur Geburt in seinem Schenkel aus (56). Dionysos ist ein theriomorpher Gott. Er tritt oft als Bock oder Stier mit einem lärmenden Gefolge von Bakchai, Mainades, Seilenoi, Lenai, Nymphen und Satyrn auf, die Thyrsosstäbe tragen, tanzen, Wein trinken und im orgiastischen Taumel junge Tiere zerfleischen (57). - In dem zitierten Gedichtabschnitt mit seiner dionysischen Gestimmtheit kommt Herrick dem Charakter des antiken Mythos näher. Während aber in der Mythologie Enthusiasmus, Tänze und Trunkenheit die Bakchoi zur Ekstase führten, scheint bei Herrick nur der Wein den Taumel zu verursachen.

Herricks epikuräisches Lebensgefühl bestimmt die Auswahl von Mythologemen. Die anakreontischen Themen Liebe und Wein werden aber nicht nur mit Cupido- und Bakchos-Mythologemen, sondern auch mit anderen, kleinere Einzelheiten

(54) Ovid, Metam. III, 597ff.; Apollodoros III, 37-38; Hyginus, Astron. II, 17; Nonnos XLV, 105 ff.

(55) Martin - Herrick, p. 81.

(56) Euripides, Bakchos, passim; Hesiod, Theog. 940 ff.; Ovid, Metam. III, 236 ff., Nonnos VIII, 190 ff.; Apollod. III, 26 ff.; Hygin, Fab. 167, 170, 251.

(57) Zu "bite the Bayes" cf. Lycophron, Alexandra 6: "daphnephágon"; Juvenal VII, 18-19; Martial V, 4, 2.

hervorhebenden mythologischen Anspielungen entfaltet.

2. Sensualismus.

Die griechische Philosophie sah im Leib den Kerker der Seele, und dennoch wurde die Schönheit des menschlichen Leibes nirgends erhabener dargestellt, als im hellenischen Griechentum. Ein Widerschein des Schönheitssinns und der Leibverherrlichung fiel auch auf die Mythologie und leuchtet uns aus der Dichtung Herricks entgegen, der mit seinen Sinnen die Schönheit und Anmut des Leibes zu erfassen trachtet. Bilder aus der Mythologie sind ihm dabei Vergleichsmittel und Schönheitsmaßstab.

a) Optischer Aspekt: In "To Electra" (58) schmeichelt Herrick seiner Geliebten, sie sei weißer als Schnee, Schwäne, Lilien, Milch oder Mondlicht und fährt fort:

"More white then Pearls, or Juno's thigh;
Or Pelops Arme of Ivorie.
True, I confesse; such Whites as these
May me delight, not fully please:
Till, like Ixion's Cloud you be
White, warme, and soft to lye with me".

Juno, eine altitalische Göttin, erhielt die Attribute der griechischen Götterkönigin Hera. Sie war wie Hera die Göttin des weiblichen Lebens, der Ehe und der Hochzeitsbräuche (59). - Herricks Vergleich stammt von Propertius.

Pelops, der Sohn des Tantalos, wird von seinem Vater geschlachtet und den Göttern als Speise vorgesetzt. Die Götter merken es sofort; nur Demeter verspeist achtlos die Schulter des Pelops. Er wird wieder ins Leben zurückgerufen und sein Schulterstück wird durch Elfenbein ersetzt (60).

(58) Martin - Herrick, p. 34.

(59) Plaut., Aulul. 692; Ter., Andr. 473; - Propertius II, 3, 10.

(60) Pindar, Ol. I, 24 ff., 49 ff. u. Schol. 37; Lucian, De saltat. 54; Schol. Lykophr. 152.

Ixion versuchte, Hera zu verführen. Sie beklagte sich deshalb bei Zeus, der daraufhin aus einer Wolke Nephele als Doppelgängerin Heras formte. Ixion ließ sich täuschen, und Nephele gebar ihm die Kentauren (61). - Dieser Mythos muß unterschieden werden von den sekundären Quellen, in denen er schon zum Vergleich benützt wird. Herrick kann den Vergleich mit Ixions Wolke von Plautus (62), Robert Burton (63) oder Ben Jonson (64) entliehen haben.

Das Prinzip der Zusammenstellung dieser verschiedenen Mythologeme war die Weißheit der genannten Gestalten. Herrick interessiert sich nicht für das Geschehen im Mythos, sondern will nur den optisch-sinnlichen Eindruck mit Hilfe mythologischer Vergleiche wiedergeben (65).

b) Olfaktischer Aspekt: Bei der Vermittlung von Geruchseindrücken verfährt der Dichter in ähnlicher Weise. "A Song to the Maskers" (66) beginnt mit der Aufforderung an Tänzerinnen, sich beim Tanze zu erhitzen, Rosenöl zu schwitzen und alle Umstehenden damit zu parfümieren. Das Gedicht endet:

"As Goddess Isis (when she went,
Or glided through the street)
Made all that touch't her with her scent
And whom she touch't turne sweet".

Isis war eine ägyptische Göttin. Sie wurde schon im 7. Jahrhundert vor Christus in Griechenland bekannt. Herrick orientierte sich wahrscheinlich in der englischen Übersetzung von Plutarchs Werk "Über Isis und Osiris" über den

(61) Aischylos, Frg. aus "Ixion" und "Perrhaibides"; Pindar, Pyth. II, 21-48 mit Schol.; Diod. IV, 69, 4 f.; Hygin., Fab. 62.

(62) Plautus: Casina IV, 4, 21: "Nebula haud est mollior".

(63) R. Burton: The Anatomy of Melancholy III, 2, 2, 2.

(64) B. Jonson: Cynthia's Reuells V, 4, 435.

(65) Ein weiteres Beispiel findet sich in: Martin-Herrick, p. 51.

(66) Martin - Herrick, p. 9.

Isismythos (67). - Der Dichter mildert seinen sinnhaften Wunsch durch den mythologischen Vergleich etwas ab. Der in seinem merkwürdigen Ansinnen erbetene Vorgang wird mit dem zarten Schleier des Geheimnisvollen umhüllt.

Auch in "Love perfumes all parts" (68) preist Herrick den Wohlgeruch, den eine Dame verströmt.

"Godess Isis cannot transfer
Musks and Ambers more from her:
Nor can Juno sweeter be
When she lyes with Jove, than she".

Der Vergleich begegnet uns auch in "Upon Julia's unlacing herself" (69). Juno und Jupiter sind das höchste Götterpaar; sie entsprechen dem griechischen Paar Hera und Zeus. - Das für die Barockdichtung charakteristische Motiv vom Schweiß der Geliebten wird durch den Vergleich mit mythologischen Gestalten veredelt.

Das Lob auf den Leib und die Vergegenwärtigung sinnlicher Eindrücke drohen bei Herrick oft in plumpen Sensualismus auszuarten. Der Dichter versucht, dieser Gefahr durch die Auswahl sinnlicher Bilder aus der Mythologie zu begegnen. Diese Begebenheiten und Bilder wirken durch die Unaktualität und Übermenschlichkeit der agierenden mythologischen Gestalten distanzierend. Die sinnlichen Wünsche des Dichters erhalten durch den Hinweis auf ein ähnliches Verhalten der antiken Götter eine scheinbare Legitimation. Da es ihm an Beispielen aus der Mythologie nicht fehlte, konnte er das Thema "Leib und Sinnlichkeit" abwechslungsreich und anschaulich gestalten.

(67) Plutarch: Is. und Os.15, in: *Morals*, transl. Holland, 1603, p.1293: "Onely the Queenes waiting maids and women that came by, she saluted and made much of ... casting from her into them a marvellous sweet ... sent issuing from her body, whiles she dressed them". Zitiert nach Martin - Herrick, p. 499.

(68) Martin - Herrick, p. 59.

(69) *Ibid.*, p.157: "As when to Jove Great Juno goes perfum'd". Cf. Homer, *Ilias* XIV, 170-4.

3. Musik und Dichtung.

In den Cupido-, Bacchus-, Isis- und Juno-Mythologemen steht die leiblich-sinnliche Komponente im Vordergrund. Doch Herrick dichtet auch vom geistigen Leben und von den Künsten und bezieht dabei die Mythologie mit ein, die ihm reiche Anregungen gibt.

In "The Poet hath lost his pipe" (70) klagt er:

"I cannot pipe as I was wont to do,
Broke is my Reed, hoarse is my singing too:
My wearied Oat Ile hang upon the Tree,
And give it to the Silvan Deitie".

Silvanus ist der römische Waldgott und Schutzherr von Pflanzen und Tieren (71). Er ist dem Pan verwandt. Wahrscheinlich meint Herrick hier Pan selbst, denn der griechische Wald- und Weidegott war bekannt als Flötenspieler. Er forderte sogar Apollon zum Wettstreit heraus (72). Auch in einer anderen Erzählung spielt die Flöte eine Rolle. Die Nymphe Syrinx wird zur Rettung vor Pan in einen Schilfrohrbusch verwandelt. Pan schneidet ein Rohr ab und verwendet es als Hirtenflöte (73). - Flöte und Musik sind in Herricks Gedicht Symbol und Metapher seines Dichtens.

Auch in "To Apollo" (74) erscheint der Dichter als Flöten- oder Leierspieler und als Sänger. Herrick sucht hier wiederum nach Parallelen in der Mythologie.

"Thou mighty Lord and master of the Lyre,
Unshorn Apollo, come, and re-inspire
My fingers so, the Lyrick-strings to move,
That I may play, and sing a Hymne to Love".

(70) Martin - Herrick, p. 205.

(71) Plautus, Aulul. 674; Vergil, Aen.VIII, 600 ff.

(72) Mythogr. Vatic.I, 90; Eurip., Jon 501.

(73) Ovid, Metam.I, 689 ff.

(74) Martin - Herrick, p. 280.

Apollo war Meister im Spiel der Leier. Er siegte im musikalischen Wettstreit über Pan (75) und Marsyas (76). Apollo wird in der bildenden Kunst mit einer Leier in der Hand dargestellt. Das Epitheton "ungeschoren" erhielt er schon von Homer (77). - Die Einbeziehung einer mythologischen Gestalt durch Apostrophe geht schon über die vergleichsartige Einführung einer Gottheit hinaus, bringt aber noch nicht die Integration des Gedichtes mit sich, die erst durch Verschmelzung eines symbolhaften Mythologems mit Gedichtablauf und -aussage erreicht wird. Die Apostrophe ist ein großer Schritt zu dieser engen Verbindung, der aber meist an der Peripherie der Aussage vollzogen wird. - Die letzte Zeile des Gedichtes, die eine Brücke vom Gesang des Dichters zur Liebe schlägt, bestätigt uns übrigens, daß die Liebe das Hauptthema der Herrickschen Dichtung bildet, um das sich die anderen Themen, Wein, Musik, Dichtung und Tod in enger Verflechtung ranken.

In "Upon M. William Lawes, the rare Musitian" (78) wird der Komponist mit Gestalten aus der Mythologie verglichen, die durch ihre musikalischen Fähigkeiten hervorragten:

"Some have Thee call'd Amphion; some of us,
Nam'd thee Terpander, or sweet Orpheus".

Amphion, der Sohn der Antiope, war ein so begabter Musiker, daß sogar die Steine Thebens seiner Leier folgten (79).

(75) Ovid, Metam XI, 146 ff.

(76) Pausanias I, 24, 1; Ovid, Metam.VI, 382 ff.; Hygin, Fab. 165.

(77) Ilias XX, 39; cf. auch: Homer. Hymn. Ap.Del.134; Pindar, P.III, 26; Isth.I, 8; Ovid, Metam.XII, 585; Horaz, Carm.I, 21, 2: "intonsum ... Cynthium".

(78) Martin - Herrick, p. 288.

(79) Hygin, Fab.8; Apollod.III, 42 -44; Pausan.IX, 17,6; Ovid, Metam.VI, 110.

Terpandros aus Antissa, Sohn des Dardanis, war Komponist eigener und homerischer Texte, Vertreter einer Kitharodenschule auf Lesbos im 7. Jh. v. Chr. und Erfinder der siebensaitigen Lyra (80), also eine historische Persönlichkeit.

Dem Sänger Orpheus folgten Tiere und Bäume um ihm zuzuhören, und die Flüsse hörten auf zu fließen, wenn seine Weisen erklangen (81).

Durch die Beinamen aus der Antike, die Herrick dem Musiker gibt, macht er ihm Komplimente, die weniger aufdringlich als ein direktes Lob wirken.

Wie in den zuvor genannten Beispielen stehen auch in "A Hymne to the Muses" (82) die Musikinstrumente als Symbole für Herricks dichterische Fähigkeit:

"O! You the Virgins nine!
That doe our soules encline
To noble Discipline !
Nod to this vow of mine:
Come then, and now enspire
My violl and my lyre
With your eternal fire".

Die Neunzahl der Musen begegnet zuerst bei Hesiod (83). Sie werden oft als Jungfrauen bezeichnet; es gibt aber Sagen, in denen Söhne von Musen vorkommen (z.B. der Thraker Rhesos in "Rhesos" von Euripides). - Die Inspiration des Dichters durch die Musen ist ein alter Topos. Ursprünglich war eine Muse die Schutzgottheit des Rhapsoden. Die in ihrem Namen enthaltene Komponente der Gedächtniskraft (Mousai: die Sinnenden, oder Montiai: die Erinnernden) war

(80) Plut., De Mus. 4 f.; 9; 16; 28.

(81) Horaz, Carm. I, 12, 7.

(82) Martin - Herrick, p. 228.

(83) Hesiod, Theog. 915 ff.

für den Rhapsoden unentbehrlich. Seit Homer gehört die Anrufung der Muse zu Beginn eines poetischen Werkes zur Tradition der griechischen Dichtung.

Herrick ruft keine bestimmte Muse an, wie es schon in der Antike oft gehandhabt wurde, sondern alle neun gemeinsam, sie mögen seine Violine und seine Leier inspirieren. Flöte, Leier, Violine und die menschliche Stimme dienen ihm als Symbole der Dichterbegabung. Als Musikant des Wortes und als Sänger seiner Gedanken, Empfindungen und Erlebnisse versinnbildlicht der Dichter in diesen der Mythologie entlehnten Musikinstrumenten seine Gabe und sein Tun.

Die Mythologeme unter dem Thema "Dichtung und Musik" sind also nicht nur bloßes Beiwerk. - Die Mythologie stellt für Herrick eine Sammlung von Bildern dar, mit denen er seine Lieblingsthemen illustriert. Seine gesamte weltliche Lyrik steht unter dem mythologischen Titel "Hesperides".

"The name was applied not only to the daughters of Hesperus but also to their garden in the Fortunate Isles at the western extremity of the earth. See O.E.D. s.v., I.c. Herrick implies that his poems, fruits of the west country, are to be associated with the golden apples which the mythical garden contained" (84). L.C. Martin sieht hier eine Beziehung zwischen Herricks Früchten westlicher Dichtung und den kostbaren goldenen Äpfeln, die von den Hesperiden, den Töchtern des Abends, im Westen bewacht werden. Den Baum mit den Früchten schenkte Gaia einst der Hera zu ihrer Hochzeit mit Zeus (85). - Man kann im Titel "Hesperides" aber auch eine Anspielung auf den Gesang der Hesperiden erblicken, die zu ihrer Erholung zu singen pflegten. - Möglicherweise will der Dichter auch andeuten,

(84) L.C. Martin im "Commentary", Martin - Herrick, p.498. Andere Deutungen gibt G.C.Moore Smith in MLR IX/1914, p. 373 f.

(85) Hesiod, Theog.215; 275; Pherecyd. in Schol. Apoll. Rhod.IV, 1396.

daß er seine Leser in die seligen Gefilde der Dichtung entführen will, denn ursprünglich war das Land der Hesperiden wohl ein Stück Jenseits (86). Doch widersprechen diese Deutungen nicht der ersten von der Dichtung als Schatz des westlichen Landes. So vieldeutig wie der Titel, so vielfältig ist ja auch die Lyrik Robert Herricks. Auf jeden Fall drückt der Titel aber eine Beziehung der Gedichte zur Mythologie aus, der in Herricks Lyrik ein relativ großer Raum gegeben ist.

4. Leben und Tod.

Die Darstellungen in manchen Literaturgeschichten schildern Herricks Dichtung als ein selbstgefälliges und heiteres Spiel mit dem banalen Thema "Wein, Weib und Gesang" und überhören die Ernsthaftigkeit vieler Aussagen über den Gang des Lebens und sein Ende.

Der Dichter fühlt, wie er der Zeit ausgeliefert ist. Er klagt über das Altern und fragt nach einem Verjüngungsmittel.

"Aeson had (as Poets faine)
Baths that made him young againe:
Find that Medicine (if you can)
For your drie-decrepid man" (87).

Der greise Aison wurde von Medeia in einem Kessel voll Wasser gekocht. Verschiedene Zauberkräuter, die sie beimgte, bewirkten, daß Aison als Jüngling dem Kessel entstieg. - Herrick berichtet in leicht ironischem Tone über die ganze Prozedur, aber eine leise Klage über sein eigenes Schicksal schwingt in seinen Worten mit. Sie wird unüberhörbar in dem übermütigen und temperamentgeladenen "Lyric to Mirth" (88), in dem der Dichter das "Carpe-

(86) Cf. A. Lesky: Thalatta. Der Weg der Griechen zum Meer, Wien 1947, p.76, im Zusammenhang mit Hesiod, Theog. 215 und 275.

(87) Martin - Herrick, p.10. - Quelle: Ovid, Metam.VII, 162ff.

(88) Martin - Herrick, p. 39.

Diem"-Thema kraftvoll und wild anschlägt und ein Bild der Lebenslust entwirft, das an die Dionysos-Orgien erinnert und durch die Preisung des Bacchus verstärkt wird. Mitten hinein in diesen Freudentaumel fällt der harte Satz: "Death will come and mar the song".

Der Tod wird auch seinem Leben ein Ende setzen. Den Dichter erfüllt die Sorge, er könne nach seinem Tod in Vergessenheit geraten. Herrick drückt diese Gefahr durch das Lethe-Mythologem aus in "To live merrily, and to trust to Good Verses" (89):

"And when all Bodies meet
In Lethe to be drown'd;
Then onely Numbers sweet,
With endless life are crown'd".

Lethe ist einer der fünf Flüsse, die die Totenwelt umgeben (90). Bei Aristophanes und Platon ist Lethe eine Ebene (91). Lethe (= das Vergessen) hängt auch mit der Vorstellung zusammen, daß die Menschen, die nach ihrem Tode wieder zu einem neuen Leben kommen, einen Zaubertrank erhalten, der sie ihre frühere Existenz vergessen läßt. - Sinn der Strophe aus Herricks Gedicht ist, daß nur gute Dichtung die Zeiten überdauert, während die Menschen in Lethe untergehen, also vergessen werden. Lethe ist hier als Fluß aufgefaßt, denn es ist vom Ertrinken die Rede, doch spielt der abstrakte Begriff des Vergessens mit herein, sodaß Herrick sich hier der allegorischen Redeweise zu nähern beginnt.

Das Bewußtsein, daß der Mensch dem Tode verfallen ist, findet bei Herrick seinen Ausdruck im Parzen- und vor allem im Orpheus-Mythologem (92). Doch begegnet uns auch

(89) Martin - Herrick, p. 81.

(90) Vergil, Aen. VI, 714.

(91) Aristophanes, Frösche 186; Platon, Politeia X, 621.

(92) Martin - Herrick, pp. 265, 411, 417, 421.

hier wieder der Gedanke, daß die Kunst den Tod überwindet, denn Orpheus hat mit seinem Gesang die Unterwelt bewogen, ihm Eurydike wieder auszuliefern. In "Orpheus and Pluto" (93) bittet Orpheus den Pluton, den "infernall Jove", er möge den Parzen gebieten, den Lebensfaden Eurydikés weiterzuspinnen. Pluton willigt ein:

"Why then triumph go take her hence & tell
Thy Music fetch't Euridice from Hell.
Such are thy Measures Musick such thy charmes
that it the Furies of their brands disarmes.
Such were thy active numbers Musick then
when thou build'st Thebes & cast it downe agen".

Pluton ist ein anderer Name des Hades, des Gottes der Unterwelt, der über die Seelen der Abgeschiedenen herrscht (94). Er wird von Herrick "infernall Jove" genannt, weil er so über die Unterwelt regiert, wie Zeus über den Himmel. Bei der Aufteilung der Welt unter die Söhne des Kronos erhielt nämlich Zeus den Himmel, Poseidon das Meer und Hades die Unterwelt zugeteilt (95). Hades sieht überdies in der bildenden Kunst dem Zeus sehr ähnlich. Seneca sagt hierzu: "Vultus est ille Jovis, sed fulminantis" (96).

Die Bitte des Orpheus an Pluton ("Deigne to warne the fatall Sisters to retwist the yarne") hat ihren Ursprung bei Seneca: "Nec sua retro fila revolunt" (97).

Orpheus bezauberte mit seiner Musik die Schatten der Unterwelt, den Gott Hades (98) und sogar die Erinyen

(93) Martin - Herrick, p. 421.

(94) Homer, Ilias XX, 61 ff.; Odyss.X, 491.

(95) Homer, Ilias XV, 187 ff.

(96) Seneca, Hercules Fur. 724 f.

(97) Ibid., 182.

(98) Vergil, Georg.IV, 456 ff.

(Furiae ist die lateinische Übersetzung), die als Rächerinnen meistens Fackeln (wie oben bei Herrick), Geißeln oder Schlangen in den Händen tragen. Sie treten oft als unterirdische Vollstrecker der Rache auf (99). Ihre Namen sind Alekto, Megaira und Tisiphone (100).

Im Zusammenhang mit Theben scheint Herrick (oder seine Quelle) Orpheus mit Amphion verwechselt zu haben. Zethos und Amphion errichteten eine Mauer um die Stadt Theben. Die Steine fügten sich nach den Klängen der Leier Amphions von selbst zur Mauer (101). Steine in Bewegung setzen konnte allerdings Orpheus auch (102).

In dem zitierten Gedicht preist Herrick die Macht der Musik selbst über den Tod. Der Dichter vertraut auf die Überwindung des Todesbannes durch die Kunst überhaupt und veranschaulicht das an dem Mythologem "Orpheus and Pluto". Die Mythologie liefert ihm Exempla für seine gedanklichen Überlegungen.

In diesem Abschnitt über den Inhalt der Mythologeme sollten die Schwerpunkte der Thematik in Herricks Mythologie aufgewiesen werden. Bei der Auswahl der Mythologeme leitete den Dichter wohl vor allem sein eigenes Lebensgefühl, doch hat zweifellos auch der allgemeine Mythologie-Gebrauch seiner Zeitgenossen die Tendenzen Herricks dirigiert. So entwickelte er eine Vorliebe für Mythologeme, die reizvolle Illustrationen zu den anakreontischen Themen Wein, Musik und Liebe, zum sensualistischen Lob auf die Schönheit des Leibes und zu den Fragen um Dichtung und Tod lieferten. Es zeigte sich, daß seine beliebtesten mythologischen Gestalten nicht nur aus verspielten und idyllischen Teilen der Mythologie stammen (wie Cupido),

(99) Homer, Ilias III, 279.

(100) Apollodor I, 3.

(101) Homer, Od. XI, 260 ff.; Apoll. Rhod. I, 735 ff.; Pausanias IX, 5, 6-8; Apollod. III, 42-44; Hygin, Fab. 8.

(102) Euripides, Iph. Aul. 1212; Apoll. Rhod. I, 26.

sondern daß er auch ernste und schwere Mythologeme (wie Lethe und Hades) mit einbezieht. Gegensätzliche mythologische Gestalten wie Orpheus und die Erinyen, Bakchos und der Tod, Juno und Ixion, werden in einem Atemzug genannt. Daran wird deutlich, daß aus Herricks Mythologemen noch ein Abglanz der spannungserfüllten, reichen und ungezügelten griechischen Mythologie leuchtet.

Einige Beobachtungen über die Art und Weise der Mythologie-Verwendung Herricks, die sich beiläufig ergaben, seien hier noch einmal festgehalten: Herrick schöpft ein Mythologem nie ganz aus. Eigenartige Einzelheiten interessieren ihn mehr als eine tiefschürfende Deutung. Die Mythologeme dienen ihm zur Illustration seiner Gedanken und werden oft im Vergleich (durch "like" und "as") eingeführt. Der metaphorische Gebrauch kommt selten, die Apostrophe einer Gottheit oft vor. Die zweckbestimmte Verwendung der Mythologeme herrscht vor, da ja viele in Gelegenheitsgedichten stehen. Dort dienen sie zur Verstärkung von Komplimenten und zur Milderung gewagter Aussagen. Sie wirken aber nicht deplaziert, da immer ein gewisser Sinnbezug zur Aussage des Dichters besteht.

Nach der Untersuchung von Herricks Tendenzen bei der Auswahl von Mythologemen und der sich daraus ergebenden thematischen Schwerpunkte soll nun der Einfluß der Renaissance, ihrer Dichtung und ihrer Mythologie, auf die Gestaltung der Mythologeme in Herricks Lyrik behandelt werden. Die Renaissance tritt bei Herrick als Wiedergeburt, aber auch als Verformung des Antiken in Erscheinung.

IV. Der Einfluß der Renaissance auf die Gestaltung der Mythologeme.

Herricks Mythologeme ermangeln in den meisten Fällen einer tieferen Durchdringung und persönlichen Sinnerfüllung.

Die Unbekümmertheit, Sinnentrunkenheit, Verspieltheit, Freudigkeit, die Hingabe an den schönen Augenblick, die Liebe zum ländlichen Leben nach Pastoralmanier und die heitere Phantasie vieler Renaissance-Dichtungen prägt auch die Mythologie Herricks. Die Verformung des Antiken überwiegt.

1. Unbeschwerte Heiterkeit.

In der frühen Antike galten die Moiren als furchterregende Gestalten. Sie verloren im Prozeß der Überlieferung viel von diesem ursprünglich unheimlichen Charakter. In Herricks "The Parcae or, Three dainty Destinies. The Armilet" (103) erscheinen sie schon märchenhaft verklärt:

"Three lovely Sisters working were
 (As they were closely set)
Of soft and dainty Maiden-haire,
 A curious Armelet.
I smiling ask'd them what they did?
 (Fair Destinies all three)
Who told me, they had drawn a thred
 Of Life, and 'twas for me.
They show'd me then, how fine 'twas spun;
 And I reply'd thereto,
I care not now how soone 'tis done,
 Or cut, if cut by you".

Die Parzen, die römischen Geburtsgottheiten, wurden von den Römern mit den griechischen Moirai identifiziert. Homer spricht von jeweils einer Moira, die dem einzelnen Menschen oder Gott zugeteilt ist und als Unglücks- oder Todesgöttin fungiert (104). Ursprünglich bedeutete Moira nämlich das individuelle Lebensschicksal, das jedem Menschen zufällt. Allmählich wurden diese Moirai personifiziert, und ihre Zahl wurde auf drei beschränkt. Die drei Moiren sind bei Hesiod Töchter des Zeus und der Themis (105).

(103) Martin - Herrick, p. 18.

(104) Homer, Il.V, 613; XVIII, 119; XIX, 87; Od.III, 269; XI, 292.

(105) Hesiod, Theog. 904 ff.

Klotho spinnt den Lebensfaden, Lachesis teilt das Lebenslos zu und Atropos, die Unabwendbare, schneidet ihn ab.

Gegenüber den düsteren, unheilverkündenden Moiren der griechischen Mythologie erscheinen Herricks "Destinies" als liebliche Schwestern oder als eine Art mädchenhafter Putten. Im Gegensatz zur Angst des antiken Menschen vor der Willkür der Parzen strömt aus Herricks Gedicht heitere Gelassenheit und Freude wie über ein Spiel. In den letzten Zeilen manifestiert sich auch noch unbekümmerte Galanterie. Das Gedicht und das Mythologem atmen nicht den Geist der frühen Antike, sondern den der Renaissance.

2. Das Ideal des Höflings.

Zur Galanterie gesellen sich Lebenslust, Schönheitsliebe und das Streben nach gewandtem Auftreten und höflichen Sitten. Es ist kein Zufall, daß Herrick zur Erfüllung seiner Wünsche gerade die Grazien, die Idealtypen der Anmut, anruft (106).

"When I love, (as some have told,
Love I shall when I am old)
O ye Graces! make me fit
For the welcoming of it.
Clean my Roomes, as Temples be,
T'entertain that Deity.
Give me words, wherewith to woove,
Suppling and successful too:
Winning postures; and with all,
Manners each way musicall:
Sweetnesse to allay my sowre
and unsmooth behaviour".

Die Chariten (latein. Gratiae, dt. Grazien), die drei Töchter der Eurynome und des Zeus (107), sind alte Vegetationsgöttinnen, werden gewöhnlich aber als Verkörperungen

(106) "A Hymne to the Graces", Martin - Herrick, p. 204.

(107) Hesiod, Theog. 907 ff.; Pausan. IX, 35, 3-5.

von Anmut und Liebreiz aufgefaßt, besonders in der Kunst. Sie treten oft als Begleiterinnen einer Göttin, als Tänzerinnen oder als Sängerinnen auf (108). Ihre Namen sind Aglaia (Glanz), Euphrosyne (Frohsinn) und Thaleia (Blüte). Sie schenken den Menschen Anmut, Schönheit und Festesfreude. Pindar besingt in der 14. olympischen Ode den hohen Wert ihrer Gaben. - Auch Herrick erbittet sich in seinem Gedicht einige Gaben der Chariten (successful words, winning postures etc.). Das Ideal des Cortegiano, wie es von Castiglione, Bembo, Della Casa, Wyatt und den englischen Schülern Petrarca's gepriesen wird, wirkt hier nach. Die Grazien sind zu Vermittlerinnen höfischen Benehmens geworden. Das Mythologem steht im Dienste eines ästhetischen Ideals.

3. Das Pastoral-Milieu.

Auf die Geschichte der Schäferpoesie wurde schon im einleitenden Abschnitt I hingewiesen. Herrick öffnet sich dem Einfluß der Pastoralichtung und übernimmt viele ihrer traditionellen "Requisiten". In "The Apparition of his Mistress calling him to Elizium" (109) heißt es:

"Come then, and like two Doves with silv'rie wings,
Let our soules flie to 'th'shades, where ever springs
Sit smiling in the Meads; where Balme and Oile,
Roses and Cassia crown the untill'd soyle.
Where no disease raignes, or infection comes
To blast the Aire, but Amber-greece and Gums.
This, that, and ev'ry Thicket doth transpire
More sweet, then Storax from the hallowed fire".

Herrick beschreibt hier Elysion. Im klassischen Griechentum bestanden zwei Vorstellungen über das Leben nach dem Tode. Die eine beschreibt die Unterwelt im Lande der Kimmerier jenseits des Okeanos als einen freudlosen Aufenthaltsort der Schatten (110). - Die andere Vorstellung

(108) Homer, Odyss. VIII, 364; Hesiod, Theog. 949.

(109) Martin - Herrick, p. 205.

(110) Homer, Odyss. X, 508 ff.; XI, 13 ff.; XI, 488 ff.;
XXIV, 11 ff.

schildert die Unterwelt differenzierter. Die Bösen leben im Tartaros, die Guten in Elysion (111) oder auf der Insel der Seligen (112). Dieser moralisch bestimmte Mythos bietet sich dem christlichen Dichter eher an. Herrick zog diese Version auch wegen ihrer poetisch größeren Wirksamkeit vor, die auf der märchenhaften Schilderung durch die antiken Dichter beruht. Sie stellen nämlich die elysischen Gefilde in betörender Pracht und in überquellender Fülle alles Schönen dar. Pindar preist Spiel und Musik, Düfte, die goldenen Früchte und purpurnen Rosen in Elysion (113).

Elemente dieser Bilderwelt finden sich auch bei Tibullus (114), in dessen Vorstellungen Herrick das biblische Bild von der Taube mit den Silberschwingen (115) verpflanzt. In den Psalmen bedeutet dieses Bild das Gelobte Land, das daliegt wie eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln. (Die Taube ist im Alten Testament oft auch ein Symbol für das Volk Israel). Hier im Gedicht weisen die Tauben, ganz im Sinne der Renaissancedichtung, auf die Liebe Herricks und seiner Geliebten hin, nicht aber auf einen religiösen Sachverhalt. In erster Linie vergleicht Herrick allerdings den Flug der beiden Seelen mit dem Flug zweier Tauben. Das Bild vom Seelenflug verbindet antike und mittelalterliche Ideen. Den Griechen war die Vorstellung vom Seelenvogel durchaus geläufig, und die Renaissance kannte eine neuplatonisch beeinflusste Seelenmystik im Bereich von Eros und Religion. Möglicherweise stammt Herricks Bild aber aus der frühen patristischen Literatur, die die Seele in der Taube symbolisiert (115 a).

(111) Homer, Odyss. IV, 563.

(112) Hesiod, W. u. T. 171.

(113) Pindar, Ol. II, 77 (70) ff.

(114) Tibull, I, 3, 57 ff.

(115) Ps. 68, 13 f.

(115 a) Origenes, *In Cant. Cantic. Homil. I, 10*; Ambrosius, *De Myst. VII, 37*; Hilarius, *Tractatus in Ps. 118, Nun, c. 18*; Gregorius Magnus, *Dialog IV, 10*; Prudentius, *Liber Peristeph. Hymn. III, 161-172*.

Die übrigen Elemente des Gedichtes, Wiesen, Rosen, Öle, Wohlgerüche und Salben, begegnen uns auch in der Pastoraldichtung der Renaissance. Storax ist ein wohlriechendes Harz, das als Räucherwerk bei Gottesdiensten in der Antike verwendet wurde (116). - In der Schilderung Elysions verschmilzt Herrick antik-mythologische, alttestamentliche, patristische und pastoralpoetische Vorstellungen in einer Weise, die in der Lyrik der Renaissance praktiziert wurde.

Duftend und zart wie Blumen wirken manche Mythologeme Herricks, und Blumen spielen wie in der Pastoraldichtung eine große Rolle in ihnen. In "The Apron of Flowers" (117) pflückt das Mädchen Sappha Blumen und trägt sie in ihrer Schürze nach Hause:

"Her Apron gave (as she did passe)
An Odor more divine,
More pleasing too, then ever was
The lap of Proserpine".

Hades liebte Persephone (lat. Proserpina), die Tochter der Demeter und des Zeus. Er entführte sie, als sie gerade Blumen pflückte (118). - Herrick benützt den Ausschnitt aus dem antiken Mythos nur zum Vergleich, der seine Aussage intensivieren soll. Das Mythologem steht nur in einem akzidentellen Zusammenhang mit der Gesamtheit des Gedichtes. Dem Dichter geht es gar nicht um Proserpina, sondern um den Duft, der von den Blumen in ihrer Schürze ausströmt. Das Unscheinbare wird in den Mittelpunkt gerückt. Herrick ist nicht der Dichter des Großen und Erhabenen.-Selbst wenn er vom Kult oder einer Zeremonie dichtet, so achtet er mehr auf rituelle Einzelheiten als auf den tiefen Sinn der Gebräuche. Er belebt aber römisch-antike Riten neu, so daß die

(116) Strab.XII, p. 570.

(117) Martin - Herrick, p. 251.

(118) Hesiod, Theog.913; Homer. Hymnos an Demeter; Ovid, Metam.V, 359 ff., Fast.IV, 419 ff.; Apollod. I, 29 ff.; Hygin, Fab.146, 147; Claudian 33, 35, 36.

Renaissance uns hier als Wiedergeburt des Antiken begegnet.

4. Kultische Feierlichkeit.

In "Julia's Churching, or Purification" (119) schildert Herrick einzelne Riten bei der "Reinigung" nach dem Wochenbett. Viele Wörter mit lateinischer Etymologie verleihen dem Gedicht eine römisch-antike Feierlichkeit: "Sober, solemn, incense, candid, stole, pious, reverend, decurted, rites, auspice, ceremonious".

Auch die Anrufung des Genius in "To the Genius of his house" (120) klingt kultisch und feierlich:

"Command the Roofe great Genius and from thence
Into this house powre downe thy influence,
That through each room a golden pipe may run
of living water by thy Benizon".

Der Genius war vermutlich eine Personifikation der Zeugungskraft. In der römischen Mythologie begleitete er als Schutzgeist den Menschen durch das Leben. Nach dem Tode des Schutzbefohlenen lebte er als Lar weiter. Man brachte dem Genius Speise-, Rauch- und Trankopfer dar und schwor bei ihm. Einzelne Menschen, Götter, Städte, Staaten, Plätze und Zustände hatten einen Genius. - Der Ausdruck "lebendiges Wasser" kann dem Johannes-Evangelium entnommen sein (Jo 4, 10-11).

Auch in diesem Gedicht vereinigen sich in einer für die Renaissance charakteristischen Art biblische und kultische Sprache, römische Mythologie, kirchliche Riten und märchenhafte Elemente (vgl. Z.7 f.).

Eine Zusammenfassung der Beobachtungen über das Renaissance-Element in Herricks Mythologie-Gestaltung ergibt, daß die Mythologeme märchenhaft oder spielerisch verklärt erscheinen, daß sie das Ideal höfischer Sitten widerspiegeln, daß sie von pastoralpoetischen Bildern umgeben sind, daß sie einen Eindruck vom römisch-antiken Kult vermitteln und im allgemeinen von heiterer Lebenslust geprägt sind.

(119) Martin - Herrick, p. 286.

(120) Ibid., p. 245.

5. Herricks persönliche Einstellung zur Mythologie.

Die in der Renaissance eifrig geübte moralisch-allegorische Interpretation der Mythologie begegnet uns bei Robert Herrick kaum. Herrick tritt der Mythologie nicht als Richter gegenüber, sondern als Ästhet. Er sieht die Mythologie als Sammlung reizvoller Bilder und Begebenheiten an, aus der er all das auswählt, was ihm gefällt.

Eine eigenartige, indirekte Stellungnahme Herricks zur Mythologie findet sich in "To the Maids to walke abroad" (121). In diesem Gedicht zeigt sich, daß Herricks Lyrik und seine Mythologie-Verwendung im Übergang von der Renaissance zum Barock stehen.

"Thus we will sit and talke; but tell
no cruell truths of Philomell,
Or Phillis, whom hard Fate forc't on,
To kill her selfe for Demophon.
But Fables we'l relate; how Jove
Put on all shapes to get a Love:
As now a Satyr, then a Swan;
A Bull but then; and now a man".

Erläutern wir zuerst die hier aufgegriffenen Mythologeme. - Philomela wurde von ihrem Schwager Tereus verführt, der ihr danach die Zunge herauschnitt (122). - Die thrakische Prinzessin Phyllis liebte Demophon, den Sohn des Theseus. Er versprach ihr die Ehe, reiste aber nach Athen und kehrte nicht zurück. Da beging Phyllis Selbstmord (123). - Die Liebesabenteuer des Jupiter: Zeus trat als Satyr an Antiope, die Tochter des Nykteus, heran (124). Als Schwan besuchte er Leda, die Gemahlin des Tyndareos (125). Als weißer Stier trug Zeus Europe, die Tochter Agenors, ans Meer und schwamm mit ihr nach Kreta, wo sie ihm Minos und Rhadamanthys gebar (126). Schließlich näherte sich Zeus

(121) Martin - Herrick, p. 215.

(122) Ovid, Metam.VI, 424 ff.

(123) Ovid, Heroid.II; Serv., Ecl.V, 10.

(124) Ovid, Metam. VI, 110.

(125) Eurip., Hel.17 ff.; Lukian, Dial. Deor. XX, 14.

(126) Apollod.III, 2 ff.; Ovid, Metam.II, 843 ff.; Hygin, Fab. 178.

der Alkmene in der Gestalt ihres Gatten Amphitryon (127).

Der oben zitierte Abschnitt gliedert sich klar in zwei Teile zu je vier Zeilen, denn Herrick unterscheidet die erzählten Mythen sehr deutlich voneinander. Die im ersten Teil bezeichnet er als "truths", die im zweiten als "Fables". Von den Mythologemen im ersten Teil möchte er nicht sprechen, denn sie berichten grausige Ereignisse, von den Mythen im zweiten Teil will er gern erzählen, denn dort handelt es sich um Liebesabenteuer und Metamorphosen, also um etwas Unterhaltsames und Phantasievolles.

Die Bevorzugung des Heiteren, Angenehmen, Unbeschwer- ten, die Hinwendung zu den Mythologemen, in denen Liebes- geschichten, Sinneslust und Lebensdrang im Vordergrund stehen, läßt die Haupttendenz der Dichtung Herricks er- kennen und weist auf den Einfluß der Renaissance hin. Dagegen muß man die Einstellung Herricks, aus der heraus er die realistischen, rational zu bewältigenden Mythen als "Truths" bezeichnet, die phantasievollen, unrealistischen, ungläubhafteren Mythologeme "Fables" nennt und diese bei- den Bereiche gegenüberstellt, dem Barock zuordnen. Die Wertung der naturalistischen Mythen als Wahrheit und der nicht lebensgetreuen als Fabeln ist ein Zeichen für den Verwissenschaftlichungsprozeß, der im Barockzeitalter ein- setzte.

V. Barrock-Characteristica in Herricks Mythologie-Verwendung.

In mancher Hinsicht wirkte sich der Einfluß der Re- naissance auf Herricks Dichtung und Mythologie aus. Viele Merkmale weisen den Dichter aber als Vertreter der Barock- zeit aus. Die Mannigfaltigkeit der Themen und Formen und die Regellosigkeit in der Anordnung seiner Gedichte, die Spannungen zwischen Derbheit und zarter Stimmungsmalerei,

(127) Ps.-Hesiod, Scut.Herc. 1 ff.; Apollod. II, 54 ff.

zwischen Sensualismus und kindlicher Religiosität, zwischen dem Geist des "Carpe Diem" und dem Gefühl der Todesbedrohung, zwischen Intellekt und Gefühl, zwischen Künstlichkeit, Pathos und schlichter Innerlichkeit, zwischen realistischem Witz und märchenhafter Idylle, kennzeichnen seine Lyrik als Produkt des Barocks (128) und manifestieren sich auch in der Art der Mythologie-Verwendung Herricks.

1. Dominanz des Rationalen in der Darstellung.

Herrick liebt logische Argumentationen, die er durch Bilder und Vergleiche verstärkt. In "The Parting Verse, or charge to his supposed Wife when he travelled" (129) sagt Herrick, der Junggeselle blieb, als fiktiver Ehemann zu seiner Frau:

"But yet if boundless Lust must skalle
Thy Fortress, and will needs prevaile;
and wildly force a passage in,
Banish consent, and 'tis no sinne
Of Thine; so Lucrece fell, and the
Chaste Syracusian Cyane.

(128) Der Barock wird von vielen Gelehrten als eigenständige literarische Epoche anerkannt und gewertet. Vergleiche:

Paul Meißner: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks, München 1934.

W.F. Schirmer: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift XIX/1931, pp. 273 - 284;

auch in: Kleine Schriften, Tübingen 1950, pp. 119 - 134.

Rudolf Stamm: Englischer Literaturbarock? in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, ed. R. Stamm, Sammlung Dalp Bd. 82, München 1956, pp. 383 - 412.

Otto Funke: Probleme des englischen Literaturbarocks, in: Wege und Ziele, Bern 1945, pp. 46 - 74.

Odette de Mourgues: Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry, Oxford 1954.

René Wellek: The Concept of Baroque in Literary Scholarship, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism V/ 1946, pp. 77 - 109.

(129) Martin - Herrick, p. 175.

So Medullina fell, yet none
Of these had imputation
For the least trespasse; 'cause the mind
Here was not with the act combin'd.
'The body sins not, 'tis the Will
That makes the Action, good, or ill.'"

L.C. Martin schreibt über Cyane und Medullina:

"Their fathers had offended Bacchus and were therefore made drunk by him so that they unwittingly committed incest" (130).

Herrick doziert hier Gesinnungsethik. Die Beispielfälle, die er heranzieht, werden nur kurz erwähnt, ihre mythologische Einkleidung (Bacchus als eigentlicher Urheber der Vergehen) wird ganz entfernt, es folgt ein didaktischer Kommentar zu den Beispielen, und der epigrammatische Schluß formuliert die Lehre noch einmal präzise. Hier verdrängen Ratio und Moral das spezifisch Mythologische.

In einem anderen Gedicht, dessen Struktur sehr interessant ist, manifestiert sich ebenfalls Herricks rationale Darstellungsweise (131):

"Orpheus he went (as Poets tell)
To fetch Euridice from Hell;
And had her; but it was upon
This short but strict condition:
Backward he should not looke while he
Led her through Hells obscuritie:
But ah! it hapned as he made
His passage through that dreadful shade:
Revolve he did his loving eye;
(For gentle feare, or jealousye)
And looking back, that look did sever
Him and Euridice for ever."

(130) Martin - Herrick, p. 536. - Quelle: Plutarch, Bioi Paralleloi 19 (Morals, transl. Holland, 1603, p.911 f.). Cf. auch: Publilius Syrus, 710; Seneca, Hippol. 735.

(131) Martin - Herrick, p. 265 ("Orpheus").

Herrick erzählt hier den Mythos von Orpheus und Eurydike (132). Es fällt sofort auf, daß er im ersten Teil alles Irrrationale eliminiert. Er läßt nämlich aus dem Mythos jene Stellen aus, an denen berichtet wird, daß Orpheus erst den Pluto, die Furien und die Schatten der Unterwelt durch seine Musik bezaubern mußte, ehe er die Erlaubnis bekam, Eurydike mitzuführen. Dagegen fügt Herrick im zweiten Teil des Gedichtes etwas hinzu: die vermutlichen Beweggründe (Furcht, Eifersucht) für den verhängnisvollen Blick des Orpheus nach rückwärts werden in Parenthese genannt. Hier zeigt sich die Tendenz des Barockdichters, die menschliche Handlungsweise zu motivieren und mit Hilfe rationaler Analyse zum Grund oder zur Wurzel eines Vorganges und zum Wesenskern des Menschen, zur Psyche, vorzudringen. Der Mythos wird rational durchdacht und nacherzählt.

Bemerkenswert ist ferner die logische Struktur des Gedichtes. In den ersten sechs Zeilen wird die Bedingung für die Freigabe Eurydikens genannt, in den nächsten vier Zeilen (Z. 7 - 10) die Nicht-Einhaltung der Bedingung berichtet und in den beiden letzten Zeilen die faktische "Conclusio" aus den "Prämissen" angeschlossen. Herrick strafft die mythologische Erzählung und verwandelt den Mythos in eine Art Syllogismus, in dem die kausale Verknüpfung der sukzessiven Vorgänge stärker herausgestellt ist. Die irrationale Aussagemächtigkeit und die Stimmung der mythischen Bilder gehen dabei verloren.

2. Witz in der Mythologie.

Gewaltige und erhabene Mythen bedeuten für Herrick nicht viel. Er liebt vielmehr den Witz in der Mythologie, Witz im doppelten Sinn des Wortes als Verstandeskomponente und als Ausdrucksform des Humors. Diese Vorliebe tut sich kund in "Upon Faunus" (133):

(132) Cf. Vergil, Georg. IV, 456 ff.

(133) Martin - Herrick, p. 306.

"We read how Faunus, he the shepherds God,
His wife to death whipt with a Mirtle Rod.
The Rod (perhaps) was better'd by the name;
But had it been of Birch, the death's the same."

Faunus, der Schutzgott der Hirten, wollte seine Tochter Bona Dea verführen. Er gab ihr Wein zu trinken und schlug sie mit Myrtenruten (134). Nach einer anderen Version war sie die Gattin des Faunus und wurde von ihm zu Tode geprügelt, weil sie zuviel trank (135). Herrick verfaßt zu diesem Vorkommnis einen satirischen Kommentar und gibt dem Ganzen damit eine witzige Wendung.

Der Primat des Intellektes prägt sich in manchen Gedichten Herricks deutlich aus. In "Upon Spur" (136) erzielt der Dichter den witzigen Effekt mit einem Vergleich aus der ägyptischen Mythologie, den er an eine Begebenheit aus der Gegenwart anschließt. (Im oben zitierten Faunus-Gedicht verfuhr Herrick umgekehrt. Zuerst erzählte er den mythologischen Vorgang, und dann schloß er seine Erwägungen an. Der Witz wurde vom Dichter erst in das Mythologem hineingetragen).

"Spur jingles now, and swears by no meane oathes,
He's double honour'd since h'as got gay cloathes:
Most like his Suite, and all commend the Trim;
And thus they praise the Sumpter; but not him:
As to the Goddess, people did confer
Worship, and not to 'th'Asse that carried her."

Die mutmaßliche Quelle sagt: "The rich man hath many friends; although, in truth, riches have them, and not the man: as the ass, that carried the Egyptian Goddess, had many bowed knees; yet not to the beast, but to the

(134) Macrobian., Sat. I, 12, 21 und 24; Tertullian, Ad Nat. II, 9; Serv. Dan. Aen. VIII, 314.

(135) Lactantius, Inst. Div. I, 22; Arnob., Advers. Nat. V, 18.

(136) Martin - Herrick, p. 330.

burthen" (137).

Herrick zieht hier eine Parallele zwischen "Spur" und dem neuen Aufputz, den er trägt, auf der einen Seite und dem Esel, der die Göttin trägt, auf der anderen Seite. Die Bewunderung der Leute gelte nicht dem Tragtier, sondern dem Getragenen. Die komische Wirkung entsteht aus der Parallelisierung der Gegenwartssituation mit dem Inhalt des Vergleichssatzes.

3. Tendenz zum Bizarren und Grotesken in der Mythologie.

Der Hang zur Intellektualität ist ebenso wie die Hinneigung zum Absonderlichen ein charakteristischer Zug der Mythologie-Verwendung Herricks. In "A Conjunction to Electra" (138) beschwört er seine Geliebte bei Hekate:

"By silent Nights, and the
Three Formes of Heccate:
By all Aspects that blesse
The sober Sorceresse,
While juice she straines, and pith
To make her Philters with:
O my Electra! be
In love with none, but me".

Hekate, die Tochter des Titanen Perses und der Asteria, ist die Göttin der Zauberei, der Giftmischerei, des nächtlichen Hexenwesens und auch der Fruchtbarkeit. Sie zieht mit ihrem Gefolge, begleitet von heulenden Hunden, durch die Nacht. Im Haar trägt sie Schlangen. Ihre Standbilder blicken in drei verschiedene Richtungen (139), da

(137) Joseph Hall, Meditations III, 63, zitiert nach Martin - Herrick, p. 566. Cf. auch Aesop, ed. Chambry, No. 266: "Onos bastázon ágalma"; Webster, Appius and Virginia IV, 1, 283-5; Erasmus, Adagia, s. V. Dissimilitudinis: "Asinus portans mysteria".

(138) Martin - Herrick, p. 258.

(139) Cf. Hesiod, Theog. 409 ff.; Aristoph., Plut. 595 mit Schol.; Apoll. Rhod. III, 1211 ff.; Theokr. II, 12 ff.; Eur., Med. 395 ff.

sie dreiseitig gestaltet sind. Die drei Gesichter ihrer Statuen symbolisieren die Erscheinungsweisen der Göttin: als Selene am Himmel, als Artemis auf der Erde und als Hekate in der Unterwelt (140). - Das Bild Hekates in ihrer Giftküche fesselt Herrick. Er liebt die seltsamen und merkwürdigen Einzelheiten der Mythologeme und fügt sie gerne in seine Gedichte ein. Die nebensächlichen und eigenartigen Seiten der Mythologie dominieren in seiner Lyrik über die großen und inhaltsschweren Mythologeme.

Wenn Herrick einem ihm illusionistisch erscheinenden Mythos begegnet, so bezieht er ihn voll Freude in seine Welt der heiteren Spekulation und des Spiels mit dem Schönen mit ein. In "Women uselesse" (141) sinnt er darüber nach, wie Männer ohne Frauen auf die Welt kommen könnten (142):

"As Cadmus once a new way found,
By throwing teeth into the ground:
(From which poore seed, and rudely sown)
Sprung up a War-like Nation".

Kadmos erschlug in Biotia den Wächter einer Quelle, einen wilden Drachen, dessen Zähne er auf Geheiß der Pallas Athene ausriß und säte. Aus den Zähnen wuchs dann eine Schar von bewaffneten Kriegerern (143). - Das Groteske an diesem Mythologem regte den Dichter zu einem scherzhaften Gedankenspiel an. Herricks Vorliebe für das Bizarre in der Mythologie gehört zu den vielen typischen Zügen, die einen Barockdichter auszeichnen.

(140) Vergil, Aen. IV, 511; Hor., Carm. III, 22, 4:
"diva triformis".

(141) Martin - Herrick, p. 297.

(142) Cf. Browne, Religio Medici, 1642, p. 86; Jonson,
Mercurie vindicated 152 - 72.

(143) Apollod. III, 24; Paus. IX, 10; Eur., Phoin. 939 f.

4. Kontraste und der Versuch ihrer Aussöhnung
in der Mythologie.

a) Heiterkeit, Lebensbejahung und Angst vor dem Tode stehen einander als Grundstimmungen in Herricks Lyrik gegenüber. Die Lebensfreude kommt in den zahlreichen Bacchus-, Cupido-, Jupiter- und Venus-Mythologemen zum Ausdruck und die Todesbedrohung in den Fate-, Hades- und Persephone-Mythologemen. Eine Aussöhnung dieser Kontraste versucht Herrick mit den Orpheus- und Phönix-Mythologemen.

Den Gedanken, daß wir dem Schicksal ausgeliefert seien und von Persephone dem Tode überantwortet würden, äußert Herrick in "His age, dedicated to his peculiar friend, M. John Wickes, under the name of Posthumus" (144):

"But we must on,
As Fate do's lead or draw us; none,
None, Posthumus, co'd ere decline
The doome of cruell Proserpine".

Persephone (lat. Proserpina), die Gattin des Hades, wurde in der Antike mit Kore, der Tochter der Demeter, identifiziert. Ihre Beziehungen zu Hades und Demeter erklären ihren zweifachen Charakter: sie ist die Göttin der Toten und der Fruchtbarkeit (145). Hades entführte Persephone in die Unterwelt.

Die Wörter "doom" und "cruell" weisen darauf hin, daß Herrick hier von Persephone als Todesgöttin spricht. Der Tod des Menschen ist die Auswirkung eines Beschlusses der grausamen Todesgöttin. Dieser Gedanke wird in einer modifizierten Form wiederholt:

"But on we must, and thither tend,
Where Anchus and rich Tullus blend
Their sacred seed:

(144) Martin - Herrick, p. 132.

(145) Homer. Hymnos an Demeter; Ovid, Metam.V, 359 ff.; Apollod.I, 29 ff.; Hygin, Fab.146, 147; Claudian, De Raptu Proserpinae; Hor., Carm. I, 28, 20.

Thus has Infernall Jove decreed" (146).

Der "Infernall Jove" ist Hades, der Gott der Unterwelt und der Toten. Auch er bestimmt über das Sterben der Menschen. - Die Mythologie dient hier zur Umschreibung harter, unvermeidbarer Gegebenheiten, die der Dichter nicht plump und unvermittelt aussprechen möchte. So drückt er die Todesgewißheit und die Unausbleiblichkeit unseres Endes mit Mythologemen aus, die so eng mit dem Gedankengang verbunden sind, wie sonst nie bei Herrick. Die echte Empfindung des Dichters, das beängstigende Gefühl der Bedrohung, bringt es zuwege, daß die Mythologeme direkt und ausdrucksstark mit der Struktur und der Stimmung des Gedichtes verkettet sind.

Die Antithese zu Angst, Klage und Tod begegnet uns in vielen Gedichten Herricks, in denen Unbeschwertheit, Weltseligkeit und Lebensfreude sich zu harmonischer Einheit fügen (147).

Eine Synthese der konträren Grundstimmungen und Aspekte versucht Herrick mit dem Orpheus- und dem Phönix-Mythos. Sie gelingt ihm aber nur mit dem Phönix-Mythologem. - In "An Ode to Master Endymion Porter, upon his Brothers death" (148) spricht der Bruder die tröstenden Worte:

"Yet, Porter, while thou keep'st alive,
In death I thrive:

And like a Phenix re-aspire

From out my Narde, and Fun'rall fire".

Unter dem Namen Porter verbirgt sich wahrscheinlich Herrick selbst, und der Verstorbene wäre dann sein Bruder William (149), der den Dichter tröstet. - Der Tod verliert seine unheimliche Macht, denn der Tote geht wie der Phönix aus der Asche zu einem neuen Leben über. "In death I thrive".

(146) Martin - Herrick, p. 133. Cf. zu Anchus und Tullus: Hor., Carm. IV, 7, 15.

(147) Cf. Abschnitt III dieses Kapitels über Herrick.

(148) Martin - Herrick, p. 72.

(149) Cf. L.C. Martin in: Martin - Herrick, p. 515.

Das Symbol des Phönix versinnbildlicht den Gedanken, daß im Tod neues Leben gewonnen wird.

b) Eine anders geartete Polarität offenbart sich in der Spannung zwischen idyllischer Bukolik, die durch die Pastoralwelt und die Mythologie angereichert wird, und der pfiffig oder polternd raisonnierenden Art vieler Gedichte Herricks. Am einen Pol stehen Dichtungen wie "The School or Perl of Putney, the Mistress of all singular manners, Mistresse Portman" (150), in der Feen, Sirenen, Nymphen, Musen und sechzig Venus-Gestalten zum Vergleich herbeizitiert und in höfisch-pathetischer und dennoch glaubhafter Beredsamkeit die Vorzüge einer Dame gepriesen werden, oder wie "The Argument of his Book" (151), in dem die bukolischen Elemente überwiegen. Am anderen Pol gruppieren sich Gedichte wie "To M. Denham, on his Prospective Poem" (152) oder "On the same" (153), deren rationale Art (die nicht so stark ausgeprägt ist wie bei Donne und den übrigen Metaphysical Poets) die Mythologie zurückdrängt.

Die unverbindliche Tändelei der idyllisch-bukolischen Gedichte könnte durch integrierende Mythologeme in wesenhafte Stimmungspoesie umgewandelt und die Gedankenflut der raisonnierenden Gedichte in mythologische Bilder oder Symbole übergeleitet werden. Herrick nützt diese Möglichkeiten nicht aus und so kommt es zu keinem Ausgleich zwischen wesenloser Idyllik und stimmungsloser und bildarmer Gedankendichtung. Denn in beiden Fällen fehlt die Verdichtung und Vertiefung. - Das Mythologem bleibt Arabeske.

Die Erwähnung des Helikons und der Musen in "Mr. Robert Herricke his farwell vnto Poetrie" (154) verdichtet die Aussage des Gedichtes nicht, sondern ist wohl eine automatische

(150) Martin - Herrick, p. 326.

(151) Ibid., p. 5.

(152) Ibid., p. 234.

(153) Ibid., p. 437.

(154) Ibid., p. 412.

Assoziation von Poesie - Helikon - Musen.

"Then Parte in name of Peace; & softly on
With numerous feete to Hoofy Helicon
And when thou art vppon that forked Hill
Among the thrice, three, sacred Virgins, fill
A full brimm'd bowle of Furye and of rage
And quafe it to the Prophets of your Age".

Das Epitheton "Hoofy" erklärt sich folgendermaßen: Pegasos, das unsterbliche, geflügelte Pferd, kam aus Medusas Rumpf hervor und wurde von Bellerophon gezähmt (155). Als einmal der Berg Helikon vor Entzücken über den Gesang der Musen zu wachsen begann, befahl Poseidon dem Pegasos, auf den Helikon zu stampfen, damit dieser zu wachsen aufhöre. - Die Jungfrauen auf dem Helikon sind die neun Musen, die als Göttinnen der Dichtung und der Künste verehrt wurden. - Die oben zitierte Stelle erweckt den Eindruck, als ob der Dichter seinen Leser nur an einige längst bekannte Fakten aus der Mythologie erinnern wollte, und wirkt deshalb als entbehrliches Zierat, wie so manches andere Mythologem in der Barocklyrik.

5. Die Verquickung von Mythologie und christlichen Vorstellungen.

Auch in diesem Absatz geht es wieder um Kontraste und ihre Überbrückung, nämlich um die dichterischen Verbindungswege zwischen Mythologie und Offenbarung. Man hat Herrick oft vorgeworfen, daß er sich "vom christlich-dogmatischen Glauben gelöst" habe (156) und W.F. Schirmer meint: "Er schrieb Hymnen an die Laren und "To the Genius of the House" und wußte von Gott nicht mehr als ein Kind" (157). Diese Vorwürfe sind zu streng. Gewiß bietet Herricks Lyrik an

(155) Hesiod, Theog. 280; Pindar, Olymp. XIII, 64 ff.; Joseph Hall, Satires, I, 2, 29.

(156) Fritz Rau: R. Herrick, in: Die neueren Sprachen IV/1955, p. 360.

(157) W.F. Schirmer: Geschichte der engl. u. amerik. Literatur, 3. verb. Aufl., Tübingen 1959, 1. Bd., p. 318.

vielen Stellen ein Bild säkularisierter Frömmigkeit (158). Doch dieses Bild ändert sich, wenn man die "Noble Numbers", die religiösen Gedichte Herricks, in die Betrachtung mit einbezieht. Wer nur die "Hesperides" sieht, die sich dem Einfluß der Renaissance-Dichtung öffnen und betont weltliche Lyrik bieten wollen, muß zu dem Urteil Emil Wolffs kommen: "Was einigen Gedichten Herricks ihre besondere Bedeutung gibt, ist vielmehr eine Frömmigkeit, die in ihrer Weite jenseits der Trennung von christlich und heidnisch liegt, die es dem Dichter ermöglicht, den antiken, im wesentlichen den römischen, Kult mit echter poetischer Intensität wieder lebendig werden zu lassen" (159). Jene Gedichte sind eben nicht der Ort für eine Bekundung der persönlichen Frömmigkeit. Daß Herrick sehr wohl eine Trennung von christlich und heidnisch vollzog, zeigt "The Resurrection" (160):

"That Christ did die, the Pagan saith;

But that he rose, that's Christian's Faith".

Die Unterscheidung von geoffenbarter Wahrheit und antiken Mythen in den "Noble Numbers" läßt sich gar nicht übersehen. Herrick verwendet nämlich hier, im Gegensatz zu den "Hesperides", nur sehr wenige Mythologeme, und diese dienen nur dazu, religiöse Sachverhalte auszudrücken.

In "To his Saviour" (161) kleidet Herrick sein Sündenbekenntnis in ein mythologisches Bild:

"Lord, I confesse, that Thou alone art able

To purifie this my Augean stable:

Be the Seas water, and the Land all Sope,

Yet if thy Bloud not wash me, there's no hope".

(158) Cf. Fritz Rau: Verweltlichte religiöse Begriffe und Formen in Robert Herricks "Hesperides", Diss. Göttingen, 1943.

(159) Emil Wolff: England und die Antike, in: Grundformen der englischen Geistesgeschichte, Stuttgart und Berlin 1941, p. 82 f.

(160) Martin - Herrick, p. 395.

(161) Ibid., p. 357.

Der sechste Athlos des Herakles war die Reinigung des Augeiasstalles: Herakles säuberte die Viehstallungen des Königs von Elis, indem er einen Fluß durchleitete und den Mist hinausschwemmte (162). - Der Barockdichter scheut sich nicht davor, Christus auf diese Weise indirekt mit Herakles zu vergleichen, zumal er sich auf die patristische Tradition dieses Topos berufen kann (Herakles als Typus Christi).

Weit weniger drastisch mutet das Vorgehen des Dichters in dem Epigramm "Three fatall Sisters" (163) an, in dem er eine moralisch-paränetische Aussage in ein mythologisches Gewand hüllt:

"Three fatall Sisters wait upon each sin;

First, Fear and Shame without, then Guilt within".

So unabwendbar, wie die drei Parzen am Ende des Menschenlebens stehen, so sicher folgen auf jede Sünde Furcht, Schande und Schuld. Herrick läßt hier an die Stelle dreier plastischer und anschaulicher Figuren aus der Mythologie drei allegorische Gestalten treten, die durch ihre Namen den moralischen Sinn ausdrücken..

So wie Herrick, mit Ausnahme einiger weniger Fälle, die Mythologie aus den religiösen "Noble Numbers" ausschloß, so hielt er von den weltlichen "Hesperides" christliche Vorstellungen fern. Dadurch entstand eine vom Geist der römischen Mythologie durchwehte, mit dem römisch-antiken Kult vertraute und von Weltseligkeit und Phantasie erfüllte Dichtung. - Manchmal gerät freilich auch bei Herrick ein Wort aus dem biblischen Vokabular in ein Mythologem, und dann entsteht ein merkwürdiges zwitterhaftes Gebilde. In "Orpheus" (164) erzählt der Dichter, wie Orpheus auszog, Eurydike aus der "Hölle" zu holen. Herrick verwendet dabei keinen mythologischen, sondern den germanisch-christlichen Terminus "hell", mit dem der Leser der Hl. Schrift

(162) Apollod. II, 88 ff.; Theokr. XXV, 7 ff.; Pindar, Ol. X, 28 ff.

(163) Martin - Herrick, p. 341.

(164) Ibid., p. 265.

die Vorstellung vom Feuer verknüpft. Deshalb mutet es uns seltsam an, wenn der Dichter im selben Gedicht von "Hells obscuritie" spricht. ^xHier gewinnt die mythologische Vorstellung vom finsternen Reich der Toten, vom düsteren Hades, in dem die Schatten der Verstorbenen ihr freudloses Dasein fristen, wieder die Oberhand. Dieses eigenartige Ineinander der Anschauungen und die Verbindung entgegengesetzter Begriffe gehören zu den typischen Merkmalen der Barocklyrik.

Wir können also in Herricks Manier, die Mythologie zu verwenden, mehrere Characteristica der Barockzeit feststellen: Wo die Ratio die Darstellung durchherrscht, verkümmern die Mythologeme. Verstandesmäßig erklärbare Mythen werden als "Wahrheit" bezeichnet. Barocker Witz bemächtigt sich der Mythologeme, um sie in geistreiche Gedankengänge einzufügen und dadurch komische Effekte zu erzielen, oder um sie satirisch zu kommentieren. Es besteht eine Vorliebe für bizarre und groteske Mythologeme. Die Zwiespältigkeit barocken Lebensgefühls kann im Einzelfall durch ein Mythologem harmonisiert werden; im allgemeinen drückt der Dichter aber extreme Stimmungen mit Hilfe des Mythologems aus, und gerade eine tiefe Erschütterung führt dann zur echten und integrierenden Einschmelzung des Mythologems in das Gedicht. (Das Schwergewicht der Mythologie-Verwendung liegt jedoch auf dem Felde der heiter-gelassenen, idyllischen, tändelnden und malerischen Poesie, wie schon in den vorhergehenden Abschnitten III und IV nachgewiesen wurde). Aus der religiösen Dichtung ist die Mythologie fast ganz verschwunden. Nur in ein paar Fällen dienen mythologische Bilder dazu, eine religiöse Wahrheit auszusagen. Die weltlichen Gedichte tragen manchmal das Gepräge der römischen Mythologie, in die sich hier und da biblische Begriffe mischen und die vom Dichter nicht ganz ernst genommen wird, wie auch der folgende Abschnitt zeigt.

^x Vielleicht denkt Herrick an die alttestamentliche Geenna ("Ort der Finsternis und des Dunkels", Hiob 10, 21).

VI. Die Adäquanz der Einfügung von Mythologemen
in die Lyrik.

Die Adaptationsmöglichkeiten von Mythologemen an Inhalt und Gehalt lyrischer Gedichte sind durch Hemmnisse verschiedener Art begrenzt, aber auch durch manche verwandte Züge erweitert. Der Dichter muß die äußeren und inneren Beziehungen zwischen Mythologem und Lyrik berücksichtigen, wenn sein Gedicht ein einheitliches Gepräge tragen und in seiner Aussage überzeugend wirken soll. Er kann aber auch auf manche Übereinstimmung um bestimmter Effekte willen verzichten.

A. Ironie als Auswirkung der Diskrepanz zwischen
dem Inhalt von Gedicht und Mythologem.

Ironie oder satirische Wirkung sind das Ergebnis inadäquater Anwendung von Mythologemen, die meistens selbst das Ziel der Spottlust Herricks bilden. In "The Welcome to Sack" (165) preist der Dichter den Glanz des Weines, der des Himmels Osiris (= die Sonne) überstrahlt. Er wünscht sich den Fluch Apollos, falls er je dem Rebensaft untreu wird (p. 79). Denn der Wein verleiht ungeahnte Kräfte (p. 78):

"Had not Joves son, that brave Tyrinthian Swain,
(Invited to the Thesbian banquet) ta'ne
Full goblets of thy gen'rous blood; his spright
Ne'r had kept heat for fifty Maids that night".

Der Sohn des Zeus ist Herakles; in seiner Bezeichnung als "Swain" tut sich auch wieder der Einfluß der Schäferpoesie kund. - Herakles war zu Gast bei Thespios, dem König und Eponymos der Stadt Thespiiai. Thespios hatte fünfzig Töchter. Er ließ in jeder der fünfzig Nächte, die Herakles bei ihm verweilte, eine seiner Töchter bei dem starken Gast schlafen (166). Eine Variante der Geschichte berichtet, daß alle fünfzig in einer Nacht das Lager des

(165) Martin - Herrick, p. 77.

(166) Apollod. II, 66; Diodor IV, 29, 3 ff.

Herakles teilten (167). Herrick zieht diese Version vor. Darin manifestiert sich wieder die Vorliebe des Barockdichters für das Groteske, Maßlose und Übersteigerte.

Die Ironie entsteht aus der inadäquaten Verbindung eines Mythologems, das die Kraft des Herakles veranschaulichen sollte, mit dem Motiv des Weintrinkens, das dem Mythologem eine komische Wendung gibt, weil die Stärke des Helden nun mit übermäßigem Weingenuß begründet wird.

Nicht ganz so derb klingen die Verse aus "His fare-well to Sack" (168):

"Tis not Apollo can, or those thrice three
Castalian Sisters, sing, if wanting thee".

Die neun Musen, die unter anderem auch als Göttinnen des Gesangs gelten, tanzen und singen in der Mythologie oft unter Führung des Apollon, der den Beinamen "Musagetes" trägt. Herrick fügt dieses Mythologem in ein Preislied auf Symposien und den Wein ein. Schon allein die Diskrepanz zwischen dem Gedicht- und dem Mythologem-Inhalt genügt, um den Ironie-Effekt zu erreichen. Doch Herrick formuliert noch ausdrücklich die Behauptung, nur der Wein befähige Apollon und die Musen zum Gesang, und behandelt damit die Mythologie satirisch.

Herrick bezieht gerne inhaltsschwere, erhabene Mythen in Gedichte mit trivialem, heiterem Gegenstand ein, um eine ironische Wirkung zu erzielen. In "The Tobacconist" (169) sagt Herrick von dem Feuer, das man zum Anzünden des Tabaks braucht:

"For this Prometheus ransackt heauen, these fires
Entic'd his hands to second his desires
Eu'ne to a sacrilege; diuine flame ...",

Zeus gönnte den Menschen das Feuer nicht. Da stahl es der Titan Prometheus vom Himmel (170) oder aus der Schmiede

(167) Paus.IX, 27, 7; Tatian, C. Graec. 21.

(168) Martin - Herrick, p. 45.

(169) Martin - Herrick, p. 425.

(170) Hesiod, W. u. F. 50 ff.

des Hephaistos (171) und trug es auf die Erde (172). - Herrick ironisiert den Prometheus-Mythos, indem er ihn in Verbindung mit der Tabakspfeife setzt.

Herricks Ironie, Satire oder Sarkasmus richten sich oft gegen die Mythologie, die für ihn keineswegs ein wesentliches Ausdrucksmedium darstellt, sondern eher ein Mittel zur ästhetischen Bereicherung seiner Gedichte.

B. Einheitlichkeit als Ergebnis der Affinität zwischen dem Inhalt von Mythologem und Gedicht.

Herricks Gedichte bewegen sich oft in einer Sphäre überhöhter Wirklichkeit, spielerischer Phantasie und unverbindlicher Spekulation, die dem Inhalt und Gehalt später Mythologeme entspricht. Diese Korrespondenz von Mythologie und Dichtung verleiht vielen Gedichten Herricks eine relativ große Einheitlichkeit.

1. Panegyrik.

"A Panegerick to Sir Lewis Pemberton" (173) beginnt mit den Worten:

"Till I shall come again, let this suffice,
I send my salt, my sacrifice
To thee, thy Lady, younglings, and as farre
As to thy Genius and thy Larre."

Der Genius ist der Schutzgeist eines Menschen oder eines Ortes. Die Laren gelten in der römischen Mythologie als Haus- und Familiengottheiten, aber auch als Schutzgeister der Felder und Kreuzwege (Lares compitales). - Die Einbeziehung der Laren und des Genius in ein Lobgedicht auf einen Bekannten und dessen Haus erscheint nicht nur angemessen, sondern entspricht auch der Tradition. Die Mythologeme tragen zwar nichts Wesentliches zur Aussage bei, verleihen aber dem Gegenstand eine gewisse Würde, die jedoch nicht als Sakralität aufgefaßt werden darf, denn

(171) Aischylos, Prom. 7.

(172) Apollod. I, 45; II, 85; III, 169; Hygin, Fab. 31; 54; 142; 144.

(173) Martin - Herrick, p. 146.

Herrick bejaht die reale Existenz der mythologischen Gestalten nicht. Sie sind für ihn traditionelles Zierat einer Dichtung, die nicht den Ehrgeiz besitzt, letzte, verbindliche Wahrheiten auszusagen.

Die Einheitlichkeit des Gedichts basiert auf einem sehr äußerlichen Sinnbezug, der nicht weiter vertieft wird, weil Herrick die Mythologie und seine eigene Dichtung als heiteres Spiel der Phantasie versteht. Die Ausnahmen bestätigen die Regel.

Auch in dem panegyrischen Gedicht "To Prince Charles upon his coming to Exeter" (174) besteht ein Sinnbezug zwischen Apollo und dem Inhalt der Verse:

"Go on with Sylla's Fortune; let thy Fate
Make thee like Him, this, that way fortunate,
Apollos Image side with thee to blesse
Thy warre (discreetly made) with white success".

An Apollo richtet man die Paiane (Preis- und Siegeslieder). Seine Waffe ist der Bogen. Er beteiligt sich am Kampf der olympischen Götter gegen die Giganten (175). In der Ilias kämpft er auf seiten der Troer gegen die Griechen. Außerdem gilt Apollo als Hüter der sittlichen Ordnung. - Diese Elemente des Kampfes, der Ordnung und des Preisliedes passen zweifellos in ein Lobgedicht auf Prinz Charles, und jeder Leser wird sich wohl mindestens eine dieser Komponenten des Apollo-Mythos ins Gedächtnis rufen. Ein Sinnbezug existiert also, doch er reicht nicht sehr tief. Man sollte also die Einheitlichkeit des Gedichtes in einer negativen Formulierung definieren und feststellen, daß das Mythologem nicht den von Thema und Inhalt des Gedichts gebildeten Rahmen sprengt.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich an dem Gedicht "To his worthy friend M. John Hall" machen, in dem Apollo als Gott der Musik erwähnt wird, und an "To his learned friend

(174) Martin - Herrick, p. 254.

(175) Pindar, Pyth.VIII, 12 ff.; Apollod. Bibl.I, 6, 2.

M. Jo. Harmar", wo Jupiter eine Rolle spielt (176).

2. Liebeslyrik.

Den tändelnden, leichten Formen der Liebesdichtung Herricks entspricht das Cupido-Mythologem. In "Upon Love" (177) flicht der Dichter in seine Erzählung noch die Schilderung einer ähnlichen Begebenheit als Parallelfall ein:

"I plaid with Love, as with the fire
The wanton Satyre did;
Nor did I know, or co'd descry
What under there was hid.
The Satyre he but burnt his lips;
(But min's the greater smart)
For kissing Loves dissembling chips
The fire scorcht my heart".

Die Geschichte von dem Satyr stammt von Plutarch, kann aber über englische Dichter zu Herrick gelangt sein (178). Die Satyrn sind die lüsternen und ungebärdigen Begleiter des Dionysos. Durch die Einbeziehung der Satyrgeschichte erhält das Gedicht eine kontrastbestimmte reizvolle Struktur und verbleibt in der Sphäre des Spielerischen und Unverbindlich-Mythologischen. Die leise Klage des Dichters über den Liebesschmerz wird dabei nicht übertönt, sondern verfeinert. Das Gedicht ist geradezu typisch für Herricks gesamtes Werk.

In "The farewell" (179) ist die Grundstimmung wehmütigen Schmerzes stärker:

Z. 11 ff.: "Let the free and gentle ayre
a teare or two declare,
and the sadd and passing Bell
bee doleful Philomell".

(176) Martin - Herrick, p. 299 und p. 301.

(177) Martin - Herrick, p. 203.

(178) Plutarch: De capienda ex inimicis utilitate II, in: B.E. Perry, Aesopica, 1952, No.467, p.506. - Cf. Lyly, Campaspe, 1584, in: Works, ed. Bond, II, p.341. Weitere Fundstellen bei H.E. Rollins, England's Helicon, II, p.192. Alle Angaben nach Martin - Herrick, p.542.

(179) Martin - Herrick, p. 441.

Philomela wurde von Tereus verführt. Er schnitt ihr die Zunge heraus, damit sie ihn nicht verriete. Jupiter aber verwandelte Philomela in eine Nachtigall, so daß sie ihr Leid allen klagen konnte (180). - Das Klagelied der Nachtigall, über das die Menschen weinten, ist für die Liebenden das Glockengeläut des Abschieds, über den sie Tränen vergießen.

Z. 17 ff. : "Let noe Churlish winde once dare
to awake the quiet ayre
as you ride, but still be they
as to Alcione ..."

Halkyone stürzt sich ins Meer, als ihr Gatte Keyx von einer Seereise nicht mehr zurückkehrt. Zeus verwandelt beide in Eisvögel (griech. halkyones). Während der Brutzeit dieser Vögel soll das Wetter besonders ruhig sein (181). Darauf spielt Herrick an. Außerdem kann auch der Gedanke an Halkyone als Symbolgestalt treuer Liebe im Hintergrund stehen.

Z. 27 ff. : "Calmely spire a kisse, not blowe
Yet make your Tresses flowe
Like to Daphnes, when shee fledd
The Losse of maydenhead:
Let your steede noe other pace
haue, nor noe other grace
then the Bull that bare the sweete
Europa into Creete."

Daphne floh vor Apollon und wurde zu ihrer Rettung in einen Lorbeerbaum verwandelt (182). - Zeus trug als weißer Stier die Tochter Agenors von Tyros, Europe, durchs Meer nach Kreta (183).

(180) Ovid, Metam. VI, 424 ff.

(181) Ovid, Metam. XI, 410 ff., Hygin, Fab. 65;
Lukian, Halkyon 1 f.

(182) Ovid, Metam. I, 452 ff.; Hygin, Fab. 203.

(183) Ovid, Metam. II, 843 ff.; Hygin, Fab. 178.

Herrick ließ sich in der Auswahl der Mythologeme vom Motiv der Metamorphose leiten. Es handelt sich nämlich um drei Verwandlungen mythologischer Gestalten in Tiere und um die Umgestaltung einer Nymphe in einen Baum. In diesen vier Mythen steht jeweils Liebe und Sorge um die Keuschheit im Vordergrund. Ihre Einfügung in ein Liebes- und Abschiedsgedicht ist also sinnvoll. Außerdem sind diese Mythen leidvoll und melancholisch gestimmt, verstärken also das Grundgefühl des Gedichtes.

Andererseits lenkt der Dichter wieder von diesen Zentralgehalten ab, denn im Halkyone-Mythos hebt er vor allem die Windstille und im Daphne-Mythos die fliegenden Haare der Nymphe hervor. Auch die Zusammenballung vieler mythologischer Vergleiche auf engem Raum dient kaum der Einheitlichkeit, sondern birgt eher Überraschungseffekte in sich. - Man muß dem Dichter aber zugute halten, daß das Metamorphose-Motiv und die Kette der mythologischen Vergleiche im Gedicht strukturbildend wirken, daß also der Zusammenhang zwischen den Bildern und das Vorhandensein einer inneren und äußeren Struktur wesentlich zur Einheit des Gedichtes beitragen.

3. Epithalamien.

Es gibt Untergattungen der Lyrik, die seit der Antike eine feste Form haben, in der auch die Mythologeme ihren bestimmten Platz einnehmen. Zu diesen Gedichtarten gehört das Epithalamion, in dessen Refrain Hymen angerufen wird. Die ersten Epithalamiendichter waren Sappho (6. Jh. v. Chr.), Theokrit (3. Jh. v. Chr.) und Catull (1. Jh. v. Chr.; Carmen 61 und 62). Später folgten Magnus Ausonius (4. Jh., Cento Nuptialis), Statius (Epithalamium in Stellam et Violentillam) und Claudian (De Nuptiis Honorii et Mariae). In der Antike gehörte der Vortrag von Epithalamien zum Zeremoniell vornehmer

Hochzeiten (184). Bei den Renaissance- und Barockdichtern nehmen die Epithalamien den Charakter von Gratulationsgedichten an, die mit Anspielungen auf das eheliche Leben gespickt sind. Zu den englischen Verfassern von Epithalamien zählen Sidney, Spenser, Chapman, Ben Jonson, H. Peacham, Th. Heywood, G. Wither, Donne und Herrick, dessen bekanntestes "An Epithalamie to Sir Thomas Southwell and his Ladie" ist (185):

St.V: "On, on devoutly, make no stay;
While Domiduca leads the way:
And Genius who attends
The bed for lucky ends:
With Juno goes the houres,
And Graces strewing flowers.
And the boyes with sweet times sing,
Hymen, O Hymen bring
Home the Turtles; Hymen guide
To the bed, the bashfull Bride".

Als Quelle kommt Martianus Capella (De Nuptiis) in Frage, von dem Ben Jonson stark beeinflusst ist. Herrick dürfte vieles direkt von Ben Jonson übernommen haben (186). Das Gedicht zeigt aber auch Anklänge an Catull (187).

Domiduca stellt eine der acht Funktionen Junos dar, die als Göttin der Ehe bei Hochzeiten angerufen wurde (188). -

(184) Cf. Kurt Wöhrmann: Die englische Epithalamiendichtung der Renaissance und ihre Vorbilder, Diss. Freiburg, Borna - Leipzig 1928, p. 48.

(185) Martin - Herrick, p. 53 ff.

(186) Cf. D. J. Gordon: Hymenaei: Ben Jonson's Masque of Union, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol.VIII/1945, pp. 107-45.

(187) Cf. J.A.S. Mc Peek: Catullus in Strange and Distant Britain, Cambridge USA, 1939, pp. 221 - 31.

(188) Cf. L. Preller: Griechische Mythologie, 4.Aufl. bearb. von Carl Robert, Berlin 1894 ff., Bd. I, p. 160 ff.; W.H. Roscher: Juno und Hera, Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer II, Leipzig 1875.

Die Gestalt des Genius wird von Ben Jonson selbst kommentiert: "Deus naturae sive gignendi. And is the same in the male, as Juno in the female" (189). - Die Grazien sind alte Vegetationsgöttinnen, werden gewöhnlich aber als Verkörperungen von Liebreiz und Anmut aufgefaßt. Oft begleiten sie eine Göttin als Tänzerinnen. - Hymenaios, der Gott der Hochzeit, ist wahrscheinlich eine Personifikation, die aus dem Refrain des Hochzeitsgesanges ("Hymen, o Hymenae") entstand (190).

Auch in Herricks Gedicht begegnen wir den traditionellen Hochzeitsgöttern der römischen Mythologie, dem Hymen-Refrain und dem alten Topos der Mahnung, nicht zu zaudern. Die Adäquanz der Einbeziehung mythologischer Gottheiten in das Epithalamion ist zu bejahen, denn es handelt sich hier um eine Form lyrischer Dichtung, die ganz vom römisch-antiken Geist geprägt ist.

Viele traditionelle Motive werden mit Mythologemen ausgestaltet. In "A Nuptiall Song, or Epithalamie on Sir Clipsey Crew and his Lady" (191) kehrt das Lob auf die Schönheit der Braut in Verbindung mit Venus wieder:

"Say, or doe we not descric
Some Goddesse, in an Cloud of Tiffanie
To move, or rather the
Emergent Venus from the Sea?"

Die Römer kannten keine eigentliche Göttin der Liebe. Sie identifizierten Aphrodite mit einer italischen Gottheit namens Venus. Aphrodite entstand im Meer aus dem Blute des Uranos (192). - Herrick vergleicht die Braut mit Venus. Darin ist ein Kompliment enthalten, denn die Göttin der Liebe gilt als Inbegriff der Schönheit.

(189) Ben Jonson, Anmerkungen zu "Hymenaei", ll. 537-40.

(190) Cf. Otto Kern: Die Religion der Griechen, Bd. I, Berlin 1926, p. 153.

(191) Martin - Herrick, p. 112.

(192) Hesiod, Theog. 154 ff.; Apollod. I, 3.

Die Einheitlichkeit der Epithalamien bleibt gewahrt, weil sich in ihnen römisches Lebensgefühl, antike Mythologeme und Topoi in traditioneller Form glücklich verbinden.

4. Elfen - Gedichte.

Feen- und Elfenpoesie schrieben zur Zeit Herricks: Shakespeare (Midsummernight's Dream), Bischof Corbet (Fairy-Ballads), Drayton (Epos: The Court of Fairie) und Ben Jonson (Maskenspiel: Oberon). In Herricks phantasievollen Feengedichten tummeln sich Oberon, Mab und die Elfen in einer verzauberten Landschaft. Für eine Adaption an diese Art von Lyrik eignen sich vor allem Märchen-Motive aus der Mythologie. Ein derartiges Motiv erscheint in "Oberons Palace" (193):

"Upon this Convex, all the flowers,
(Nature begets by th'Sun, and showers,)
Are to a wild digestion brought,
As if Loves Sampler here was wrought:
Or Citherea's Ceston, which
All with temptation doth bewitch".

Kythereia (nach der Insel Kythera vor der lakonischen Küste) war ein Beinamen Aphrodites, die von den Römern mit Venus identifiziert wurde. Der Gürtel der Venus ließ angeblich Liebe erwachsen (194).

Dieses mythologische Märchenmotiv korrespondiert mit Inhalt und Gehalt des Elfengedichtes, das in einer einheitlichen Sphäre des Phantasievollen, Märchen- und Zauberhaften verbleibt.

5. Oblations - Gedichte.

Herrick schrieb eine größere Zahl von Epigrammen, in denen er jeweils eine Gottheit dadurch gnädig zu stimmen

(193) Martin - Herrick, p. 166.

(194) Mart.VI, 13, 8; Serv., Verg. Aen.V, 69; Auson., Perioch. Iliad.14.

sucht, daß er ihr eine Opfergabe anbietet. Das Offerierte wird so ausgewählt, daß es zur betreffenden Gottheit oder zum erbetenen Objekt in irgendeiner Weise in Beziehung steht. Der inneren Form nach handelt es sich um primitive Gebete nach dem "Do-ut-des"-Prinzip. Sie zeichnen sich alle durch Kürze, Einfachheit und ihre übereinstimmende Struktur (Gruß - Bitte - Versprechen) aus. - Solche Widmungs-Epigramme finden sich schon in der griechischen Anthologie (Apollonides beschreibt dort z.B., wie der Fischer Menis der Göttin Artemis Wein und Fische opfert).

Herricks Oblations-Gedichte zeugen von seiner Meisterschaft in der geschliffenen formalen Kleinkunst. In "An hymne to Juno" (195) finden wir alle soeben aufgezählten Charakteristica wieder:

"Stately Goddess, do thou please,
Who art chief at marriages,
But to dresse the Bridall-Bed,
When my Love and I shall wed:
And a Peacock proud shall be
Offerd up by us, to thee".

Der Pfau war der Juno (griech. Hera), der Göttin der Ehe, heilig. Juno galt auch als Schutzherrin des hochzeitlichen Brauchtums und der Geburten. - Das Gedicht ist nach dem bekannten Schema aufgebaut: Anrede (1. Halbzeile) - Bitte (Z.1-4) - Versprechen (Z. 5-6). Die Gabe Herricks ist das heilige Tier der Göttin. Bei der Gabe des Dichters steht jeweils ein Epitheton ornans, auch in "A Vow to Minerva" (196):

"Goddess, I begin an Art;
Come thou in, with thy best part,
For to make the Texture lye
Each way smooth and civilly:
And a broad-fac't Owle shall be
Offer'd up with Vows to Thee".

(195) Martin - Herrick, p. 141.

(196) Martin - Herrick, p. 195.

Minerva (griech. Athene), die Göttin der Weisheit, schützte Dichter, Redner und Philosophen. Die Eule war ihr wahrscheinlich wegen der Eulen auf der athenischen Akropolis geweiht. Das Volk sah aber auch in dem leuchtenden Auge und in der angeblichen Klugheit des Vogels verschiedene Eigenschaften der Athene versinnbildlicht (197).

Herrick hätte die Beziehungen zwischen Mythos und Kult einer Gottheit ausschöpfen können. Er zog es aber vor, nur die sekundäre Verbindung zwischen Göttin und heiligem Tier auszunützen und blieb damit beim Vordergründigen stehen. Überhaupt sind diese kurzen, an Bedingungen geknüpften Gelübde Herricks als unproblematisches Spiel mit Gedanken und mythologischen Gestalten anzusehen. Das "Do-ut-des"-Prinzip durchherrscht sie. In "To Apollo. A Short Hymne" (198) kommt es sehr deutlich zum Ausdruck:

"Phoebus! when that I a Verse,
Or some numbers more rehearse;
Tune my words, that they may fall,
Each way smoothly Musicall:
For which favour, there shall be
Swans devoted unto thee".

Dem Apollon (= Phoibos) war der Schwan heilig. Beinahe jeder Gottheit war ein Tier geweiht. Wenn Herrick über einen Gott dichtete, dem kein Tier zugeordnet war, wählte er Blumen oder andere Pflanzen als Opfergaben. Eine Zusammenstellung aller Oblationsepigramme (199) zeigt, wie sehr

(197) Cf. W.F. Otto: Die Götter Griechenlands, Frankfurt, 2. Aufl. 1934, p. 74 ff.

(198) Martin - Herrick, p. 122.

(199) Aufzählung in der Reihenfolge: Seitenzahl in Martin - Herrick, Titel des Gedichtes (Empfänger) und Gabe. -

p. 122: "Upon Pr. Baldwin..."; an Aesculap; Hahn;
p. 122: "To Apollo"; Schwan;
p. 122: "A Hymne to Bacchus"; Narzissen;
p. 129: "A Hymne to Larr"; Mohn;
p. 129: "Another to Neptune"; Thunfisch;
p. 136: "A short hymne to Venus"; Myrte;
p. 141: "An Hymne to Juno"; Pfau;
p. 151: "A Vow to Mars"; Wolf;
p. 195: "A Vow to Minerva"; Eule;
p. 228: "A Hymne to the Muses"; Rosen;
p. 234: "A Hymne to the Lares"; Petersilie u. Knoblauch;
p. 313: "A Vow to Venus"; Rosen.

Herrick diese Form schätzte, die sich straff konstruieren läßt und einen geschlossenen Eindruck macht. Eine unbekümmerte, schalkhafte und manchmal leicht ironische Grundstimmung durchzieht alle diese Miniaturdichtungen. Ihre Kürze fördert die Einheitlichkeit des Inhalts, die sich vor allem aus der engen Verflechtung von Mythologem und Gedanken ergibt. - Im Gegensatz zur Gestimmtheit der Oblations-Gedichte stehen die Epitaph-Epigramme und Nachrufe, die Herrick verfaßte.

6. Nekropoesie.

Der Topos von der "Unvermeidlichkeit des Todes" kehrt bei Herrick immer wieder. Doch der Dichter bleibt nicht gebannt bei diesem Motiv stehen, sondern fragt auch nach der Existenzweise des Menschen nach dem Tode. Die Antwort gibt er mit adäquaten Mythen.

In "The New Charon, Upon the death of Henry Lord Hastings" (200) erzählt die Braut Eucosmeia dem Charon, ihr Bräutigam (Hastings) sei wenige Stunden vor der Hochzeit gestorben. Charon ist voll Mitleid und erklärt sich bereit, sie in seinem Boot über den Unterweltsfluß überzusetzen. Eucosmeia stellt ihm darauf noch die Frage, wohin die guten und die bösen Seelen gehen. Charon antwortet:

"Those souls which ne'er were drencht in pleasures stream,
The Fields of Pluto are reserv'd for them;
Where, drest with garlands, there they walk the ground,
Whose blessed Youth with endless flow'rs is crown'd.
But such as have been drown'd in this wilde Sea,
For those is kept the Gulf of Hecate;
Where, with their own contagion they are fed;
And there do punish, and are punished.
This known, the rest of thy sad story tell,
When on the Flood that nine times circles Hell.
Chorus. We sail along, to visit mortals never;

But there to live, where Love shall last forever". In den Jenseitsvorstellungen der Griechen treten drei Orte vor allem hervor: die Asphodeloswiese, Elysion (bzw. die Insel der Seligen) und der Tartaros. Welche Orte meint Herrick? - Die Asphodeloswiese jenseits des Okeanos hinter dem Lande der Kimmerier gilt als freudloser, allgemeiner Aufenthaltsort der Abgeschiedenen, denen Thymos und Phrenes fehlen und nur die körperlose Psyche (Atemseele) bleibt (201). - Einige Auserwählte werden mit Leib und Seele nach Elysion oder der Insel der Seligen versetzt (202). Pindar beschreibt Elysion als einen Ort, an dem es goldene Blüten, Girlanden und Kränze, Spiel, Musik und Wohlgerüche gibt (203). - Herrick spricht von den Seelen der Guten in den Gefilden des Pluto (Hades) und scheint damit die beiden soeben beschriebenen Orte zu verschmelzen. Doch vermutlich kennt er die Darstellung Vergils, bei dem Elysion ein Teil der Unterwelt ist (204). Dann braucht die Asphodeloswiese als freudloser Aufenthaltsort der Schatten nicht mehr als Vorwurf für Herricks Schilderung betrachtet zu werden. - Daß Herrick von "Seelen" redet, die in den Gefilden Plutos spazieren gehen, weist auf den Einfluß des in der christlichen Glaubenslehre gebräuchlichen Vokabulars. - Die Bösen kommen bei Herrick zur Strafe für ihre Taten in den "Schlund der Hekate", d.h. in den Tartaros. Hekate war ursprünglich eine chthonische Fruchtbarkeitsgöttin, wurde später aber zu einer Göttin der Unterwelt (205). - Herrick kennt also zwei Orte: Elysion und den Tartaros. Mit diesen beiden mythologischen Bildern ersetzt er die christlichen Begriffe Himmel und Hölle. Doch er fügt an einer anderen Stelle auch direkt einen biblischen Terminus ein, nämlich in der letzten Zeile: "... where Love shall last for ever".

(201) Homer, Od.X, 508 ff.; XI, 13 ff.; XXIV, 11 ff.

(202) Homer, Od.IV, 563 (Elysion); Hesiod, W.u.T. 171 (Insel der Seligen).

(203) Pindar, Olymp. II, 77 (70) ff.

(204) Vergil, Aen.VI, 665, vgl. die dritte Zeile des zitierten Abschnitts aus "The New Charon".

(205) Apoll. Rhod.III, 1211 ff.; Vergil, Aen.IV, 511 und Servius hierzu; Sophron in den Scholien zu Theokrit II, 12.

Der Begriff Liebe ist in diesem Zusammenhang nicht griechisch-mythologisch zu erklären, sondern neutestamentlich.

Bei Herrick umfließt ein Strom neunmal die Unterwelt. Die Mythologie kennt im allgemeinen nur fünf Flüsse (Styx, Acheron, Pyriphlegeton, Kokytos und Lethe). Herricks Quelle kann eine Zeile von Fairfax sein (206):

"And from that floud which nine times compast hell". Denn auch Herrick spricht an dieser Stelle nicht von "Plutons Gefilden", sondern von der "Hölle". Damit durchbricht er einmal das mythologische Bild, das er bis zum Schluß beibehält: Charon fährt mit Eucosmeia über den Unterweltsfluß. Herrick gibt dadurch zu erkennen, daß er Elysion auch in der Unterwelt lokalisiert. Andererseits spricht er aber in der Schlußzeile vom Ort, "wo die Liebe ewig wahren soll". So ergibt sich ein eigenartiges Ineinander von mythologischen Bildern und biblischen Begriffen und Vorstellungen. Die Einheitlichkeit des Gedichtes ist dadurch gestört; seine Aussagekraft wird aber durch die Anschaulichkeit der Mythen erhöht.

Es läßt sich konstatieren, daß Herrick die Mythologie nicht als religiöses Phänomen, sondern als poetische Bilderwelt auffaßt, die er für seine Zwecke auszunützen versteht. Aus der Diskrepanz zwischen Mythologem- und Gedichtinhalt entsteht der Ironie-Effekt. Bemerkungen des Dichters, die ein Mythologem satirisch kommentieren, zeigen, daß er die Mythologie nicht ernst nimmt. - Aus der Affinität zwischen Mythologemen und Gedichten, die sich im Bereich des Unverbindlichen, des heiteren Spiels und der Phantasie bewegen, ergibt sich eine relativ große Geschlossenheit der einzelnen Dichtung. Das Mythologem als strukturbildender, Sinnbezüge und Stimmung verstärkender Faktor fördert die Einheitlichkeit des Gedichtes; der Einbruch des Begrifflichen schmälert sie. Die Mythologeme fügen sich auch gut

(206) Fairfax: Tasso XVIII, 48.3 (1624, p. 325).

in Gedichte ein, die in traditioneller Weise ganz von römischem Geist und antiken Topoi und Formen geprägt sind (Epithalamien), märchenhafte Motive aus Mythologie und Volksdichtung vereinen (Elfen-Gedichte) oder in kurzer Form mythologische Gestalten als Adressaten von Gelübden apostrophieren (Oblations-Epigramme). Eine letzte, tiefe Einheit von Gedicht und Mythologie kommt aber nicht zustande, weil eben doch eine gewisse innere Distanz des Barockdichters zum Gehalt der Mythologeme spürbar wird.

Die Ergebnisse des Kapitels über Robert Herrick werden im Schlußkapitel in Verbindung mit den Resultaten aus den übrigen Teilen der Arbeit zusammengefaßt.

3. KAPITEL: MYTHOLOGIE UND LYRIK ALS GEHALT - GESTALT - PROBLEM BEI DEN METAPHYSICAL POETS.

Ein Blick auf die Bibliographie zeigt, daß den Mythologemen im Werk der Metaphysical Poets bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Douglas Bush (1) führt nur vereinzelte Beispiele auf. Beatrice Johnson (2) kommt über eine Aufzählung der Mythologeme bei Donne nicht hinaus. M. A. Rugoff (3) kritisiert Miss Johnsons Artikel als wahllose Nennung von Beispielen, verfällt aber gerade in dem Kapitel, das den Mythologemen bei Donne gewidmet ist, in denselben Fehler. Er verfolgt nämlich das Ziel, Donnes Desinteresse an der klassischen Mythologie nachzuweisen. Daraus erklärt sich auch die auffallend kleine Zahl von Mythologemen, die Rugoff nennt. W.F. Schirmer (4) streift nur Andrew Marvell und vertritt die Ansicht, die Mythologie habe keine große Bedeutung für die Lyrik.

-
- (1) Douglas Bush: *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, 2. Aufl., New York 1957, p. 228 f.
 - (2) Beatrice Johnson: *Classical Allusions in the Poetry of Donne*, in: *PMLA* 43/1928, pp. 1098 - 1109.
 - (3) M.A. Rugoff: *Donne's Imagery*, Diss. New York 1939, p. 96, Anmerkung 2, und pp. 96 - 102.
 - (4) W.F. Schirmer: *Antike, Renaissance und Puritanismus*, München 1924, p. 69.

Zu dieser Auffassung kann man gelangen, wenn man beobachtet, wie oft in der Barocklyrik Mythologeme ohne echte Sinnerfüllung, ohne inneren Zusammenhang mit dem Gehalt des Gedichtes oder des ursprünglichen Mythos und in einer bestimmten stilistischen Funktion verwendet werden, daß es also zur Divergenz von Gedichtgehalt und Mythologemgestalt oder auch zur Diskrepanz zwischen mythologischem Gehalt und funktionaler Anwendungsweise in der Lyrik kommt. "Zum Gehalt zähle ich in einer Dichtung alles, was an Erkennen, Wollen, Fühlen in ihr enthalten ist, oder von ihr erwirkt wird. - Gestalt ist in einer Dichtung alles, was auf den äußeren oder inneren Sinn wirkt, was zum Ohr oder zum Auge spricht oder auch Gehör- oder Gesichtsvorstellungen wachruft" (5). "Zur Kunst wird sie (die Dichtung, Anm. d. Verf.) nur, wenn sie und soweit sie ihre Inhalte an Erkenntnis, Wollen, Fühlen in sinnlich wirksamer Weise vorträgt, wenn sie diese Inhalte in Gestalt wandelt" (ibid.). In diesem Kapitel soll nun das Verhältnis der Gestalt und der Funktion von Mythologemen zum Gehalt der Gedichte und des ursprünglichen Mythos untersucht werden. Im Abschnitt I wird aufgewiesen, daß die Mythologeme dort als Akzidenz, als Ornament und als kontingentes oder gar störendes Vergleichselement auftreten, wo eine gewisse Inkongruenz von Gehalt und Gestalt besteht. Der Abschnitt II zeigt, wie die Mythologeme zu Wesenselementen der Lyrik werden, wenn der Dichter die Kongruenz von Gehalt und Gestalt im Gedicht schafft. - Die Frage nach der Funktion der Mythologeme, die jeweils auch gestellt wird, soll Aufschluß darüber bringen, zu welchem Stilmittel oder poetischem Effekt der Dichter das betreffende Mythologem bestimmt hat.

(5) Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam 1929, p. 178.

Die Metaphysical Poets (6) lebten und dichteten in einem Zeitalter, in dem der Marinismus noch blühte. Dieser nach Giambattista Marino (1569 - 1624) genannten Stilrichtung entsprachen der englische Euphuismus des 16. Jahrhunderts, der Stil der Anhänger Gongoras und des Konzeptismus, die Präziosendichtung in Frankreich und die Schwulst-dichtung in Deutschland. Es handelte sich um einen barocken Stil mit prunkvollen Wortverzierungen und einer mit Bildern überladenen Sprache. Der Marinismus wirkte sich auf die Verwendung der Mythologie durch die englischen Barocklyriker aus (7).

-
- (6) Die Bezeichnung "metaphysical" ist hier nicht im Sinne einer philosophischen Erforschung der Grundprobleme des Seins verwendet. Sie bezieht sich vielmehr auf den Stil einer Gruppe von Dichtern, der unten charakterisiert wird. Vgl. hierzu:

Joan Bennett: *Four Metaphysical Poets*, Cambridge 1953, repr. with corrections 1957, p. 9.

Dryden's *Essays*, ed. W. P. Ker, Oxford 1900, vol. II, p. 9.

Arno Esch: *Englische religiöse Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1955, p. 1.

Ed. H. J. C. Grierson: *The Poems of John Donne*, 2 vols., Oxford 1912, vol. II, Commentary p. 1.

H. J. C. Grierson: Introduction zu "Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century, Donne to Butler", Oxford 1921, p. XV f. (Die Wesensmerkmale der "metaphysical poets" sind: "The more intellectual, less verbal, character of their wit compared with the conceits of the Elizabethans; the finer psychology of which their conceits are often the expression; their learned imagery; the argumentative, subtle evolution of their lyrics; above all, the peculiar blend of passion and thought, feeling and ratiocination which is their greatest achievement.").

- (7) Paul Meißner (*Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, München 1934) weist auf den Einfluß des Marinismus auf Crashaw (p. 266) und Marvell (p. 279) hin.

Auch der Petrarkismus und die Pastoralichtung der Renaissance beeinflussten die Metaphysical Poets (8). Alle diese verschiedenen Strömungen förderten den Prozeß der Veräußerlichung der klassischen Mythologie. Im Barockzeitalter gesellten sich dann noch verabsolutierte Wissenschaftlichkeit, dichtungsfreudliche Sachlichkeit und übertriebener Rationalismus dazu, die überhaupt die Verwendung von Mythologemen zurückdrängten.

I. Das Mythologem als Vergleichselement ornamentalen Charakters und als Akzidenz in der Lyrik.

Die Metaphysical Poets benützen die antiken Mythologeme hauptsächlich dazu, an bestimmten Stellen der Gedichte poetische Effekte zu erzielen. Das führt zur Divergenz zwischen dem ursprünglichen Gehalt und der jetzigen Funktion des Mythologems und auch zwischen dem Gehalt des Gedichtes und der Gestalt des Mythologems.

Der vorliegende Abschnitt I zerfällt in einen Unterabschnitt A, in dem die konventionelle Verwendungsweise, und in einen Unterabschnitt B, in dem die originelle Anwendungsart der Mythologeme bei den Metaphysical Poets geschildert wird.

A. Das Mythologem als konventionelles Stilmittel.

Ein gewisser Sinnbezug zwischen einem Mythologem und dem Inhalt des Gedichtes, in dem es erscheint, besteht immer; er ist oft aber so begrenzt, daß das Mythologem nicht mit dem Gehalt verschmolzen ist und Vergleichselement bleibt.

1. Das Mythologem als dekorative Maske.

Das lateinische Wort "persona" (griech. "prosopon") bedeutete ursprünglich "Maske". Der Dichter gibt historischen Persönlichkeiten oder ihm bekannten Zeitgenossen die Namen mythologischer Personen, die wie Masken das Gesicht der

(8) Cf. H.J.C. Grierson: Cross Currents in English Literature of the XVII th Century, London 1929, p. 134 ff.

betreffenden Menschen verhüllen oder ihnen ein erhabenes Aussehen verleihen sollen.

In vielen Schäfergedichten gibt Andrew Marvell seinen Bekannten dekorative Schäfernamen. In "Upon the Hill and Grove at Billborow" (9) tritt eine "Nympe" namens Vera auf. W.F. Schirmer bezeichnet sie als "christlich-mythologische Neuschöpfung" (10). Diese Ansicht läßt sich nicht aufrecht erhalten. Es handelt sich in Wirklichkeit nur um Anne, die Tochter von Sir Horace Vere (daher der Name Vera) und spätere Ehefrau des Lord Fairfax (11). Marvell drückt durch das Mythologem "the Nymph" seine Hochschätzung für die Tochter seines Gastgebers und Herrn aus, denn viele schmeichelhafte Attribute der Nymphen lassen sich der jungen Dame zusprechen. Die Nymphen werden "Töchter des Zeus" genannt (12), und deshalb kommt ihnen Göttlichkeit zu. Sie wohnen auf Bergen (the Hill at Billborow) und in Grotten, aber auch in Quellen und Bäumen (Grove). Ihr Name (griech. nympe) bedeutet "junge Frau, Braut". Sie spielen und tanzen im Gefolge verschiedener Götter (13).

Zwischen dem Mythologem "Nympe" und dem Inhalt des Gedichtes bestehen nur äußerliche Bezüge; ansonsten steht es isoliert in dem unmythologischen Gedicht. Der Gehalt des Lobgedichtes auf "Lord Fairfax und sein Haus" findet nicht seine adäquate Gestalt im Mythologem, dessen Gehalt (Nympe als göttliches Wesen in der Natur), auch nicht gebührend berücksichtigt wird, und dessen Gestalt nur eine dekorative Funktion übertragen erhält.

Auch in seinem Gedicht "The Character of Holland" (14) schmückt und maskiert Marvell historische Persönlichkeiten mit Götternamen:

(9) Ed. H.-M. Margoliouth: The Poems and Letters of Andrew Marvell, 2 vols., Oxford 1927; vol.I: Poems, p.57, Z.43. - Zitiert als "Margoliouth".

(10) W.F. Schirmer, loc. cit., p.69.

(11) Cf. Margoliouth, im Commentary, p. 229.

(12) Homer, Ilias VI, 420.

(13) Homer, Odyss.XII, 318; XIV, 435; VI, 102 ff.

(14) Margoliouth, p. 99.

"For while our Neptune doth a Trident shake,
Steel'd with those piercing Heads Dean, Monck and Blake.
And while Jove governs in the highest Sphere,
Vainly in Hell let Pluto domineer".

Es ist möglich, daß "Jove", der oberste Gott, hier die Person Cromwells verhüllt und zugleich emporhebt, und daß die ganze Stelle eine Anspielung auf den Sieg des Duke of York (Neptun) bei Solebay (3. Juni 1665) darstellt (15). Die Namen der drei Generale Dean, Monck und Blake sprechen für diese Auslegung. - In diesem Gedicht voll politischer Polemik ist es ganz evident, daß die Mythologeme nur die Funktion haben, wie Etikette an bekannte Personen geheftet zu werden und ihnen dadurch eine sublimen Würde zu verleihen. Das abgegriffene Bild Neptuns mit dem Dreizack wird zu einer emblematischen Spielerei verwendet.

Die Mythologeme dienen den Metaphysical Poets also oft als Dekoration, als verhüllende Maske oder als Prachtgewand, das seinen Träger mehr scheinen lassen soll, als er ist. Die Dichter ziehen die Mythologeme zu Vergleichen heran und bemühen sich nicht darum, selber Bilder zu prägen, die die Eigenschaften der geschilderten Persönlichkeiten ausdrücken könnten.

2. Das Mythologem als Mittel zur Veranschaulichung eines bestimmten Attributs.

Die Metaphysical Poets ziehen Mythologeme heran, um eine bestimmte Eigenschaft eines Menschen zu veranschaulichen. Der Leser erhält meistens einen Hinweis, welches Attribut einer mythologischen Figur evoziert werden soll.

Thomas Carew (der in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt wird) erwähnt am Schluß seines Gedichtes "On Sight of a Gentlewoman's Face in the Water" (16) die Göttin der

(15) Margoliouth, im Commentary, p. 243 f.

(16) Ed. Rhodes Dunlap: The Poems of Thomas Carew, Oxford 1949, p. 102.

geschlechtlichen Liebe und der Schönheit, Venus:

"But if the envious Nymphes shall fear
Their beauties will be scorn'd,
And hire the ruder winds to teare
That face which you adorn'd,
Then rage and foame amaine, that we
Their malice may despise;
When from your froth we soon shall see
A second Venus rise".

Die Anspielung auf Venus soll hier die Schönheit der Dame, die sich im Wasser spiegelt, illustrieren. Daß gerade das Attribut der Schönheit gemeint ist und nicht irgendeine andere Eigenschaft der Venus, geht aus dem Zusammenhang und aus der Stelle hervor, an der von der Furcht der neidischen Nymphen gesprochen wird, ihre Schönheit könne verhöhnt werden. Positiv zu werten ist, daß das Venus-Mythologem hier eine bestimmte ihm zukommende Eigenschaft anschaulich vermittelt, ohne zur Allegorie zu erstarren. Douglas Bush schreibt zu diesem Beispiel: "Here the symmetry of the logical and rhythmic pattern, the rhetorical energy, the artistic remoteness of the imagery, achieve a kind of dignity which makes a trivial theme worthy of the concluding allusion" (17). Bush sieht, daß hier eine Inkongruenz zwischen dem trivialen Gehalt des Gedichtes (Lob auf ein Frauenantlitz, das sich im Wasser spiegelt) und der Gestalt des Mythologems vorliegt. Die beiden Schlußzeilen spielen nämlich auf die "Schaumgeborene" an, auf die Geburt der Aphrodite (bei den Lateinern Venus) aus dem Meeresschaum, der aus dem Blute des verstümmelten Uranos entstand (18). Bush glaubt aber, daß die formal-ästhetische Stärke des Gedichtes den Zwiespalt überbrückt. Er übersieht, daß eben auch die Rhetorik des Gedichts in echt barocker Übertreibung über das Ziel hinauschießt.

(17) Douglas Bush, loc. cit., p. 226.

(18) Hesiod, Theog. 154 ff.; Apollod. I, 3.

Es war die ganz gewöhnliche Macht der Tradition, die den Dichter drängte, seine Galanterie mit dem Venus-Mythologem zu krönen. Venus wird nämlich in ganz konventioneller Weise in der Renaissance- und in der Barock-Dichtung immer wieder als Muster der Schönheit genannt (19). Die Sinnfülle des Mythologems wird also eingeengt, und so kommt es zu einer Verwendungsweise, die man auf eine einfache Formel bringen kann, die auch für die anderen Mythologeme in der Barocklyrik gilt: Gestalt ohne Gehalt. — Das Mythologem hat eine veranschaulichende Vergleichsfunktion, die in der Bezeichnung "second Venus" zum Ausdruck kommt.

3. Das Mythologem als konventionelle Personifikation.

In der Frühzeit der Menschheit wurden Naturvorgänge und Himmelskörper in mythischer Erfassungs- und Ausdrucksweise verlebendigt und personifiziert. Wenn dieser Vorgang aber in der Dichtung ständig imitiert wird, so entsteht eine inhaltslose Gewohnheit. Auch John Donne erliegt ihr in seiner "Elegy XII" (20), in der er die Sonne personifiziert:

"Though cold and darkness longer hang somewhere

Yet Phoebus equally lights all the Sphere".

Apollo (Phoibos ist ein anderer Name für ihn) wurde seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. als Helios verehrt. Die Griechen sahen in Apollo jedoch nicht nur den Lichtgott, sondern den Garanten der sittlichen Ordnung und des edlen Maßes überhaupt. Donne aber kann die mythologischen Bezüge in seiner konventionellen Anwendungsform nicht verwerten. Da die Sonne hier unter dem Namen Phoebus auftritt, muß man feststellen, daß dies nicht die adäquate Gestalt für den Gehalt des Gedichtes, nämlich für die Grundstimmung düsteren Abschiedsschmerzes ist, daß Phoebus aber als Kontrast zu dieser Gestimmtheit, etwa als Sinnbild des Lichtes und der Stetigkeit, aufgefaßt werden könnte. Man fragt sich natürlich, warum der Dichter nicht direkt von der Sonne spricht, da doch in diesem Falle die Wirkung des

(19) Cf. Martin - Herrick, p. 112.

(20) Ed. H.J.C. Grierson: The Poems of John Donne, 2 vols., Oxford 1912, vol. I, p. 103. — Im folgenden zitiert als "Grierson".

Symbols der Wärme, des Lichtes und der Himmelsordnung stärker wäre, als bei der konventionellen Personifikation, die den Leser in Verlegenheit bringt, ob er sich nun eine Person oder einen Himmelskörper unter "Phoebus" vorstellen soll. Donne folgte hier eben dem hundertfachen Beispiel seiner Vorgänger und Zeitgenossen.

4. Das Mythologem als Allegorie.

Schon in der antiken Mythologie wurden in einzelnen Fällen philosophische Begriffe personifiziert. Die auf diese Weise geschaffenen Götter sind nur Attrappen für Abstracta. Das Mittelalter entwickelte dann eine besondere Vorliebe für die Allegorie. Eine Fülle allegorischer Gestalten entstand. Auch bei Donne begegnen uns einige von ihnen an einer Stelle im "Holy Sonnet X" (21), wo der Dichter den Tod anredet:

"Thou art slave to Fate, Chance, kings and desperate men". Die Allegorien "Fate" und "Chance" sollen die Einschränkung der Macht des Todes ausdrücken. Hier bricht das Rationale in die Dichtung ein; Donne verzichtet auf Bilder oder echte Mythologeme. Die Allegorien stehen in gedanklicher Verbindung mit dem Thema des Gedichtes (die Ohnmacht des Todes), aber sie bleiben ein rationales, akzidentelles Hilfsmittel zur Gestaltung dieses Gehalts.

5. Mythologeme im direkten Vergleich.

Daß der Gehalt nicht eine adäquate Gestalt im Mythologem fand, wie im eben erwähnten Beispiel, oder daß Gestalt ohne Gehalt blieb, bildet für uns das Kriterium für die Verwendung eines Mythologems als Akzidenz oder als Vergleichselement. Diese Vergleichsfunktion zeigt sich selbstverständlich am deutlichsten im direkten Vergleich.

In "A Poem upon the Death of O.C." (22) vergleicht Marvell den Lordprotektor Cromwell mit dem Kriegsgott Mars:

(21) Grierson, vol.I, p. 326.

(22) Margoliouth, p. 129.

"... he issu'd with that awfull state,

It seem'd Mars broke through Janus' double gate".

Der Janustempel auf dem Forum bestand eigentlich aus einem überwölbten Doppeltor. Er wurde nur in Friedenszeiten geschlossen. Marvell läßt den Lordprotektor wie den Kriegsgott Mars durch das Tor treten. Cromwell soll durch den direkten Vergleich mit Mars den Nimbus des göttlichen Kriegshelden und Siegespenders erhalten. - In einem längeren, panegyrischen Gedicht, das auch epische und rhetorische Komponenten in sich vereinigt, stört ein Mythologem nicht. Der Vergleich mit Mars an einer einzelnen Stelle sagt aber nicht viel über den Charakter und das Werk Cromwells aus, dessen Wesenszüge in dem Gedicht geschildert werden, und wirkt deshalb als konventionelles Ornament.

In einem anderen Vergleich in Marvells "On Mr. Milton's Paradise Lost" (23) wird Milton dem blinden Seher Teiresias gleichgestellt:

"Just Heav'n Thee, like Tiresias, to requite,

Rewards with Prophecie thy loss of Sight".

Blindheit und Prophetengabe sind hier das "tertium comparationis". Teiresias wurde von Pallas Athene geblendet oder, nach einer anderen Version, von Hera. Zeus verlieh ihm zur Entschädigung die Sehergabe (24). - Dem großen Dichter soll hier auch ein gewisser Nimbus verliehen werden. Doch es besteht die Gefahr, daß die Gloriele sehr schnell zerstört wird, wenn sich der Leser in der Mythologie gut auskennt und sich erinnert, daß Teiresias geblendet wurde, weil er Athene unbekleidet im Bade sah (25), oder weil er vor Hera die Ansicht äußerte, den Frauen falle der größere Liebesgenuß zu (26). Mythologische Figuren stehen eben in einem Personen- und Handlungsgeflecht, aus

(23) Margoliouth, p. 132.

(24) Apollod. Bibl.III, 6,7; Ovid, Metam.III, 316 ff.

(25) Kallim.Hymn.V, 57 ff.

(26) Schol. Od.X, 494.

dem sie sich nur schwer herauslösen lassen. Wenn der Dichter ein mehrdeutiges Mythologem in ein Gedicht einfügt, so kann sich das sehr nachteilig auf die Einheit des lyrischen Gehalts auswirken, der hier in der ehrerbietigen Grundhaltung des Lobes auf Person und Werk des blinden Milton besteht.

Wo Mythologeme in direktem Vergleich in ein Gedicht einbezogen werden, dienen sie meist nur als momentanes Mittel zum Zweck, ohne der Gesamtaussage des Gedichtes gerecht zu werden. Gerade diese konventionelle Vergleichsfunktion der Mythologeme begegnet uns aber in der Barocklyrik sehr oft.

6. Häufung von Mythologemen als Bildungsbeweis.

Oft werden die Mythologeme so gehäuft, daß man die Absicht der Dichter spürt, mit ihrem Wissen und ihrer Gelehrsamkeit zu prahlen. Henry Vaughan beginnt sein Gedicht "To the River Isca" (27) mit mythologischen Anspielungen:

"When Daphne's Lover here first wore the Bayes,
Eurotas secret streams heard all his Laves.
And holy Orpheus, Natures busy child
By headlong Hebrus his deep Hymns Compil'd".

Vaughan läßt hier in vier Zeilen zwei Sagen anklingen, deren Inhalt man sich zuerst vergegenwärtigen muß, ehe man die Andeutungen versteht. Mit Daphnes Liebhaber meint Vaughan nicht den Sohn des Oinomaos von Pisa, Leukippos, der sich verkleidet zu den Gefährtinnen Daphnes am Flusse Eurotas gesellte, sondern Apollon, den Gott der Musik und Herrn der Leier, der sich auch um Daphne bewarb, den Tod des Leukippos herbeiführte und Daphne so lange verfolgte, bis Zeus sie in einen Lorbeerbaum verwandelte (28). - In der dritten und vierten Zeile spricht der Dichter von

(27) Ed. L.C. Martin: The Works of Henry Vaughan, 2 vols., Oxford 1914; vol. I, p. 39. - Im folgenden zitiert als "Martin - Vaughan".

(28) Ovid, Metam. I, 452 ff.

Orpheus. Die thrakische Lokalsage vom Sänger Orpheus, der überall den Dionysoskult einführte, berichtet von seinem wunderbaren Gesang und den Weisen, die er seiner Leier entlockte. Orpheus wurde von thrakischen Weibern in Stücke gerissen und sein Kopf in den Fluß Hebros geworfen (29). Vaughan zeigt, wie gut er in der Mythologie bewandert ist. Eigenartig sind die Prädikate, die er dem Orpheus zuweist; "holy" stellt eine moralische Wertung der Orpheus-Sage dar, und "Natures busy child" bezieht sich auf die musikalische Aktivität des Orpheus.

Die Mythologeme dienen zu einem Vergleich mit der Situation Vaughans. Wie Apollo am Eurotas und Orpheus am Hebros sang, so dichtet Vaughan an seinem walisischen Heimatfluß. Der Grund dafür, daß diese Mythologeme am Anfang des Prologs zu einer Gedichtsammlung ("Olor Iscanus") stehen, ist in einer inhaltlichen Komponente zu suchen. Beide Sagen berichten nämlich von Sängern und Dichtern. Der Fluß, an dem gedichtet wurde und das Dichtertum bilden das "tertium comparationis", das Antike und Barockzeitalter verbindet.

Auch Marvells Pastoralgedichte, Donnes Elegien und manche Gedichte Crashaws enthalten Mythologemkumulationen, die zwar manchmal die Dichtung mit ungewöhnlichen Begebenheiten bereichern oder mit stilisiertem Leben erfüllen, oft aber die Einheit des Gedichtes sprengen oder sein Verständnis erschweren. Im Grunde soll die Anhäufung von Mythologemen aber nur die Bildung der Dichter beweisen.

7. Das Mythologem als Klangelement.

Manchmal wählen die Metaphysical Poets ein Mythologem auch nach seinem Wohlklang aus. In Marvells "The Gallery" (30) ergibt der Name Aurora zusammen mit dem Wort "Dawn" einen harmonischen Vokalakkord:

(29) Horaz, Carm.I, 12, 7; Ovid, Metam.XI, 1 ff.

(30) Margoliouth, p. 29.

"But, on the other side, th'art drawn
Like to Aurora in the Dawn".

Die griechischen und lateinischen Götternamen bieten sich natürlich mit ihrem Vokalreichtum dem Dichter zur Erzielung von Klangeffekten an. - Hier, in diesem Falle, will Marvell aber auch die Farbe der Morgenröte mit dem Aurora-Mythologem evozieren, weil er von dem in seinem Inneren gemalten Bild seiner Geliebten spricht. Der Mythos von Eos (lat. Aurora), dem Kinde Hyperions und Theias, spielt keine Rolle. Vielmehr soll der Leser an das Farbenspiel denken, das schon bei den antiken Dichtern Eos begleitete und in den Epitheta *rhododáktylos* (rosenfingrig), *kokró-peplos* (safrangewandet), *roseus* und *luteus* zum Ausdruck kam. Diese Eigenschaften Auroras werden im Verlauf des Gedichts noch mit idyllischen Elementen (Tauben, Rosen, Wohlgerüche) umgeben. Marvell liebt alles Zarte und hütet sich zu erwähnen, daß Eos oft als Entführerin auftrat (31).

Auch dieses Beispiel zeigt, daß die Barocklyriker sich keineswegs von der Tradition gelöst und viele konventionelle Verwendungsarten der Mythologie von ihren Vorgängern übernommen haben. Ob das Mythologem als Element des Wohlklangs dient oder den anderen in diesem Abschnitt aufgeführten Zwecken, immer ist es akzidentelles Stilmittel.

B. Das Mythologem als originelles Stilmittel.

In der weltlichen Lyrik der Metaphysical Poets läßt sich keine Trennungslinie ziehen zwischen einer Periode der konventionellen und einer Schaffenszeit der originellen Mythologie-Verwendung. In den meisten Gedichten sind vielmehr Traditionelles und Neues miteinander verflochten.

Das Neue in der Haltung der Barocklyriker besteht vor allem in einer stärkeren rationalen Durchdringung der Mythologie und der Dichtung. Der Einfluß des neuen Weltbildes,

(31) Cf. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, ed. W.H. Roscher, Leipzig 1884 ff., Bd.I, p. 1258. - Abstammung der Eos: Hesiod, Theog. 372; Eos als Entführerin: Homer, Odyssee V, 121 ff.

die politischen und religiös-kirchlichen Zeitumstände und auch persönliche Erfahrungen der Dichter lassen ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit und zur Dichtung entstehen, das sich auch auf die Anwendung der Mythologie auswirkt (32).

Viele Barockdichter, vor allem John Donne, lehnen sich auch gegen die idyllische Liebesdichtung und die tändelnde Mythologie-Verwendung in der Renaissancezeit auf. Die gegen die konventionellen Formen rebellierende Haltung führt aber nicht zu einer tieferen Verschmelzung der Mythologie mit der Lyrik. Die Mythologeme fungieren weiterhin als Mittel zum Zweck, als Vergleichselement oder Akzidenz.

1. Das Mythologem als exemplifizierende Komponente in der Argumentation.

Die rationale Argumentation herrscht besonders in den Gedichten John Donnes vor. Die Mythologeme werden in seine Gedankengänge direkt, aber doch nur exemplifizierend, eingesetzt. Die Dichtung des "monarch of wit" (Leishman) strotzt von "conceits" (33) und Paradoxa. Dialektische Gedankenführung, Syllogismen und unlogische Übertreibungen lösen einander ab. In diese schillernde Welt des Intellectes fügt Donne die Mythologeme so ein, daß sie den Leser zum rationalen Nachvollzug zwingen. In "The Will" (34)

(32) Die Fälle, in denen religiöse Beweggründe eine neue Einstellung zur Mythologie verursachen, werden erst im 4. Kapitel behandelt.

(33) Das "Shorter Oxford Dictionary" definiert "conceit" unter Nr.7 folgendermaßen: "A fanciful, ingenious, or witty notion or expression; an affectation of thought and style". - R.M. Alden ("The Lyrical Conceit of the Elizabethans", in: *Studies in Philology* (SP) XIV/1917, no.2, p.137) schreibt: "A conceit is the elaboration of a verbal or an imaginative figure, with so considerable a use of an intellectual process as to take precedence, at least for the moment, of the normal poetic process".

Weitere Arbeiten zum Terminus "conceit":
R.M. Alden: *The Lyrical Conceit of the Metaphysical Poets*, in: SP XVII/1920, pp. 183-198.
George Williamson: *The Donne Tradition*, Cambridge (USA) 1930, pp. 80-90.

Jean-Jacques Denonain: *Thèmes et Formes de la Poésie Métaphysique*, Paris 1956, p. 377 ff.

(34) Grierson, vol. I, p. 56.

vermacht Donne dem hundertäugigen Argos seine Augen. Der Dichter klagt, er habe eine Frau geliebt, die von vielen verehrt wurde und ihn deshalb nicht schätzte. So, wie er die Liebe einer Frau schenkte, die diese Gabe ohnehin schon reichlich zugemessen erhielt, so verteilt Donne nun auch seine anderen Gaben auf unangebrachte Weise.

"Here I bequeath

Mine eyes to Argus, if mine eyes can see;

If they be blinde, then Love, I give them thee".

Der Mythos von Argos Panoptes (35), der die von Zeus in eine Färse verwandelte Jo für Hera bewachen mußte, wird von Donne nicht weiter ausgesponnen. Der Dichter kann für seine geistreiche Gedankenführung und für sein "conceit" nur das groteske Bild des Argos brauchen, dessen Körper mit Augen bedeckt war.

Argos ist hier nicht mit einem Vergleich, sondern direkt in das Gedicht einbezogen, aber das Mythologem unterstützt und illustriert die Argumentation inhaltlich nur an der einen Stelle und wirkt mit seinem Inhalt nicht in das lange Gedicht hinein. Das Paradoxon hingegen, in das der Dichter das Argos-Mythologem einflieht (Hinterlassung der Augen an den hundertäugigen Argos), bildet ein strukturelles Muster für das ganze Gedicht. - Der Gehalt des Gedichtes ("ein paradoxes Vermächtnis") wird nicht Gestalt im Mythologem selbst, das in sich nicht paradox ist. (Nur die erzählte Handlung des Dichters ist paradox). Zu dieser Art von Inkongruenz kommt eine zweite: auch der Gehalt des Argos-Mythologems (die Wächteraufgabe der Argosaugen) wird nicht berücksichtigt, sondern seine Gestalt fungiert nur als bizarres Bild, mit dessen Hilfe der Dichter ein "conceit" oder ein Paradoxon formuliert.

(35) Ovid, Metam.I, 583 ff.

2. Das Mythologem als Ausdruck des Lebensgefühls und der Grunderfahrungen des Barockzeitalters.

Wenn ein Mythologem wirklich das Grundgefühl einer Zeit, das ein Gedicht durchherrscht, in sich verdichtet und Gestalt annehmen läßt, so ist dieses Mythologem ein substantielles Element des Gedichtes. Im folgenden Beispiel wäre dieses Ziel erreicht, wenn die Mythologeme nicht in enger Beschränkung auf eine Stelle allzu isoliert und noch zu sehr in Vergleichsfunktion dastünden. Marvell zieht in "The Garden" (36) Parallelen zu seinen Gedanken und Meditationen aus der griechischen Mythologie heran:

"The Gods that mortal beauty chase,
Still in a Tree did end their race.
Apollo hunted Daphne so
Only that she might Laurel grow.
And Pan did after Syrinx speed
Not as a Nymph, but for a Reed."

Als Apollo Daphne verfolgte, wurde sie von Zeus in einen Lorbeerbaum verwandelt (37), und als Pan der spröden Nympe Syrinx nachstellte, wurde sie in ein Schilfrohr umgewandelt (38). M.C. Bradbrook und M.G. Lloyd Thomas interpretieren die zitierte Stelle: "Apollo hunted Daphne for the laurel crown of Poetry and Pan sped after Syrinx to capture Music. Desire is only to be quieted in the permanence of Art" (39). Diese Interpretation deutet Daphne und Syrinx fast schon als Allegorien, übersieht, daß das Gedicht nicht von der Kunst, sondern vom Garten (siehe Titel!) handelt, und berücksichtigt nicht, daß der Garten mit seinen Pflanzen den Ort der Ruhe (Z.8: repose) und der Meditation (Z.41-48), der Einsamkeit (Z.16: solitude) und der Unschuld (Z.10: innocence) darstellt, im Gegensatz zur Jagd und Mühe

(36) Margoliouth, p.48.

(37) Ovid, Metam.I, 452 ff.

(38) Ovid, Metam.II, 689 ff.

(39) M.C. Bradbrook and M.G. Lloyd Thomas:
Marvell and the Concept of Metamorphosis, in:
Criterion XVIII/1938-39, p. 239.

(Z.3: Labours, Z.6.: Toyles) des Lebens in der Gesellschaft (Z.15: Society).

Die Stelle aus Marvells Gedicht muß aus diesen Gründen unter einem anderen Aspekt gesehen werden. Sie verdichtet nämlich das Lebensgefühl des 17. Jahrhunderts. Der Mensch des Barockzeitalters stürzt sich entweder maßlos und leidenschaftlich in den Wirbel des Lebens ("chase, race, hunted, speed"), oder er sucht die Einsamkeit auf, um in mystischer Kontemplation zu den Tiefen des Seins vorzudringen.

"Casting the Bodies Vest aside,

My Soul into the boughs does glide" (40).

Hier in der Einsamkeit sieht der Dichter hinter dem Schein des Weltgetriebes visionär das wahre Sein. Die antiken Göttergestalten, die Marvell in "The Garden" nennt, stehen für den Menschen des Barockzeitalters, der der "mortal beauty" nachjagt, ohne sie einzuholen, und der erst in der Einsamkeit Ruhe und Frieden findet.

Ein weiterer Aspekt, unter dem man das Gedicht und die in ihm enthaltenen Mythologeme betrachten kann, läßt sich mit dem bekannten Worte Horazens kennzeichnen: "Beatus ille qui procul negotiis ..." (41). Schon um 250 v.Ch. preist der griechische Dichter Theokrit in seinen Hirtengedichten das Leben der einfachen Landmenschen. Vergil läßt in seinen Bucolica (I, 125 ff.) und Georgica die Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter der Einfachheit spüren. In den Eklogen des Karmelilers Baptista Mantuanus (um 1465) wird die Würde des schlichten Menschen besungen. Unter seinem Einfluß schreibt Alexander Barclay seine Hirtengedichte, die durch moralische Didaxis verengt werden. Bei Barnabe Googe (1540-1594) wird aus den "Eglogs, Epytaphes and Sonettes" fast eine puritanische Dogmatik (42).

(40) Margoliouth, p. 49.

(41) Horaz, Epoden II, 1.

(42) Cf. Paul Meißner: England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation, Heidelberg 1952, p. 133 ff.

Diese Entwicklung vom Humanismus zum Puritanismus zeigt sich auch in Marvells Hirtengedichten, von denen noch die Rede sein wird. In "The Garden", das nicht zu den Pastoralgedichten zu rechnen ist, manifestiert sich eine ähnliche Tendenz, denn Marvell verbindet hier auch den Lobpreis des stillen Lebens mit einer gewissen puritanischen Spiritualität (vgl. Z.58-64). Diese beiden Komponenten scheinen in den Mythologemen durch, die er geschickt auswählte. -- Andrew Marvell drückt also verschiedene Grunderfahrungen seiner Zeit durch die Auswahl und die Einschmelzung von Mythologemen in sein Gedicht aus, dessen Gehalt sie so verdichten, daß man sie als Wesenselemente bezeichnen könnte, wenn sie nicht so isoliert in der Form eines Vergleiches mit Vergangenen eingeführt wären.

3. Das Mythologem als Mittel der Satire, der Karikierung und Kontrastierung.

Bei John Donne treffen wir oft (im Gegensatz zu Marvell) einen derben Realismus im Bereich von Physis und Psyche des Menschen an. Donne übersteigert das Menschliche ~~paßlos~~ durch mythologische Vergleiche und karikiert oder verspottet es in einer für das Barockzeitalter symptomatischen Weise. In "Elegy VIII (The Comparison)" (43) schreibt er:

"Thy head is like a rough-hewne statue of jeat,
Where marks for eyes, nose, mouth, are yet scarce set;
Like the first Chaos, or flat seeming face
Of Cynthia, when th'earths shadowes her embrace.
Like Proserpines white beauty-keeping chest,
Or Jouses best fortunes urne, is her faire brest."

Der Dichter will durch diese groben Vergleiche nicht nur die angesprochene Person, sondern auch die *galante* Liebesdichtung der Renaissance und ihre petrarkistische Tendenz verhöhnen. Ein Schatten des Hohns fällt aber auch auf die mythologischen Gestalten, die dem Dichter als Hilfsmittel der Satire dienen müssen.

(43) Grierson, vol.I,p.91.

Donne scheint das Chaos (44), das am Anfang aller Dinge war, als ungeformte Materie aufzufassen. Das Wort "Chaos" bedeutet eigentlich "gähnende Leere", aber Donne kommt der griechischen Auffassung wohl doch ziemlich nahe, denn Hesiod nahm selber kaum an, am Ur-Anfang sei das Nichts gestanden, wenn er sagt, daß das Chaos entstand ("géneto"). Donne bezeichnet mit "Chaos" jedenfalls etwas Rohes und Unförmiges. Dabei kann er von Ovid beeinflusst sein.

Anstelle des Namens von Artemis (lat. Diana) wählt Donne ihren Beinamen Cynthia. Cynthus (griech. Kynthos) ist der als Geburtsort des Apollon und der Diana berühmte Berg auf Delos (45). Die italische Diana erscheint in der bildenden Kunst als schöne junge Frau. Dehalb wirkt es hier grotesk, wenn Donne ihr ein "flat seeming face" wegen der sie umarmenden Schatten der Erde zuspricht. Dieser Kontrast zwischen dem bekannten Mythos und der Abwandlung, die er hier bei Donne erfährt, ist charakteristisch für die originelle und respektlose Mythologie-Verwendung Donnes.

Der Dichter benützt anstatt des griechischen Namens Persephone das lateinische Korruptel Proserpina. Seine Vorliebe für die lateinischen Formen läßt Rückschlüsse auf seine Quellen zu. - Donne greift auf das antike Märchen von Amor und Psyche zurück, in dem Venus der Psyche die Aufgabe stellt, in einer Büchse von Persephone Schönheit zu holen. Persephone gilt als jungfräuliche Göttin von großer Schönheit (46). Ihre Gleichsetzung mit Kore, ihre Doppelnatur als Göttin der Toten und der Fruchtbarkeit oder irgendwelche Begebenheiten aus ihrem Mythos kommen nicht zur Sprache. Donne interessiert sich nur für eine statische Einzelheit. Die Eigenart des Vergleiches liegt nämlich darin, dass Donne die angesprochene Person nicht mit Proserpina und deren lobenswerten Attributen, sondern mit Proserpinas Büchse vergleicht.

(44) Hesiod, Theog. 116 f.; Ovid, Metam. I, 5 ff.

(45) Ovid, Metam. II, 221.

(46) Hesiod, Theog. 913; Homer. Hymnos an Demeter; Claudian De Raptu Proserpinae 33 und 35; Hygin, Fab. 146 f.

Schließlich erinnert Donne noch mit "Joues best fortunes urne" an die sogenannte Kerostasie. Zeus nimmt die Schicksalswaage, legt in die eine Schale die Ker (Verderben, Todeslos, böses Schicksal) des Achilleus, in die andere die des Hektor (47). Wieder benützt Donne hier etwas Nebensächliches, nämlich eine Schale ("urne") der Schicksalswaage, zum Vergleich. Die Neigung Donnes zum Ungewöhnlich-Gewöhnlichen und Manierierten zeigt sich hier. Seine Maßlosigkeit manifestiert sich in der prahlerischen Häufung der Mythologeme und seine Exzentrizität in der Auswahl der mythologischen Komponenten. Einige Wesensmerkmale der Donneschen Dichtung, "wit", Realismus, Gelehrsamkeit, Ausdrucksdichte, Rauheit und Häßlichkeit der Bilder, geben den Mythologemen ihr Gepräge, mit denen er satirische und groteske Wirkungen erzielen will. Der Kontrast zwischen dem Gehalt der antiken Mythologeme und ihrer Gestalt und Funktion im Gedicht wird bewußt angestrebt und ausgenützt.

Thomas Carew schreibt über die Rebellion Donnes gegen die konventionelle, platonisierende Liebesdichtung und deren Mythologie-Verwendung:

"But thou art gone, and thy strict laws will be
Too hard for Libertines in Poetrie.
They will repeale the goodly exiled train
Of Gods and goddesses, which in thy just raigne
Were banish'd nobler Poems, now, with these,
The silenc'd tales o'th' Metamorphoses
Shall stufte their lines, and swell the windy Page,
Till Verse, refin'd by thee in this last Age,
Turne ballad-rime, Or those old Idolls bee
Ador'd againe, with new apostasie" (48).

Die Götter und Göttinnen waren von Donne keineswegs verbannt, wie Carew behauptet. Nur die religiösen und die besten weltlichen Gedichte Donnes enthalten keine Mytho-

(47) Homer, Ilias XXII, 209 ff.

(48) Thomas Carew: An Elegie upon the Death of the Deane of Pauls, Dr. John Donne, in: ed. Rhodes Dunlap, The Poems of Thomas Carew, Oxford 1949, p. 73.

logeme. "The whole body of Donne's work contains much more mythological allusion than one remembers at first, yet his best-known pieces have hardly any" (49). Donne verwendet viele Mythologeme, weil seine Revolte gegen die Tradition und damit auch gegen die herkömmliche Art der Mythologie-Verwendung viel wirksamer ist, wenn er eine Flut von Sarkasmus über die mythologischen Gestalten ausgießen kann, als wenn er sie totschweigen würde. Donne gibt die Mythologie, wie er sie bei Spenser, Petrarca und in der allegorisierten, deskriptiven und platonisierenden Dichtung vorfindet, der Lächerlichkeit preis, indem er sie in ein Netz geistreicher, satirischer und exzentrischer Gedankengänge verwickelt.

In ähnlicher Weise verbindet auch Carew triviale Ereignisse des Alltags mit erschütternden Begebenheiten aus der Mythologie. Er vergleicht eine Fliege, die seiner Geliebten ins Auge gerät, mit Phaëton. Die Fliege wird, wie der junge Lenker des Sonnenwagens, versengt, stürzt ab und ertrinkt. In dieser bewußten Ausnützung der Diskrepanz zwischen Mythologem- und Gedicht-Gehalt offenbart sich der rationale Charakter der Barockdichtung.

4. Vergeistigung und Abstrahierung der Mythologeme.

Die starke Vergeistigung und Abstrahierung der "metaphysical poetry" wirkt sich auch auf die Mythologeme aus, die eine zeichenhafte Funktion erhalten. Marvell reiht in "Eyes and Tears" (50) mehrere Bilder so aneinander, daß kaum mehr eine Bildwirkung entstehen kann.

St. VIII: "So Magdalen in Tears more wise
Dissolv'd those captivating Eyes,
Whose liquid Chaires could flowing meet
To fetter her redeemers feet.

St. IX: Not full sailes hasting loaden home,

(49) Douglas Bush, loc. cit., p.224.

(50) Margoliouth, p. 16, st.IX.

Nor the chaste Ladies pregnant Womb,
Nor Cynthia Teeming show's so fair
As two Eyes swoln with weeping are".

Marvell spielt nur kurz auf die italische Diana (oder Cynthia) an, die als Göttin der Fruchtbarkeit und Kindergeburt galt. Der Dichter denkt aber nicht in der Mythologie. Das Cynthia-Bild bekommt Zeichen-Charakter und kann nach Belieben mit anderen Bildern ausgetauscht werden. Die Häufung, Auftürmung und dynamische Anschwellung der Bilder sind charakteristisch für die Metaphysical Poets (51).

Persönliche Erfahrungen werden mit Hilfe der Mythologie, aber in ziemlich abstrakter Weise, ausgesprochen. Donne klagt in "Loves Deitie" (52) über die Tyrannei des Liebesgottes, der ihm Liebe zu einer Person eingab, die dem Dichter keine Gegenliebe schenkte, ein Motiv, das bei Donne oft wiederkehrt:

"But every moderne God will now extend
His vast prerogative, as far as Jove.
To rage, to lust, to write to, to commend,
All this is the purluwe of the God of Love."

Im Gegensatz zu den konventionellen Aussagen über Cupido schlägt Donne einen aufrührerischen, wilden Ton an. Dieser "moderne" Gott übt eine Tyrannei aus, die uns veranlassen sollte, ihm seine von Menschen verliehene Gottheit (wie Donne sich an einer anderen Stelle des Gedichtes ausdrückt) wieder zu nehmen.

Donne hat die spätmythologische Form des Cupido vor Augen. Eros war ursprünglich der Gott der Anmut junger Männer. Doch schon bei Hesiod erscheint er in Begleitung Aphrodites, der Liebesgöttin. In hellenistischer Zeit, als die sehnsüchtige Liebe zwischen den Geschlechtern zum Thema der Dichtung wurde, stellte man Eros nicht mehr als jungen Athleten, sondern als kleinen geflügelten Bogenschützen

(51) Arno Esch (Englische religiöse Lyrik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 1955, p.113f) weist auf diese Eigenart hin.

(52) Grierson, vol.I, p. 54.

dar, der seine Zauberkraft durch unsichtbare Pfeile wirken läßt. In der lateinischen Dichtung traten Venus und Cupido oft gemeinsam auf.

Donne bezeichnet den Liebesgott in origineller Weise als "modernen Gott" und weist ihm verschiedene herabsetzende Prädikate zu. Das Mythologem drückt Donnes persönliche Erfahrung aus und steht in Beziehung mit dem Gesamtgehalt des Gedichtes. Doch wird es im Verlauf des Gedichtes zum reinen Begriff ("love") abstrahiert, sodaß sich also ein Wandel der Gestalt vollzieht. Diese Diskontinuität der Gestalt wirkt störend, und man scheut sich deshalb, das Mythologem hier als Wesenselement im Gedicht zu bezeichnen.

An derselben Stelle formuliert Donne auch in der für ihn typischen Art die Stellung Jupiters. Er kennzeichnet sie durch "his vast prerogative", also durch ein Abstraktum und nicht durch eines der vielen Zeus-Bilder aus der Mythologie, mit denen die Herrscherrechte und die Stellung des höchsten Gottes veranschaulicht werden könnten. Die rational argumentierende Ausdrucksweise Donnes und in etwas schwächerem Maße auch der anderen Metaphysical Poets führte zur Abstrahierung und Vergeistigung der Mythologeme.

In allen diesen Beispielen haben die Mythologeme eine vom Dichter bewußt bestimmte Funktion. Sie stehen als Vergleichs- oder akzidentelle Elemente in den Gedichten. Die Inkongruenz zwischen Gehalt und Gestalt des Mythologems oder zwischen dem Gehalt des Gedichtes und der Gestalt des Mythologems zeigt, daß die Metaphysical Poets die Mythologeme als Stilmittel auffassen.

Welche Kriterien erlauben uns festzustellen, ob ein Mythologem als Wesenselement in einem Gedicht anzusehen ist? Ein Mythologem gehört zur Substanz des Gedichtes, wenn der Gehalt der Dichtung in ihm Gestalt angenommen hat. Das Mythologem muß die Gedanken und Gefühle des Gedichtes kon-

kretisieren. Deshalb muß sein eigener Gehalt in Beziehung zum Inhalt des Gedichtes stehen. Der Dichter darf nicht in der Mythologie nach Parallelen zu seinen Gedanken oder nach effektvollen Ornamenten suchen, sondern soll im Mythos denken und sprechen, mythologische Gestalten direkt handeln lassen und auch andere Mythologeme organisch und in Beziehung zur Gesamtaussage einfügen. - Mißt man mit diesen strengen Maßstäben, so läßt sich kein Gedicht der Metaphysical Poets als "spezifisch mythologisch" klassifizieren.

II. Das Mythologem als Substanz und als Wesens- element in der Lyrik.

Lockert man die strenge Beurteilung ein wenig, dann kann man feststellen, daß es manchmal einem Dichter ~~(zu-~~
~~fällig)~~ gelingt, ein Mythologem organisch in die Struktur eines Gedichtes einzufügen und durch das Mythologem etwas Wesentliches auszusagen.

1. Das Mythologem als konkrete Gestalt eines Stimmungs- und Gefühlsgehaltes.

Die Mythologeme konkretisieren bei Donne in einigen Fällen einen seelischen Zustand oder eine Grundempfindung. In "Elegie XII (His parting from her)" beherrscht der Trennungsschmerz das Gedicht. Donne flicht das Chaos-Mythologem ein, um den Schmerz und die Finsternis in der Seele des Dichters auszudrücken, der zur Liebe sagt:

"Or tak'st thou pride to break us on the wheel,
And view old Chaos in the Pains we feel?" (53)

Ob Chaos als kosmischer Sachverhalt, als mythologische Gottheit oder als abstrakter Begriff aufzufassen sei, war seit jeher eine umstrittene Frage. Wörtlich bedeutet Chaos "gähnende Leere". Hesiod ließ Erebos und Nyx aus Chaos hervorgehen (54). Ovid schilderte das Chaos als formlose

(53) Grierson, vol.I, p.101.

(54) Hesiod, Theog. 116 ff.

Masse, in der die Elemente noch vermischt subsistieren, oder als ungetrennte Häufung der Grundeigenschaften der Materie (55).

Im Chaos stritten die Elemente miteinander, so daß ein Wirrwarr entstand. Donne drückt also mit dem Chaos-Mythologem seine innere Zerrissenheit aus. Der Gedanke, daß Chaos als Gottheit beim Widerstreit und bei der Trennung der Elemente Schmerz empfand, ist naheliegend. Das Thema des Schmerzes und der Trennung klingt in der Elegie oft an (Zeile 4: I am to suffer, 14: strange torments, 16: martyrs, 18: pains, 24: suffer, 30: vex, 37: sigh and pant, 55: Purgatory, 62: bleed, 66: plague, 68: strokes, harmes, 69: divide, rend us in sunder, 83: part).

Aus dem Chaos entstanden Erebus, das Dunkel, und Nyx, die Nacht. Auch im Hinblick auf das Dunkel verbinden verschiedene Bezüge das Chaos-Mythologem mit der Gesamtaus-sage des Gedichtes. Gleich zu Beginn ruft Donne aus:

"Since she must go, and I must mourn, come Night,
Environ me with darkness, whilst I write:
Shadow that hell unto me, which alone
I am to suffer when my love is gone" (56).

"Night" und "darkness" wünscht sich Donne hier, damit sie die Hölle des Schmerzes, das in ihm brennende Feuer (Zeile 12: the fires within me), verdunkeln. Das Motiv der Dunkelheit wird in verschiedenen Richtungen abgewandelt (Zeile 5: the darkest Magick, 8: one thought dark as mine are, 9: obscureness, 13: darkness, 40: so dark, 83: night).

Das Nacht- und das Schmerzmotiv werden ^{durch das} ~~(von)~~ Feuer-Thema verbunden. Das Feuer verursacht Schmerz und steht im Gegen-satz zur Dunkelheit. Vielleicht führte der Gedanke, das Chaos leide Schmerz, zu der Assoziation mit der Höllenpein, und damit zum Feuer-Thema, das sich durch das ganze Gedicht zieht. (Vgl. Zeile 6: Hell, 12: Fires, light, 13: fire, 35: fires, 36: inflaming our desires, 37: glow, burn, flame, 55: Purgatory, 100: fire).

(55) Ovid, Metam.I, 5 ff.

(56) Grierson, vol.I, p.100.

Außer diesen Bezügen zu Chaos sind in der "Elegie XII" auch noch Mythologeme anzutreffen (Zeile 7 und 8), die mit dem Gedanken des Liebesschmerzes verknüpft sind. Der Dichter erwähnt Venus (doppeldeutig als Göttin der Liebe und als Abendstern, der die Nacht erleuchtet) und Cynthia (ebenfalls doppeldeutig als Artemis, die in der Antike angerufen wurde, wenn sie Liebe entzünden sollte, und als Mond, der in der Nacht scheint). Phoebus (Zeile 86), die tröstlich leuchtende Sonne, steht als Zeichen der Hoffnung auf eine Änderung der Situation am Himmel. Doch sind bei diesen Mythologemen wieder Vorbehalte anzumelden. Hier werden allzu schematisch verschiedene Sterne mit traditionellen Namen belegt, ohne daß dabei etwas Wesentliches ausgesagt wird, denn der Mythos der genannten Gottheiten tritt ganz in den Hintergrund.

Diese Elegie ragt durch die Intensität der Empfindung und die Dichte der Stimmung hervor, die durch das Chaos-Mythologem konkretisiert und durch sein Beziehungsgeflecht verstärkt werden. Der Gehalt des Gedichtes (Trennung, Schmerz und Finsternis der Seele) nimmt im Chaos-Mythologem eine adäquate Gestalt an.

Einschränkend muß man aber bemerken, daß der Mythos von Chaos und den aus ihm hervorgehenden Nyx und Erebus nicht sehr konkret ist, denn Chaos tendiert in der Mythologie eher zum philosophischen Begriff als zu einer festumrissenen Gestalt. Es ist charakteristisch für Donne, daß er gerade zu Mythologemen dieser Art ein Verhältnis hat, und daß ihm mit ihnen eine tiefere Aussage gelingt.

2. Das Mythologem als Metapher.

Bei Donne konkretisiert ein Mythologem als Metapher einen abstrakten Gedanken. Es handelt sich um den Phönix-Mythos aus der ägyptischen Mythologie. Der Phönix, ein wunderbarer Vogel, lebt in Arabien in einem paradiesesähnlichen Garten. Nur ein Vogel dieser Spezies ist jeweils

am Leben. Er wird viele hundert Jahre alt. Am Ende seines Lebens baut sich der Phönix ein Nest aus kostbarem Material und zündet es an. Nach seiner Wiedergeburt aus dem Feuer fliegt der Vogel zum Sonnentempel nach Heliopolis, um dort, nach einer speziellen Version des Mythos, die Überreste des alten Phönix im Sonnentempel aufzuopfern. Nur auf dem Hin- und Rückflug können Sterbliche ihn sehen. Die alten Ägypter sahen in ihm ein Symbol der Unsterblichkeit. Der Lebenskreislauf des Phönix glich dem Gang der Sonne, die jeden Abend stirbt und jeden Morgen aufersteht. Deshalb hielt man ihn für ein dem Sonnengott heiliges Tier (57).

Das Phönix-Mythologem steht als Metapher in Donnes "The Canonization" (58):

"We 'are Tapers too, and at our own cost die,
And we in us find the 'Eagle and the Dove.
The Phœnix riddle hath more wit
By us, we two being one, are it.
So to one neutrall thing both sexes fit.
We dye and rise the same and prove
Mysterious by this love."

Die Liebenden, die sich in der Vereinigung selbst ganz aufgeben, werden eins und erstehen als ein neues Wesen. Der Phönix bringt als Metapher das Sterben, das mystische Einswerden und das Auferstehen zum Ausdruck. - Von der Phönix-Metapher aus spinnt Donne den Gedanken weiter, daß die Liebenden der Welt absterben, daß jeder in dieser mystischen Einheit für den anderen das All wird und die beiden schließlich kanonisiert werden. Das Sterben klingt in den Wörtern "tomb, hearse, urn, ashes" an, das Einssein der zwei Liebenden wird durch "being one" und "to one neutral thing" ausgedrückt, und die Kanonisation nach dem Auferstehen wird mit den Wörtern "rise, legend, canonize, invoke, reverend" umschrieben. Das Phönix-Mythologem erweist sich durch diese Assoziationen mit Thema und Gedankengang als wesentliches, integrierendes Element im Gedicht.

(57) Cf. Adolf Rusch: Der Wundervogel, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, neu bearb. von Georg Wissowa, 39. Halbband, Stuttgart 1941, pp. 414-423.

(58) Grierson, vol. I, p. 15.

3. Das Mythologem als Symbol.

Andrew Marvell versteht es, die Situation des Menschen, der sein Leben verrinnen sieht, in einem Mythologem zu vergegenwärtigen, das Symbolkraft besitzt. Der heranjagende Wagen der Zeit versinnbildlicht eine Grunderfahrung des Barockzeitalters in dem Gedicht "To his Coy Mistress" (59):

"But at my back I alwaies hear
Times winged Charriot hurrying near:
And yonder all before us lye
Desarts of vast Eternity."

Im Altertum setzte man oft Chronos und Kronos gleich (60). Diese Identifizierung wird jedoch heute aus philosophi-^{logi} schen Gründen angezweifelt (61). Der Mythos von Kronos bietet auch keine Anhaltspunkte für die Annahme, Kronos habe schon früh in Zusammenhang mit der Zeit (griech. chronos) gestanden (62).

Pindar, Sophokles und Euripides personifizieren Chronos oft. In den späten orphischen Hymnen findet man Chronos als Sohn der Mene (Selene) oder des Herakles (63). Nonnos schließlich läßt Zeus auf dem geflügelten Wagen des Chronos einherfahren. Hier knüpft Marvell an.

Wenn man "Time" hier isoliert betrachtet, muß man es als Allegorie auffassen. Aber "Times winged Charriot" als Ganzes ist ein Symbol, ist die Zeit selbst. - Das Chronos=wagen-Mythologem vermittelt den Eindruck, den die dahin-jagende Zeit auf den Menschen macht, und verstärkt die Vergänglichkeitsstimmung. Die Konsequenz, die der Dichter aus dem Zeiterlebnis zieht, gipfelt aber nicht im "Vanitas

(59) Margoliouth, p. 26.

(60) Plutarch, De Is. et Osir. 32.

(61) Cf. Waser in: Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 6. Halbband, Stuttgart 1899, p. 2481 f.

(62) Hesiod, Theog. 154 ff., 453 ff.; Homer, Ilias VIII, 479; Vergil, Georg. I, 125 ff.

(63) Orphische Hymnen IX bzw. VIII, 5 und XII, bzw. XI, 11.

vanitatum!" - Ausruf, der in vielen Barockgedichten zu hören ist, sondern hier tönt uns der entgegengesetzte Ruf, das "Carpe Diem!", entgegen, das vor allem in der sensualistischen und genußsuchenden Barockdichtung erschallt. Marvell versucht, die fliehende Zeit festzuhalten und das Jetzt auszukosten.

Die Zeit ist der Grundbegriff des Barocks. Fritz Strich nennt sie "die unheimliche Göttin des Barocks" (64). Das Erlebnis der Zeitlichkeit der Welt hat zwei Aspekte. "Der malerische Schein zeigt uns die zeitliche Welt in ihrer Flüchtigkeit, Wandelbarkeit, Vergänglichkeit. Die werdende und vergehende, fliehende und allstürzende Zeit ist also das religiöse Erlebnis des Barocks. Man könnte es auch das Erlebnis der *vanitas*, der Eitelkeit und der Vergänglichkeit der Welt benennen. Was ist der Mensch!" (65). Aus der Bestürzung über die Zeitlichkeit der Welt erwächst aber oft der Wunsch, alle Freuden dieser Welt noch zu genießen. Dieser Dualismus des Zeit- und Welt-Erlebens, den Fritz Strich als allgemeines Merkmal des Barock herausstellt, findet sich auch bei Marvell. Der Schmerz über die Vergänglichkeit der Welt und der Wunsch nach dem Genuß der Welt wurzeln im Zeiterlebnis, das sich im Chronoswagen-Mythologem wie in einem funkelnden Edelstein spiegelt.

Das Mythologem steht in dem Gedicht in einem organischen Zusammenhang: Zeitangaben und Bilder der Vergänglichkeit sind die Fäden eines Geflechtes, mit dem das ganze Gedicht durchwoben ist. In den Zeilen 1, 8 und 13-16 stehen mehrere Hinweise auf die Zeit. Im ersten Teil des Gedichtes veranschaulicht Marvell einen sehr langen Zeitraum mit Hilfe eines "conceits", in dem ein paulinischer Gedanke steckt:

"And you should if you please refuse
Till the Conversion of the Jews" (Z.9 f.).

(64) Fritz Strich: Die Übertragung des Barockbegriffes von der bildenden Kunst auf die Dichtung, in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, ed. Rudolf Stamm, München 1956, p. 256.

(65) Ibid., p. 255.

(Die Bekehrung der Juden wird sich wahrscheinlich erst im letzten Abschnitt der Endzeit vollziehen.) Im zweiten Teil des Gedichtes beschwört Marvell die Zeichen der Vergänglichkeit: "Worms, dust, ashes, grave". Auch im dritten Teil spielt die Zeit und das "Carpe Diem!" eine Rolle; die Wörter "youthful, morning, languish, stand still, run" stehen in Beziehung zum Hauptthema.

Das ganze Gedicht stellt eine Aufforderung an die Geliebte dar, angesichts der schnell verrinnenden Zeit und des nahenden Todes das Leben zur Liebe zu nützen. Der heranjagende geflügelte Wagen symbolisiert die Zeit und verdichtet das Grundgefühl des Barockmenschen. Eine tiefere Durchdringung des Gedichtes durch einen Mythos fehlt jedoch.

4. Das Mythologem im mythologischen Gedicht.

Andrew Marvell nützt die Möglichkeit aus, eine einheitliche Stimmung oder Grundbefindlichkeit in einem Gedicht dadurch zu schaffen, daß das Gedicht konsequent in der mythologischen Sphäre verbleibt. Die Zwischengattung der Pastoraldichtung eignet sich am besten dafür. In "The Nymph complaining for the Death of her Faun" (66) gelingt es dem Dichter, pastorale Elemente, Mythologeme und puritanischen Geist zu einer eigenartigen, stimmungsvollen Einheit zu verschmelzen:

"So weeps the wounded Balsome: so
The holy Frankincense doth flow.
The brotherless Heliades
Melt in such Amber Tears as these."

Das Mythologem der Heliaden fügt sich, obwohl es nur in einem Vergleich eingeführt wird, organisch in die Grundstimmung verhaltener Trauer ein, die das ganze Gedicht durchzieht. Der Dichter verweilt durchgängig im imaginativen Reich der Nymphen, und deshalb wirkt das Mythologem in diesem Gedicht nicht als Fremdkörper.

Die Heliaden, die Töchter des Helios und der Okeanide Klymene, verloren ihren Bruder Phaëton, als er den Sonnenwagen nicht zu lenken vermochte und deshalb von Zeus durch einen Blitz getötet wurde. Seine Schwestern Aigle, Phaiëthusa und Lampeta wurden in Pappeln verwandelt, von denen die Tränen der Trauer in Form des als Bernstein bekannten Pflanzenharzes herabtropften (67). Das Motiv der Tränen wird bis zum Schluß des Gedichtes weitergeführt. Auch folgen noch weitere mythologische Anspielungen.

"I in a golden Vial will
Keep these two Crystal Tears; and fill
It till it do o'reflow with mine;
Then place it in Diana's Shrine.

Now my sweet Faun is vanish'd to
Whether the Swans and Turtles go:
In fair Elizium to endure,

With milk-white Lambs and Ermins pure."

Die Mythologeme (Diana; Elysion) stehen in sinnvoller Verbindung mit der klagenden Nympe, der Sprecherin und Hauptgestalt in dem Gedicht. Diana (Artemis) zählte mehrere Nymphen zu ihrem Gefolge (68). Der Artemis war die Hirschkuh heilig; "the Fawn" ist entweder ein Hirschkalb oder ein Rehkitz.

Elysion wurde von den Griechen mit der Insel der Seligen gleichgesetzt und gilt als der Ort, an den von Göttern begünstigte Sterbliche mit Leib und Seele entrückt werden (69). Pindar schildert Elysion mit gewaltiger Leuchtkraft als paradiesische Landschaft mit goldenen Blüten, Rosen und Wohlgerüchen (70). - Marvell gestaltet Elysion idyllischer und niedlicher als Pindar. Er verwandelt es in eine Art Paradies lieblicher Tiere.

(67) Euripides, Phaëton-Fragmente; Ovid, Metam.I, 750 - II, 366.

(68) Z.B. die Nymphen Britomartis (cf. Kallimachos, Hymn, III, 189 ff.) und Kallisto (cf. Ovid, Metam.II, 405 ff.).

(69) Die Insel der Seligen bei: Hesiod, Erga kai Hemera I 171. - Elysion bei: Homer, Odyssee IV, 563.

(70) Pindar, Ol. 77 (70) ff.

Marvells Gedicht erzählt von der Trauer einer Nymphe um ihr totes Rehkitz. E.S. Le Comte (71) nennt als mögliche Quellen die Episode von Kyparissos (72), der über den Verlust seines Lieblingshirsches tief betrübt war, das Niobe-Mythologem (73), das von den Tränen Niobes nach dem Tode ihrer vierzehn Kinder berichtet, und eine Begebenheit aus dem Leben des Askanios (74), der einen zahmen Hirsch verfolgte. Marvell scheint diese Quellen miteinander verschmolzen zu haben.

In den Worten der direkt handelnden und sprechenden Nymphe verbinden sich mythologische, idyllische und pastorale Elemente, mit denen Marvell geschickt die christliche Grundhaltung verhüllt, die das ganze Gedicht durchherrscht (75). Die Einheitlichkeit des Gedichtes basiert aber nicht so sehr auf der unauffälligen Verknüpfung verschiedener Faktoren, sondern vielmehr auf der kontinuierlichen Grundstimmung der Trauer. Die Mythologeme als Träger des Grundgefühls vergegenwärtigen die Trauer an verschiedenen Stellen des Gedichtes in konkreter Gestalt.

5. Das Mythologem als religiöses Symbol.

In der englischen Lyrik George Herberts finden sich nur wenige mythologische Anspielungen. Herbert verzichtet ganz auf die direkte Anwendung von Mythologemen. Er benützt in wenigen Fällen die konventionellen Attribute eines Mythologems, verändert jedoch dessen Wesen und Sinngehalt. - In "Discipline" (76) dienen Cupidos Eigenschaften als zeichenhaftes Element für eine unsichtbare Wirklichkeit.

-
- (71) Edward S. Le Comte: Marvell's "The Nymph complaining for the Death of her Fawn", in MP (Modern Philology) L (1952/53), pp. 97-101.
- (72) Ovid, Metam.X, 106 ff.; Vergil, Georg.I, 20; Serv. Georg.I, 20; Nonnus XI, 364.
- (73) Homer, Ilias XXIV, 599 ff.; Ovid, Metam.VI, 146 ff.
- (74) Vergil, Aeneis VII, 475 ff.
- (75) Vom religiösen Gehalt des Gedichtes wird im nächsten Kapitel die Rede sein.
- (76) Ed. F.E. Hutchinson: The Works of George Herbert, Oxford 1941, repr. 1945, p.179. - Zitiert als "Hutchinson".

Das Eros-Mythologem steht als Symbol für eine geistige Kraft, nämlich für die Liebe, ja sogar für die Liebe Gottes zum Menschen. Die verschiedenen Akzidentien des Mythologems dienen zur Aussage einer religiösen Erfahrung. Der Dichter verwendet die Gestalt des Mythologems, gibt ihr aber einen neuen, christlichen Gehalt. - Ein ähnliches Gedicht Herberts ist "The Pulley" (77):

"When God at first made man,
Having a glasse of blessings standing by;
Let us (said he) poure on him all we can:
Let the worlds riches, which dispersed lie
Contract into a span.

So strength first made a way;
Then beautie flow'd, then wisdom, honour, pleasure:
When almost all was out, God made a stay,
Perceiving that alone of all his treasure
Rest in the bottom lay."

Das Bild, das diesem Gedicht zugrunde liegt, stammt aus dem Pandora-Mythos. Zeus ließ ein Weib erschaffen, um Prometheus mit ihrer Hilfe ins Verderben zu stürzen. Hephaistos bildete sie aus Erde und Wasser, Athena machte sie lebendig und bekleidete sie, Aphrodite und die Musen verliehen ihr Liebreiz und Schönheit, Hermes lehrte sie List und Lüge, und Zeus gab ihr eine verschlossene Büchse mit, die alle Übel und Krankheiten enthielt. Das Weib wurde Pandora genannt und zu Epimetheus gesandt, dem Bruder des Prometheus. Sie öffnete die Büchse, so daß alle Übel entweichen konnten und sich unter den Menschen verbreiteten. Nur die trügerische Hoffnung blieb zurück (78).

Herbert hat den Mythos vollkommen umgewandelt. Bei Herbert beschenkt Gott (im Mythos sind es verschiedene Götter) den Menschen (nicht eine einzelne Frauengestalt) zu dessen persönlicher Verfügung (und nicht zur Ausführung eines Racheauftrags) mit allen Segnungen und guten Anlagen (und

(77) Hutchinson, p. 159.

(78) Hesiod, Theog. 570 ff.

nicht mit schlechten Charaktereigenschaften, Krankheiten oder irgendeinem Übel). Das Gedicht unterscheidet sich vom Pandora-Mythos weiterhin dadurch, daß bei Herbert die Gaben dem erschaffenen Menschen persönlich geschenkt werden, während im Mythos zwei Gabenverleihungen stattfinden: die Beschenkung Pandoras und die Verstreuung der Übel unter die Menschen. Herbert hat diese beiden Komponenten des Mythos vereint. In seinem Gedicht bleibt aber nicht die Hoffnung zurück, sondern die Ruhe. Der Mensch soll nicht in selbstzufriedener Ruhe seinen Gott vergessen. So gestaltet Herbert mit dem antiken Mythos ein Gedicht über einen Gedanken, den Augustinus einst in die Worte kleidete: "Tu excitas ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te" (79). Der Dichter hat gleichsam ein neues Bild in den alten mythologischen Rahmen gehängt. - Dieses Gedicht führt uns schon zu dem Problem hin, das sich mit den beiden Namen "Pan und Christus" in einer Antithese umschreiben läßt, und das uns im nächsten Kapitel beschäftigen wird.

Aus der Untersuchung der Mythologeme in der Lyrik der Metaphysical Poets ergibt sich also, daß es den Dichtern nur in wenigen Fällen gelang, den Gehalt eines Gedichtes in einem Mythologem Gestalt werden zu lassen. In diesen Ausnahmefällen verschmolzen die Mythologeme mit der Struktur des Gedichtes, standen in Beziehung zur Gesamtaussage und bildeten somit ein integrierendes Element im Gedicht.

In der Mehrzahl der Gedichte wurden die Mythologeme aber

(79) Augustinus, Confessiones, ML Bd.32, (J.P. Migne: Patrologiae cursus completus, Series prima latina, Parisiis 1844 sqq.), p. 661.

aber nicht organisch eingegliedert, sondern hatten eine bestimmte "Funktion". Ihre Anwendung war entweder durch die Dichtungstradition beeinflusst oder durch den eigenwilligen rationalen Charakter der Barockdichtung geprägt (80) ~~(77)~~. Die Gedichte wiesen kein echtes Denken und Sprechen im Mythos auf. Die Dichter lebten nicht in der Mythologie; sie waren von ihr nicht vollständig durchdrungen.

Die Zeitumstände trugen daran eine gewisse Schuld. In einer Epoche, in der man nach einem objektiven Verständnis der Wirklichkeit strebte und sie wissenschaftlich und analytisch erforschte, in einer Zeit, in der utilitaristische Tendenzen und eine Art von Glaube an die Vernunft aufkamen, konnten die Dichter kaum ein inneres Verhältnis zur Mythologie gewinnen. - Als weitere Ursache für die allmähliche Zurückdrängung der Mythologie in der Dichtung kommt der wachsende religiöse Ernst im Zeitalter des Puritanismus in Frage. Das nächste Kapitel beschäftigt sich deshalb mit dem Problem des religiösen Gehalts der Dichtung.

4. KAPITEL: ANTIKE UND CHRISTENTUM ALS PROBLEM DES RELIGIÖSEN GEHALTS DER "METAPHYSICAL POETRY".

In diesem Kapitel soll das Verhältnis der Metaphysical Poets zur heidnischen Mythologie im Spiegel ihrer Lyrik betrachtet werden.

Die weltliche Dichtung der Barocklyriker weist noch den starken Einfluß der Renaissancedichter auf, die ihre Werke mit klassischen Mythologemen schmückten. Die Metaphysical Poets schlossen sich in ihrer weltlichen Dichtung, die der Einbildungskraft eines Dichters größere Freiheit läßt, der Tradition an, ohne dem Problem "antiker und christlicher Geist in der Dichtung" viel Bedeutung zuzumessen. Eine Ausnahme bildet George Herbert, der auch in

(80) ~~(77)~~ Eine Zusammenfassung des vorliegenden 3. Kapitels bringt das Schlußkapitel.

seiner ^{gesamten} (weltlichen) Dichtung bewußt mit der Tradition brach. Die meisten Metaphysical Poets übernahmen also die antike Mythologie in ihre weltliche Dichtung. - In der religiösen Dichtung konnten sie aber dem Problem nicht mehr ausweichen. Die meisten Barocklyriker lösten es durch eine eindeutige Entscheidung für die biblisch-kirchliche Bildersprache (1).

I. Indifferenz.

Bei einigen Barocklyrikern läßt sich eine starke Indifferenz gegenüber der Vermischung von heidnischen und christlichen Elementen konstatieren. In der weltlichen Lyrik kann man diese Einstellung mit dem Hinweis auf die Freiheit der dichterischen "invention" (2) rechtfertigen. Doch erstreckt sich die Herrschaft der "invention" z.B. bei Richard Crashaw auch auf die religiöse Dichtung.

1. Synkretismus.

Crashaw fällt durch die u n k r i t i s c h e V e r -
m e n g u n g heidnisch-mythologischer und christlicher Personen und Anschauungen auf. In einem Gedicht, in dem die Apostel eine Rolle spielen, zieht er ganz unbekümmert Neptun zu einem Vergleich heran. In "Marke 4. Why are yee afraid, O yee of little faith?" (3) heißt es:

"The wind had need be angry, and the Water black,
That to the mighty Neptune's self dare threaten wrack".

-
- (1) Damit eine Übersichtlichkeit der Untersuchung gewährleistet ist, werden in diesem Kapitel die verschiedenen dichterischen Stellungnahmen zur Mythologie, die sich problemmäßig und chronologisch überschneiden, in systematischer Weise dargestellt. - Weltliche u n d religiöse Lyrik werden berücksichtigt.
- (2) Ein Begriff, den Dr. Johnson verwendet. Cf. Lives of the Poets, ed. G.B. Hill, Oxford 1905, I, p. 291 ff.
- (3) Ed. L.C. Martin: The Poems (English, Latin and Greek) of Richard Crashaw, Oxford 1927, p. 88. - Zitiert als "Martin - Crashaw".

Crashaw stellt hier eine Analogie her zwischen der Feigheit, die wie ein Sturm die Apostel bedroht, und dem Sturm, der sogar dem Meeresgott Neptun dräut. - Die Römer setzten den griechischen Meeresgott Poseidon mit einer wenig bekannten Wassergottheit, dem Neptun, gleich, auf den die Attribute Poseidons übertragen wurden. Er galt als wild, gewaltig und stark und trug den Beinamen "enno-sigaios", Erderschütterer (4).

Crashaw führt die Mythologeme meistens in Vergleichen ein und sieht deshalb kein Problem in der Vermischung der verschiedenen Bereiche. - Ähnliche Stellen findet man in "It is better to go into Heaven with one eye" (6). Die anderen Barocklyriker mieden in weitgehendem Maße diese bedenkenlose Gleichschaltung biblischer und mythologischer Gestalten, blieben aber in ihren weltlichen Gedichten auch in einer gewissen Zwiespältigkeit befangen.

2. Theologische Ungenauigkeit.

Oft spiegelt sich die p e r s ö n l i c h e E i n - s t e l l u n g d e s D i c h t e r s zur Religion oder zu theologischen Problemen in der Art und Weise, in der er die Mythologeme einführt. John Donne (1572 - 1631) setzt in "To Mr. Woodward" (7) "Fate" gewissermaßen an die Stelle Gottes:

"And with us (me thinkes) Fate deales so
As with the Jewes guide, God did; he did show
Him the rich land but bar'd his entry in".

Grierson (8) datiert diese Versepistel zwischen 1595 und 1597. Donne hat zu dieser Zeit noch nicht die Wendung zur geistlichen Dichtung vollzogen. Er steht noch in der

(4) Cf. Homer, Odyssee IV, 505 ff.

(5) Martin-Crashaw, p. 84.

(6) Ibid., p. 93.

(7) Grierson, vol. I, p. 210.

(8) Grierson, vol. II, im Commentary, p. 130 ff.

Schaffensperiode der Liebesdichtung. - Die mythologische Vorstellung von Fortuna hat zwar unter dem Einfluß der christlichen Philosophie einen Bedeutungswandel mitgemacht, aber die oben zitierte Stelle erweckt nicht den Eindruck, daß Donne "Fate" in ein scholastisches Lehrsystem einordnen will, sondern er stellt "Fate" hier eher als selbständige Macht neben Gott. Donne nimmt noch keine streng theologische Unterscheidung vor, weil er die Periode seiner religiösen Dichtung und einer strengeren Haltung noch nicht erreicht hat.

3. Mythologische Bilder und christliche Lehrbegriffe.

Eine andere Form der Indifferenz gegenüber einem Synkretismus trifft man bei Andrew Marvell an. Der Freund Miltons und Panegyriker Cromwells entspricht ganz und gar nicht der populären Vorstellung von einem Puritaner. Er umkleidet nämlich seine von **p u r i t a n i s c h - c h r i s t l i c h e m G e i s t e** erfüllten Gedichte mit antiken Mythologemen, mit arkadischen Landschaftsbildern, mit Schäfergestalten und idyllischer Fauna und Flora. Das Gedicht "The Nymph complaining for the death of her Faun" (9) ist aus einer christlichen Grundhaltung heraus geschrieben. Doch hüllt Marvell diese Haltung in die trauernde Klage einer Nymphe um ihr getötetes Lieblings-Rehkitz und in den Schleier anderer pastoraler und mythologischer Gegebenheiten.

Um die Interpretation und den Sinn dieses Gedichtes entstand eine kleine Kontroverse. M.C. Bradbrock und M.G. Lloyd Thomas (10) treten für eine christologische Auslegung des Gedichtes ein, das zwar im rein natürlichen Bereich beginne, dann aber Bilder aus dem Alten Testament übernehme (weiße Lilien, Reh und Rosen aus dem Hohen Lied 2, 16-7; 4, 5-6; 6, 2-3). Die beiden Verfasserinnen glauben,

(9) Margoliouth, pp. 22-24.

(10) Marvell and the Concept of Metamorphosis, in: Criterion 18 / 1938 - 39, pp. 236 - 254.

aus der Betonung der Weißheit, die Marvell aus dem Hohen Lied übernommen habe, und aus der Tatsache, daß Weiß als die Symbolfarbe des Agnus Dei gilt, die Folgerung ziehen zu dürfen, in dem Gedicht handle es sich um einen Übergang von der natürlichen in die religiöse Sphäre. Die Liebe der Nymphe zu ihrem Reh sei ein Bild für die Liebe der Kirche zu Christus, der sich für die Sünder opferte.

"There is not such another in
The World, to offer for their Sin". (Z. 23 f.)

Marvells Kunst bestehe gerade darin, von einer Ebene fast unmerklich und künstlerisch diszipliniert in die andere gleiten zu können.

Edward S. Le Comte (11) widerspricht dieser Interpretation. Er wendet sich vor allem gegen die Identifizierung Christi mit dem toten Reh und zitiert Stellen, die diese Auslegung verbieten:

"Had it liv'd long, ... his Gifts might be
Perhaps as false ..." (12).

Marvell opponiere besonders gegen die petrarkische Tradition, da er anstatt einer Frau ein totes Reh preise. Die weiße Farbe des Tieres deute einfach seine Schönheit und Unschuld an. Die Nymphe sei Diana, die als die Nymphe schlechthin gelte.

Diese Deutung kommt dem wahren Sachverhalt wohl näher. - Marvell hat hier christliche Lehrinhalte und Vorstellungen (Sünde, Opfer, Himmel) in dichterische Bilder aus der Mythologie und in eine imaginäre, teilweise stilisierte Welt einfließen lassen. Primär ging es ihm darum, die Grundstimmung der Trauer und Wehmut wegen irgendeines Verlustes anklingen zu lassen, mit der sich dann Töne aus Marvells religiöser Vorstellungswelt mischten. - D. C. Allen (13)

(11) Marvell's "The Nymph Complaining for the Death of her Fawn, in: M P, L / 1952 - 53, pp. 97 - 101.

(12) Margoliouth, p. 23.

(13) D.C. Allen in: Journal of English Literary History 1956; zitiert nach: The Year's Work in English Studies, vol. 37/1956, ed. B. White, London 1958, p. 169.

schreibt dazu: "The poem is not about kindness to animals, or the death of Christ or the British Church; on the contrary it is a sensitive construct about the loss of first love, a loss augmented by a virginal sense of deprivation and unfulfilment". - Die verschiedenen Beurteilungen zeigen, wie vielschichtig die Dichtung Marvells ist.

Auch in dem Gedicht "The Garden" (14) verbindet Marvell christliche Vorstellungen und antike Bilder. Die klassische Metamorphose schildert er an den griechisch-mythologischen Gestalten; das Bild der Seele, die sich vom Körper schwebend löst, stammt aus dem Bereich der mittelalterlichen Mystik.

"Here at the Fountains sliding foot,
Or at some Fruit-trees mossy root,
Casting the Bodies Vest aside,
My Soul into the boughs does glide".

"As Daphne was the culmination of the classical, this is the culmination of the Christian imagery of the poem". (15). Ebensogut kann hier aber auch der Einfluß des Neuplatonismus vorliegen. - Viele Barockdichter erweisen sich jedenfalls als indifferent gegenüber der Vermischung von religiösen und mythologischen Bildern.

II. Wertung.

Häufiger als die unkritische Nebeneinanderstellung von christlichen und mythologischen Gestalten und Vorstellungen begegnet uns in der englischen Barocklyrik eine w e r t e n d e Stellungnahme der Dichter, in der die Inferiorität des Erdichteten gegenüber der als "reality" empfundenen christlichen Wahrheit und Heilsgeschichte zum Ausdruck kommt.

(14) Margoliouth, p. 49.

(15) M.C. Bradbrook / M.G. Lloyd Thomas, loc. cit., p.241.

1. Religiöse Belehrung im mythologischen Gewand.

Die Dichter erteilen mit antiken Mythologemen christliche Morallektionen. Marvell trennt sich nicht ganz von der Hirtenpoesie und der klassischen Mythologie, doch tragen viele seiner Gedichte moralisierenden Charakter. Das zeigt sich in "A Dialogue between Thyrsis and Dorinda" (16), wo die Rede vom Gefilde des ewigen Frühlings, vom Elysion, ist:

"D: Tell me Thyrsis, prethee do,
Whither thou and I must go.

Th: To the Elizium. D: Oh where is't?

Th: A Chast Soul, can never mis't."

W. F. Schirmer schreibt zu dieser Dichtungsgattung:
"Einzig die Zwischengattung des Pastorals behält scheinbar das antike Gewand; es ist jedoch nur eine dünne Verkleidung, die nicht antik-heidnisch empfunden wird; sie ist de facto eine Morallektion gar nicht in antikem Gewand, nur in abstrakten Typen mit griechischer Namensgebung. Die Anspielungen beschränken sich auf das fürs Jäger- und Hirtenleben Unvermeidliche" (17). - Die christliche Wirklichkeit des Himmels, den "eine reine Seele immer erreichen wird", ersetzt in dem antiken Elysion-Mythologem den ursprünglichen Sinngehalt. Der Dichter benützt das Mythologem als Vehikel für religiös-moralische Gedanken und schätzt dadurch den Gehalt der Mythologie geringer ein als die christliche Lehre.

2. "Depaganisierung" mythologischer Gestalten.

Die "Entheidnisierung" mythologischer Gestalten, die bis auf die Kirchenväter zurückgeht, macht im 17. Jahrhundert große Fortschritte. In Marvells "Clorinda and Damon" (18) wendet sich Damon gegen die Hochschätzung von bisher geliebten Dingen:

(16) Margoliouth, p. 19.

(17) W. F. Schirmer, loc. cit., p.69.

(18) Margoliouth, p. 18.

"D: These once had been enticing things,
Clorinda, Pastures, Caves and Springs.

Cl: And what late change? D: The other day
Pan met me. Cl: What did great Pan say?"

Die "Caves" sind nicht mehr das Primäre, sondern sie verkünden das Lob "Pans", dessen Chor die ganze Welt ist:

"Of Pan the flowry Pastures sing,
Caves eccho, and the Fountains ring.
Sing then while he doth us inspire;
For all the World is our Pan's Quire."

Die Dichter identifizieren zum Teil die mythologischen Figuren mit christlichen Personen. Da hier von einem Lobpreis "Pans" durch die Natur die Rede ist, könnte man annehmen, daß Marvell hier an eine alte Tradition anknüpft und Christus oder Gott meint. Pan galt ursprünglich als lüsterner Hirten- und Järgergott und als arkadischer Berggott mit Bocksbeinen und Hörnern, der auf der Flöte spielte. Er wurde später zu einer Art Allgott, da gr. pan "all" heißt. Nun ließ sich eine Beziehung zu Christus, dem Pantokrator, herbeiführen. Eine andere Verbindung zu Christus stellte man durch eine von Plutarch (19) erzählte Begebenheit her. Plutarch berichtet, zur Zeit des Kaisers Tiberius (14 - 37 n.Chr.) hätten Schiffsreisende von den Paxoi-Inseln her den Ruf gehört: "Thamuz, wenn Du nach Palodes kommst, erzähle ihnen, daß der große Pan tot ist". Da Christus während der Regierungszeit des Tiberius lebte, glaubt man, der Tod des Pan symbolisiere den Untergang des Heidentums, und Christus trete nun an seine Stelle. - Bei dem zitierten Gedicht läßt sich aber eine christologische Deutung nicht mit Sicherheit behaupten, weil das Gedicht in einem eigenartigen Schwebezustand verharret.

Im Barockzeitalter pflegte man oft auch Personen aus der Bibel und der Kirchengeschichte in die Mythologie zu

(19) Plutarch, De def. or. 17 (419 B ff.).

transponieren. Diese äußerliche Umstellung konnte natürlich die Substanz der religiösen Aussage nicht verstärken. In diesem Vorgang zeigt sich aber das Bestreben der Barocklyriker, die Inferiorität der mythologischen Gestalten gegenüber den christlichen Personen in einer Art Werturteil kundzutun, das sich eben in der Bevorzugung biblischer Persönlichkeiten äußert.

3. Substituierung christlicher Personen oder Inhalte an die Stelle heidnischer Gestalten.

Die S u b s t i t u i e r u n g christlicher Personen an die Stelle heidnischer Gestalten in der Dichtung nimmt in dem Maße zu, in dem das öffentliche Leben Englands nach puritanischen Grundsätzen gestaltet wird. Donne spricht im Verse Letter "To the Countesse of Bedford" (20) aus, welcher Umschwung sich vollzog:

"Temples were not demolish'd, though profane:
Here Peter Joves, there Paul hath Dian's Fane".

An dieser Stelle zieht Donne zwar in einem Vergleich eine Parallele zu den vorhergehenden Gedanken über seine Unwürdigkeit, die nun in dichterische Würdigkeit gewandelt sei, doch die beiden Zeilen geben zugleich auch Einblick in Donnes Stellung zur Mythologie. - Biblische Personen treten an die Stelle der heidnischen Götter. Petrus, der Apostelfürst, zieht in Jupiters, des höchsten Gottes, Tempel ein und Paulus in den der Artemis (Diana), deren Kult er in Ephesus so mutig bekämpfte (21). - So, wie in Donnes Versepistel die Apostel die Götter aus den Tempeln verdrängen, so tritt in George Herberts "Discipline" die göttliche Liebe an die Stelle des Eros (22).

(20) Grierson, vol.I, p. 196.

(21) Cf. Apostelgesch.19, 23 - 40. Die Silberschmiede von Ephesus verfertigten kleine Artemistempel.

(22) Hutchinson, p. 74.

Aus den Schicksalsgöttinnen wird bei Donne eine geistige Macht, ja ein abstrakter Begriff. "Fate" oder "Destiny" kommt bei ihm häufig vor. - Ursprünglich waren die griechischen Moirai wohl Geburtsgottheiten. Aus "Moirai" (die "Losverteiler") entstand der Singular Moira (Schicksal, Notwendigkeit). Die Moirai wurden oft mit Ananke, Tyche und anderen Mächten identifiziert. Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich bei den Römern. Sie identifizierten ihre Geburtsgeister, die Parzen (von parere: gebären), mit den Moiren. Zerreißt der Schicksalsfaden, den sie spinnen, so ist das Menschenleben zu Ende. Den Begriff "fatum" (das Beschlossene) paßte man an die Mehrzahl der Göttinnen an. Aus diesem "fata" (Neutr. Plur.) wurde dann später ein Femininum im Singular, Fata, das noch in frz. "fée" fortlebt. Man stellte auch Verbindungen zwischen Fata und der Glücks- und Schicksalsgöttin Fortuna her. -

Donne geht in manchen Gedichten aber unter dem Einfluß der Theologie über die antik-mythologischen Sinnbezüge von Fate hinaus. Zum Tod sagt er im "Holy Sonnet X" (23): "Thou art slave to Fate, Chance, kings and desperate men". In "The Progresse of the Soule" (24) bestimmt er "Fate" aber näher:

"Great Destiny the Commissary of God
That hast mark'd out a path and period
For every thing ..."

"Destiny" ist hier nur ein anderes Wort für "Vorsehung" Gottes. An anderer Stelle desselben Gedichtes heißt es:

"Fate which God made, but doth not controule" (25).

Daß das Schicksal von Gott geschaffen ist, spricht Donne auch in "La Corona" (Crucifying) aus (26). In diesen

(23) Grierson, vol. I, p. 326.

(24) Ibid., p. 296, v. 31 ff.

(25) Ibid., p. 295, v. 2.

(26) Ibid., p. 320.

Aussagen manifestiert sich der Einfluß der Theologie auf Donne. H.J. Grierson (27) weist auf die Christianisierungsbestrebungen der lateinischen Theologie und Dantes hin, die dem Schicksal im christlichen Lehrsystem einen Platz zuzuweisen versuchten (28). Auch Donne versucht, "Fate" zu christianisieren, wenn er es einen Beauftragten Gottes nennt, aber die Mythologie scheint durch seine Aussagen noch durch.

4. Sakralisierung der Muse.

Auch die Muse, die in Donnes Lyrik siebzehnmals vorkommt, wird getauft. - Wie kam es zur Verbindung von Musen und Dichtung? Mnemosyne, eine Titanin, gebar dem Zeus die neun Musen (29). Das kann als Allegorie aufgefaßt werden: die Erinnerung bringt mit göttlicher Hilfe die Künste hervor. - H. J. Rose (30) erklärt die Verbindung der Poesie mit den Musen aus der Tatsache, daß sie Wassergeister waren. Da man das Plätschern des Wassers als Sprache auffaßte, entstand die Meinung, das Wasser oder die Wassergeister könnten weisagen. Die Pythia trank aus der Quelle Kassotis, bevor sie zu sprechen begann. So gelangte man zu der Auffassung, die Musen könnten jeden zum Dichten inspirieren (31). - Die Religionshistoriker weisen auf den Zusammenhang der Musen mit dem Zeuskult hin. Die Musen wurden in Pieria in der Nähe des thessalischen Olym und des Helikon in Böotien verehrt. Dort wurde wahrscheinlich die Dichtung gepflegt, die von dem Siege des Zeus über die Götter der Vorwelt sang (32). - Von späteren Autoren erhielt jede

(27) Grierson, vol. II, im Commentary, p. 150 f.

(28) Cf. Dante: Convivio IV, 11 und Inferno VI, 67 f.; Boethius: De Cons. Phil. IV, 3; Thomas von Aquin: S. th. I, q. 116.

(29) Cf. Hesiod, Theog. 915 ff.

(30) H.J. Rose: A Handbook of Greek Mythology, 5. Auflage, London 1953, Artikel "Muses".

(31) Zur Verknüpfung von Musen und Dichtung in der Antike: cf. Apoll. Rhod. III, 1; Hor. Carm. III, 30, 16 u. IV, 3, 1.

(32) Cf. Otto Kern: Die Religion der Griechen, 3 Bde., Berlin 1926, I, p. 208.

Muse ein spezielles Gebiet in den Künsten zugewiesen (33). Die Musen wurden bei den Römern mit den "Camenae", den weissagenden Quellnymphen, identifiziert.

John Donne spricht oft scherzend von den Musen:

"Love's not so pure, and abstract, as they use
To say, which have no Mistresse, but their Muse" (34).

Oder:

"If thou unto thy Muse be married,
Embrace her ever ..." (35).

In manchen Gedichten verkörpert die Muse die schöpferische Haltung des Dichters gegenüber seinem Werk (36). - Doch an einigen Stellen klingen neue Töne an, die aufhorchen lassen, denn hier offenbart sich Donnes Wille zur Neuschöpfung:

"Zealously my Muse doth salute all thee,
Enquiring of that mystique trinitee
Wherof thou, 'and all to whom heavens do infuse
Like fyer, are made; thy body, mind, and Muse" (37).

Leib, Geist und Muse bilden eine mystische Dreieinigkeit. Was Donne hier unter der Muse versteht, erläutert er in "To Mr. R.W. (II)":

"But as a Lay Mans Genius doth controule
Body and Mind; the Muse being the Soules Soule
Of Poets, that methinks should ease your anguish
Although our bodyes wither and minds languish" (38).

(33) Cf. Anthol. Palat. IX, 504 und 505.

(34) Grierson, vol. I, p. 33 ("Loves Growth").

(35) Ibid., p. 213 ("To Mr. B.B.").

(36) Ibid., p. 279 ("Obsequies to Lord Harrington"), p. 135 ("Epithalamion"), p. 318 ("La Corona").

(37) Ibid., p. 207 (To Mr. R. W. I).

(38) Ibid., p. 207 (To Mr. R. W. II).

Der Genius ist in der römischen Mythologie ursprünglich die göttliche Verkörperung der Manneskraft, wird später als Schutzgeist aufgefaßt und als Familien- und Hausgeist am Geburtstag des Hausherrn durch Opfer verehrt. Die christliche Kunst wandelte ihn in eine Art Putto um. - Wie der "Genius" über den "Laien" wacht, so sorgt sich die Muse um Leib und Geist des Dichters. Sie ist die Seele der Dichterseele, der Seelengrund, und lindert das Leid des Dichters, auch wenn die Kräfte des Leibes und des Geistes schon ermatten. Donne verlegt hier gewissermaßen die Quelle der Dichtung vom Helikon in die Person des Dichters hinein. -

Den letzten Schritt zur Verchristlichung der Muse vollzieht Donne aber erst in der Panegyrik auf den Psalmenübersetzer Sir Ph. Sidney:

"Fixe we our prayes therefore on this one,
That, as thy blessed Spirit fell upon
These psalmes first Author in a cloven tongue ..." (39).

Der Heilige Geist hat David die Psalmen eingegeben.

"The songs are these, which heavens high holy Muse
whisper'd to David, David to the Jewes" (ibid.).

Donne nennt hier aber den Heiligen Geist "des Himmels hochheilige Muse"; die Gleichsetzung von Muse und dritter göttlicher Person ist vollzogen. Freilich handelt es sich bei der von dieser "Muse" eingegebenen Schrift um die Psalmen, also um einen inspirierten Teil des Alten Testaments. - Doch Donne billigt nicht nur dem Verfasser der Psalmen diese "Muse" zu, sondern auch den Übersetzern:

"So thou hast cleft that spirit, to performe
That worke againe, and shed it, here, upon
Two, by their bloods, and by the spirit one:
A Brother and a Sister, made by thee
The Organ, where thou art the Harmony" (ibid.).

(39) Grierson, vol.I, p. 348 (Upon the Translation of the Psalmes by Sir Philip Sidney, and the Countesse of Pembroke his Sister).

Während Donne die Quelle der Dichtung in sich selbst verlegt und im Zusammenhang mit einer biblischen Schrift, den Psalmen, die Muse mit dem Heiligen Geist identifiziert, wählt George Herbert eine ähnliche, mehr indirekte Lösung des Problems.

George Herbert bringt seine Dichtung überhaupt nicht mehr mit den Musen in Verbindung. Schon Paulinus von Nola hatte die Musen abgelehnt:

"Negant Camenis nec patent Apollini
Dicata Christo Pectora" (X, 21).

Christus soll anstatt des Apollo und der Musen der Vorsänger und Initiator der Gedichte sein (XV, 30). "Der älteste christliche Epiker, Juvenicus, wendet sich um Beistand an den Heiligen Geist und bittet ihn, er möge ihn mit dem Wasser des Jordan benetzen, der damit an Stelle der Musenquellen tritt" (40). In diesem Sinn überschreibt Herbert zwei seiner Gedichte mit dem Flußnamen "Jordan" (41). In "Jordan I" spricht er über Schlichtheit und Wahrheit in der Dichtung und in "Jordan II" spinnt er den Gedanken aus, daß der Dichter zur Schilderung himmlischer Freuden der Liebe bedarf. In beiden Gedichten werden also Probleme der Dichtung aufgegriffen und der Gedanke liegt nahe, daß der Jordan, an dem der Heilige Geist "wie eine Taube" über Christus bei seiner Taufe schwebte, die heidnischen Musenquellen ersetzen soll. - Hutchinson sieht zwar in dem Titel "Jordan" eine Anspielung auf den Rat des Elisäus für Naaman, den Feldherrn Arams (4 bzw. 2 Könige, 5, 10): "Goe and wash in Jordane seven times, and thou shalt be cleane". Der Jordan der Gnade möge den Dichter vom Aussatz der weltlichen Liebesdichtung reinwaschen (42). - Die Deutung von Curtius scheint aber sinnvoller zu sein (42a).

(40) E. R. Curtius: Europ. Lit. und lat. Mittelalter, Bern 1948, p.240. - Vgl. auch das Kapitel über die Musen, loc. cit., pp. 233 - 250.

(41) Hutchinson, p. 56 und 102.

(42) Hutchinson, im Commentary, p. 495.

(42a) Helen Gardner (The Metaphysical Poets, Oxford 1961, p. 96) schließt sich der Deutung von Curtius an: "The waters of Jordan are contrasted with the springs of Helicon."

In allen diesen Versuchen, die heidnische Mythologie zu c h r i s t i a n i s i e r e n , tut sich das Bestreben der Barocklyriker kund, die Mythologie nicht unbesehen zu übernehmen, sondern sie unter einem religiös-poetischen Aspekt zu w e r t e n .

5. Ethische Wertung der Taten mythologischer Gestalten.

Eine andere Form der Wertung vollzieht sich, wenn die Maßstäbe der christlichen Ethik als Norm für die Handlungen mythologischer Figuren betrachtet werden. Crashaws Gedicht "Sospetto d'Herode" (43) bietet eine Fülle von Beispielen für diese Art von Wertung. An einer Stelle (Strophe 10) vergleicht er die Taten Phaëtons (44) und des Narkissos (45) mit dem Verhalten Satans, an anderen Stellen (Strophen 42-46) verbannt Crashaw viele mythologische Gestalten in die Hölle und wertet dadurch ihre in der antiken Dichtung erzählten Taten als moralisch verwerflich. In Strophe 42 setzt er verschiedene Gestalten, die Schuld am Tod von Kindern trugen, den Mördern der Kinder von Bethlehem gleich:

"Tantalus, Atreus, Progne here are guests:
Wolvish Lycaon here a place hath won.
The Cup they drinke in is Medusa's skull,
Which mixt with gall & blood they quaffe brim full" (46).

Das Vergehen des Tantalos bestand darin, daß er die Götter bei einem Gastmahl mit dem Fleisch seines eigenen Sohnes Pelops bewirtet hatte, um ihre Allwissenheit zu prüfen. Die Götter entdeckten aber den Betrug. Eine Variante des Mythos erzählt, Tantalos habe Nektar und Ambrosia gestohlen

(43) Martin - Crashaw, p. 109 ff.

(44) Cf. Euripides, Phaëton; Ovid, Metam. I, 750 - II, 366.

(45) Cf. Ovid, Metam. III, 341 ff.

(46) Martin - Crashaw, p. 120, Str.42.

und an seine Freunde verteilt. Eine andere Variante berichtet, er habe den goldenen Hund, den Pandora aus dem Zeustempel gestohlen hatte, versteckt gehalten (47). - Auch Prokne, die Tochter des Pandion, tötete ihren Sohn Itys und setzte beim Mahl sein Fleisch dem Vater, Tereus, vor. Es geschah aus Rache für das Leid, das ihrer Schwester Philomela durch Tereus widerfuhr (48). - Atreus, der Sohn des Pelops, ließ alle Kinder seines Bruders Thyestes schlachten, der die Gemahlin des Atreus, Aërope, verführt hatte, und ließ ein Gericht aus dem Fleisch der ermordeten Kinder zubereiten. - Der arkadische König Lykaon tötete auch seinen Sohn, um ihn dem Zeus bei einem Festmahl vorsetzen zu können (49). - Medusa, eine der drei Gorgonen, sah grauenerregend aus (50). Statt der Haare trug sie Schlangen auf dem Kopfe, und aus ihrem Munde ragten Eberzähne. Perseus schlug ihr das Haupt ab, das Athena später in die Aigis, den Schild des Zeus, setzte. -

Richard Crashaw beweist, daß er in der griechischen Mythologie wohl bewandert ist, denn er stellt sinnvoll die Namen derjenigen Übeltäter zusammen, die gleichartige Verbrechen begangen haben. Die Personen, die ihre Kinder anderen zur Speise gaben, müssen nun zur Strafe aus dem ekelerregenden Schädel der Medusa Blut und Galle trinken,

Crashaw schickt zusammen mit vielen mythologischen auch historische Gestalten wie Nero in die Hölle. In den Strophen 43 und 46 des "Sospetto d'Herode" zählt er auf: Medea, Jezabel, Circe, Scylla, die Parzen; Mezentius, Geryon; Phalaris, Ochus, Ezelinus, Nero, die vierte Furie, Pluto, etc. Ihr Verhalten wird als unmoralisch verurteilt. Biblische, mythologische, historische und selbst erfundene

(47) Cf. Pindar, Ol. I, 49 ff.

(48) Cf. Sophokles, El. 127; Ovid, Metam. VI, 424 ff.

(49) Cf. Ovid, Met. I, 260 ff.

(50) Cf. Hesiod, Theog. 274 ff.

Personen sind hier nebeneinander aufgereiht. Crashaw stellt die Frage nach der historischen Faktizität der mythologischen Gestalten nicht. Er wertet die Mythologie noch nicht ab, sondern bewertet nur die dort erzählten Taten nach den Normen der christlichen Ethik.

III. Abwertung.

Vom Standpunkt des gläubigen Anglikaners oder Puritaners aus sprechen manche Metaphysical Poets nicht nur ein moralisches Verdammungsurteil über die Gestalten der antiken Mythologie, wie es der Katholik Crashaw tut, sondern werten die Mythologie als unhistorische oder abergläubische Fiktion ab.

1. Abwertung der Mythologie als unhistorische Fiktion.

In Marvells "Tom May's Death" (51) wird der verstorbene Dichter Tom May von Ben Jonson aus der Westminster Abbey in die Hölle verjagt, wo ihn alle Qualen, die uns aus der Mythologie bekannt sind, erwarten:

"Nor here thy shade must dwell, Return, Return,
Where Sulphrey Phlegeton does ever burn.
The Cerberus with all his Jawes shall gnash,
Megaera thee with all her Serpents lash.
Thou riveted unto Ixion's wheel
Shalt brake and the perpetual Vulture feel.
'Tis just what Torments Poets ere did feign,
Thou first historically shouldst sustain".

Der (Pyri-) Phlegeton (52) ist eines der fünf Gewässer der Unterwelt; er und der Kokytos münden bei Homer in den Acheron. Der Name "der Feurige" bezieht sich ursprünglich auf die Flammen des Scheiterhaufens. - Kerberos, der Höllenhund, wurde dem Typhon von Ochidna,

(51) Margoliouth, p. 92.

(52) Cf. Ovid, Metam. V, 543.

dem Schlangenweib, geboren. Er hat bei Hesiod eine bronzenene Stimme und fünfzig Köpfe (53), hundert bei Pindar und Horaz (54). Bei Vergil, Hyginus und in der bildenden Kunst trägt der Höllenhund nur drei Köpfe (55). Marvell scheint eher an die phantasievollere Überlieferung zu denken, wenn er von "all his Jawes" spricht. - Megaira, eine der Erinyen, wird in der Kunst und Literatur oft mit Schlangen im Haar oder in den Händen dargestellt. - Ixion wurde zur Strafe für seine Schandtaten (er ließ Eioneus, den Vater der Dia, in eine Grube mit glühenden Kohlen stürzen; später wollte er Hera verführen) auf ein brennendes Rad gebunden, das sich ewig drehte (56). - "The perpetual Vulture" scheint sich auf den Adler zu beziehen, der die Leber des angeschmiedeten Prometheus zerfleischte (57).

Marvell stellte sich die Frage nach der historischen Wahrheit dieser Mythologeme. Er spricht es in der Antithese "poets feign" - "historically" klar aus: die in der antiken Mythologie erzählten Qualen und Taten sind erdichtet und, so darf man folgern, auch den Personen, die an diesen Qualen und Taten beteiligt sind, kommt keine *h i s t o r i s c h e* Wirklichkeit zu. In der Feststellung dieser Tatsache drückt sich eine Abwertung der Mythologie aus, denn selbst für einen Dichter bedeutet in der Barockzeit historische Wirklichkeit mehr als dichterische Schöpfungen.

2. Abwertung der Mythologie als Aberglaube.

Henry Vaughan spricht die Abwertung der mythologischen Götterwelt in einer Manier aus, die an John Donne

(53) Cf. Hesiod, Theog. 295 ff.

(54) Cf. Pindar (Bergk, frg. 249); Horaz, Carm. II, 13, 34.

(55) Cf. Vergil, Aeneis VI, 417 ff.; Hyginus, Fab. 151.

(56) Cf. Pindar, Pyth. II, 21 ff. mit Scholien; Aischylos, Frg. aus "Ixion" und "Perrhaibides".

(57) Cf. Aischylos, Prometh. 1 ff.; Hesiod, Theog. 521 ff.

erinnert. Vaughan vererbt den Göttern seine Fehler, Schwächen und Irrtümer in dem Gedicht "The importunate Fortune, written to Doctor Powel of Cantre" (58):

" All Subtilities and every cunning Art
To witty Mercury I do impart.
Those fond Affections which made me a slave
To handsome Faces, Venus thou shalt have.
And saucy Pride (if there was ought in me,)
Sol, I return it to thy Royalty.
My daring Rashness and Presumptions be
To Mars himself an equal Legacy.
My ill-plac'd Avarice (sure 'tis but small;)
Jove, to thy Flames I do bequeath it all.
And my false Magic, which I did believe,
And mystic Lyes to Saturn I do give.
My dark Imaginations rest you there,
This is your grave and Superstitious Sphaere.
Get up my disintangled Soul, thy fire
Is now refin'd & nothing left to tire,
Or clog the wings."

Mercurius, der Gott der Händler und der Waren (lat. merces), wurde von den Italikern dem Hermes gleichgesetzt. Hermes, der anmutige Gott der Diebe (59), galt als listig, gewandt, erfinderisch und verschlagen. Kaum war er als Sohn des Zeus und der Maia geboren, da stellte er schon aus dem Panzer einer Schildkröte die erste Lyra her und stahl dann fünfzig Rinder aus der Herde des Apollon. - Vaughan spielt auf diese Taten des Hermes (Mercurius) an. - Venus setzt er nur in Beziehung mit ihren bekanntesten Attributen: Venus (Aphrodite) als Göttin der Liebe ("affections") und der Schönheit ("handsome"). - Helios

(58) Ed. L. C. Martin: The Works of Henry Vaughan, 2 vols., Oxford 1914, vol. II, p. 616. - Zitiert als "Martin-Vaughan."

(59) Cf. Homer. Hymn. IV, 17 - 19.

(lat. Sol), Sohn der Titanen Hyperion und Theia, wurde als allsehender Gott in Eidschwüren angerufen (60) und auf der Insel Rhodos verehrt. Helios fährt täglich mit seinen Rossen über den Okeanos nach Westen. Vaughan hat aus diesen Komponenten des Mythos das Königliche als Wesenszug herausgelöst, zu dem sich sein eigener Stolz gesellt. - Mars, der Gott des blutigen Krieges, wurde dem griechischen Ares gleichgesetzt, der als streitsüchtig galt. Ares fuhr in goldenem Waffenschmuck auf seinem Kriegswagen. Seine Söhne Deimos und Phobos und seine Schwester Eris, die Göttin des Streitens, begleiteten ihn. Sehr sinnvoll weist ihm Vaughan seine "rashness and presumptions" zu. - Dem Jupiter vermachte der Dichter seinen Geiz. Wahrscheinlich sollen die "flames" (Blitze) des Gottes den Geiz vernichten. - Saturn, ursprünglich ein lateinischer Saatengott, wurde mit dem griechischen Kronos identifiziert, der seine eigenen Kinder verschlingt und hier wahrscheinlich auf die gleiche Weise mit den "mystic Lyes" verfahren soll. -

Vaughan läßt also alle Fehler und Unreinheiten, die er besaß, bei den heidnischen Göttern ab, in der "Superstitious Sphaere". Die Seele wird frei für die Erfahrung und die Schau der "Emanations of the Deitie". Stolz ruft der Dichter aus:

"With Angels now and Spirits I do dwell" (ibid.).

Vaughan faßt die antike Mythologie also als einen Bereich des Aberglaubens und der Unmoral auf. Die Abwertung der Mythologie hat ihren Höhepunkt erreicht.

Die Barockdichter fragen nicht nach dem Eigenwert der Mythologie und der antiken Dichtung, sondern werten das Erzählte mit den Maßstäben der christlichen Moral und der historischen Authentizität.

(60) Cf. Homer, Ilias III, 277; Euripides, Med. 746.

IV. Ablehnung.

Immer stärker setzt sich bei den Metaphysical Poets die Auffassung durch, die Mythologie sei mit den christlichen Glaubenswahrheiten unvereinbar und dürfe deshalb keinen Platz mehr in der Dichtung finden. Die Barocklyriker ziehen fast ausnahmslos in ihren religiösen Gedichten die Konsequenz aus dieser Erkenntnis.

1. Schon in jungen Jahren lehnt George Herbert die heidnische Mythologie und die konventionelle Liebesdichtung ab:

"I need not their (= the Muses') help, to reprove the vanity of those many Love-poems, that are daily writ and consecrated to Venus, nor to bewail that so few are writ, that look toward God and Heaven" (61).

In Herberts englischer Lyrik finden sich nur ganz wenige, versteckte mythologische Anspielungen.

2. Auch bei Andrew Marvell scheint die ablehnende Haltung manchmal durch:

"But name not the Idalian Grove,
For 'twas the Seat of wanton Love" (62).

Marvell erinnert hier an den Berg Ida, auf dem Zeus und Hera Hochzeit hielten (63) und Aphrodite dem jungen Anchises ihre Gunst gewährte (64). - Die strenge Moral des Puritanismus prägt sich hier aus.

3. Bilder und Ereignisse aus der Heiligen Schrift und aus der Meditationspraxis treten die Vorherrschaft in der religiösen Lyrik des Barockzeitalters an. Die Dichter schöpfen vor allem aus dem Alten Testament.

(61) Hutchinson, p. 363.

(62) Margoliouth, p. 82, v. 767 f. (aus "Upon Appleton House").

(63) Cf. Homer, Ilias XIV, 346 ff.

(64) Cf. Vergil, Aeneis II, 647; Apollod. III, 141.

Henry V a u g h a n s Gedichtsammlung "Silex Scintillans: Sacred Poems and Private Ejaculations" (65) bezieht neben alttestamentlichen Personen (Abel, Kain, Lot, Abraham, Salomon, Hiob) und Orten (Lahai-Roi: Gen. 16, 14; Sodoma, Jerusalem) auch Gleichnisse aus dem Neuen Testament und Menschen um Christus (Maria Magdalena, Nikodemus u.a.) mit ein. Diese Personen werden nicht als poetische "Stilmittel" herangezogen, sondern ihre historischen Handlungen bilden die Grundlage für die Meditationen des Dichters. Seelische Vorgänge und die Seelenverfassung des Individuums vor Gott stellen den wesentlichen Inhalt der Gedichte dar. Reuebekenntnis, Gebet und Verkündigung sind die häufigsten inneren Formen.

Auch bei A. Marvell verdrängen die biblischen Personen die mythologischen Gestalten:

"When Gideon did from the War retreat, ...

And Is'rel silent saw him rase the Towr ..." (66).

Marvell entnimmt dem Alten Testament die Episode von Gideon, der nach dem Sieg über die beiden Madianiter-Könige den Turm von Phanuel zerstörte (67).

D o n n e und H e r b e r t greifen in ihrer religiösen Lyrik vor allem auf die Psalmen zurück und auf jene Bücher der Bibel, in denen ein Individuum unmittelbar mit Gott konfrontiert wird und mit Gott spricht.

Die Metaphysical Poets (mit Ausnahme von R. Crashaw) realisieren in ihrer religiösen Lyrik die Auffassung von der Unvereinbarkeit heidnischer Mythologie und christlicher Dichtung. - In der weltlichen Lyrik polemisieren die Barocklyriker direkt oder indirekt gegen die mythologischen

(65) Martin-Vaughan, vol.II, pp. 386-543.

(66) Margoliouth, p. 109, v. 249 und 252 (aus "The First Anniversary").

(67) Buch Richter 8, 17.

Gestalten, da diese in der Antike als Gottheiten angesehen worden seien, betrachten aber im Grunde die Mythologie als phantasievolle Schöpfung antiker Dichter.

Einen Sonderfall stellt die Dichtung Andrew Marvells dar, in der weltliche und religiöse Lyrik nicht voneinander geschieden sind. In seinen Gedichten verbinden sich biblische Begriffe (Opfer, Himmel, Sünde) mit antiken Mythologemen, Gestalten und Motive aus der Pastoralichtung mit spirititualistischem Gedankengut und Weltfreude mit puritanischer Innerlichkeit (68). Meistens bleiben die Gedichte in einer Mediärsphäre, in der die mythologischen und pastoralen Gestalten ihres antik-heidnischen Tuns und Sprechens beraubt sind und der christliche Gedanke und Sinn von antiken Bildern und Motiven verdeckt wird. An irgendeiner Stelle der Gedichte tritt dann aber doch die eine oder die andere Seite deutlich hervor, so daß es zu einer Divergenz von Gehalt und Gestalt kommt.

Dieses Dilemma ergibt sich natürlich auch in der Lyrik der anderen Barockdichter, die eine Verchristlichung der Mythologie versuchen. Die Dichter streben danach, der Wahrheit der christlichen Offenbarung gerecht zu werden, möchten aber auch die Bild- und Symbolkraft der Mythen nicht missen. Es gelingt ihnen nicht, eine letzte innere Einheitlichkeit im Gedicht zu erreichen, da der religiöse Gehalt eben doch geschmälert wird.

(68) Vgl. die Gedichte: "The Nymph complaining for the death of her Faun", Margoliouth, pp. 22-24; "The Garden", pp. 48-50; "A Dialogue between Thyrsis and Dorinda", p. 19 f.; "Clorinda and Damon", p. 18.

5. KAPITEL : ANTIKE, BAROCK UND PURITANISMUS IN DER MYTHOLOGIE JOHN MILTONS.

Die Arbeit beschäftigt sich nur mit der in englischer Sprache abgefaßten Lyrik Miltons, die nach der Ausgabe von H. Darbishire zitiert wird (1). Über die Mythologie in Miltons Gesamtwerk existiert schon eine umfassende Arbeit von C.G. Osgood (2), der sämtliche bei Milton vorkommende Mythologeme alphabetisch anordnet und kommentiert. Auch D. Bush (3) und W.F. Schirmer (4) widmen Milton einen Abschnitt in ihren Werken. Daneben gibt es einige kürzere Spezialuntersuchungen, die in diesem Kapitel zitiert und in der Bibliographie am Ende der Arbeit aufgeführt werden.

Im Gegensatz zur systematischen Darstellung in den vorhergehenden Teilen der Abhandlung bespricht das 5. Kapitel die Gedichte Miltons einzeln, um eine übersichtliche Untersuchung der mythologischen Fülle zu ermöglichen, und betrachtet sie unter verschiedenen Aspekten, um die Kunst des Dichters gerecht zu würdigen. Die Art und Weise der stilistischen, formalen und funktionalen Verwendung der Mythologeme, der Inhalt und die Intensität der Aussagen Miltons durch Mythologeme, ihr Bezug zu Thema und Gesamtaussage eines Gedichtes, die Bindung des Dichters an seine Vorlagen, seine eigene schöpferische Leistung und schließlich die Verbindung von antiker Mythologie, barocker Gestaltung und puritanisch-christlichem Gehalt in Miltons Lyrik werden untersucht.

Die Lyrik des Dichters ist weniger umfangreich als seine Epik. Dennoch entfaltet er in seinen Gedichten eine verwirrende Fülle von Mythen. Welchen Quellen entspringt diese Flut von Mythologemen?

-
- (1) Ed. Helen Darbishire: The Poetical Works of John Milton, vol.II, Oxford 1955. - Zitiert als "Darbishire".
 - (2) C. G. Osgood: The Classical Mythology of Milton's English Poems, in: Yale Studies in English VIII, New York 1900.
 - (3) Douglas Bush: Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, New York 1957, pp. 248 - 286.
 - (4) W.F. Schirmer: Antike, Renaissance und Puritanismus, München 1924.

I. Die Quellen Miltons.

1. Antike Quellen:

C.G. Osgood hat in seiner Arbeit die mutmaßlichen Quellen für sämtliche Mythologeme Miltons zusammengestellt. Er schreibt: "There are four poets from whom he certainly derived more help than from any others. These are Homer, Hesiod, Vergil, and Ovid. Hesiod, in proportion to the body of his poetry, probably furnished Milton with the greatest amount of material, and nearly all this comes from the Theogony" (5). Viele Mythologeme stammen aus den Büchern I, II, V und XVIII der Ilias, den Büchern VIII, X und XI der Odyssee, dem I. und VI. Buch der Aeneis und aus den Fasti und den Metamorphosen Ovids. Douglas Bush macht auf eine Stelle bei Dr. Johnson aufmerksam, die Osgoods Urteil teilweise bestätigt. Dr. Johnson schreibt dort: "The books in which his daughter who used to read to him, represented him as most delighting, after Homer, which he could almost repeat, were Ovid's Metamorphoses and Euripides" (6). Hier erscheint der Hinweis wichtig, daß Milton seinen Homer fast auswendig konnte. - Als weitere Quellen nennt Osgood: "Next in importance to these four sources are Euripides, Pindar, Theocritus, and the Homeric Hymns. With these we may mention also the prose writers, Pausanias and Apollodorus. Milton has also drawn some of his mythology from Aeschylus, Sophocles, Plato, the Orphic Hymns, and Apollonius of Rhodes; from Herodotus, Plutarch, Pliny, Diodorus, and Strabo; from Horace, Statius, Claudian, and the tragedies of Seneca. To these we may add, though the list will be by no means exhaustive, Cicero, Athenaeus, Hyginus, Aratus, Macrobius, Lucretius, and most of the minor poets of the empire" (7). Diese Aufzählung zeigt, daß Milton die antike Literatur besser kannte, als irgendein englischer Dichter vor ihm. Diese

(5) C. G. Osgood, *loc. cit.*, p. XLII.

(6) Zitiert nach Douglas Bush, *loc. cit.*, p.250 f. (aus: *Lives of the English Poets*, ed. G.B. Hill, Oxford 1905, I, 154).

(7) C. G. Osgood, *loc. cit.*, p. XLII f.

Feststellung stimmt selbst dann, wenn man an den aufgezählten Quellen einige Abstriche machen muß. Milton schöpfte nämlich nicht nur aus antiken Quellen.

2. Neuere Quellen:

Auch die Literatur der Patristik und Renaissance, Lactantius, Eusebius, Dante, Boccaccio, Chaucer, Spenser, Boiardo, Guidi, Tasso und Ariosto waren für Milton Fundgruben (8). Osgood vertritt die Auffassung, Milton habe auch bei der Lektüre dieser Autoren immer das antike Original gegenwärtig gehabt. Auch wenn Milton den Werken späterer Dichter Mythologeme entnahm, habe seine Erinnerung immer etwas vom Ursprünglichen, also aus der antiken Literatur, mit einfließen lassen. Douglas Bush (9) hingegen betont mehr den Einfluß der unmittelbaren Vorgänger Miltons. Er forscht nämlich vor allem in der Renaissance- und Barockdichtung nach Quellen für Miltons Mythologie, während Osgood jeweils nach der frühesten Belegstelle eines Mythologems in der Antike sucht. - In diesem Kapitel wird sich noch zeigen, daß Milton nicht nur die antike, sondern auch die Renaissance- und Barock-Literatur gut kannte. In vielen Fällen läßt sich aber nicht entscheiden, welche Quelle er eigentlich benützte, weil er die Mythologeme oft nicht unverändert übernahm, sondern sie mit dichterischer Gestaltungskraft zu neuen Gebilden umformte.

II. Freiheit und Bindung Miltons in den Gelegenheitsgedichten aus seiner frühen Schaffenszeit.

In vielen Einzelheiten fühlt sich Milton an das antike Vorbild und an die Renaissancetradition der Mythologie-Verwendung gebunden. Er nimmt sich aber schon in seiner Jugend die Freiheit, das Werk der Alten auch schöpferisch zu erweitern und die Tradenten zu verbessern. So erwächst aus Bindung und Freiheit die spezifisch miltonische Mythologie.

(8) C.G. Osgood, loc. cit., p. XLV.

(9) Douglas Bush, loc. cit., pp. 248 - 86.

1. Neuschöpfung und Ambivalenz von Mythologemen als Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart in "On the Death of a fair Infant".

In "Anno aetatis 17. On the Death of a fair Infant dying of a Cough" (10) beklagt Milton den Tod eines fremden Kindes, das durch den Kuß des rohen Gottes Winter aus dem Leben geschieden sei:

St.II: "For since grim Aquilo his charioter
By boisterous rape th'Athenian damsel got,
He thought it toucht his Deitie full neer,
If likewise he some fair one wedded not,
Thereby to wipe away th'infamous blot,
Of long-uncoupled bed and childless eld,
Which 'mongst the wanton gods a foul reproach
was held".

Aquilo (oder Boreas), der Nordwind, wohnte in einer Höhle in Thrakien. Er entführte Oreithyia, die Tochter des athenischen Königs Erechtheus, als sie auf dem Areiopag oder am Ufer des Ilissos spielte (11). - Milton führt hier nun den Winter als neue mythologische Gottheit ein, bezeichnet ihn als Wagenlenker des Aquilo und läßt ihn am Raub des athenischen Mädchens teilnehmen.

Dem Winter kommt bei der Ausführung des Raubes der Gedanke, er könne sich eigentlich auch nach einer Ehegefährtin umsehen. Er findet sie bald, tötet sie aber durch seine eiskalte Umarmung. Milton vergleicht nun das Schicksal der Toten mit dem tragischen Geschick des Hyakinthos:

St.IV : "Yet art thou not inglorious in thy fate;
For so Apollo, with unweeting hand
Whilome did slay his dearly-loved mate
Young Hyacinth born on Eurotas' strand,
Young Hyacinth the pride of Spartan land;
But then transform'd him to a purple flower:
Alack that so to change thee winter had no power".

(10) Darbishire, p. 123 ff.

(11) Platon, Phaidr. 229 B ff.; Apollod., III, 199; Ovid, Met. VI, 683; Plin., N.H. II, 46.

Apollo tötete beim Diskuswerfen unabsichtlich den schönen Hyakinthos, den Sohn eines Spartanerkönigs. Aus dem Blute des Toten ließ Apollo eine Blume entsprossen, die Hyazinthe (12); Hyakinthos war ein Vegetationsgott, dessen Tod und Verwandlung das Sterben und Wiedererwachen der Natur versinnbildlichte (13). Die Zeilen 25/26 zeigen deutliche Anklänge an Spenser (Astrophel, ll. 7/8):

"Young Astrophel, the pride of shepherds praise,
Young Astrophel the rusticke lasses loue ..."

Milton füllt die Form Spensers aber mit anderem Inhalt. - Der Winter tötete wie Apollo einen jungen Menschen aus Ungeschicklichkeit, aber er war, im Gegensatz zu Apollo, nicht fähig dazu, die Tote in eine Blume, also in etwas Lebendiges, zu verwandeln. - In Strophe IV schreibt Milton das Wort "winter" klein, während er den Winter in den Strophen II und III direkt agieren läßt. Milton vollendet die Mythisierung nicht, sodaß der Winter doppeldeutig, als Jahreszeit und als Gottheit, erscheint.

Milton fragt dann nach dem Verbleib des verstorbenen Kindes:

Z. 38-40: "Tell me bright Spirit where e're thou hoverest
Whether above that high first-moving Spheare
Or in the Elisian fields (if such there were)".

Der Dichter möchte erfahren, ob der Geist der Toten über der ersten Sphäre schwebt (14) oder in den Elysischen Gefilden wohnt. Er schränkt seine Frage aber sofort ein, denn er bezeichnet Elysion (15) in Parenthese als Fiktion.

(12) Eurip., Hel. 1470 ff.; Nikandros, Theriaka 902 ff.; Apollod. Bibl. I, 16 - 17; III, 116; Ovid, Metam. X, 162 ff.

(13) Ausführliche Dokumentierung bei M.J. Mellinck, Hyakinthos, Utrecht 1943.

(14) Zum antiken ptolemäischen Weltbild kam im Laufe der Zeit noch eine neunte Sphäre, die sog. Kristallsphäre. Das mittelalterliche alphonsoinische Weltsystem (nach Alphonso X. von Kastilien, 1252-1284) fügte ein Primum Mobile als zehnte Sphäre hinzu. Cf. David Masson: The Poetical Works of John Milton, vol. II, London 1893, pp. 37-43.

(15) Homer, Odyssee IV, 563.

Auch in der letzten Zeile der 2. Strophe übt Milton scharfe Kritik an den Gottheiten der Mythologie ("The wanton gods"). Gegenüber W.F. Schirmer, der von einem "langsamen Sich-Bewußt-Werden des Gegensatzes Antike-Christentum" (16) bei Milton spricht, muß hier festgestellt werden, daß der Dichter schon im Alter von siebenzehn Jahren (1625) diese klare Unterscheidung in den zitierten Zeilen trifft, daß er sich des Gegensatzes also schon sehr wohl bewußt ist. Das bestätigen auch die folgenden Zeilen:

St.VII: "Wert thou some Starr which from the ruin'd roofe
Of shak't Olympus by mischance didst fall;
Which carefull Jove in natures true behoofe
Took up and in fit place did reinstall?"

Analog zu dem ambivalenten Winter-Mythologem kann "Olympus" hier in zweifachem Sinn aufgefaßt werden: der Olymp als der Sitz der antiken Götter oder (zusammen mit "roofe") als Umschreibung für den natürlichen Himmel. Durch diese Ambivalenz des Mythologems führt Milton einerseits einen Schlag gegen die mythologischen Gottheiten (mit Hilfe der Epitheta "ruin'd" und "shak't") und drückt andererseits den Gedanken aus, daß das Kind ein vom Himmel gefallener Stern war, den Jupiter wieder an seinen Platz setzte ("roofe of ... Olympus"). - Milton erwägt noch andere Möglichkeiten für die Herkunft des Kindes:

St.VIII: "Or wert thou that just Maid who once before
Forsook the hated earth, O tell me sooth
And cam'st again to visit us once more?
Or wert thou Mercy that sweet smiling Youth?
Or that crown'd Matron sage white-robed Truth?"

Das Sternenmädchen Astraea (Dike, Justice), die Göttin der Gerechtigkeit, weilte im Goldenen Zeitalter auf der Erde, verließ sie aber im Ehernen Zeitalter voll Abscheu und nahm wieder ihren Platz am Himmel als Sternbild Virgo

(16) W. F. Schirmer, loc. cit., p. 53.

ein (17). - Milton knüpft hier geschickt an die Strophe VII an, in der schon die Rede von einem Stern war. Dem Dichter gelingt es, eine mythologische Gottheit (Astraia), mittelalterliche, auf den Psalmen basierende Allegorien (Gnade, Wahrheit und Gerechtigkeit) und das im 17. Jahrhundert verstorbene Mädchen (fair Infant) so miteinander zu verbinden, daß ein eigenartiger Eindruck der Überzeitlichkeit entsteht. Der Prozeß, der zu diesem Resultat führte, verlief so: Mercy, Truth und Justice (18), die in Psalm 85, 10-11 genannten Abstracta, wurden in der Dichtung des Mittelalters und der Renaissance allegorisiert. Justitia wurde schon in der Antike personifiziert und mit dem Sternenmädchen Astraia gleichgesetzt. Milton übernimmt diese Identifizierung und die Allegorien, die er durch entsprechende Attribute personaler erscheinen läßt. Er setzt das verstorbene Mädchen in einigen Fragen mit diesen Gestalten gleich und erreicht damit eine dreifache Wirkung: durch den Rückgriff auf die Vergangenheit wird die Tote mythisiert, das Astraia-Mythologem wird durch den Bezug auf die Gegenwart aktualisiert und die Verstorbene wird durch die Verbindung mit aus den Psalmen stammenden Begriffen und Allegorien glorifiziert. Diese Wirkung wird in der folgenden Strophe IX noch durch die rhetorische Frage verstärkt, ob das Kind vielleicht ein Engel des Himmels gewesen sei.

Dem Dichter ist mit diesem Jugendgedicht schon ein beachtlicher Wurf gelungen. Durch die zum Teil von Milton selbst geschaffene Ambivalenz vieler Mythologeme überbrückt er die Distanz zwischen Antike und Barock und verbindet Vergangenheit und Gegenwart. Er mythologisiert eine Jahreszeit und ihre Begleitphänomene und läßt sie in der Gegenwart aktiv mitwirken: er fügt nämlich den

(17) Aratos 100 ff.; Ovid, Metam. I, 149; Vergil, Georg. II, 474.

(18) Übersetzung durch Milton bei Darbishire, p. 220.

Winter als konkrete Gestalt in den antiken Aquilo-Mythos ein und macht ihn zugleich verantwortlich für den Tod eines Mädchens im 17. Jahrhundert. Diese Tat im Barockzeitalter wird wiederum verglichen mit der unbeabsichtigten Tötung des Hyakinthos durch Apollo in der Antike. Weiterhin spricht Milton vom antiken Elysion (19), nimmt aber sofort vom Standpunkt des Christen aus Stellung zu diesem Wort, sodaß hier keine Ambivalenz entsteht. Einen doppelten Sinn hat dagegen das Mythologem vom "Dach des Olymp", das als Wohnsitz der Götter und als natürlicher Sternenhimmel aufgefaßt werden muß. Es folgt schließlich die Identifizierung von Astraea, Mercy und Truth mit dem "fair Infant". Das ganze Gedicht ist also von Mythologie durchdrungen, die in enger Beziehung zu seinem Thema steht.

Doch trotz kunstvoller Verbindungen bleibt ein feiner Riß sichtbar. Milton tadelt und beschimpft (Strophe II), lobt und bewundert (Strophe IV) die antiken Götter in ein und demselben Gedicht. Er fragt, ob die Seele des Kindes in Elysion wohnt und negiert im selben Atemzuge die Existenz eines derartigen Ortes. Milton lebt dank seiner Belesenheit in der Mythologie, dichtet in enger Bindung an sie, ringt sich manchmal zur Freiheit von ihr durch und kann ihr doch nicht entinnen. Er versucht, den Tod des Mädchens mit Hilfe der Mythologie dichterisch zu erklären, spricht am Ende des Gedichtes aber in schlichten Worten der Mutter Trost zu. Dieses ständige Schwanken wirkt sich nachteilig auf den Gehalt des Gedichtes aus, eben weil der Dichter die Trauer um die Tote, ihre Verklärung und die Tröstung durch Mythologeme ausdrückt, von denen er sich teilweise distanziert.

2. Mythologie als Ausdruck des Schönen und als Aussage-Medium für das dichterische Programm Miltons in "At a Vacation Exercise".

(19) Zur Etymologie cf. M. P. Nilsson: *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, sec. rev. ed., Lund 1950, p. 624, Nr. 18.

Milton erlaubt sich in "Anno Aetatis 19. At a Vacation Exercise in the Colledge, part Latin, part English" (20) eine scheinbare Abschweifung (in Zeile 53 tadelt er seine Muse dafür), die aber in Wirklichkeit sein dichterisches Programm enthält. - Er apostrophiert die englische Sprache und bittet sie um ein adäquates Gewand für seine Gedanken und für das Schöne, das sein Geist an der Himmelstür erblicken will,

"... and see each blissful Deitie
How he before the thunderous throne doth lie,
Listening to what unshorn Apollo sings
To th'touch of golden wires, while Hebe brings
Immortal Nectar to her Kingly Sire:
Then passing through the Spheres of watchful fire,
And mistie Regions of wide air next under,
And hills of Snow and lofts of piled Thunder,
May tell at length how green - ey'd Neptune raves,
In Heav'ns defiance mustering all his waves;
Then sing of secret things that came to pass
When Beldam Nature in her cradle was;
And last of Kings and Queens and Hero's old,
Such as the wise Demodocus once told
In solemn Songs at King Alcinous feast,
While sad Ulisses soul and all the rest
Are held with his melodious harmonie
In willing chains and sweet captivitie."

Milton möchte ein Vermittler des Schönen sein. "(God) has instilled into me, if into any one, a vehement love of the beautiful. Not with so much labour, as the fables have it, is Ceres said to have sought her daughter Proserpina as it is my habit day and night to seek for this idea of the beautiful" (21). Miltons Bemühungen um die Vermittlung des Schönen richten sich auf die Mythologie

(20) Darbishire, p. 127.

(21) John Milton: Familiar Letters XII, 27.

und manifestieren sich besonders in der Auswahl bestimmter Mythen. Das Bild der Götter, die auf dem Olymp versammelt sind, um sich beim Festmahl an Musik und Gesang zu erfreuen, wirkt erhaben und schön (22). Geheimnisvoll und gewaltig berühren den Leser die Schilderungen der Sphären und der Uranfänge. Die Erwähnung des Wütens Neptuns, vielleicht eine Reminiszenz an die Opposition des Gottes gegen Zeus (23), hinterläßt einen machtvollen Eindruck. Milton spricht auch vom ergreifenden Gesang des blinden Demodokos (24) und vom Heimweh des Odysseus, nicht aber von den Liebesintrigen des Ares und der Aphrodite, die der blinde Sänger auch besang. - Die Auswahl, Purifizierung und Überhöhung der Mythologeme vollzieht sich im Dienste des Schönen. Der Dichter strebt immer danach, das Ergreifende, Hohe und Schöne vorzustellen.

Die Mythologie ist für Milton aber nicht nur Ausdruck des Schönen, sondern auch Aussage-Medium für "grave subjects" (Zeile 30). In dem oben zitierten Gedichtabschnitt sind die dichterischen Themen Miltons, die in seinem Werk immer wiederkehren, programmatisch enthalten: Lobpreis des Göttlichen und Vision des Himmels (Z. 34-39), Musik als Ausdruck des Schönen (Apollo, der Gott der Schönheit, singt und musiziert), Unsterblichkeit (Hebe, die Tochter des Zeus, bringt "Immortal Nectar"), Auflehnung gegen Gott (Neptun tobt "in Heav'ns defiance"), Kosmogonie (Milton will von verborgenen Ereignissen der Frühzeit singen, "When Beldam Nature in her cradle was"), Königs- und Heldenerzählungen (wie sie Demodokos am Hofe des Phaiakenkönigs Alkinoos in Anwesenheit des Odysseus sang), Dichtertum (Gesang des "wise Demodocus") und Epik ("Ulisses"). Alle diese Themen sind Variationen des Grundthemas "Schönheit", und alle sind mythologisch gestaltet. Dichterisches

(23) Homer, Ilias I, 399; XV, 162 ff.

(24) Homer, Odysseus VIII, 62 ff., 266 ff.

Programm und Ziel Miltons ist also, Vermittler der Mythologie als Ausprägung des Schönen und Verkünder der erwähnten Themen durch die Mythologie zu sein, Künder von Themen, die auch Entfaltungen des Schönen darstellen.

Miltons Bindung an die Mythologie geht deshalb nur so weit, wie die Mythologeme Ausdruck des Schönen sind. Die Freiheit des Dichters manifestiert sich in den Aussparungen und der Auswahl, die er vornimmt.

3. Mythologische Gestalten als Personifikationen existentieller Lebenssituationen in "Epitaph on the Marchioness of Winchester".

In dem Nachruf auf die Marquise von Winchester (25), die kurz vor der Geburt eines Kindes starb, erscheinen mythologische Gottheiten als Symbolgestalten von Hochzeit, Geburt und Tod:

"The Virgin quire for her request
The God that sits at marriage feast;
He at their invoking came
But with a scarce-wel-lighted flame;
And in his Garland as he stood,
Ye might discern a Cipress bud.
Once had the early Matrons run
To greet her of a lovely son,
And now with second hope she goes,
And calls Lucina to her throws;
But whether by mischance or blame
Atropos for Lucina came;
And with remorseless cruelty,
Spoil'd at once both fruit and tree: ..."

Der griechische Gott der Hochzeit ist Hymenaios. Er wird oft als geflügelter Jüngling mit einer Fackel dargestellt. Hier bei Milton brennt die Flamme nur schwach:

(25) Darbishire, p. 134.

das Leben der Mutter geht zu Ende. Im Hochzeitskranz des Gottes erblickt man die Knospe einer Zypresse, dem Baum der Trauer: auch das Kind im Schoße der Mutter stirbt. Die Mutter ruft Lucina, die römische Göttin der Geburt, zu Hilfe. (Die Römer setzten Lucina der griechischen Eileithyia gleich, die als Gottheit der Geburt und Jugendblüte (26) galt). Doch anstelle Lucinas kommt Atropos, die Unabwendbare, die dritte Moira (27), die den Lebensfaden von Mutter und Kind durchschneidet, oder, wie es Milton formuliert, die Frucht und den Baum zugleich vernichtet.

Die mythologischen Gottheiten erscheinen hier in statischer Form als Symbolgestalten von Hochzeit, Geburt und Tod. Sie verbleiben in einem eigenartigen Schwebezustand zwischen Allegorie und Person. Milton spricht zwar von ihrem "Kommen", aber er beschreibt nicht, wie sie agieren. Sie treten zwar direkt auf, wirken aber merkwürdig leblos. Bei Atropos erwähnt Milton nicht einmal Schere oder Lebensfaden, sondern wählt ein weniger dynamisches Bild. Diese Art der "statischen Personifikation" existentieller Lebenssituationen ist charakteristisch für die zunehmende Abstrahierung der Mythologie in der ganzen englischen Barocklyrik.

Wie in den anderen Gelegenheitsgedichten aus der frühen Schaffensperiode Miltons tragen auch hier die Mythologeme schon das Zentralthema des Gedichtes, variieren es und fördern die Einheit des Ganzen. - Die Bindung Miltons an die Mythologietradition der Antike und der Renaissance wird schon an manchen Stellen durch sein Bemühen gelockert, seine künstlerische Freiheit zu realisieren. Milton versucht nämlich, mythologische Neubildungen mit antiken Mythologemen zu verknüpfen oder sich vom Gehalt der griechisch-römischen Göttersagen zu distanzieren. Das Problem "Bindung und Freiheit" stellt sich hier in einer anderen Form in der Frage nach dem Verhältnis des Christentums zur Mythologie.

(26) Pausan.VI, 20, 4 ff.; Vergil, Ecl.IV, 10; ^{Hor.,} Carm.saec.13ff.
(27) Hesiod, Theog. 904 ff.

III. Christus und die Religionen der Antike
in "On the Morning of Christ's Nativity".

Über Christi Geburt dichteten auch Ben Jonson, Beaumont, Drummond, G. Fletcher (in "Christ's Victory and Triumph"), Southwell und Sylvester. Miltons "On the Morning of Christ's Nativity. Compos'd 1629" (28) weist aber eher Anklänge an ein Weihnachtsgedicht in Tassos "Rime Sacre" auf, in dem der Sieg Christi über die heidnischen Gottheiten gepriesen wird (29).

Im einleitenden Teil stellt sich Milton als Christ vor: er erwähnt die Propheten, die das Kommen des Erlösers verkündeten (Zeilen 5 - 7), die Gottessohnschaft (Z. 2) und Präexistenz Christi in der Trinität (Z.11), die Weisen aus dem Morgenlande (Z.23) und die Engel (Z.27). Wird Milton diese eindeutige Stellungnahme in seinem Gedicht konsequent beibehalten?

1. Die Muse: ein Dilemma im Einleitungsteil des Gedichtes.

Schon in Zeile 15 taucht bei der Anrufung der Muse das bekannte Dilemma Miltons auf (30):

"Say Heav'nly Muse, shall not thy sacred vein
Afford a present to the Infant God?"

Milton will es vermeiden, die antiken Musen, die Göttinnen der Dichtung und der Kunst, anzurufen. Als Puritaner möchte er sich aber auch vor dem anderen Extrem hüten, die Muse mit dem Heiligen Geist zu identifizieren und sich selbst dadurch auf eine Ebene mit den inspirierten Verfassern der biblischen Schriften zu stellen. Deshalb tritt uns die Muse hier als ein eigenartiges Zwischenwesen entgegen,

(28) Darbishire, p. 113 ff.

(29) Die Quellenhinweise in diesem Abschnitt stammen aus: A. S. Cook: Notes on Milton's Ode on the Morning of Christ's Nativity, in: Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences XV/1909, pp. 307-68; und aus: Rosemond Tuve: The Hymn "On the Morning of Christ's Nativity", in: Images and Themes in Five Poems by Milton, HUP Cambridge (USA), 1957.

(30) Zur Geschichte der Musen-Anrufung cf. E.R. Curtius, loc.cit., Kap.13: Die Musen, pp. 233-250.

das nicht näher bestimmt ist. Nur aus dem Epitheton "Heav'n-ly" könnte man schließen, daß Milton jenes Himmelswesen Urania meint, das er in "Paradise Lost" (VII, 1) anruft und aus dem Alten Testament ableitet. "Sie ist keine der neun Musen, bewohnt nicht den Olymp, ist älter als die Erde. Vor der Schöpfung spielte sie mit ihrer Schwester, der Weisheit, vor dem Allmächtigen" (31). In den Sprüchen Salomons (8, 22 ff.) wird aber nur die Weisheit erwähnt. Milton scheint sie mit Spensers Muse Urania, die Weisheit und Kenntnisse vermittelt, gleichgesetzt zu haben (32).

Die "Heav'nly Muse" bleibt eine Verlegenheitslösung. Milton imitiert die antike Sitte, die Muse anzurufen, und dringt nicht zur Christianisierung der Muse vor.

2. Christianisierungsversuche mit Allegorien und depaganisierten Mythologemen in den Strophen I - XVI.

Die Natur (Z.32 ff.), die Sonne (Z.36) und die Luft (Z.38) werden personifiziert, ohne daß dabei die Naturbeschreibung vernachlässigt wird (St.I und II). Der Grad der Abstraktion wächst in der folgenden Strophe III. Eine allegorische Figur steigt herab: der Friede als weibliche Gestalt.

Z. 45 f. : "... the meek - eyd Peace,

She crown'd with Olive green ..." (33)

Sie ist bekränzt mit einem Olivenzweig, dem Symbol des Friedens (34) und gleitet sanft zur Erde,

"Down through the turning sphear

His ready Harbinger,

With Turtle wing the amorous clouds dividing

(31) E. R. Curtius, loc. cit., p. 248.

(32) Cf. Edmund Spenser: The Teares of the Muses, in: Ed.C.G. Osgood and H.G. Lotspeich, The Works of E. Spenser, A. Variorum Edition, vol.VII/2, Baltimore 1947, p. 76 ff.-

(33) Cf. Shakespeare, King John IV, 3. 150:

(34) Gen. 8, 11; Ps.52, 8; 128, 3; Sophokles, O.R.3; Aischylos, Eum.43; Vergil, Georg.II, 425; Aeneis VIII, 116; XI, 333; Ovid, Fast.I, 1, 31; Plutarch, Thes.18; Prudentius, Cath.III, 55; Isidor von Sevilla, Etym.XVII,

X 7, 62. Spenser erhellt Urania zur christlichen Muse in seinem Werk "La Muse Chrestienne", Bordeaux 1544. Cf. L.B. Campbell: The Christian Muse, in: Huntington Library Bulletin VIII, Oct. 1975, 2-24

And waving wide her mirtle wand,
She strikes a universall Peace through Sea and Land".

In dieser Strophe vereinen sich: viele Epitheta ornantia, ein Hinweis auf das antike Weltbild (rotierende Sphären), eine Anspielung auf den Götterboten Hermes (35), der mit Flügelschuhen und Heroldsstab seine Aufträge ausführte (Harbinger, wing, wand; Miltons Schilderung des Hinabsteigens von Peace erinnert an eine Stelle bei Vergil (36), die den Abstieg des Mercurius, griech. Hermes, beschreibt) und die Erwähnung des Myrtenstabes (mirtle wand; Hermes ist als "pacifer" (37) bekannt; diese Funktion wird aber auch seinem Stabe übertragen (38); die Myrte war der Aphrodite heilig (39) und galt als Symbol der Einheit und des Glücks). Der Friede fliegt mit Taubenschwingen, denn die Taube gilt als Friedensbotin.

In Strophe XV treten (wie in "On the Death of a fair Infant") auch noch Truth, Justice und Mercy (Ps.85, 10 f.) auf, die zu den Menschen zurückkehren (40). Schon Lactantius verschmilzt die Ankunft Christi mit der Rückkehr des Goldenen Zeitalters und der Gerechtigkeit (41). Milton führt diese messianische Interpretation der 4. Ekloge Vergils weiter. Dante, Guevara, Spenser und Selden schufen schon christianisierte Versionen des ovidisch-vergilischen Motivs von der Rückkehr der Gerechtigkeit, indem sie Astraea mit dem Begriff der "Gerechtigkeit" in den Psalmen 85 und 89 und im Römerbrief identifizierten (42).

(35) Homer, Od.V, 29; Hesiod, Theog. 939.

(36) Vergil, Aeneis IV, 238 ff.

(37) Ovid, Metam.XIV, 291.

(38) Cf. L. Preller: Griechische Mythologie, 4.Aufl. bearb. von Carl Robert, 3 Bde., Berlin 1881-83, I, p. 320.

(39) Pausanias VI, 24, 7; Vergil, Aen.VI, 442.

(40) Cf. Giles Fletcher: Christ's Victory and Triumph I, St. 4 ff.

(41) Lactantius, Div.Inst. Lib.V, Cap.VII, ed. J.-P.Migne, Patrologia Latina, Bd.6, Paris 1844, p. 570.

(42) Cf. F.Yates: Queen Elizabeth as Astraea, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes X/1947, pp.27-82.

Milton faßt das Goldene Zeitalter aber eschatologisch auf und setzt es indirekt mit der ewigen Seligkeit gleich (vgl. die Strophen XIV-XVIII, bes. die Zeilen 149 ff. und 165 ff.).

Die allegorischen Gestalten Friede und Gerechtigkeit sind zwar mit äußeren mythologischen Attributen bekleidet, aber mit christlichem Sinngehalt erfüllt. Ebenso behandelt Milton die eigentlichen Mythologeme. In der Strophe VIII kommt der "mächtige Pan" in das Land der Hirten:

"Full little thought they than,
That the mighty Pan
Was kindly com to live with them below."

Man sah Pan aus verschiedenen Gründen als Typus Christi an. Da "pân" im Griechischen "alles" bedeutet, glaubten manche Kirchenväter, in Pan sei Christus als Pantokrator vorgebildet. Der zweite Grund für die typologische Interpretation des Pan-Mythologems liegt in der Assoziation von Pan, dem Gott der Hirten, mit Jesus, dem Guten Hirten. Schon das Alte Testament bezeichnet Gott als den Hirten der Menschen (43). Johannes nennt Jesus den richtigen, den wahren Hirten (44). - "Great Pan is Christ, the very God of all shepherds, which calleth himsele the greate, and good shepherd. The name is most rightly (me thinkes) applyed to him; for Pan signifieth all, or omnipotent, which is onely the Lord Jesus" (45). - Das Mythologem verliert seinen heidnischen Gehalt, aber der mythologische Name und die Beziehung zu den Hirten bleiben stehen.

3. Polemik gegen die Götter der griechischen und der orientalischen Mythologie in den Strophen XVII-XXV.

Mit der Inkarnation Christi hat die Erlösung und die Endzeit begonnen (St.XVI-XVIII). Die Auswirkungen zeigen

(43) Ps.23, 1; 80, 1; Js.40, 11.

(44) Jo. 10, 11; vgl. auch Hebr.13, 20; 1 Petr. 2, 25.

(45) E.K. in einer Glosse zu Spenser, The Shepherdes Cal., May (Aegloga Quinta).

sich schon:

St. XIX : "The Oracles are dumm,
No voice or hideous humm
Runs through the arched roof in words deceiving.
Apollo from his shrine
Can no more divine,
With hollow shreik the steep of Delphos leaving".

Als Quellen für das Verstummen der Orakel kommen vor allem Spenser und Fletcher in Frage (46). - Delphoi wurde zum Sitz des Heiligtums Apollos, als der Gott durch die Tötung eines Drachens (Python) in den Besitz des delphinischen Orakels kam (47).

Nicht nur Apollo, sondern auch der Genius muß sein Reich verlassen (Z. 186), die Nymphen trauern (Z.188), und die Laren und Lemuren stöhnen und klagen (Z.191). Ein düsterer und absterbender Ton erschreckt die Flamines, die römischen Priester, bei ihrem Dienst (Z. 193 f.). Die Götter fliehen:

St.XXII : "Peor, and Baalim,
Forsake their Temples dim,
With that twise batter'd god of Palestine,
And mooned Ashtaroth,
Heav'ns Queen and Mother both,
Now sits not girt with Tapers holy shine,
The Lybic Hammon shrinks his horn,
Invain the Tyrian Maids their wounded Thamuz
mourn".

Peor ist ursprünglich der Name eines Berges (Num.23, 28), erscheint dann aber als Name einer Lokalgottheit (Num.25,18)

(46) Cf. die Glosse zu Spenser, *The Shepheardes Cal.*, May; dort wird Plutarch, *De Cess. Or.*38, zitiert; Giles Fletcher, *Christ's Victory and Triumph I*, St.82; cf. auch: Prudentius, *Apoth.*435-443; Symmachus IV, 33; Porphyrius bei Eusebius, *Praep. Ev.*V, 16.

(47) Aischylos, *Eum.* 6 ff.; Euripides, *Jon* 91 ff.; *Hymn. Homer.*III, 300 ff.; Apollod.I, 22; Hygin, *Fab.* 140.

und ist identisch mit Baal - Peor (Deut. 4,3). - Die Baalim sind die bekannten Götzen, die von den Israeliten in der Richterzeit angebetet wurden (48). - Der Gott, dessen Standbild zweimal umstürzte, ist Dagon (49). - Ashtoreth (griech. Astarte) war die Hauptgottheit der Sidonier (50). Ihre Verehrung als Mondgöttin beruht auf ihrer Identifizierung mit dem Mond (51). Sie wurde als Himmelsgöttin angesehen und deshalb von den Griechen "Aphrodite Urania" genannt (52). Als "Mutter" wird sie bezeichnet, weil sie die Göttin der Zeugung und Fruchtbarkeit war. - Ammon wurde oft mit dem Schädel eines Widders dargestellt (53). - Mit Thammuz ist Adonis gemeint. Schon die Vulgata setzt die beiden gleich (Ezechiel 8, 14). Im hebräischen Urtext und in der Septuaginta steht der Name Thammuz, im Vulgatatext Adonis (von semitisch "adon" = Herr). Adonis, der Sohn Myrrhas oder Smyrnas, lebte zwei Drittel des Jahres mit Aphrodite zusammen. Es handelt sich hier um die orientalische Erzählung von der Großen Mutter (Ishtar, bzw. Ashtoret) und ihrem Liebhaber (Thammuz). Adonis wurde von einem Eber getötet (54). Die Nymphen, die ihn erzogen, trauerten um ihn ("Tyrian Maids" bei Milton). Das Bestattungsfest des babylonischen Thammuz beim Ashtoret-Tempel auf dem Libanon wird von Lucian beschrieben (55). - Noch viele andere

(48) Richter, 10, 6; 1 Sam. 7, 4.

(49) 1 Sam. 5, 1-5.

(50) 3 Kö. 11, 5; 4 Kö. 23, 13.

(51) Pseudo-Lucian, De Dea Syria § 4.

(52) Jerem. 7, 18; 44, 17 ff. - Herodot V, 6, 4.

(53) Ovid, Metam. V, 17; XV, 309; Juvenal VI, 555; Claudian, Cons. IV, Hon. 143 f.; Prudentius, Apoth. 477; in "Paradise Lost" IV, 277; IX, 508 wird er mit Jupiter identifiziert.

(54) Apollod. III, 182-85; Ovid, Metam. X, 298 ff.; Hygin., Fab. 58; Bion, Epitaph. Adonidis; Serv. Dan., Buc. X, 18; Serv. Dan., Aen. V, 72; Anton. Liber. 24.

(55) Lucian, De Dea Syria § 6.

Götzen flohen:

St.XXIII: "And sullen Moloch fled, ...

The brutish gods of Nile as fast,

Isis and Orus, and the Dog Anubis hast".

Moloch war ein Götze, dem Kinder geopfert wurden (56).

Sandys, Ralegh, Vives und Purchas schilderten seinen Kult (57). - Isis galt als Frau und Schwester des Osiris; ihr Sohn war Orus (58). - Anubis, ein ägyptischer Gott, wurde in Gestalt eines Hundes verehrt (59). Die nächste Strophe führt die Reihe der Gottheiten in Tiergestalt weiter:

St.XXIV: "Nor is Osiris seen

In Memphian Grove, or Green,

Trampling the unshowr'd Grasse with lowings loud:

Nor can he be at rest

Within his sacred chest, ..."

Osiris erscheint hier in zweifacher Gestalt: als Stier, Apis und als Götze in seinem Schrein. Apis wurde in Memphis verehrt und auf die Weide geführt (60).

Alle Götter Griechenlands und des fernerer Orients bekommen die Macht des neugeborenen Kindes von Bethlehem zu spüren:

St. XXV : "Nor all the gods beside,

Longer dare abide

Not Typhon huge ending in snaky twine:

Our Babe to shew his Godhead true,

Can in his swadling bands controul the damned crew"

Typhon oder Typhoeus ist das griechische Pendant zum ägyptischen Set oder Suti, dem Feind des Osiris.

(56) Levit.18,21; Amos 5, 26.

(57) Cf. George Whiting: Milton's Literary Milieu, Chapel Hill 1939, ch. V, p. 201 ff.

(58) Plutarch, De Isid. et Osir. 13.

(59) Vergil, Aen.VIII, 698; Ovid, Metam.IX, 690.

(60) Plutarch, De Is. et Os.20; Herodot III, 27.

Typhon war der Sohn der Ge oder Gaia und des Tartaros (61). Er trug hundert Drachenköpfe und überragte mit seiner riesigen Gestalt alle Berge. Zeus, der höchste Gott, warf ihn mit Donner und Blitz nieder (62). Bei Milton besiegt Christus das Ungeheuer. - In den beiden letzten Zeilen der XXV. Strophe wird Christus implicite mit Herakles verglichen. Herakles, der Sohn des Zeus und der Alkmene, erwürgte schon in der Wiege zwei Schlangen, die Hera geschickt hatte (63). Analog zur Körperkraft des Herakles spricht Milton dem göttlichen Kinde eine gewaltige geistige Macht über die Götzen zu. Ob Milton mit diesem Vergleich auch andeuten wollte, daß Herakles, wie Jesus, einen wirklichen Vater (Zeus) und einen vermeintlichen (Amphitryon) hatte, muß offen bleiben, denn es liegen keine Anhaltspunkte für diese Parallele vor.

Die letzten Zeilen der zitierten Strophe fassen den Leitgedanken der zweiten Hälfte des Gedichtes (St. XVII - XXV) zusammen: der wahre Gott (his Godhead true) siegt über die heidnischen Götter (the damned crew). Bei vielen Kirchenvätern (64) begegnet uns dieser literarisch-theologische Topos. Auch Walter Raleigh schrieb über den Sieg Christi über das Heidentum (65). In Miltons Formulierung

(61) Hesiod, Theog. 820 ff.

(62) Varianten bei Apollodor I, 40 ff.; Nonnos I, 154.

(63) Pindar, Nem. I, 33 ff.; Theokr. 24; Plautus, Amph.

(64) Tertullian, Apolog. Kap. 22 und 23; Minucius Felix, Octavius Kap. 27; Augustinus, De Civ. Dei VI, XI und XVIII; Lactantius, Divin. Inst. II, 1, 3, 15 - 19; Prudentius, Apotheosis 402 ff., 435 ff. - Miltons Kenntnis der Werke von Prudentius, Lactantius, Sedulius und Mantuanus behandelt D.L. Clark: John Milton at St. Paul's School, New York 1948.

(65) Walter Raleigh: History of the World, I, 6.8, Oxford 1829, II, p. 185. Der Hinweis auf diese Stelle stammt von Douglas Bush (Notes on Milton's Classical Mythology, in: Studies in Philology 28/1931, pp. 259-272).

"damned crew" klingt die Deutung mancher Kirchenväter an, die in den Götzen der Antike gefallene und verdamnte Engel erblickten. Miltons Polemik richtet sich aber vor allem gegen Gottheiten, die kultische Verehrung genossen. Mythologische Gestalten, die in der patristischen Literatur geduldet oder umgedeutet wurden (wie Pan), bekämpft er nicht. Milton möchte mit der Niederlage und Flucht der griechischen und orientalischen Götter in erster Linie die Aufrichtung der Gottesherrschaft Christi veranschaulichen. Das sekundäre Ziel, die Polemik gegen die antiken Götter, rückt aber stark in den Vordergrund, weil der Rigorismus des puritanischen Dichters den zweiten Teil des Gedichtes mit bildkräftigen agonalen Formulierungen durchsetzt. Prägt sich das Christentum Miltons in der Schilderung der positiven Konsequenzen der Inkarnation im ersten Teil des Gedichtes und sein Puritanismus in der Polemik des zweiten Teils aus, so manifestiert sich der Humanismus des Dichters, ebenso wie das religiöse Element, in verschiedenen Schattierungen in allen Teilen des Gedichtes, in der Einleitung durch das Dilemma der Gestaltung der Muse, im ersten Teil durch die Beibehaltung mythologischer Namen und Allegorien und im zweiten durch die betont lange Form des Götterkatalogs, der einen Bildungsbeweis darstellen soll.

Das ganze Gedicht, das von der Inkarnation und Geburt Christi handelt, wird von verschiedenen Leitmotiven durchzogen, die die Aussagen über die Folgen des Kommens Christi verstärken.

4. Die Mythologeme in ihrer Korrespondenz und Kontrastierung mit den Leitmotiven Friede, Harmonie und Licht.

Das Thema und die einzelnen Motive des Gedichtes lassen sich in einem Leitsatz zusammenfassen: Christus, das Licht, bringt durch seine Inkarnation den Menschen den Frieden mit Gott (erste Hälfte des Gedichtes) und übt

seine Macht aus über alle Götzen und Mächte der Finsternis (zweite Hälfte). Die Mythologeme stehen in Beziehung zu Thema und Leitmotiven des Gedichtes, entweder durch Korrespondenz oder durch Kontrastierung.

a. Licht: Christus verläßt das Licht der Glorie (Z.8 ff.) und kommt in die Welt zu einer Stunde, da die Sonne nicht leuchtet (Z.19 f.). Er ist der Fürst des Lichtes (Z.62), über den die Sterne, besonders der Morgenstern Lucifer, staunen (Z.69 und 74). Die Sonne schämt sich vor der größten Sonne, die nun die Welt erleuchtet (Z.79 f., Z.83 f.). Den Hirten erscheinen die Cherubim und Seraphim im Lichtglanz (Z. 110 ff.). – Die Lichtsphäre des Gottmenschen wird nun kontrastiert mit dem Dunkel, das bei den heidnischen Gottheiten herrscht. Die Nymphen trauern im zwielichtigen Schatten (Z.188), die Tempel sind düster (Z.198), und die Lemuren stöhnen in mitternächtlicher Klage (Z.191). In Strophe XXIII f. präsentiert Milton ein makabres Gemälde in Schwarz, Grau und Blau (cf. Z.207, 209 f., 219 f.). Die Bilder hellen sich erst in Strophe XXVI langsam auf, als die bösen Geister im höllischen Kerker (Z.233) verschwinden: die Sonne legt sich in einem Bett mit roten Vorhängen zur Ruhe, und gelbgewandete Feen fliegen aus (Z.230 und 235). Der neue Stern leuchtet (Z.240), während alles schläft. – Die mythologischen Gottheiten gehören zur Sphäre der Finsternis, die in scharfem Kontrast zur Welt des Lichtes steht. Milton versinnbildlicht durch die Symbolik von Licht und Dunkel den Sieg Christi über die heidnischen Religionen.

b. Friede und Harmonie: Auch das Leitmotiv des Friedens klingt gleich am Anfang in Zeile 7 an: "And with his Father work us a perpetual peace". Zeile 45 ff. schildert dann ausführlich das Herniedersteigen des Friedens als allegorischer Figur, Strophe IV beschreibt die Realisierung des Friedens auf der Erde (Z.53 ff.) und Strophe V spricht von der friedvollen Nacht, in der die Friedens-

herrschaft Christi begann. Sogar die Sterne (St.VI) und die Sonne (St.VII) bleiben stehen. Der Friede drückt sich in den harmonischen Klängen aus, die bei den Hirten auf dem Felde erschallen (St.IX). Der mächtige Pan spielt aber nicht selbst auf seiner Hirtenflöte, sondern seine Engel lassen überirdische Melodien erklingen, deren Harmonie allein Himmel und Erde verbinden kann (St.X, Z.107 f.). Sie musizieren zur Ehre des Neugeborenen (St.XI). Auch in den folgenden drei Strophen (XII-XIV) wird das Motiv von der Musik als Harmonie und Friedensbringerin variiert (Musik - Sphärenklänge - Weltenharmonie - Engelssymphonie - heilige Klänge, die das Böse vertreiben). - Wieder folgen nun die Kontraste zur Sphäre des Friedens und der Harmonie und der himmlischen Musik. Der Bereich der mythologischen Gottheiten ist gekennzeichnet durch Unruhe, Disharmonie, Mißklang oder Grabesstille. Die Orakel verstummen (Z. 173), Apollo stößt beim Verlassen Delphis einen hohlen Schrei aus (Z.178), Weinen und Klagen ist zu hören (Z. 183), der Genius seufzt (Z.186), die Laren und Lemuren stöhnen (Z.191), ein düsterer Ton erschreckt die Flamines (Z.194), und Osiris brüllt als Stier (Z.215). Erst in der letzten Strophe, in der sich der Dichter *wieder* ^{erneut} dem Kind von Bethlehem zuwendet, bietet sich wieder ein Bild der Harmonie und des Friedens.

Die Mythologeme sind keine Fremdkörper in "On the Morning of Christ's Nativity", sondern stehen im Sinnzusammenhang mit dem Thema des Gedichtes und bilden religiöse, bild- und stimmungsmäßige Kontraste zu den verschiedenen Hauptmotiven; sie fügen sich als Umschreibungen christlicher Gehalte oder Personen und als direkt handelnde Gestalten organisch in den Ablauf des Gedichtes ein.

IV. Umwandlung der Mythologeme mit dem Ziele der
Kongruenz von Gehalt und Gestalt in "L'Allegro".

Milton strebt in "L'Allegro" danach, Stimmung und Bilder zu einer Einheit zu verschmelzen. Seine schöpferische Phantasie setzt sich dabei über manche von der Mythologie gezogene Grenze hinweg.

1. Quellen des Gedichtes.

Mehrere elisabethanische und jakobitische Dichtungen lieferten einzelne Bausteine für "L'Allegro" (66). Douglas Bush (67) nennt Ben Jonsons "Penates" (68) und Campions "Maske ... in honour of the Lord Hayes" (69). Foster Damon (70) dagegen macht auf die Ähnlichkeit zwischen den ersten dreißig Zeilen von "L'Allegro" und dem ersten Teil der letzten Satire in Marstons "Scourge of Villanie" (71) aufmerksam. Hanford (72) weist auf ein Einleitungsgedicht zu Burtons "Anatomy of Melancholy" hin (73). Verschiedene Elemente aus diesen Gedichten finden sich in Miltons "L'Allegro" wieder. Der Dichter hat das Baumaterial aber als selbständiger Architekt zu einem neuen, von seinem Stil geprägten Bauwerk verwendet. Seine mythologischen Stammbäume sind Neuschöpfungen.

(66) Darbishire, p. 138 ff.

(67) D. Bush, loc. cit., p. 257.

(68) Masques, ed. Morley, p. 420 (Aurora, Zephyr, Flora), p. 221.

(69) Works, ed. P. Vivian, Oxford 1909, p. 64 (zitiert nach Bush, p. 257).

(70) F. Damon: Milton and Marston, in: PMLA 42/1927, pp. 873-74.

(71) Bodley Head Quartos XIII, 1925, p. 105.

(72) J. H. Hanford: A Milton Handbook, 4th ed., New York 1954, p. 151.

(73) Weitere Quellen: Cf. Hanford, loc. cit., p. 152; Lowes, J. L.: L'Allegro and the Passionate Shepheard, in: MLR VI/1911, pp. 206-09; F.M. Padelford: An Unnoted Source of L'Allegro, in: MLN XXII/1907, p. 200.

2. Neomythologische Genealogie.

Milton schuf im ersten Teil von "L'Allegro" (Z.1-25) neue mythologische Gestalten und Abstammungslinien.

"Hence loathed Melancholy

Of Cerberus, and blackest midnight born,
In Stygian Cave forlorn

'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy,
Find out som uncouth cell,

Wher brooding darknes spreads his jealous wings
And the Night-Raven sings;

There under Ebon shades, and low-brow'd Rocks,
As ragged as thy Locks,

In dark Cimmerian desert ever dwell."

Die von Milton hier angegebene Genealogie der personifizierten Melancholie findet sich nirgends in der antiken Mythologie. Der Dichter geht vielmehr von der Etymologie des griechischen Wortes aus. C.G. Osgood schreibt hierzu:

"The genealogy of Melancholy was invented by Milton. It is based upon the etymology of the word, which is derived from the Greek melancholia, composed of mélas, black, and cholé, bile. The first element is represented by blackest Midnight, as one of the parents, and is borne out by mention of brooding Darkness, the night-raven, ebon shades, and the dark Cimmerian desert. The second element, meaning bile, and often used by poets in the sense of anger, is typified by the fierce and implacable Cerberus more successfully perhaps than by any other mythical figure. This is further carried out by the mention of the Stygian cave forlorn, of horrid shapes and unholy sights, of the jealous wings of brooding darkness, and the ragged, low-browed rocks of his abode. Sounds also, in harmony with the general conception, are suggested by the shrieks heard in infernal caves, and by the dissonant song of the night-raven" (74).

(74) C. G. Osgood, loc.cit., p. LII f.

Milton weicht durch Neuschöpfungen von der klassischen Mythologie ab. Kerberos (Z.2), der Höllenhund, wurde ~~dem Typhon~~ von Echidna geboren (75). Er hütete das Tor zum Hades (76). Von irgendwelchen Nachkommen des Kerberos wird nichts berichtet. Milton hat sie erfunden. - Styx (Z.3) ist ein Unterweltsfluß. Mit "Cave" meint Milton Vergils Höhle des Kerberos (77), die nicht weit von den Ufern des Styx entfernt war. - Das Land der Kimmerier liegt im Westen, jenseits des Okeanos. Dort herrscht ewige Dunkelheit. Auch bei diesem Bild (Z.10) weicht Milton nicht von der antiken Schilderung ab (78). Seine Neubildungen entstehen im Bereich der Symbolgestalten und deren Genealogie. Daneben erfährt aber auch das klassische Hadesbild eine optische und akustische Ausmalung, von der noch zu sprechen ist. - Auf die einleitenden Zeilen des Gedichtes folgt eine antithetische Genealogie.

"But com thou Goddess fair and free,
In Heav'n ycleap'd Euphrosyne,
And by men, heart-easing Mirth,
Whom lovely Venus at a birth
With two sister Graces more
To Ivy-crowned Bacchus bore;
Or whether (as som Sager sing)
The frolick Wind that breathes the Spring,
Zephir with Aurora playing,
As he met her once a Maying,
There on Beds of Violets blew,
And fresh-blown Roses washt in dew,
Fill'd her with thee a daughter fair,
So bucksom, blith, and debonair."

(75) Hesiod, Theog. 295 ff.; Hor., Carm.II, 13, 34; Verg., Aen.VI, 417 ff., Hygin, Fab.151.

(76) Aristoph., Frösche 464 ff.

(77) Vergil, Aeneis VI, 418-423.

(78) Homer, Odyssee XI, 13; Ovid, Metam.XI, 592.

Euphrosyne, eine der drei Chariten (lat. Gratiae) war in der griechischen Mythologie die Tochter des Zeus und der Eurynome (79). Milton erzählt zwei andere Versionen: in der ersten ist Euphrosyne die Tochter von Venus und Bacchus und in der zweiten geht sie aus der Verbindung von Zephyr und Aurora hervor.

Die erste Genealogie, die Bacchus und Venus zu Eltern der Grazien macht, stammt aus der spätrömischen Mythologie (80). Die griechische bietet keine Anhaltspunkte dafür (81). - Die zweite Genealogie dagegen ist höchst wahrscheinlich eine phantasievolle Erfindung Miltons. Die Mythologie berichtet nichts über eine Verbindung Auroras mit Zephyr. Eos (lat. Aurora) liebte nur Tithonos (82), Orion (83) und Kephalos (84). - Anregungen zur Verwendung Euphrosynes kann Milton aus den Werken verschiedener Renaissance-Autoren empfangen haben. Gyraldus, Ripa, Valerianus und Cartari allegorisierten Euphrosyne, und Natale Conti nannte sie eine der drei "déesse de bienfaits" (85). Neuplatonisch orientierte Schriftsteller wie Ficino symbolisierten Euphrosyne (86).

Der Einfluß der Allegorisierungen wirkte sich vor allem auf die erste Genealogie aus, die von Milton so angelegt ist, daß sie rational gedeutet werden muß. Aus der Ver-

(79) Hesiod, Theog.949.

(80) Servius in den Schol. zu Vergil, Aeneis I, 724.

(81) Aphrodite (lat. Venus) vermählte sich nur mit Hephaistos und Ares (Homer, Od.VIII, 266 ff.)

(82) Homer, Od.V, 1; Ilias XX, 237; Hymn. Homer.V, 218 ff.

(83) Homer, Od.W, 121 ff.; XI, 572 ff.; Apollod.I, 27.

(84) Hesiod, Theog.375 ff.; Eurip.,Hippol. 454 ff.

(85) Natale Conti: Mythologiae IV, 15, Lyon 1612.

(86) Cf. Rosemond Tuve (Images and Themes in Five Poems by Milton, Cambridge, USA, 1957, p.18), die sich auf E. Panofsky (Studies in Iconology, New York 1939) beruft.

einigung von Liebe (Venus) und Wein (Bacchus) gehen Frohsinn (Euphrosyne), Glanz (Aglaia) und Blüte (Thaleia) hervor. Milton muß aber selber mit dieser trivialen und intellektuellen Konstruktion unzufrieden gewesen sein, denn er wendet sich schnell der Variante zu, die ungekünstelter, phantasievoller und unbeschwerter wirkt. Die Vorstellung von der Fröhlichkeit (Euphrosyne) als Tochter des Westwindes (Zephyros) und der Morgenröte (Aurora) erscheint lyrischer und irrationaler. Im Gegensatz zum dionysischen Element in der ersten Version kommt hier das Spielerisch-Heitere zum Ausdruck, das zweifellos den Frohsinn, den Milton besingen will, besser charakterisiert. Der Dichter selbst empfindet das auch, wie seine Bemerkung in Parenthese (Z.17: "as som Sager sing") zeigt (87).

Masson meint, Milton habe mit dieser zweiten Abstammungslinie ausdrücken wollen, daß Fröhlichkeit am leichtesten in der Frische des frühen Morgens entstehe (88). Gegenüber dieser allzu einfachen Deutung betont Osgood, Aurora sei als Farbkontrast zur schwarzen Melancholie und Zephyr als Klangkontrast zu den Dissonanzen im von Kerberos bewachten Hades aufzufassen (89). Die Farbkomponente läßt sich durch das ganze Gedicht verfolgen (Z.2: blackest midnight, Z.6: darkness, 8: Ebon shades, 10: dark, - 16: Ivy, 21: Violets, 22: Roses, 44: dappled dawn, 47: Sweet-Briar, 48: Eglantine, 58: Hillocks green, 61: die Sonne geht auf, Rob'd in flames, and Amber light, 71: Russet Lawns, and Fallows Gray, 100: Nut-brown Ale, 126: Saffron Robe, 146: golden slumber), ebenso das Klangelement (Zeile 4: shrieks, 7: sings, - 32: Laughter, 41 f.: the Lark ... singing, 49 f.: the Cock with lively din, 53 ff.: Hounds and horn, 63 ff.: whistles, singeth,

(87) Diese Bemerkung Miltons ist wahrscheinlich eine poetische Umschreibung für die Meinung des Dichters, daß seine erfundene Genealogie die beste ist.

(88) D. Masson: The Poetical Works of John Milton, vol.III, London 1893, p. 246.

op. (89) C. G. Osgood, *loc. cit.*, p.IIII ff.

whets his sithe, 93: merry Bells, 94: sound, 116: whispering Windes, 117: humm of men, 134: warble, 136: Lydian Aires, 148: streins; überhaupt von Zeile 133 an: viele direkte Klang-Erwähnungen). An der Interpretation Os-goods ist richtig, daß eine optische und akustische Affinität zwischen den mythologischen Gestalten und den Komponenten des Gedichtes besteht, daß also das ganze Gedicht von einem Beziehungsgeflecht durchzogen ist, in das die Mythologeme eingewoben sind. Man darf die Mythologeme aber nicht als Farb- und Klangprodukte ansehen, sondern muß umgekehrt Farben und Klänge als Ausdruck des Gedichtgehaltes betrachten, der vor allem in den Mythologemen Gestalt annimmt, Zephyr versinnbildet frühlingshafte Munterkeit und Ausgelassenheit, Aurora taufrische Heiterkeit. Gerade darin liegt die Stärke Miltons, daß dies nirgends explicite dargelegt wird, sondern aus der geschilderten Szene erfüllt werden soll (Zeile 18-25). Das genuin Lyrische drängt hier das Rationale und Allegorische zurück.

Der Sinn der mythologischen Neuschöpfungen ist also in erster Linie, den Gehalt des Gedichtes symbolhaft Gestalt werden zu lassen. Die Gemütsverfassung des Dichters und die Stimmung der Natur werden in den mythologischen Gestalten versinnbildlicht. Die Gestimmtheit des Gedichtes wird dabei in mehrere Komponenten zerlegt, die zur Entfaltung des Gehalts beitragen. Da nun Milton die Grundstimmung in Euphrosyne konkretisiert, wählt er für die Darstellung der Stimmungskomponenten ebenfalls den Weg der Personalsymbolik in Form von Genealogien. Die Eltern der Melancholie erfindet Milton mit Hilfe der griechischen Etymologie des Wortes. Midnight, eine allegorische Figur, repräsentiert die Schwärze, und Kerberos, eine bekannte mythologische Gestalt, symbolisiert das gallige Element. Hier tut sich barocke Manieriertheit und Wissenschaftlichkeit kund, aber auch Miltons Fähigkeit, mythologische Gestalten in sein eigenes System einzubauen, um die Symbol-

kraft und Bildlichkeit zu erhöhen. - Für Euphrosyne kennt Milton zwei Genealogien. Die von Servius berichtete (Venus und Bacchus als Eltern der Euphrosyne) zwingt zur rational-allegorischen Deutung. Die von Milton erfundene (Zephyros und Aurora als Eltern des Frohsinns) versagt sich einer rationalen Auslegung und verbleibt im Bereich des Lyrischen.

Dem Leser zu Miltons Lebzeiten waren die allegorischen Figuren vertraut, ebenso die Charakterisierung der Melancholie (90). Bildkräftiger, anschaulicher und inhaltsreicher als die allegorischen wirken aber die mythologischen Gestalten, die als Symbole einer Charakteranlage oder einer Grundstimmung zur Konkretisierung des Gehaltes und damit zu echter Dichtung beitragen und die als Grundpfeiler des Gedichtes das Dach des Themas tragen und somit für die Einheit des Ganzen konstitutiv sind.

3. Die Kontroverse um das Thema.

Um das Thema des Gedichtes entstand eine Kontroverse, die schon entschieden war, bevor sie überhaupt begonnen hatte. David Masson (91) ließ 1893 in anderem Zusammenhang seine Auffassung erkennen, das Gedicht handle von einem "cheerful youth" (Milton selber), also vom Frohsinn (des Dichters). Damit gab sich Tillyard nicht zufrieden (92) und meinte, das Thema der beiden Gedichte "L'Allegro" und "Il Penseroso" sei, "Whether Day or Night is the more Excellent". Er zitiert eine Äußerung Miltons, die seine These beweisen soll: "The question whether Day or Night is preferable is no common theme of discussion, and it is now my duty, the task meted out to me this morning, to probe the subject thoroughly and radically, though it might seem better suited to a poetical exercise than to

(90) Robert Burtons "Anatomy of Melancholy" erschien 1621; "L'Allegro" und "Il Penseroso" wurden zwischen 1629 und 1634 verfaßt.

op. (91) David Masson, *loc. cit.*, p. 247.

(92) E.M.W. Tillyard: *The Miltonic Setting*, Lo 1949, pp.1-28.

a contest of rhetoric" (93). Tillyard glaubt, "L'Allegro" und "Il Penseroso" seien diese "poetische Übung", von der Milton spricht, und schreibt: "The First Prolusion ... begins with an elaborate inquiry into the mythical genealogy of Night and Day, goes on to describe the dawning of day and the glory of the sun; and ends by praising day and abusing night. Milton elaborated the mythology in order to display, as it was his business to do, the extent of his classical learning" (94). - Folgende Einwände sind gegen Tillyards Lösung zu erheben: 1. Ein Aufbau parallel zu der "First Prolusion" besagt noch nichts über das Thema des Gedichtes. 2. Milton beschreibt nicht die Genealogie von Tag und Nacht, sondern kontrastiert Melancholy und Euphrosyne.

Andere Interpreten (95) fassen beide Gedichte wegen ihrer italienischen Titel als zwei gegensätzliche Bewegungen einer musikalischen Komposition auf. (aber damit ist der Gehalt und Inhalt nicht geklärt), oder deuten sie als den Ausdruck zweier Seiten in Miltons Wesen oder als eine Gegenüberstellung von Milton und Diodati (aber damit wird das Autobiographische überbetont und das Allgemein-Typenhafte übersehen, das in den auftretenden Typen - the Lark, the Milkmaid, the Mower, the Hounds - zum Ausdruck kommt).

D. C. Dorian (96) hält die beiden Gedichte für Schilderungen allgemeiner menschlicher Stimmungen mit autobiographischem Einschlag. Auch R. Tuve (97) sieht Frohsinn und Melancholie als Themen der beiden Gedichte an. So

(93) Aus Miltons "First Prolusion", zitiert nach E.M.W. Tillyard, loc. cit., p.21.

(94) E.M.W. Tillyard, loc. cit., p. 15f.

(95) Cf. J.H. Hanford: A Milton Handbook, 4th.ed., New York 1954, p. 150 f.

(96) D.C. Dorian*in: MP (Modern Philology) 1933, pp.177-182.

(97) Rosemond Tuve: Images and Themes in Five Poems by Milton, Cambridge (USA), 1957, p. 17.

x Dorian: The Question of Autobiographical Significance in "L'Allegro" and "Il Penseroso"

ähnlich, wenn auch nicht ganz so allgemein, hatte es Masson schon formuliert, der den Titel des Gedichtes ernst nahm.

Wer von einer Untersuchung der Mythologeme in "L'Allegro" ausgeht, erkennt sofort, daß Euphrosyne ("Mirth") als zentrale Gestalt das Thema des Gedichtes verkörpert. Die Symbolgestalt Euphrosyne bildet den teils ausdrücklich genannten (Z.12, 13, 25, 38), teils vorgestellten Mittelpunkt aller Bilder und Szenen, die in "L'Allegro" die Welt der "Mirth" entfalten. Am Schluß werden alle diese Bilder wieder zur Symbolgestalt zentriert:

"These delights, if thou canst give,
Mirth with thee, I mean to live."

Mirth ist Thema, Symbol und Zentrum des Gedichtes. Auch die Genealogien führen ja ohne Umschweife zu Euphrosyne. Neben den Hauptgestalten des Gedichtes stehen aber auch einige Mythologeme von geringerer Relevanz.

4. Untergeordnete Mythologeme in Vergleichen.

Die Hauptgestalten werden direkt angesprochen und handeln direkt. Viele untergeordnete Figuren werden aber nur in Vergleichen eingeführt. Man darf sie trotzdem nicht als pure Ornamente betrachten, denn sie stehen in Beziehung zum Thema des Gedichtes:

Z.28 - 29: "Nods, and Becks, and Wreathed Smiles,
Such as hang on Hebe's cheek".

Hebe, die Tochter des Zeus und der Hera, wird nach dem Tode und der Vergöttlichung des Herakles dessen Gattin (98). Sie reicht den Göttern an der olympischen Tafel den Nektar. Hebe ist die Personifikation der Jugendblüte, wie ihr Name schon sagt. - Milton benützt das fröhliche Lachen, Aussehen und Tun dieser jugendlichen Gestalt zur Veranschaulichung des Frohsinns. Die Tatsache, daß Hebe

(98) Hesiod, Theog.950-5; Homer, Od.XI, 602-4.

ebenso wie Euphrosyne in der griechischen Mythologie eine Tochter des Zeus ist, darf Milton allerdings nicht erwähnen, denn sie würde den Genealogien am Gedichtanfang widersprechen.

Corydon, Thyrsis (Z.83), Phillis (Z.86), Thestylis (Z.88) und Faery Mab (Z.102) sind Gestalten aus der Schäferdichtung. Neben ihnen stehen auch noch allegorische Gestalten, die von Milton mit mythologischen Prädikaten ausgestattet werden (Z.36: "The Mountain Nymph sweet Liberty"), wie es in der Dichtung der Renaissance üblich war. Die Schilderung von Hymens Auftreten (Z.125 ff.) orientiert sich an der Kategorie der Maskenspiele. Alle diese Gestalten bringen ein Element der Freude zum Ausdruck, auch das Mythologem, das am Ende des Gedichtes steht:

Z.145-150: "That Orpheus self may heave his head
From golden slumber on a bed
Of heapt Elysian flowres, and hear
Such streins as would have won the ear
Of Pluto, to have quite set free
His half-regain'd Eurydice."

Der thrakische Sänger Orpheus bezauberte mit seiner Musik den Hades (=Pluto), um Eurydike wieder zu erlangen (99). Milton will mit dem Orpheus-Mythologem die Harmonie und Süßigkeit der Klänge bewußt machen. Wohlklingende Musik gehört auch in das Reich des Frohsinns. So unterstützt auch dieses Mythologem die Grundstimmung des Gedichtes.

Es fällt auf, daß Milton die Mythologeme, die er unverändert der klassischen Mythologie entnimmt, in Vergleichen einführt, daß er aber seine Umgestaltungen und Neuschöpfungen direkt handeln läßt oder anspricht. Hierin äußert

(99) Vergil, Aen.VI, 645 ff.; Georg.IV, 456 ff.; Hor., Carm.I, 12, 7.

sich Miltons stolze Hochschätzung seiner eigenen Gebilde, zugleich aber auch das Gesetz, daß die dichterische Durchformung der Mythologeme erst eine Kongruenz von Gehalt und Gestalt schafft. Milton hat von einem Zentralgedanken aus ("der Fröhliche") ein Gedicht geschaffen, dessen Symbole, Bilder, Klänge und Vokabular miteinander harmonisieren (100). Diese Harmonie wird durch die Mythologeme gefördert, weil Miltons schöpferische Phantasie sie verwandelte, dem Thema anpaßte oder sie ganz neu erfand.

V. Imagination und Konvention in "Il Penseroso".

Auch im Pendant zu "L'Allegro" weicht Milton in einer Genealogie von der römischen Mythologie ab. Doch tauchen viele mythologische Namen auf, die schon in der Renaissance-Dichtung oft als Zierat eingesetzt wurden und durch die klischeeartige Verwendung viel von ihrem Reiz verloren.

1. Die Unterordnung der Mythologie unter die poetischen Ziele.

Milton dichtet nicht als Imitator der Mythologie. Er paßt seinen dichterischen Entwurf nicht etwa an die Mythologeme an, sondern formt sie im Gegenteil nach seinem Willen und Plan.

In "L'Allegro" erscheint Melancholy als verabscheuenswerte Gestalt. Der "Nachdenkliche" dagegen schätzt Melancholy sehr hoch. Diese entgegengesetzte Wertung wird von Milton geschickt vorbereitet. Die Freuden werden als vaterlose Brut der Torheit geschmäht (Z.1 ff.). Nach dieser Einleitung apostrophiert Milton die schwarze Göttin Melancholy (101):

(100) Ausführlicher Nachweis bei Rosemond Tuve, loc.cit., pp. 15-36.

(101) Darbishire, p. 142.

Z.11-21: "But hail thou Goddess, sage and holy,
Hail divinest Melancholy,
Whose Saintly visage is too bright
To hit the Sense of human sight;
And therefore to our weaker view,
Ore laid with black staid Wisdoms hue,
Black, but such as in esteem,
Prince Memnons sister might beseem,
Or that Starr'd Ethiopie Queen that strove
To set her beauties praise above
The Sea Nymphs, and their powers offended."

Milton berücksichtigt die Vorstellungen seiner Zeitgenossen hier weniger, die gerne die physiologischen Ursachen für Stimmung und Charakteranlage untersuchten. Schon in der Antike prägte ja diese "physiologische Psychologie" das Wort "melancholia", dessen Etymologie Miltons Konzeption bestimmt. Hier dient Schwarz aber vor allem als Symbolfarbe der Weisheit. Das schwarze Antlitz der Melancholie versinnbildet die Weisheit und schützt die Menschen vor den Strahlen der Heiligkeit. Dieses Schwarz würde selbst zwei afrikanischen Fürstinnen, der Schwester Memnons und Kassiopeia, zur Zierde gereichen.

Memnon, der Sohn von Tithonos und Eos, der Fürst der Äthiopier, kämpfte mit den Troern gegen die Griechen. Die Schönheit des afrikanischen Fürsten war bekannt (102). Milton wählte deshalb seine Schwester als Vergleichsperson. - Kassiopeia, die Frau des äthiopischen Königs Kepheus, rühmte sich, schöner zu sein als die Nereiden. Auf die Bitten dieser beleidigten Meeresnympfen hin sandte Poseidon ein Meeresungeheuer und eine Sturmflut nach Äthiopien. Deshalb sollte Andromeda, die Tochter des Königs, dem Untier geopfert werden. Perseus rettete sie aber. Kassiopeia wurde in ein Sternbild verwandelt (103). Aus diesem Grunde erhält sie von Milton das Epitheton "Starr'd".

(102) Hesiod, Theog. 984 f.; Homer, Od. XI, 522; Pindar, Ol. II, 90 f.; Ovid, Metam. XIII, 576 ff.; Quint. Smyrn. II.

(103) Ovid, Metam. IV, 610 ff.; Apollod. Bibl. II, 4, 3; Hygin, Fab. 64.

Milton nennt die beiden vornehmen Afrikanerinnen in einem Vergleich, um Melancholy noch über die Fürstinnen stellen zu können (vgl. Z.22). Die schwarze Hautfarbe der Melancholy ist sogar Zeichen der Weisheit und Heiligkeit (Z.11: Sage and holy, Z.13: saintly, Z.16: Wisdom). Nach dieser Rehabilitierung der Melancholie, die nun Göttin genannt wird, sieht sich Milton in der Lage, die Genealogie aus "L'Allegro" abzuändern.

2. Korrektur der eigenen Mythologeme um
der Geschlossenheit des Gedichtes willen.

In "L'Allegro" stammte Melancholy von Kerberos und Midnight ab. Milton verwirft nun diese Konzeption vollständig. Seine mythologischen Schöpfungen sind für ihn nur Mittel, mit denen er das Ziel der poetischen Einheitlichkeit erreichen möchte. So entsteht in "Il Penseroso" eine neue Genealogie, die sich dem Thema des Gedichtes anpaßt und seinen Gehalt konkretisiert.

Z.22-30: "Yet thou art higher far descended,
Thee bright-hair'd Vesta long of yore,
To solitary Saturn bore;
His daughter she (in Saturns reign,
Such mixture was not held a stain)
Oft in glimmering Bowres, and glades
He met her, and in secret shades
Of woody Ida's inmost grove,
While yet there was no fear of Jove".

Hestia (lat. Vesta), die Tochter des Kronos und der Rheia, war die Göttin des Herdes und des Herdfeuers, das von den unverheirateten Mädchen des Hauses gehütet wurde, da auch die Göttin jungfräulich lebte. - Kronos (lat. Saturn), der Titan und jüngste Sohn des Uranos und der Gaia, verschlang seine Kinder, darunter auch Hestia. Rheia, die Mutter, konnte nur Zeus retten, der später seinen Vater stürzte (104). Darauf spielt Milton oben (in Zeile 30) an.

(104) Hesiod, Theog. 453-491; Apollod. I, 4 ff.

Unter der Herrschaft des Kronos (lat. Saturn) führten die Menschen im Goldenen Zeitalter (105) ein langes Leben voll Glückseligkeit, ohne Arbeit, Mangel oder Kampf (vgl. Z.25). - In der antiken Mythologie ist also Hestia (Vesta) nur die Tochter des Kronos (Saturn), bei Milton erscheinen die beiden zugleich auch als Paar, das sich auf dem Berg Ida trifft und Melancholy hervorbringt. Milton merkt in Parenthese an (Z.25-26), unter der Herrschaft Saturns sei eine derartige Verbindung kein Makel gewesen. Mit dieser Entschuldigung weist er auch alle möglichen Einwände seiner Leser zurück, für die Vesta ein Symbol der Enthaltensamkeit ist.

Der Sinn der Genealogie, die Saturn und Vesta zu Eltern der Melancholy macht, läßt sich teils aus dem Gedicht, teils aus Renaissanceschriften erschließen. Unter Kronos herrschten Friede, Ruhe, Muße und Glückseligkeit. Kronos steht hier also für die friedliche, beglückende und beschauliche "vita contemplativa". Zu dieser aus der Mythologie gewonnenen Deutung kommt noch das Element der Einsamkeit, das Milton ausdrücklich durch das Epitheton "solitary" dem Saturn zuschreibt. W.F. Schirmer meint, dem Saturn werde "der Ursprung der Kultur zugeschrieben" (106), und der Gott repräsentiere hier die Kultur. Plausibler erscheint die Erklärung R. Tuves (107). Sie weist auf die Schrift "Occulta Philosophia" (108) von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim hin, in der Saturn als Herr über die Melancholie und Kontemplation auftritt. Agrippa schildert die Gaben Saturns: erhabene Kontemplation, hervorragender Verstand, Festigkeit des Urteils und sichere Spekulation (III, Kap.38). Die Melancholie verleihe manchen

(105) Hesiod, W.u.T. 109 ff.; Ovid, Metam.I, 89 ff.;
Vergil, Georg.I, 125 ff.

(106) W.F. Schirmer, loc.cit., p.58.

(107) Rosemond Tuve, loc.cit., p.26 f.

(108) Occulta Philosophia, 1533, I, Kap.60.

Menschen göttliche Eigenschaften, andere wiederum mache sie zu Dichtern, wie schon Aristoteles gesagt habe. - Ficino lehrte in ähnlicher Weise, daß die intuitive Mens vom melancholischen Saturn, die diskursive Ratio von Jupiter (Zeus) regiert werde (109). Vermutlich kannte Milton diese neuplatonisch-magischen Gedanken, die als Bindeglied zwischen der Mythologie Miltons und der Antike anzusehen sind.

Auch Vesta muß als Symbol der Zurückgezogenheit gelten, denn sie begegnet dem Saturn nur an geheimen, dunklen und abgelegenen Stellen des Waldes (Z.27-29). In dem Attribut "bright-hair'd" kann man Reinheit und Abstinenz in weitestem Sinne durch das Element des Hellen ausgedrückt finden. - Die Melancholie entsteht also aus Einsamkeit, Zurückgezogenheit und Meditation. Milton ruft sie mit folgenden Prädikaten herbei:

Z.31 f.: "Com pensive, Nun, devout and pure,
Sober, stedfast, and demure."

Wenn Melancholy alle diese Eigenschaften von ihren Eltern erhielt, versinnbildeten Saturn und Vesta nicht nur Kontemplation (pensive) und Enthalttsamkeit (Nun), sondern auch Frömmigkeit, Reinheit, Nüchternheit, Beständigkeit und Ernst. Diese Begriffe erinnern an die neuplatonische Spekulation der Renaissance. - Weiterhin wäre noch zu bedenken, ob nicht die Eigenschaften (sage and holy) der Melancholy in Saturn (Weisheit) und Vesta (Heiligkeit) auch ihren Ausdruck finden.

Mit der Einführung einer neuen Genealogie für Melancholy in "Il Penseroso" weicht Milton von seiner eigenen Mythologie in "L'Allegro" ab, um durch die neue Konzeption wieder eine große Geschlossenheit des Gedichtes zu erreichen. Kein Dichter der Barockzeit bewahrte sich die Freiheit der Imagination gegenüber der antiken Mythologie

(109) Cf. E. Panofsky: Albrecht Dürer, 1943, I, p.159.
2 Bde., 3. Aufl., London 1948, I, p. 169.

und ihrer konventionellen Überlieferung in einem solchen Maße wie John Milton.

3. Die Ausgestaltung des Themas und die Abweichung von ihm durch mythologische Bilder.

Das Thema "Melancholie" wird in verschiedenen Motiven ausgesponnen, die wie verschiedenfarbige Fäden wieder zu einem einheitlichen Muster verflochten werden.

- a) Viele allegorische Gestalten bringen eine rationale Färbung in das Geflecht des Ganzen. Mit der Erwähnung von Peace (Z.45), Fast (Z.46), The Cherub Contemplation (Z.54), Silence (Z.55), Night (Z.121) und civil-suited Morn (Z.122) umschreibt der Dichter das Thema in abstrakter Weise. (Nach neuplatonischer Auffassung empfängt der Mensch von den Cherubim (110) Erleuchtung des Geistes und Weisheit, eine Lehre, die sich auch bei Agrippa von Nettesheim findet. Milton deutet also an, daß Kontemplation erleuchtet und weise macht). Farb- und Klangelemente malen das Thema der Melancholie anschaulicher aus (111). -
- b) Den Mythologemen fällt die Aufgabe zu, das Thema zu konkretisieren und auszuweiten. Sie werden ihr aber nicht immer gerecht. In Zeile 46 sagt der Dichter, daß "Spare Fast" die Musen vor Jupiters Altar singen hört, und will damit ausdrücken, daß Fasten den Menschen für die Kunst empfänglich mache. Durch dieses Allegorisieren und durch die Bezeichnung von Tieren und Naturphänomenen mit mythologischen Namen begibt sich Milton in eine Zwischensphäre, in der das Abstrakte nur teilweise und in sehr rationaler Weise konkretisiert wird (vgl. Fast und die Musen) oder das Konkrete teilweise personifiziert wird (Z.59: der

(110) A.S.P. Woodhouse: Notes on Milton's ^{Early} Development, University of Toronto Quarterly XIII, 1943/44, pp.66-101, weist auf Pico als Quelle für den Cherub hin (p.89).

(111) Eine Aufzählung dieser Faktoren findet sich bei C.G. Osgood, loc.cit., pp. LVI-LVIII.

Mond als Cynthia). Diese Ambivalenz der Mythologeme kann Divergierendes verbinden, wenn beide Seiten der Mythologeme mit irgendwelchen Komponenten eines Gedichtes in Beziehung stehen (dies war der Fall in "On the Death of a fair Infant"). Das Cynthia-Mythologem erfüllt diese Bedingung nicht.

Z.59: "While Cynthia checks her Dragon yoke,
Gently o're th'accustom'd Oke."

Milton verbindet hier wahrscheinlich zwei verschiedene Mythen, denn Cynthia (Artemis, Diana, Selene) verwendet in der antiken Mythologie niemals Drachen als Zugtiere für ihren Wagen (112). Dagegen erhält Medeia von Helios einen Wagen mit geflügelten Drachen (113). Vielleicht dachte sich Milton den Drachenwagen ebenfalls als Geschenk des Sonnengottes Helios an die Mondgöttin Cynthia. - Der Mond bleibt stehen, um der Nachtigall zuzuhören. Wegen dieser einfachen Aussage personifiziert Milton den Himmelskörper in konventioneller Weise. Das Cynthia-Mythologem wird dabei nicht weiter mit dem Gedicht verknüpft und bleibt ein entbehrliches Ornament.

Die ähnlich gestaltete Personifikation eines Tieres in Zeile 56 wirkt dagegen nicht rein dekorativ, weil der betreffende Mythos den Stimmungsgehalt des Gedichtes verstärkt. Milton nennt dort die Nachtigall "Philomel" und knüpft damit an den Mythos von der verführten und in eine Nachtigall verwandelten Philomela an (114), die traurig von ihrem Unglück singt. Die Süßigkeit und Traurigkeit von Philomelas Lied, das Milton beschreibt, bringen die melancholische Grundstimmung des Gedichtes zum Ausdruck.

-
- (112) Pindar, Ol.III, 19: nur ein Wagen; Ps. Vergil, Ciris 38: Rosse; Nonnos I, 97; 217: Stiere; Pausanias V, 11, 8: Maultiere.
(113) Ovid, Metam.VII, 192-221; Eurip., Medeia 1136 ff.
(114) Ovid, Metam.VI, 424 ff.

c) Das Gedicht enthält weiterhin eine große Zahl von Anspielungen auf Dichtung und Sage der Antike und der Renaissance. Diese Bildungselemente belasten die lyrische Stimmung. Milton erwähnt Hermes Trismegistos (Z.88), unter dessen Namen uns viele okkultistische, astrologische und religionsphilosophische Schriften überliefert sind (115), die Namen Theben, Pelops und Troja (Z.99 f.) aus den griechischen Tragödien (116) und verschiedene Gestalten aus Chaucers "The Squire's Tale" (Z.109-115). Der Dichter bittet Melancholy, sie möge Musaios (Z.104) auferwecken und der Seele des Orpheus jene Weisen zu singen gebieten (Z.105 ff.), die dem Pluto Tränen entlockten (117). Über alle diese Stoffe und Gestalten möchte Milton meditieren. Ihre unnötig lange Aufzählung stellt aber einen Bildungsballast dar, der die lyrischen Bilder zeitweise verdrängt.

d) Es folgen aber wieder Stellen mit lyrischem Charakter. Milton umschreibt die Witterung mythologisch und bezieht mythologische Gestalten direkt in die Schilderung mit ein. Er sagt von Eos (Z.122: Morn), daß sie nicht so geschmückt auftritt wie damals, als sie mit dem "Attick Boy" (Z.124) jagte. Kephalos jagte auf dem Berg Hymettos, von dem ihn Eos auf den Olymp entführte (118). Eos erscheint also nicht in ihrem prächtigen Gewande, sondern wird von einer Wolke umhüllt und von trübem Herbstwetter begleitet, das die melancholische Stimmung ausdrücken soll. Die Mythologisierung des Morgens wirkt hier als Zierat, da die Erinnerung an die Kephalos-Begegnung nur eine epische

-
- (115) Cf. M.P. Nilsson: Geschichte der griechischen Religion, 2.Bd., München 1951, pp.556-596; G. van Moorsel: The Mysteries of Hermes Trismegistus, Utrecht 1955. - Einen Kommentar zu den Bildern um Hermes Trismegistos gibt: D.C.Allen, The Harmonious Vision, Baltimore 1954, ch.I, pp. 13-15.
- (116) Aischylos: Sieben gegen Theben; Pelops in Aischylos: Agamemnon; Troja in Sophokles: Philoktet.
- (117) Ovid, Metam.X, 11-77.
- (118) Hesiod, Theog.986 f.; Eurip., Hipp.454 ff.; Ovid, Met.VII, 690 ff.

Einfügung darstellt, aber für den Gehalt des Gedichtes irrelevant ist. - Milton kennt nicht nur personifizierte Naturerscheinungen. In seinen stilisierten Landschaften leben auch mythologische Gestalten, die über der Natur stehen und direkt in die Schilderung miteinbezogen werden. Milton spricht von den braunen Baumschatten, die Silvanus, der Waldgott und Schutzherr der Pflanzen und Tiere (119), liebt (Z.134), von dämmerigen Hainen (Z.133-138), in denen noch nie der Schlag der Axt die Nymphen, die Quellen-, Baum- und Berggöttinnen, erschreckte, und vom Genius des Waldes (Z.154), dem Schutzgeist. - Diese Gottheiten erfüllen zwar die Natur mit Leben, müssen aber doch als konventionelle "Requisiten" gelten, da durch ihr Auftreten nichts Wesentliches ausgesagt wird und das Gedicht keine neuen Impulse erhält. Sie werden nur beiläufig genannt, und zwar im Zusammenhang mit den verborgenen Naturschönheiten, die für Milton wichtig sind, denn er schließt sein Gedicht:

"These pleasures Melancholy give,
And I with thee will choose to live."

"Il Penseroso" erhält in seinem ersten Teil (Z.1-30) durch die genealogischen Beziehungen der Melancholy ein einheitliches Gepräge. Die Mythologeme in den anderen Teilen des Gedichtes stehen aber nur in lockerem Zusammenhang mit dem Thema oder sind entbehrliche Ornamente. In einem Gedicht, das von einem einzigen Thema beherrscht wird (das sogar in einer speziellen Gestalt -Melancholy- seinen Ausdruck findet), müßten die Mythologeme eigentlich "zentripetal" angeordnet und gestaltet sein. Milton hat sich hier zu Konzessionen an die Konvention bereit gefunden. Lediglich im exordialen Teil des Gedichtes dominierte seine Imagination.

In "L'Allegro" und "Il Penseroso" identifiziert Milton die Götter nicht mit Dämonen und polemisiert auch nicht

(119) Plau., Aulul.674; Vergil, Aen.VIII, 600 ff.

gegen sie. Der Einfluß der Renaissancedichtung scheint sich hier auszuwirken. Die Mythologeme zeichnen sich auch durch ihr höfisches Gepräge aus, besonders in "Il Penseroso", in dem sich Konvention und Imagination die Waage halten.

VI. Funktion und Gestalt der Mythologeme im heiteren Spiel und Enkomion ("Arcades").

Die Welt der Schäfer und Nymphen bildet den malerischen, freundlichen Hintergrund (120) für die drei Lieder aus den "Arkadiern" (121).

1. Mythologie als Ausdrucksmedium der Galanterie.

Die Schäfer und Schäferinnen singen ein Enkomion auf die Grafenwitwe von Darby:

"Might she the wise Latona be,
Or the towred Cybele,
Mother of a hunderd gods;
Juno dare's not give her odds;
Who had thought this clime had held
A deity so unparalel'd?" (Z.20-25)

Leto (Latona), die Tochter des Titanen Koios und der Phoibe, gebar dem Zeus die Zwillinge Apollon und Artemis (122). Im Mythos wird ihre Klugheit nicht erwähnt. Milton hat hier das Attribut "wise" wohl als Kompliment für die Countess Dowager of Darby eingefügt.

Kybele, die kleinasiatische Göttin, wurde meist mit Rhea identifiziert, der Mutter des Zeus und der Kroniden (123), oder mit Gaia (Ge) gleichgesetzt, die die Titanen, die Kyklopen, die Hekatoncheiren, die Erinyen,

(120) Über den Einfluß von Ben Jonsons Maskenspielen ("The Satyr") und Liedern auf die Struktur und die Details cf. D. Bush, loc.cit., p.258.

(121) Darbshire, p. 159 ff.

(122) Hesiod, Theog.404 ff.; Homer. Hymn.Apoll. 62 ff.

(123) Hesiod, Theog.453 ff.; Diodor V, 68,1; Apollodor I,4.

die Giganten und die melischen Nymphen hervorbrachte (124). In Rom wurde Kybele mit der einheimischen Ops identifiziert und "Magna Mater Deum Idea" genannt. Milton bezeichnet sie also mit Recht als Mutter von hundert Gottheiten. Da sie auf ihren Bildern ein Diadem mit drei Türmen trägt, nennt sie der Dichter "towered Cybele".

Juno (griech. Hera), die Gemahlin des Jupiter (griech. Zeus) und Göttin der Ehe, wird in der bildenden Kunst als jugendliche, schöne Göttin dargestellt. - Milton spricht der Gräfin also Weisheit, erhabene Mütterlichkeit und Schönheit zu, die Attribute der drei Göttinnen. Die Mythologeme dienen hier funktional als Ausdrucksmedia der Galanterie.

2. Vorliebe für kosmische Bilder, für vergeistigte Mythologeme und für Symbole als ein Characteristicum der Barocklyrik.

Die Gestaltung der Mythologeme in den "Arcades" weist ein Gepräge auf, das für die Barocklyrik charakteristisch ist.

a) Milton zeigt seine Vorliebe für einen seltsamen Mythos, in dem sich Naturphänomen und mythologische Gestalt in eigenartiger Weise verbinden, und gestaltet ihn aus. - Der Genius des Waldes spricht nämlich folgende Worte zu den Hirten:

Z.28-31: "Of famous Arcady ye are, and sprung
Of that renowned flood, so often sung,
Divine Alpheus, who by secret sluse,
Stole under Seas to meet his Arethuse."

Der Jäger Alpheios liebte Arethusa. Sie floh vor ihm und wurde in eine Quelle auf der Insel Ortygia bei Sizilien verwandelt. Alpheios nahm nun die Gestalt eines Flusses an, folgte der Geliebten unter dem Meersboden und vereinte

(124) Hesiod, Theog. 116 ff.; 183 ff.; Apollodor Bibl.I, 1, 4 und I, 6, 1.

sich mit ihr (125). - Die Hirten, die Milton auftreten läßt, stammen von dem arkadischen Fluß Alpheios ab, wie der Dichter behauptet (Z.28 f.). Ebenso typisch für Milton wie die Auswahl dieses eigenartigen Mythos ist die Verknüpfung der Vergangenheit mit der Gegenwart, in diesem Falle mit den auf der Bühne auftretenden Schäfern.

b) Der Schutzgeist (126) des Waldes, der römische Genius Loci, spricht noch über seine Pflichten und fährt dann fort:

Z.61 ff.: "But els in deep of night when drowsines
Hath lockt up mortal sense, then listen I
To the celestial Sirens harmony,
That sit upon the nine enfolded Sphears,
And sing to those that hold the vital shears,
And turn the Adamantine spindle round,
On which the fate of gods and men is wound.
Such sweet compulsion doth in musick ly,
To lull the daughters of Necessity."

Milton übernimmt hier ein kosmisches Bild aus Platons "Staat" (127), in dem bekannte mythologische Gestalten in das ptolemäische Weltsystem eingeordnet sind und durch diese Verbindung mit dem Universum als überweltliche Mächte erscheinen. - Die Sirenen stellte man sich in der hellenischen Frühzeit als schöne Mädchen vor, später als Vögel mit Frauenköpfen, die mit ihrem Gesang die Menschen bezauberten (128). Platon und Milton beschreiben ihr Äußeres nicht. Bei Platon stehen sie auf den acht durchsichtigen Himmelskugeln, den Sphären, und jede Sirene singt einen bestimmten Ton, sodaß eine Harmonie aus acht Tönen erklingt, die berühmte Sphärenharmonie der Pythagoreer. Bei Milton sitzen die Sirenen auf neun Sphären. Er weicht also in Einzelheiten von Platons Bild ab. Platons eherne Spindel der Notwendigkeit dreht die Sphären

(125) Pausan.V, 2, 7; Ovid, Met.V, 577 ff.; Schol. Vergil, Ecl.X, 1.

(126) Servius zu Vergil, Georg.I, 302; Aeneis, V, 84 ff.

(127) Platon, Politeia X, 14 (616 B - 617 D).

(128) Homer, Odys.XII, 39 und 166-200.

im Kreise; auf Miltons diamantener Spindel ist das Schicksal aufgewickelt (die Abstraktion macht Fortschritte). Bei Platon singen auch die Moiren (Lachesis, Klotho und Atropos), die Töchter der Notwendigkeit, während sie bei Milton vom Gesang der Sirenen eingeschläfert werden. Die Lebensschere erwähnt Platon nicht; sie taucht erst in der spätrömischen Mythologie auf.

Das Bild der Sphären mit ihren gewaltigen Dimensionen läßt auch die Sirenen größer erscheinen, die übrigens "himmlische" Sirenen genannt werden und über deren Aussehen nichts gesagt wird. Auch die Parzen werden nicht beschrieben. Milton nennt nur ihre Symbole: Schere und Spindel, während Platon auch ihre Kleidung schildert. - Milton übernimmt also von Platon das kosmische Bild, vergeistigt die Mythologeme aber noch stärker als der Philosoph und macht die Spindel, die bei Platon eine geophysikalische Funktion hat, zum reinen Symbol, ja er fügt sogar noch eines hinzu, die Lebensschere. Die Gestalt der Mythologeme soll ganz durchsichtig werden, damit der geistige Gehalt unmittelbar durchleuchtet.

Die Aussage dieser Stelle, die sich aus mythologischen Gestalten (Sirenen, Parzen), kosmischem Bild (neun Sphären), Symbolen (Schere, Spindel und die Sphären) und abstrakten Begriffen (harmony, fate) zusammensetzt, läßt sich in drei Teile gliedern. Die beiden ersten Teile sind deskriptiv, der dritte Teil bringt die "Conclusio" aus den Prämissen. Zeile 62 b - 64: Die Sirenen versinnbildern die Musik, die neun Sphären Harmonie und Ordnung (harmony). Zeile 65 - 67: Die Parzen, die diamantene Spindel und die Lebensschere symbolisieren das aufmerksame, harte und unerbittliche Schicksal (fate). - Es ist charakteristisch für Milton und die Barocklyrik, daß die Symbole nicht allein stehen, sondern sofort durch abstrakte Begriffe ergänzt und gedeutet werden. - Zeile 68 - 69: Der Gesang der auf den Sphären sitzenden Sirenen schläfert

die Töchter der Ananke ein. Die Macht der Musik und Dichtung, die auf einem Ordnungssystem basieren, überwindet das harte Schicksal. Wieder drückt der Dichter die Aussage mit abstrakten Begriffen aus (compulsion, music, Necessity).

Milton läßt die Worte des Genius dann wieder in den Ton der Galanterie übergehen: solch eine Sphärenmusik sollte eigentlich zum Lob der Dame erklingen, der er huldigt.

3. Häufung mythologischer Namen als Bildungsbeweis.

Im "Third Song" breitet Milton auch sein geographisches Wissen aus, das er sich durch die Lektüre antiker Dichter erworben hat. Die Nymphen und Schäfer sollen die Flüsse Ladon und Erymanthos, die Berge Lykaion, Mainalos und das Kyllene-Gebirge verlassen, denn:

"Here ye shall have greater grace,
To serve the Lady of this place.
Though Syrinx your Pans Mistres were,
Yet Syrinx well might wait on her.

Such a rural Queen

All Arcadia hath not seen.

Pan stellte der Nymphe Syrinx, einer der drei Hamadryaden, nach. Da wurde sie in ein Schilfrohr verwandelt, aus dem Pan sich eine Flöte anfertigte (129). - Milton beendet das Lied mit einem hyperbolischen Kompliment: Syrinx, die Geliebte eines Gottes, wäre dazu geeignet, die Countess zu bedienen. Der Dichter benutzt jede Gelegenheit, seine Kenntnis der Mythologie zu beweisen.

Die Mythologeme in den "Arkadiern" fungieren also als Ausdrucksmedia der Galanterie in einem heiteren Spiel, als Bildungsausweis des Dichters in panegyrischen Liedern und als Symbole in kosmischen Bildern. Die Gestalt

(129) Ovid, Met. I, 689 ff.; Achilles Tatius VIII, 6, 7 ff.; Longus, Daphnis und Chloe II, 34; Mythogr. Vatic. I, 127.

der Mythologeme wird stilisiert und vergeistigt. Abstrakte Begriffe begleiten und deuten die Symbole aus der Mythologie.

VII. Puritanisch-christlicher Gehalt und antike und barocke Gestalt der Mythologeme in der Pastoral-elegie "Lycidas"!

Milton wählte für seinen ertrunkenen Freund Edward King aus der klassischen Pastoraldichtung den Namen "Lycidas" aus, der bei Theokrit und bei Vergil (9. Ekloge) vorkommt. Vorbilder für Miltons Gedicht waren Theokrits 2. Idylle, Bions Klage um Adonis, Moschos' Elegie auf Bion, Vergils 5. und 10. Ekloge in den Bucolica, Spencers Meditation über den Ruhm in "The Shepherd's Calendar" und Castigliones lateinische Elegie "Alcon" (130).

1. Antike als Vorbild.

Nach den einleitenden Versen ruft Milton die Musen auf, für Lycidas zu singen (131):

Z.15-16: "Begin then, Sisters of the sacred well,

That from beneath the seat of Jove doth spring".

Die Musen sind die Töchter des Zeus und der Mnemosyne (132). Sie waren ursprünglich Wassergeister und wurden bei Pieria am Fuße des thessalischen Olymp verehrt. Später sah man sie als Göttinnen der Dichtung und der Künste an. - Auch hier bei Milton dominiert das antike Musenbild, denn die Musen wohnen als Quellgöttinnen am Fuße von Jupiters Sitz, wo ihr Gesang erklingt. Die Nuance, die Milton durch den Gesang der Musen für den Ertrunkenen hineinbringt, ist nicht unangebracht, denn der Tote war Dichter,

(130) Cf. J.H. Hanford: The Pastoral Elegy and Milton's Lycidas, in: PMLA XXV/1910, pp.403-447; J.A.K. Thomson: Classical Influences on English Poetry, London 1951, pp.178-180; G. Norlin: The Conventions of Pastoral Elegy, in: American Journal of Philology XXXII/1911, pp.294-312; T.P. Harrison: The Latin Pastorals of Milton and Castiglione, in: PMLA L/1935, pp.480-493.

(131) Darbishire, p. 165.

(132) Hesiod, Theog.915 ff.

und deshalb sollen ihn die Göttinnen der Dichtkunst beklagen.

Die Musen und Nymphen waren nicht imstande, den Tod des Edward King zu verhindern, so wie die Muse Kalliope ihren Sohn Orpheus nicht vor dem Tod retten konnte:
Z.58-63: "What could the Muse her self that Orpheus bore,

The Muse her self, for her inchanting son
Whom Universal nature did lament,
When by the rout that made the hideous roar,
His goary visage down the stream was sent,
Down the swift Hebrus to the Lesbian shore."

Orpheus bezauberte mit seinem Gesang Menschen, Tiere und Pflanzen. Er wurde von thrakischen Weibern zerrissen; sein Kopf wurde in den Hebros geworfen und durchs Meer nach Lesbos getragen (133). Milton hält sich in der Nacherzählung des antiken Mythos an Ovid. Die Überlieferung des Orpheus-Mythos läßt sich natürlich viel weiter zurückverfolgen, nämlich bis ins 6. Jahrhundert v.Chr. (134). Milton folgt aber weder den griechischen Autoren noch den englischen, die den Mythos später aufgriffen (135), sondern dem lateinischen Dichter.

Milton gestaltet nicht nur die Nachdichtung des Mythos nach dem Muster der Antike, sondern richtet sich auch in der Verbindung von Orpheus-Mythos und Pastoral-Poesie nach ihrem Beispiel. Die antiken Schäfergedichte enthalten nämlich viele Anspielungen auf die Musikalität

(133) Apollon.Rhod.I, 569 ff.; Horaz, Carm.III,11, 13; Ovid, Met.X, 143 ff.; XI, 1-88; Vergil, Georgica IV, 504-527; George Sandys: Upon the Eleventh Booke of Ovid's Metamorphosis, in: Ovid's Metamorphosis, Englished, Mythologiz'd and Represented in Figures, Oxford 1632, pp. 387-388.

(134) Cf. W.K. Guthrie: Orpheus and the Greek Religion: A Study of the Orphic Movement, London 1935.

(135) Cf. Julius Wirl: Orpheus in der englischen Literatur, in: Wiener Beiträge zur englischen Philologie, XL, Wien-Leipzig 1913, pp.1-99.

des Orpheus und seine Macht über die Natur (136). Aus der Renaissance (137) stammt dagegen die Sitte, die beklagte Hauptgestalt der Elegie mit Orpheus zu vergleichen. - Vom Sinn des Orpheus-Mythos an der zitierten Stelle in "Lycidas" wird noch die Rede sein. Hier galt es nur zu konstatieren, daß Milton mit dem antiken Vorbild im Inhalt und auch in dem Brauch, Orpheus in einer Pastoral-elegie erscheinen zu lassen, übereinstimmt.

2. Barock-Gepräge der Mythologeme.

Milton ahmt die antiken Autoren nicht immer nach. Er gestaltet viele Mythologeme um, ohne sich um die griechische oder römische Form des Mythos zu kümmern. Es gelingt ihm dabei sehr oft, die dichterische Aussagekraft des Mythologems zu verstärken. - Aus dem verwandelten Parzen-Mythologem spricht bei Milton Grausamkeit und Blindheit des Schicksals, das der Mensch mit Empörung und ohnmächtiger Auflehnung beantwortet:

Z.73-76: "But the fair Guerdon when we hope to find,
And think to burst out into sudden blaze,
Comes the blind Fury with th'abhorred shears,
And slits the thin-spun life."

Eine der drei Moiren (lat. Parcae), Atropos, die Unabwendbare, durchschneidet den Lebensfaden (138). - Die Erinyen (lat. Furiae) dagegen sind die gräßlich aussehenden Rachegöttinnen, die den Frevler verfolgen. Milton

(136) Moschos, Klage um Bion XVIII, 116-126; Vergil, Eclog. III, 46; IV, 55-57; VI, 29-30; VIII, 55-56.

(137) Petrarca, Ekloge II; Boccaccio, Ekloge XIV, 114-123; Sannazaro, Ekloge XI, 64-68, 73-75; Alamanni, Ekloge II, 129-131. - Über den Orpheus-Mythos in Pastoralen cf. W.W. Greg: Pastoral Poetry and Pastoral Drama, London 1906, pp.156-163. - Orpheus erscheint auch in englischen Elegien: Spenser, Ruines of Time, 1591, Z. 323-336; 603-616; Michael Drayton, The Shepherds Garland, 1593, Eclogue IV, Z.69.

(138) Hesiod, Theog.904 ff.; Isidor, Etymologiae VIII, 11, 93; Script.Rer.Myth.Lat.I, 109; Egbert von Lüttich, Fecunda Ratis, ed. Voigt, Halle 1889, p.170.

nennt die Parze "blind Fury". Diese Identifizierung der Furien mit den Parzen wird durch die jeweilige Dreizahl nahegelegt, kommt aber in der antiken Literatur selten vor (139). Milton wollte auf diese Weise die Furchtbarkeit der Parze verstärkt ausdrücken, und durch das Adjektiv "blind" die Grausamkeit (das blinde Wüten) und die Unerklärbarkeit des Todes (das blinde Schicksal) veranschaulichen.

Hier manifestiert sich die Tendenz des Barockdichters, das Schreckenerregende und Abstoßende in einem Mythos noch hervorzuheben, an dieser Stelle also die unheimliche Macht der Parze zu unterstreichen. Selbst Milton, der das Schöne besingen will, neigt also zur barocken Übersteigerung der Form eines Mythologems. - Charakteristisch für das Barockzeitalter ist auch die zunehmende Abstraktion, die vor den Mythologemen nicht halt macht. Die Parze zerschneidet nicht den Faden, sondern das Leben. "And slits the thin - spun life" ist eine unvollständige Metapher. (Unter einer Metapher versteht man den Ausdruck eines Abstractums oder eines geistigen Sachverhaltes durch ein Concretum.) Das Abstractum wird hier ausdrücklich genannt (life) und das Concretum (der Faden) wird nur durch "thin-spun" angedeutet.

Auch die Beliebtheit grotesker Figuren aus Mythen gehört zu den Merkmalen der Barocklyrik: Z.34: "Rough Satyrs danc'd, and Faunus with clov'n heel." Die Satyrn waren ursprünglich wilde, animalische Fruchtbarkeits-Dämonen. Sie traten als lüsterne Begleiter des Dionysos in Pferdegestalt mit menschlichem Oberkörper auf Bergen und in Wäldern auf. In Italien wurden sie mit den Fauni, den Waldgöttern, identifiziert (140). Die altlatinische Mythologie kennt Faunus auch in der Einzahl als den Gott der

(139) Aischylos (Prometheus 516) setzt die Erinyen mit den Moiren gleich.

(140) Cf. M.P. Nilsson: Geschichte der griechischen Religion, 1. Band, 2. Aufl. München 1955, p.219.

Hirten, der Felder und des Viehs. Faunus wurde dem griechischen Pan angeglichen, der BocksfüÙe hatte (141). Auch Milton, der Dichter des Schönen, konnte sich dem Reiz dieser bizarren Gestalten nicht entziehen. Der Barocklyriker liebt das Ungewöhnliche und Überraschende.

Ein weiteres Merkmal der Barocklyrik ist die Kumulation von Mythologemen (vgl. Zeilen 85-102). Der Barockdichter stellt nicht nur seinen Wissensschatz zur Schau, sondern es drängt ihn auch mit Macht, die WeltfüÙe, die ihm entgegentritt, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln, also auch mit der Mythologie, zu bewältigen und den Leser mit dieser Häufung von Mythologemen zu überwältigen.

Mit dem Einfluß der Antike und des Barockgeistes vereinigt sich in Miltons Dichtung noch eine dritte Strömung: das Christentum puritanischer Prägung.

3. Puritanismus in mythologischem Gewand.

Milton bekundet seinen christlichen Glauben auch in direktem Zusammenhang mit griechischen oder römischen Mythologemen.

Z.81-84: "(Fame) lives and spreads aloft by those pure eyes,
And perfect witness of all-judging Jove;
As he pronounces lastly on each deed,
Of so much fame in Heav'n expect thy meed."

Zeus (lat. Jupiter, Jovis), der Sohn des Kronos und der Rheia, thront als höchster Gott auf dem Olymp (142). Er herrscht als Blitzgott mit großer Macht über Götter und Menschen (143). - Bei Milton steht hier aber der mythologische Name "Jove" für Gott, denn der Dichter spricht

(141) Servius, Georg.I, 10; Macrobi., Sat.I, 12, 22; - Livius I, 5, 2; Horaz, Carm.I, 17, 2; Ovid, Fast.II, 424 ff.

(142) Homer, Ilias II, 412; Odysse.VI, 41 ff.

(143) Homer, Ilias XII, 251 ff.; Hesiod, Theog.383 ff.; Aischylos, Hik. 524 ff.; Kallim.Hymn.I, 65 ff.

nicht vom Olymp, sondern vom Himmel, nicht von der Rache, sondern vom Lohn, und nicht von einem auf Liebesabenteuer ausziehenden Gott, sondern von dem Richter über jede Tat. Milton vollzieht hier eigentlich nicht eine Christianisierung der heidnischen Mythologie, sondern veranschaulicht mit Hilfe des Mythologems die Lehre von der sittlichen Verantwortung des Menschen für sein Handeln und die Lehre vom Richteramt Gottes, die er gestaltmäßig an das Gesamtbild des Pastoralgedichtes anpaßt. Auch Dante ("Sommo Giove") und die Renaissancedichtung verfahren so. Für die Lehre ist damit nichts gewonnen; nur die korrelative Adäquanz der Bilder wird gefördert.

Milton hat die Mythologisierung des Christlichen aber nicht zum Prinzip erhoben. Er verzichtet auf eine mythologische Verkleidung für den Apostel Petrus, der mit biblischen und liturgischen Symbolen umgeben ist (vgl. Z.108-112), weil ohnehin eine Beziehung zwischen Petrus und dem Pastoralmilieu besteht. Die Rede des Apostels, der den Auftrag erhielt: "Weide meine Schafe!" (Joh.21, 17), ähnelt sehr der Hirtenrede Jesu im Johannes-evangelium (Joh.10, 1-18; Lycidas, Z.113 ff.). Petrus trägt außerdem eine Mitra, die Kopfbedeckung der Bischöfe, die als Hirten der ihnen anvertrauten Herde vorstehen (1.Petr. 5, 2), und zwei Schlüssel (Mt.16, 19), die die Türen des Schafstalls öffnen und schließen. Die gesamte polemische Rede des Apostels, die sich gegen die "Mietlinge" richtet und den Klerus des Barockzeitalters mit puritanischem Eifer kritisiert, verwendet Wörter und Bilder aus dem Hirtenleben. Milton sah deshalb von einer Ausschmückung durch Mythologeme ab. Außerdem riß das puritanische Anliegen der Zeitkritik den Dichter hier so mit, daß die ätzende Schärfe der Polemik seine ästhetischen Ambitionen verdrängte.

Im zweiten und sehr kurzen Hauptteil des Gedichtes (Z.165 ff.) herrschen nicht mehr Klage und Trauer, sondern

Trost und Freude. Diese "Consolatio" entspringt wieder ganz eindeutig der christlichen Überzeugung des Dichters. Er ruft den Schäfern zu, Lycidas sei gar nicht tot. So wie die Sonne abends im Bett des Ozeans zur Ruhe geht und morgens wieder aufsteht, versank Lycidas und stieg wieder empor:

Z.172-177: "So Lycidas sunk low, but mounted high,
Through the dear might of him that walk'd the waves
Where other groves, and other streams along,
With Nectar pure his oozy Locks he laves,
And hears the unexpressive nuptiall Song,
In the best Kingdoms meek of joy and love".

Das Bild Elysions verblaßt hier zusehends (die Wörter "groves, streams, Nectar" deuten es noch an) und verschiedene biblische Bezeichnungen für das ewige Leben treten hervor. Die einzige deutliche mythologische Anspielung besteht in dem Hinweis auf den Nektar, mit dem Lycidas sich den Schlamm der Meerestiefe aus den Locken wäscht. Nektar ist der Göttertrank. Lycidas dagegen benützt ihn zum Waschen. Hierin kann man eine Abwertung der heidnischen Mythologie durch Milton erblicken.

Der Dichter führt die Schilderung der himmlischen Freuden noch in der Sprache der Bibel fort (Z.178-181). Doch zum Schluß wendet er die aus biblischem Geist geformte Tröstung wieder leicht ins Heidnisch-Mythologische, da er Lycidas zum Genius der Küste beruft (Z.183). Der Genius war in der römischen Mythologie der Schutzgeist eines Ortes oder einer Person. Allerdings wurde das Wort später im Englischen im Sinne von "Schutzengel" gebraucht. Lycidas soll ja auch die Seefahrer beschützen (Z.184 f.). "Genius" ist hier also ein ambivalentes Mythologem, in dem sich heidnischer und christlicher Gehalt vermischen.

Milton umkleidet also manchmal christliche Glaubenslehren mit mythologischem Gewand oder erfüllt ein Mythologem mit christlichem Sinngehalt. Antike Mythologie,

barocke Gestaltung und christlich-puritanischer Geist verbinden sich in Miltons "Lycidas" zu einem vielschichtigen und beziehungsreichen Gesamtwerk.

4. Die Interpretation des Orpheus-Mythologems.

Das Orpheus-Mythologem, von dem schon in Abschnitt 1 die Rede war, soll nun interpretiert werden. Das Leben des Orpheus wird von Milton als Parallele zum Schicksal des Lycidas herangezogen. - Die Muse Kalliope konnte ihren Sohn Orpheus nicht vor dem Tode bewahren. Lycidas erhielt von den Nymphen keine Hilfe, als er starb. - Beide waren Sänger, Dichter und wurden nach ihrem Tod tief betrauert. - Lycidas ertrank; der Kopf des Orpheus wurde dem Wasser überantwortet. - Aus diesen gegenseitigen Bezügen zwischen Mythos und dem Unglück des Edward King geht hervor, was Milton mit dem Orpheus-Bild beabsichtigte. Er wollte das Überzeitliche und Allgemeingültige an dem einmaligen und historischen Vorgang durch ein Mythologem symbolisieren. Dichtertum und Tod werden versinnbildlicht durch die Gestalt und den Tod des Orpheus. Diese beiden Themen begegnen uns abgewandelt im Gedicht wieder (Z.70 ff.: Dichtertum, Z.165 ff.: Tod).

Das Orpheus-Mythologem enthält aber noch mehr Sinnbezüge, die sich durch viele Deutungen im Lauf der Geschichte mit ihm verschmolzen. C.W. Mayerson (144) gibt einen Überblick über die verschiedenen Sinnkomponenten des Mythologems, die schon in der Antike vorhanden waren oder sich mit der Zeit durch die Tradition und Deutung des Mythos bildeten. Aber nicht alle Elemente und Deutungen, die C.W. Mayerson in ihrem Artikel nennt, sind für die Interpretation des "Lycidas" brauchbar. Deshalb werden jetzt nur die für die Deutung des Gedichtes geeigneten Komponenten mit Belegstellen aufgezählt.

(144) C.W. Mayerson: The Orpheus Image in Lycidas, in: PMLA 64/1949, pp. 189-207.

Der thrakische Sänger Orpheus besaß eine magische Macht über die Menschen und die Natur (145). Er galt als Dichter und Lehrer (146), nämlich als Autor der Hymnen und Argonautica (147) und als Verbreiter der Orphik (148). - In England sah man Orpheus als Prototyp der Druiden an. Milton läßt deshalb die Gestalten der klassischen Pastoralichtung an englischen Orten auftreten, die in Draytons Druidenerzählungen im "Polyolbion" vorkommen (149). Man erblickte in Orpheus sogar einen Typus Christi (150), vor allem wegen seiner Macht über die Natur. In der Renaissance faßte man Orpheus als Symbol von Kultur und Ordnung auf (151). Orpheus wurde von thrakischen

-
- (145) Seneca, Herc.Oet.1052 f.; Apoll.Rhod.I, 569 ff.
- (146) Horaz, Carm.III, 11, 13; Ovid, Met.X, 143 f.; Vergil, Georg.IV, 453 ff.; cf. Otto Kern: Die Religion der Griechen, Berlin, Bd.I, 1926, p.269; Bd.II, 1935, p.162.
- (147) John Milton: "Whether Day or Night is the more Excellent", Milton's Private Correspondence and Academic Exercises, transl. and ed. P.B. and E.M.W. Tillyard, Cambridge 1932, p.60; - "Of Education", Works of Milton, ed. F.A. Patterson et al., New York 1931-38, IV, p.284; - Defensio Prima, *loc.cit.*, VII, p.167.
- (148) Jenseitslehre, Theogonie und Kosmogonie.
- (149) The Works of Michael Drayton, ed. J.W. Hebel, Oxford 1933, vol.IV, pp.74, 170, 179 f., 206. Drayton sieht die Druiden als Englands erste Dichterpropheten an, preist sie als Lehrer des Monotheismus und der Moral; und als Sänger, deren Musik Frieden verbreitete. Cf. The Works of Drayton, *loc.cit.*, vol.IV, pp. 2, 116 f., 192-197. Milton spricht in Zeile 53 des "Lycidas" von den Druiden.
- (150) Orpheus Eucharisticus, Paris 1657, ein EmblemBuch (cf. hierzu Austin Warren: Richard Crashaw, A Study in Baroque Sensibility, Louisiana 1939, p. 72); Giles Fletcher, Christ's Triumph over Death, 1610, Stanzas 7-8, Poetical Works, ed. F.S. Boas, Cambridge 1908, vol.I, p.59 f.
- (151) Spenser: The Shepheardes Calendar, Eclogue of "October", 1575, Z.19-30; The Faerie Queene, 1596, IV, Canto II, Stanza 1; George Chapman: Hymnus in Noctem, 1594, Z. 54 - 62 und 139 - 200.

Weibern getötet, die seinen Kopf in den Hebros warfen, und später in die Elysischen Gefilde aufgenommen (152). Der Orpheus-Mythos gehört zu den traditionellen Elementen der klassischen und neueren Pastoralelegie (153).

Da diese Komponenten, Assoziationen und Interpretationen des Orpheus-Mythos an verschiedenen Stellen des Lycidas-Gedichtes durchschimmern, gelangt C.W. Mayerson zu der Auffassung, das Orpheus-Mythologem sei ein funktionales Bild, d.h. in ihm seien Thema, Inhalt, Sinn und Bilder des Gedichtes konzentriert enthalten und würden von hier aus entfaltet.

5. Das Orpheus-Mythologem als funktionales Bild.

Die "Lycidas"-Elegie soll nun von Anfang bis Ende auf die "Ausstrahlungen" des Orpheus-Mythologems hin untersucht werden (154).

Tod (Z.8), Gesang und Dichtertum (Z.11), das Wasser als Aufnahmeort des Leichnams (Z.12) und die Trauer um den Toten (Z.14) klingen gleich im ersten Abschnitt der Elegie in dieser Reihenfolge an. Diese Motive stehen alle mit dem Orpheus-Mythologem in Beziehung.

In Zeile 15 ff. ergeht die Aufforderung an die Musen, den toten Dichter zu besingen. Ihr Gesang ist göttlichen Ursprungs, denn sie sind die Schwestern der Quelle, die am Fuße des Olymp, dem Sitz Jupiters, entspringt. Orpheus selbst ist der Sohn einer dieser Musen (Z.58), und sein Gesang übte eine überirdische Macht über die Natur und die Menschen aus (Z.59: *enchanting*). - Die Trauer der Musen und Miltons um Lycidas findet ihre Parallele in

(152) Ps.-Eratosth., *Katast.* 24; Ovid, *Metam.* XI, 1-88; Vergil, *Georg.* IV, 504-527.

(153) Vgl. die am Ende des Abschnittes 1 (Antike als Vorbild) aufgeführten Belegstellen.

(154) Dieser Gang durch das Gedicht verwertet viele Anregungen aus dem Artikel von C.W. Mayerson, *loc.cit.*, weicht aber auch in vielen Punkten von ihm ab.

der Trauer der Muse Kalliope und der ganzen Natur um Orpheus (Z.60).

In den Zeilen 25 - 36 erinnert sich Milton an die gemeinsam im Schäferleben verbrachte Zeit und an die Lieder, die Lycidas und er sangen. Es gehört zur Konvention, in der Pastoralelegie vom Gesang des Orpheus zu sprechen. Analog hierzu redet Milton auch vom Gesang des Lycidas.

Die Trauer der Natur um den Toten, die auch in der antiken Mythologie hervorgehoben ist, wird in den Zeilen 37 - 49 geschildert.

Z.50-63: Die Nymphen verhüteten den Tod des Lycidas nicht, denn sie spielten wohl gerade bei den Ruhestätten der Druiden. Doch sie hätten auch nicht zu helfen vermocht. Selbst die Muse Kalliope konnte ja ihren Sohn Orpheus nicht retten. Hier im Orpheus-Mythologem liegt das Zentrum des Gedichtes. England und Griechenland, Druiden und Nymphen, Edward King und Orpheus sind hier im Tod beider verbunden. - Die Ohnmacht der Kunst (repräsentiert durch die Muse) gegenüber dem Tode kommt hierbei auch zum Ausdruck. Orpheus als Symbol der Harmonie und der Ordnung wird von der tobenden Masse überwältigt (Z.61).

Im nächsten Abschnitt des Gedichtes (Z.64-84) klärt Phoibos (= Apollon) den Dichter auf, daß wahrer Ruhm darin besteht, vor dem Urteil Jupiters (= Zeus) bestehen zu können. Phoibos ist der Sohn des Zeus, des höchsten Gottes. Aus dem christlichen Gehalt dieser Stelle ergab sich oben schon, daß Milton mit "all-judging Jove" Gott meint. Daraus darf man folgern, daß mit Phoibos, dem Sohne des Jupiter, Christus, der Sohn Gottes, gemeint ist. Im Hinblick auf das Orpheus-Mythologem ergeben sich folgende Sinnbezüge:
Orpheus, Lehrer der Griechen - Phoibos, Lehrer des Christen Milton. Orpheus, der Typus Christi - Phoibos als Name für Christus. Orpheus, der Verkünder eines Jenseits in der

Orphik - Christus, der Verkünder des Reiches Gottes und des ewigen Lebens. Von Christus als dem Führer zum Himmel spricht Milton später noch (Z.172 ff.).

In den Zeilen 85 - 102 beteuern verschiedene Wassergötter ihre Unschuld am Tode des Lycidas. Die letzte Zeile dieses Gedichtabschnittes verknüpft sein Ertrinken mit dem Schicksal des Orpheus-Hauptes (Z.102: "that sacred head" des Lycidas; Z.62: "goary visage" des Orpheus).

Im konventionellen Zug der Trauernden erscheint unter anderen auch der Apostel Petrus (Z.103-131). Er wettet gegen die falschen Hirten, die nur auf ihr Wohlergehen bedacht sind und ihre Herde zugrunde gehen lassen. Lycidas gehörte nicht zu ihnen. - Auch Orpheus hob sich ab von der Masse derer, die den Dionysos verehrten (Z.61: "the rout that made the hideous roar").

Der folgende Abschnitt des Gedichtes (Z.132-164) verknüpft den traditionellen Blumenkatalog mit der Trauer um den vom Wasser fortgeschwemmten Leichnam des Lycidas. Auch der Kopf des Orpheus, der die Blumen mit seinem Gesang bezauberte, wurde vom Wasser fortgetragen.

Die Zeilen 165-185 bringen wieder unausgesprochene Parallelen zwischen der Aufnahme des Orpheus in die Elysischen Gefilde und dem Aufstieg des Lycidas in den Himmel (Z.178: "There entertain him all the Saints above") und zwischen Orpheus, der Macht über die Natur besaß, und Christus, der auf den Wellen ging (Z.173).

Aus allen diesen Assoziationen ergibt sich, daß das Orpheus-Mythologem als funktionales Bild die ganze Elegie durchherrscht. Die Sinnbezüge werden noch durch verschiedene Symbole verstärkt, die zum Teil mit dem Orpheus-Mythos in Verbindung stehen.

6. Die Wasser-, Vegetations- und Mythensymbolik in ihrer Bedeutung für die "Tod und neues Leben"-Thematik in "Lycidas".

a) Vegetationssymbole und -mythen: Lorbeer, Myrte und Efeu (Z.1-2) sind als immergrüne Pflanzen Symbole des Lebens, der Unsterblichkeit und der unvergänglichen Dichtung. Sie sind den Fruchtbarkeitsgöttern heilig. Die vor Apollon flüchtende Daphne wurde in einen Lorbeerbaum verwandelt (155). Adonis wurde aus einem Myrtenzweig geboren (156). Das Efeu war dem Dionysos heilig, der auch als Vegetationsgott verehrt wurde.

Die Verwandlung eines Sterblichen in eine Pflanze symbolisierte in der antiken Mythologie seine Unsterblichkeit. Milton erwähnt deshalb auch in Zeile 106 die "sanguine flower", die Hyazinthe, die aus dem Blut des von Apollon versehentlich getöteten jungen Hyakinthos entstand (157). Hyakinthos war ein Vegetationsgott, dessen Tod und Aufblühen das Sterben und Wiederaufleben der Natur versinnbildlichte (158). - Die Rose (Z.45) entsproß dem Blute des Adonis und das Veilchen (Z.145) dem Blute des Attis (159). So wie diese Pflanzen versinnbildeten auch die anderen "vernal flowers" (Z.141) den Tod und das Wiederaufleben des Lycidas (160).

b) Wassersymbolik und -mythologie: Da Lycidas im Wasser den Tod fand, spielt die Wassersymbolik eine gewisse Rolle in der Elegie. Die Wasser- ist wie die Vegetations- symbolik an vielen Stellen eng mit der Mythologie ver-

(155) Ovid, *Metam.*I, 452 ff.; Hygin, *Fab.*203.

(156) Ovid, *Metam.*X, 512.

(157) Eurip., *Hel.*1471 ff.; *Apollod.Bibl.*I, 3, 3; III, 10, 3; Ovid, *Metam.*X, 162 ff.

(158) Cf. M.P. Nilsson: *Geschichte der griechischen Religion*, München, 2.Aufl.1955, Bd.I, p.294 und 500.

(159) Cf. J.G. Frazer: *The Golden Bough*, London 1922, Adonis, Attis, Osiris, I, p. 313.

(160) Viele Einzelheiten des Abschnittes über die Symbolik in "Lycidas" sind entnommen dem Artikel von R.P. Adams: *The Archetypal Pattern of Death and Rebirth in Milton's Lycidas*, in: *PMLA* 64/1949, pp.183-188.

flochten. In den antiken Kulturen war das Wasser ein Symbol der Fruchtbarkeit und des Lebens (161). Im christlichen Kult ist das Wasser ein sakramentales Zeichen. Johannes nennt die Taufe "die Wiedergeburt aus dem Wasser und dem Geiste" (Joh.3, 5). Der Taufakt symbolisiert und realisiert zugleich das Begrabenwerden für die Sünde und das Wiederauferstehen mit Christus (Paulus in Röm.6, 4). Milton neigt mehr der ^{panfinitischen} christlichen Sinngebung zu, wie wir sehen werden. Fragen wir zuvor aber nach dem Sinn der wichtigsten von etwa fünfzig Bezügen zum Wasser, die sich in den 193 Zeilen des Gedichtes finden.

Die Nymphen, die Quellgöttinnen, bewahrten Lycidas nicht vor dem Ertrinken (Z.50 ff.), und so wurde das Wasser ihm zum Grab. Da das Wasser aber kein Symbol mit einseitig seinsnegierendem Sinn ist, darf es nicht die ursächliche Schuld am Tode des Lycidas tragen. Milton stellt die Unschuld des Wassers durch den Auftritt der Wassergötter dar (Z.85 ff.), die sich rechtfertigen:

Z.88-92: "But now my Oate proceeds,

And listens to the Herald of the Sea

That came in Neptune's plea,

He ask'd the Waves, and ask'd the Fellon winds,

What hard mishap hath doom'd this gentle swain?"

Der "Herald of the Sea" ist Triton, der Sohn des Poseidon (lat. Neptun) und der Amphitrite (162). Er wurde meistens auf einer Muschel blasend als Mensch mit einem Fisch-Unterleib dargestellt und für ein böses Wesen gehalten (163). Milton verändert das Mythologem, denn er verschweigt dessen pejorative Seite und beläßt dem Triton den stolzen Titel "Herold des Meeres", den Ovid ihm verlieh. Triton erkundigt sich im Auftrage des Meeresherrn Neptun nach dem Geschick des jungen Lycidas. Neptun (griech.

(161) Cf. S.Langdon: Tammuz and Ishtar, Oxford 1914, p. 5 f.

(162) Hesiod, Theog.930 ff.; Ovid, Met.I, 333 ff.

(163) Vergil, Aen.VI, 162 ff.; Pausanias IX, 21, 1.

Poseidon), der meistens als wilde, haßerfüllte Gestalt auftritt (164), weiß also nichts von dem Unglück. Durch diese Entlastung des Neptun mildert Milton also auch hier das antike Mythologem ab, das den Meeresherrn als Zerstörer und Rächer schildert. - Auch die Winde wissen nichts vom Schicksal des Lycidas:

Z.96-99: "And sage Hippotades their answer brings,
That not a blast was from his dungeon stray'd,
The Ayr was calm, and on the level brine,
Sleek Panope with all her sisters play'd."

Aiolos, der in der Odyssee (X, 1 ff.) auch Hippotades genannt wird, ist der Gott der Winde. Er berichtet daß auch die Winde nicht das Unglück verursachten, und daß Panope und die anderen Nereiden zu der Zeit des Unglücks spielten. Die Nereiden sind die freundlichen Meeressnympen, die das Gefolge des Poseidon bilden und den Seeleuten in Seenot helfen (165).

Nicht das Wasser und die Winde, nicht die Naturgewalten, die durch die Wasser- und Windgottheiten symbolisiert werden, tragen die Schuld am Tode des jungen Hirten, sondern menschliche Unzulänglichkeit, die das Schiff erbaute, ist verantwortlich dafür. Die Mythologeme erfüllen hier nur eine Aufgabe: sie verlebendigen diese Aussage des Dichters durch die Personifikation der Naturgewalten.

An den soeben genannten Stellen spielt das Wasser also eine neutrale Rolle. - Die von Milton beabsichtigte Aussage muß für jede Stelle neu erschlossen werden. In Zeile 85 f. symbolisieren zwei Wasserläufe zwei Lyrikströmungen:

"O Fountain Arethuse, and thou honour'd floud,
Smooth-sliding Mincius, crown'd with vocall reeds,
That strain I heard was of a higher mood."

(164) Homer, Od.IV, 505 ff.; Vergil, Aen.II, 608 ff.

(165) Eurip., El.433 f.; Iph.Taur.427 ff.; Jon 1080 ff.; Hesiod, Theog.252 ff.; Anthol. Palat.VI, 349.

Arethusa, die Quelle auf Ortygia, repräsentiert die griechische, Mincius, ein Nebenfluß des Po, die lateinische Pastoraldichtung (166).

In Zeile 164 dagegen wird das Wasser als feindliches Element aufgefaßt, denn die Delphine sollen Lycidas aus ihm retten:

"And, O ye Dolphins, waft the haples youth."

Die Matrosen eines Schiffes wollten den Dichter Arion seines Geldes wegen ertränken. Arion bat sich aus, zuvor noch einmal singen zu dürfen. Sein Gesang lockte einen Delphin an, der ihn rettete (167). Auch Palaimon wurde von Delphinen ans Land getragen (168). Dieses Mythologem, das auf die Rettung eines Dichters anspielt, hat die Aufgabe, zur Errettung des Lycidas überzuleiten und die Stimmung von trostloser Klage in zuversichtliche Freude übergehen zu lassen.

Die wahre Hilfe kommt für Lycidas von Christus, der auf den Wellen ging (Z.173) und dem im Wasser versinkenden Petrus (Z.109) die rettende Hand reichte. Wie die Sonne im Flammenschmuck aus dem Ozean steigt (Z.169 ff.), so erhebt sich Lycidas mit Christi Beistand aus dem Wasser zum Himmel. Das Wasser fungiert also nicht als Symbol des Lebens. Miltons Auffassung des Wassers als eines statischen oder neutralen Elements stammt ^{wobei} hauptsächlich aus dem ^{paulinischen} Verständnis der christlichen Taufsymbolik. Der Symbolgehalt liegt ^{nach Paulus} nämlich vor allem in der Dynamik, im Vorgang des Ein- und Auftauchens, der das Sterben und Auf-
erstehen versinnbildet. *Milton hebt das Wirken Gottes hervor, ohne den Charakter des Wassers als Symbol des Lebens zu beachten.* Hier in der Elegie belebt jedenfalls nicht das Wasser den Ertrunkenen, sondern die Macht Christi hebt ihn empor. Das

(166) Cf. David Masson: The Poetical Works of John Milton, vol.III, London 1893, p.283.

(167) Herodot I, 23-24; Ovid, Fast.II, 79 ff.; Plut., Sept.Sap.Conv. 160 E ff.; Aelian, Hist.An.XII, 45.

(168) Cf. T.O. Mabbott: Milton's Lycidas, ll. 164 and 183-185, in: Explicator V, Feb.1947, No.26.

Wasser versinnbildet nur das Grab oder das Durchgangsstadium zwischen Tod und Gottesschau.

Die Wassersymbolik und die Vegetationssymbole und -mythologeme verdichten die "Tod und neues Leben"-Thematik in "Lycidas". Einige Gestalten aus der Wassermythologie dagegen tragen eher ornamentalen Charakter. Sie treten zwar direkt handelnd und sprechend auf, bleiben aber an der Peripherie des Sinngehaltes stehen.

7. Die Mythologeme in der Gesamtaussage der Pastoralelegie "Lycidas".

Lycidas ist scheinbar ein Gelegenheitsgedicht in der Form einer Pastoralelegie. Doch die Gesamtaussage reicht weit über die pastoral und mythologisch eingekleidete Klage um den ertrunkenen Freund hinaus. Sie setzt sich zusammen aus je einer historischen, pastoralen, moralischen, metaphorisch-symbolischen und anagogischen Ausageschicht. Die Mythologeme erscheinen in fast allen diesen Schichten.

- a) Der historische Vorgang des Todes von Edward King ist der Anlaß des Gedichtes und liefert den Stoff.
- b) Das pastorale Gewand dient ästhetischen Zielen, soll aber auch von der Individualität des erzählten Schicksals distanzieren. Diese Funktion der Entpersönlichung und Typisierung übernehmen auch die Blumenkataloge, in denen fast jede Blume im Singular und mit dem bestimmten Artikel steht (Z.40 ff., Z.142 ff.), und manche Mythologeme dekorativen Charakters, die im Plural ohne Artikel stehen (Z.34). Beide grammatisch-rhetorischen Kunstgriffe verallgemeinern, denn sie heben die Spezies oder Gattung mehr hervor als das Einzelexemplar.
- c) Auf der moralischen Ebene liegen die Abschnitte über die Dichterpflicht und den wahren Ruhm (Z.64-87) und über den korrupten Klerus (Z.108-131). Die Mythologie

tritt zurück, wo Zeitkritik und Polemik vorherrschen. Im Abschnitt über Dichtung und Ruhm jedoch flicht Milton Mythologeme ein, die die generelle und überpersönliche moralische Stellungnahme zu einem persönlichen Problem ausdrücken sollen (Z.75, 77 und 82). - Die heidnischen Götternamen bewahren vorläufig die antike Bildfolge vor dem Einbruch biblischer Bilder, der freilich dann doch erfolgt. Diese Inkonsequenz des Dichters wird durch die Tatsache gemildert, daß viele Mythologeme ohnehin schon mit christlichem Sinngehalt erfüllt sind. Dieses Faktum gehört schon zu den nächsten Aussageschichten, die den Kern des Gedichtes bilden.

d) Die symbolische Schicht setzt sich aus Vegetationsymbolen und -mythologemen, der liturgischen Wassersymbolik und einigen Gestalten aus der Wassermythologie zusammen. Die Pflanzen und die mit ihnen verknüpften Mythen weisen auf Tod und Unsterblichkeit hin. Die mythologischen Wasser- und Windgottheiten verlebendigen die Natur und rechtfertigen personal die Unschuld der Elemente am Tode des Lycidas. Sein Versinken im Wasser stellt seinen Tod dar, sein Auftauchen den Empfang neuen Lebens. - Neben dieser Symbolik steht das Orpheus-Mythologem, das durch seinen Inhalt die Sinnbezüge von Wasser, Tod und Leben noch verstärkt und außerdem die Motive des Dichtertums, des Gesanges, der Trauer, des Musenbeistandes, der Macht der Dichtkunst, des Schäferlebens, der Verbindung mit der Natur, des Individuums in der Masse, der Typologie (Orpheus-Christus; Orpheus-Druiden), des wahren Hirten, des Ertrinkens und des neuen Lebens in sich vereinigt und damit als funktionales Bild die ganze Elegie durchherrscht. Die Symbolisierung des Lycidas-Schicksals durch das Orpheus-Mythologem hebt das Typische und Allgemeingültige des Ereignisses hervor. Das Lycidas-Gedicht als Ganzes muß deshalb als eine Metapher für das Schicksal des Menschen schlechthin aufgefaßt werden. Die Wesensaussage dieser Elegie lautet daher: der Tod führt zu neuem Leben.

e) Die anagogische Aussage des Gedichtes weist auf das Ziel jeder Existenz hin. Die Mythologeme "Phoebus" und "all-judging Jove" deuten mit ihrem christlichen Gehalt auf die Pflicht zur sittlichen Anstrengung und auf das Gericht Gottes über den Menschen hin, und der Bericht über die Rettung des Lycidas durch Christus schildert den Himmel als Ziel für "all the Saints". Außerdem steht hinter all den antiken Schäferbildern und biblischen Hirtenworten das Bild des Guten Hirten selbst, der seine Herde unter seiner Leitung in den ewigen Wohnungen versammeln will. Die anagogische Aussage des Gedichtes stellt also dem Leser das letzte Ziel des Menschen vor Augen.

Die wesentlichen Aussagen des Gedichtes, die Stimmung, die Vorgänge in der Welt und die Gedanken des Dichters werden in verschiedenen Mythologemen symbolisiert. Der Gehalt nimmt also in ihnen Gestalt an.

VIII. Das Mythologem als Zentralbild in den Sonetten.

Miltons Sonette sind nicht reich an Mythologemen. Der Dichter stellt sich damit ein gutes Zeugnis aus, denn in dieser Gedichtform höchster Geschlossenheit soll es möglichst wenige einander behindernde Bilder geben. Wenn Milton daher ein Mythologem zum Medium der dichterischen Aussage macht, so fungiert es meistens als Zentralbild, das nicht viele andere mythologische Bilder an seiner Seite duldet.

1. Das Mythologem als Mittel der Polemik.

Im "Sonnet XII" (169) polemisiert Milton gegen die Kritiker seines "Tetrachordon":

"I did but prompt the age to quit their cloggs
By the known rules of antient libertie,

(169) Darbishire, p.151 f.

When strait a barbarous noise environs me
Of Owles and Cuckoes, Asses, Apes and Dogs.
As when those Hinds that were transform'd to Froggs
Rail'd at Latona's twin-born progenie
Which after held the Sun and Moon in fee."

Leto (lat. Latona) und Zeus waren die Eltern der Zwillinge Apollon und Artemis, von denen Milton spricht. Auf Befehl der eifersüchtigen Hera verweigerten die Menschen der schwangeren Leto ein Obdach, als sie vor Hera floh. Leto wollte auf der Flucht in Lykien aus einem Teich trinken, doch einige Landleute verspotteten sie laut und verunreinigten das Wasser. Zur Strafe wurden sie in Frösche verwandelt (170). Apollon (Phoibos) wurde als Sonnengott und Artemis (Cynthia, Diana) als Mondgöttin verehrt. Milton spielt darauf in Zeile 7 an.

Die Verwandlung der Spötter in Frösche, die der antike Mythos erzählt, bereitet den Weg für die Flut von Schimpfnamen aus der Tierwelt, die sich über die Gegner des Dichters ergießt. Doch nicht nur das Polemische, sondern auch die verschiedenen anderen Komponenten des Leto-Mythos (Spott und Geschrei; die pöbelhafte Menge; Tiere; Unvernunft; die Zwillinge Apollon und Artemis und ihr Kult) durchdringen das Gedicht vollständig. Leto repräsentiert den Dichter selbst, Letos Kinder versinnbildeln die Werke Miltons, und der Besitz, der den Kindern zufällt (nämlich Sonne und Mond), symbolisiert den Ruhm, der dem Autor zukommt. - Milton schließt an den Leto-Mythos noch das biblische Bild von den Perlen an, die man nicht vor die Schweine werfen soll. Es steht in gedanklicher und gestaltmäßiger Verbindung mit dem mythologischen Bild, denn auch hier symbolisieren die Tiere wieder die Gegner, die Kritiker und die Masse. - Das Mythologem steht also als umfassendes Zentralbild im Sonett, dient aber einem bestimmten Zweck, der Polemik.

(170) Hymn. Homer. ad Apoll. 47 ff.; Apollod. I, 21 ff.; Hygin, Fab. 53 und 140.

2. Das Mythologem als Mittel der Kunstkritik.

In "To Mr. H. Lawes, on his Aires" (171) lobt Milton den Komponisten, nennt ihn "Priester aus des Phoibos Chor" und hebt Lawes' Kunst von dem Können anderer mit Hilfe eines satirischen Elements aus der Mythologie Apollons ab:

"Harry whose tuneful and well measur'd Song
First taught our English Musick how to span
Words with just note and accent, not to scan
With Midas Ears, committing short and long."

Midas, der König von Phrygien, entschied bei einem musikalischen Wettstreit zwischen Pan und Apollon zugunsten von Pan. Apollon ließ deshalb dem Midas Eselsohren wachsen (172). Hier verwendet Milton also ein Mythologem als Mittel satirischer Kunstkritik.

Milton apostrophiert dann Lawes als "Priest of Phoebus Quire". Phoibos (Apollon) wurde von den Griechen als Gott der Künste, vor allem der Musik, und als Führer der Musen verehrt. In der Ilias spielt er beim Mahle der Götter auf seiner Leier, und die Musen singen unter seiner Leitung (173). Milton fügt das Mythologem hier in konventioneller Weise als Kompliment für den Komponisten ein.

Das Midas- und das Phoibos-Mythologem sind zwar dadurch miteinander verbunden, daß in beiden Apollon und die Musik eine Rolle spielen, doch durchherrschen sie das Sonett nicht ganz.

3. Das Mythologem als einigendes Symbol.

Dagegen wird Miltons XXIII. Sonett ganz von einem

(171) Sonnet XIII, Darbishire, p.152.

(172) Aristoph., Plut.287; Ovid, Met.XI, 146 ff.; Hygin, Fab.191: Marsyas statt Pan; Persius, Sat.I, 119: die Geschichte von dem Barbier, der um die Eselsohren wußte.

(173) Homer, Ilias I, 601 ff.

mythologischen Bild bestimmt, das verschiedene Kontraste überbrückt (174):

"Methought I saw my late espoused Saint
Brought to me like Alcestis from the grave,
Whom Joves great Son to her glad Husband gave,
Rescu'd from Death by force though pale and faint."

Die Moiren erklären sich bereit, den jungen Admetos am Leben zu lassen, wenn sich jemand findet, der für ihn sterben will. Alkestis, seine Gemahlin, opfert sich aus Liebe zu ihm. Herakles, der Sohn des Zeus, entreißt dem Todesdaimon Thanatos den Leichnam, erweckt Alkestis wieder zum Leben und bringt sie ihrem Gatten zurück (175).

In diesem Sonett überlagern und durchdringen sich vier Schichten: Traum und Realität des Lebens, Mythos und christliche Eschatologie. - Daß es sich um einen Traum handelt, geht aus der ersten ("Methought") und aus der letzten Zeile ("I wak'd") hervor. Die Realität des alltäglichen Lebens bedrückt den Dichter wieder, als er sich nach dem Erwachen seiner Blindheit bewußt wird, ("and day brought back my night"). - Mythisches und Biblisches durchweben einander. Milton nennt seine verstorbene Frau "Saint" (Z.1). Sie wird ihm so, wie Alkestis ihrem Gatten Admetos neu geschenkt wurde, aus dem Grabe zurückgebracht. Jupiters großer Sohn Herakles gab sie einst dem frohen Gatten wieder (Z.3), denn er rettete sie vor dem Tode (Z.4). Jupiter steht bei Milton und Dante oft für Gott-Vater, und Herakles wurde schon in der Patristik als Typus Christi angesehen. Milton deutet hier also an, daß "Gottes großer Sohn" die Verstorbenen ("pale") vor dem Tode ("death") rettet ("Rescu'd"). - Im zweiten Quatrain erfährt man, daß Miltons Frau im Kindbett starb (Z.5). Sie erscheint wie eine Wöchnerin,

(174) Darbishire, p.156 f.

(175) Euripides, Alkestis; Hesiod, Frg.127; Apollod.I, 104-6; Hygin, Fab.51.

die nach den Gesetzen des Alten Bundes gereinigt ist (Z.6). Von der Realität des Lebens geht Milton zur Realität der erhofften und in der Bibel geoffenbarten Eschata über: er will die Verstorbene einst in diesem Zustand der Reinheit im Himmel wiedersehen (Z.7-8). - In den Zeilen 9 - 12 beschreibt Milton ihr Aussehen: sie trägt weiße Kleidung, die rein wie ihr Geist ist, sie kommt verschleiert, aber aus ihr leuchten Liebe, Milde und Güte. Auch in diesen Attributen scheint noch die Grundhaltung der Alkestis durch.

Bis jetzt war vor allem von den Wechselbeziehungen zwischen Traum und Leben und zwischen Mythos und biblischer Lehre die Rede. Doch in dem Sonett bestehen auch diagonale Relationen, nämlich zwischen Traum und Eschatologie und zwischen Mythos und Realität. Im Traum sieht Milton, was im neuen Leben der Ewigkeit geschehen wird, und im Mythos symbolisiert er diese Realität der Eschatologie, die eine Fortsetzung des Lebens lehrt. Das Mythologem intensiviert und verdichtet das Traumbild, das die Realität der Eschata vordeutet.

Das Mythologem verflacht die Beziehungsfäden zu einem einheitlichen Gewebe, fördert also als Zentralbild die Einheit des Sonetts.

IX. Die Entwicklung in Miltons Mythologie-Verwendung.

Die in dieser Arbeit besprochenen lyrischen Gedichte, Miltons stammen (mit wenigen Ausnahmen) aus der Zeit zwischen 1625 und 1637, also aus der frühen Schaffensperiode des Dichters. Die Annahme, in jener Zeit habe eine Entwicklung Miltons in seinem Verhältnis zur Mythologie begonnen, die in "Paradise Lost" gipfelt, ist in gewisser Hinsicht falsch.

a) Milton als christlich-puritanischer Dichter bezog schon in seinen Jugendgedichten eine Stellung gegenüber

der heidnischen Mythologie (176), die wir in seinen späteren Werken wiederfinden. Hier wie dort stehen Polemik gegen die heidnischen Götter, Zwiespältigkeit im Verhältnis zu bestimmten Mythologemen und Hochschätzung der Mythologie im allgemeinen nebeneinander.

b) Auch änderte sich nichts an Miltons Entschlossenheit, sich seine dichterische Freiheit gegenüber den Mythologemen zu bewahren. Er realisiert diese Freiheit durch mythologische Neuschöpfungen in seinen Früh- und in seinen Spätwerken. Die Mythologie wird immer einer Leitidee oder einer Grundwahrheit dienstbar gemacht.

c) In anderer Hinsicht dagegen vollzog sich eine Entwicklung, die sich bei einem Vergleich von Früh- und Spätwerk Miltons ablesen läßt. Sie verlief von der Anschaulichkeit und Ausmalung der Mythologeme zu ihrer Vergeistigung und Komprimierung, von der Auswahl erhabener, edler und zarter zur Verwendung harter und strenger Mythen, vom lyrischen und pastoralen Gepräge zum tragischen Charakter der Mythologie, von der Vorliebe für Ovid zur Bevorzugung Homers und Hesiods, von dem Streben nach Ausdruck der Schönheit zum Drang nach poetischer Aussage der Wahrheit durch die Mythologie, von der Ästhetik zur Ethik (177). Diese Tendenzen ergeben sich aus einem Vergleich der früheren Lyrik mit der Epik Miltons. Da sich diese Arbeit nur mit Miltons englischer Lyrik beschäftigt, die ja vor allem aus seiner frühen Schaffenszeit stammt, und die später entstandenen Sonette nur wenig Mythologie enthalten, ist es nicht notwendig, hier auf die Frage der Entwicklung Miltons näher einzugehen. (178)

(176) Cf. die Abschnitt II, 1 und III, 3 dieses Kapitels über Milton.

(177) Cf. C.G. Osgood: The Classical Mythology of Milton's English Poems, Yale Studies in English VIII, New York 1900, pp. LXXXI - LXXXV.

(178) Eine Zusammenfassung der Ergebnisse findet sich im Schlußkapitel, das nun folgt.

6. KAPITEL: DIE ERGEBNISSE AUS DER UNTERSUCHUNG DER MYTHOLOGIE-VERWENDUNG IN DER WELTLICHEN UND RELIGIÖSEN BAROCK-LYRIK ENGLANDS.

Im Schlußkapitel soll nun versucht werden, in einer Zusammenschau der Einzelprobleme ein Gesamtbild vom Verhältnis der Barocklyriker zur Mythologie zu zeichnen. - Der erste Hauptabschnitt gibt einen Überblick über Quellen, Kenntnis, Auswahl, Anwendung, Verwandlung und Verständnis der Mythologie und charakterisiert die Mythologie-Verwendung der einzelnen Barockdichter. - Der zweite Hauptabschnitt weist auf, wie die einzelnen Dichter in ihrer religiösen Lyrik der Mythologie gegenüber treten und nach welchen Prinzipien sie dabei als christliche Lyriker handeln.

I. Die Mythologeme in der weltlichen Barocklyrik.

Die Barockdichter (mit Ausnahme von Marvell und Milton) unterscheiden zwischen weltlicher und religiöser Lyrik und nehmen in der religiösen Dichtung eine rigorosere Haltung gegenüber der Mythologie ein als in der weltlichen, die deshalb hier zuerst behandelt werden soll.

A. Die Quellen der Mythologeme.

Der Strom der Mythologeme in der Barocklyrik fließt vor allem aus der Quelle der lateinischen, oft aber auch aus der Renaissance-Dichtung. Bei Herrick zeigt sich in Einzelfällen der Einfluß lateinischer Dichter wie Catull, Horaz, Martial, Ovid, Propertius, Seneca, Tibull und Vergil. Die meisten Mythologeme gelangten aber auf dem Umweg über die Werke Ben Jonsons zu Herrick. - Die Metaphysical Poets schöpften auch wenig aus der griechischen Mythologie. Die römisch-italischen Götternamen herrschen in ihrer Lyrik vor. Hier wirkt sich die Überbetonung der römischen Mythologie durch die Mythographen der Renaissancezeit aus. Ein großer Teil der Mythologeme stammt

aus den Metamorphosen des Ovid. Bei John Donne sieht man den Einfluß Ovids sehr deutlich, bei Andrew Marvell den Horazens. Den Metaphysical Poets war aber Homer nicht unbekannt, der ihnen in den lateinischen Nacherzählungen des Dares Phrygius und des Dictys Cretensis zugänglich war. - John Milton, der gebildetste unter den Barockdichtern, schöpfte aus den Werken antiker Autoren (vor allem aus Homer, Hesiod, Vergil und Ovid), der Kirchenväter und vieler Renaissancedichter (Chaucer, Spenser, G. Fletcher u.a.).

Die Dominanz römisch-italischer Mythologeme in der englischen Barocklyrik ist das erste Kriterium für die Feststellung der Quellen. Die Barockdichter entnahmen ihre Mythologeme den Werken lateinischer Autoren oder den Übersetzungen griechischer Dichter (1), deren Mythologeme latinisiert wurden. Zweites und wichtigeres Kriterium für die Bestimmung der Quellen ist das "Milieu" des Mythologems. Die Barocklyriker verwendeten selten die ursprüngliche Form des Mythologems, d.h. sie übernahmen es nicht mit jenen Bezügen und Eigenschaften, die ihm in der klassischen griechischen Mythologie anhafteten. Die Mythologeme erscheinen vielmehr mit Attributen und Sinnbezügen, mit denen sie von Autoren der römischen Antike oder der Renaissance ausgestattet wurden.

Diesen Einflüssen ist es teilweise auch zuzuschreiben, daß die Barocklyriker nicht zur Ursprünglichkeit des Mythos als bildhafter, symbolischer Aussageweise und zum Wesen der griechischen Mythologie vordringen konnten. Schon die römische Mythologie war nicht mehr von der schöpferischen Vorstellungskraft der Griechen durchwaltet und hatte in der Literatur schon einen langen Entwicklungs-

(1) R.R. Bolgar (The Classical Heritage and its Beneficiaries, Cambridge 1954, repr. 1958, pp.506-541) gibt eine Tabelle der Übersetzungen von griechischen und römischen Klassikern vor 1600. - Vgl. auch das Kapitel "The Translators" in: Douglas Bush, loc.cit., pp. 230 - 239.

prozeß durchgemacht, in dem pseudomythische Elemente in sie eingedrungen waren.

B. Die Kenntnis der Mythologeme.

Die Mythologie-Kenntnis der Barocklyriker reicht bis zu nebensächlichen Einzelheiten. Renaissance und Humanismus wirkten sich hier fruchtbar aus. Herrick überrascht uns durch den Reichtum seiner Gedichte an Mythologie, die im allgemeinen römisch-italisches Gepräge trägt, wenn die Sprache auf Kult und Gebräuche kommt. Herrick kennt die Besonderheiten der römischen Riten, die mit den Mythen in Beziehung stehen. In diesem Punkt tritt die Renaissance als echte Wiedergeburt der Antike bei ihm in Erscheinung. - Milton überragt alle anderen Barockdichter an Belesenheit und Bildung. Er besitzt die umfassendsten Mythologie-Kenntnisse, denn er kennt nicht nur die ursprüngliche Form der wichtigsten griechischen, orientalischen und römischen Mythen, sondern auch deren spätere Interpretationen, und er versteht es, die verschiedenen Komponenten eines Mythologems für seine Gedichte auszuwerten.

Gute Mythologie-Kenntnisse manifestieren sich ja in der sinnvollen und assoziationsreichen Einfügung der Mythologeme in die Gedichte. Umgekehrt darf man aber nicht von einer sparsamen Mythologieverwendung auf mangelnde Kenntnis schließen. Bei den Metaphysical Poets findet sich in der Regel nur ein einziger Sinnbezug des Mythologems zu der betreffenden Stelle im Gedicht. Wenn die Dichter eine antike Gottheit apostrophieren, so meinen sie meistens nur eine einzelne Eigenschaft dieser Gestalt. Sie nützen ihre Kenntnis der Mythologie nicht voll aus, weil sie die Mythologeme nur als sekundäre Stilmittel betrachten oder deren heidnischen Gehalt keinen Raum geben wollen. Der Sinnbezug eines Mythologems reicht deshalb auch nur selten so tief in ein Gedicht hinein wie bei Milton. Im Gegensatz

zu ihm sprechen die Metaphysical Poets nicht vom Kult und von den Riten einer antiken Gottheit.

Die gute Kenntnis der Mythologie verleitet die Barockdichter oft dazu, ihr Wissen zur Schau zu stellen. Die Bildungsprahlerei führt zur Häufung von Mythologemen. Dadurch erschweren die Dichter ihren Lesern das Verständnis der Gedichte, hemmen den Fluß der Lyrik und hindern die Mythologeme daran, ihre Bildkraft und ihre Sinnbezüge zu entfalten.

C. Die Auswahl der Mythologeme.

Bei der Erörterung der Auswahl muß man zwischen dem Vorgang des Auswählens und dem Inhalt des Ausgewählten unterscheiden.

1. Die Auswahl der Mythologeme erfolgt erst, wenn der Dichter eine Aussage schon konzipiert hat. Die Barocklyriker (mit Ausnahme Miltons) suchen oft nachträglich ein Mythologem, das sich als Vergleichselement an ihre Gedanken anschließen läßt. Die Gedichte erwachsen also fast nie aus der Mythologie. Die Barockdichter sagen nicht in mythischer Ausdrucksweise über die Wirklichkeit aus, sondern ziehen einzelne Komponenten der Mythologie als Parallelen zu ihren Ideen und zur Veranschaulichung geschilderter Situationen heran.

In den meisten Fällen soll die auffallendste Eigenschaft eines Zeitgenossen durch eine mythologische Gestalt verlebendigt werden, an der sich ein bestimmtes Attribut in der Dichtungstradition immer mehr herauskristallisiert hat. Die Barockdichter wählen also oft ein Mythologem aus, das durch die häufige Verwendung in der Dichtung früherer Jahrhunderte in seiner Bildkraft und in seinem Sinngehalt eingeengt und zum dekorativen Stilmittel herabgewürdigt wurde, und das jetzt nur noch als konventionelles Ornament wirkt.

Die ~~(beachtliche)~~ Simultaneität von Mythologem-Auswahl und Dichten, die bei den Metaphysical Poets nur ausnahmsweise vorkommt, ist bei Milton die Regel, denn Mythologie und Dichtung verschmelzen in seinen Gedichten zur Einheit. Milton zieht vieldeutige und beziehungsreiche Mythologeme den von der Tradition verengten vor. Das Mythologem soll nicht nur mit einem bestimmten Attribut an das Gedicht geknüpft sein, sondern mit vielen Assoziationen das Ganze durchdringen.

2. Der Inhalt und die Thematik der ausgewählten Mythologeme läßt sich am leichtesten in Herricks Werk umgrenzen. Robert Herrick bevorzugt Mythologeme, die reizvolle Illustrationen zu den Themen der Anakreontik, zum sensualistischen Lob auf die Schönheit des Leibes und zu den Fragen um Musik und Dichtertum liefern oder zur Veranschaulichung der Verfallenheit des Menschen an den Tod dienen. - Die Metaphysical Poets wählen wie Herrick viele anakreontische und konventionelle, aber auch absonderliche, ungewöhnliche und grauenerregende Mythologeme aus. Sie entwickeln daneben eine Vorliebe für Mythologeme, die an der Grenze zwischen Person und philosophischem Begriff stehen. - Die Thematik der Mythologeme Miltons umfaßt alle Bereiche. Er wählt sie vor allem nach ihrem erhabenen, edlen und schönen Inhalt aus und nach ihrem potentiellen Vermögen, Ausdrucksmedien des Schönen und Guten zu sein. Sehr häufig begegnen uns in Miltons Gedichten Personifikationen von Naturphänomenen.

Die Vorliebe für groteske und bizarre Mythologeme ist bei fast allen Barocklyrikern zu beobachten. Die formalstilistischen Gesichtspunkte überwiegen bei der Auswahl, die bewußt rational vollzogen wird. Miltons Gedichte bilden teilweise eine Ausnahme von diesen Gemeinsamkeiten.

D. Die Anwendung der Mythologeme.

Das Wort "Anwendung" ist vor allem dort berechtigt, wo dem Mythologem vom Dichter eine bestimmte Funktion

zugewiesen wird. Wenn das Mythologem aber nicht als entbehrlisches oder auswechselbares Akzidenz, sondern als substantielles Element in einem Gedicht steht, wird man von einer Gestaltwerdung des Gedichtgehaltes im Mythologem sprechen dürfen.

1. In vielen Gedichten Herricks, in den meisten der Metaphysical Poets und in manchen Gedichten Miltons sind die Mythologeme nur Akzidentien, denn der Gedichtgehalt nimmt in ihnen nicht Gestalt an. Es liegt vielmehr eine Divergenz zwischen dem ursprünglichen Gehalt und der jetzigen Funktion des Mythologems oder aber eine Diskrepanz zwischen dem Gehalt des Gedichtes und der Gestalt des Mythologems vor. Der akzidentelle Charakter der Mythologeme prägt sich auch aus in ihrer Verwendung in kontingenten oder sogar überflüssigen, störenden Vergleichen, in ihrer Funktion als originelle, effektvolle Stilmittel und in ihrem Gebrauch als konventionelle Ornamente.

Herrick verwendet manchmal absichtlich seine Mythologeme in inadäquater Weise, um eine bestimmte poetische Wirkung zu erzielen. Aus der Diskrepanz zwischen dem Inhalt von Gedicht und Mythologem ergibt sich der Ironie-Effekt, der vom Dichter oft durch satirische oder sarkastische Bemerkungen vergrößert wird. - Herricks Mythologeme dienen als Illustrationen seiner Gedanken, als Ausdrucksmittel persönlicher Stimmungsgegensätze, rationaler Satire und intellektuellen Scherzes, als Aussagemedium der Galanterie in Komplimenten und zur Dämpfung gewagter Äußerungen. Die Mythologeme wirken in den kurzen, spielerischen Gedichten Herricks als Schmuckmittel, die in direkten oder indirekten Vergleichen hinzugefügt werden.

Bei den Metaphysical Poets erscheinen die Mythologeme meist nur in Form einer Anspielung, kurzen Erwähnung, eingeschobenen Bemerkung oder in einem knappen Vergleich, der selten einer dichterischen Notwendigkeit entspringt.

Das Mythologem fungiert als Zierat, als dekorative Maske für historische Persönlichkeiten, als Mittel zur Veranschaulichung eines bestimmten Attributs, als konventionelle Personifizierung von Naturvorgängen und Himmelskörpern, als Verkörperung abstrakter Begriffe in allegorischen Figuren, als inadäquate Illustration in direkten Vergleichen, als Bildungsbeweis in Mythologem-Kumulationen, als vokalreiches, musikalisches, den Wohlklang der Lyrik steigerndes Stilmittel, weiterhin als exemplifizierender Faktor in der rationalen Argumentation der Metaphysical Poets, als Ausdrucksmittel des Lebensgefühls und der Grunderfahrungen des Barockzeitalters, zur Karikierung und Kontrastierung von Personen und deren Charakter, als Träger von Satire und Sarkasmus, zum Ausdruck persönlicher Erfahrungen und als vergeistigtes und abstrahiertes Aussagemedium für die Gedanken des Dichters. Die Sinnbezüge eines Mythologems werden selten über mehrere Verszeilen ausgedehnt. Die Metaphysical Poets scheuen sich davor, die Mythologie mit tieferem Sinngehalt zu erfüllen oder ihr Raum zur Entfaltung zu geben.

Milton verwendet in manchen Gedichten Mythologeme als Mittel der Polemik, der Kunstkritik, der Huldigung, der Panegyrik, seiner Komplimente, zur Veranschaulichung seiner Gedanken in kontingenten Vergleichen und als Nachweis seiner Belesenheit in der antiken, mittelalterlichen und neueren Literatur.

2. In vielen Gedichten Miltons und in einigen der Metaphysical Poets und Herricks gehören die Mythologeme zur Substanz, denn der Gehalt der Gedichte wird in ihnen Gestalt. Das Mythologem konkretisiert die Gedanken und Gefühle in einem Gedicht. Der Gehalt des Mythologems steht in Beziehung zum Inhalt des Gedichtes. Die Dichter denken und sprechen sogar manchmal im Mythos, sie lassen die mythologischen Gestalten direkt handeln und sprechen, und sie fügen weitere Mythologeme organisch und in Ver-

bindung mit der Gesamtaussage des Gedichtes ein.

Herricks Gedichte gehören oft in eine Sphäre spielerischer Phantasie und unverbindlicher Spekulation, die mit dem Inhalt und Gehalt später Mythologeme korrespondiert. Auch pflegt er bestimmte Gedichtformen, in die schon in der Antike Mythologeme eingewoben waren. Aus dieser Affinität von Gedicht und Mythologem ergibt sich eine relativ große Einheitlichkeit, die aber noch tief unter der Geschlossenheit mancher Gedichte Miltons steht. - Herricks Mythologeme in den Liebes-, Elfen- und Pastoralgedichten verlebendigen eine phantasievoll und märchenhaft verklärte Welt. In vielen Oblationsepigrammen belebt er Elemente antiker Riten neu. Die nekropoetischen Gedichte sind vollständig mythologisch eingekleidet. Der Illusionismus aller dieser Gedichtarten wird aber manchmal durchbrochen. Die Mythologeme können deshalb nur unter einer Voraussetzung als substantielle Elemente der Gedichte bezeichnet werden, nämlich nur dann, wenn man das Wesen dieser Dichtungen Herricks in der phantasievollen Weltverklärung, im heiteren Spiel der Gestalten und Dinge und in der Freude an den ästhetischen Reizen der Mythologie sieht. In der Mehrzahl seiner Gedichte verbleibt Herrick aber nicht konsequent in dieser Welt der reinen Phantasie und verwendet viele Mythologeme als ornamentales Beiwerk.

Die Metaphysical Poets wählen meist nur einzelne Teile eines Mythologems aus. Sie nehmen bei der Einfügung der mythologischen Elemente wenig Rücksicht auf das Gedicht als Ganzes. Die Mythologeme verlebendigen nur einzelne Aussagen. - In einigen Ausnahmefällen stehen sie aber mit größeren Teilen eines Gedichtes in Verbindung. Der Stimmungs- und Gefühlsgehalt nimmt dort in einem Mythologem Gestalt an. Es konkretisiert als Metapher einen abstrakten Gedanken, verdichtet einen geistigen Zustand oder wird zum Symbol für eine unsichtbare Wirklichkeit oder eine religiöse Wahrheit. In manchen Pastoralgedichten verschmelzen die Mythologeme mit dem Inhalt.

Bei Milton gehören die Mythologeme in vielen Fällen als Wesenselemente untrennbar zum Gedicht. Durch die Ambivalenz von Mythologemen schafft Milton viele Assoziationen, die auch die Distanz zwischen Antike und Barock überbrücken. Der Dichter aktualisiert die Mythologie durch ihre Einbeziehung in Vorgänge seiner Zeit und mythologisiert die Begebenheiten der Gegenwart durch ihre Einfügung in die Mythologie. Direkt handelnde und redende mythologische Gestalten verkörpern existentielle Lebenssituationen und ^{Natur-}phänomene, die allerdings auch als Arabesken vorkommen. Die Mythologeme stehen in Verbindung mit den Leitmotiven, der Gestimmtheit und der Gesamtaussage und konkretisieren als Symbolgestalten das Hauptthema eines Gedichtes. Sie durchherrschen als Zentralbilder das ganze Gedicht und entfalten die in ihnen konzentrierten Inhalte, Bilder und Sinnbezüge in einer assoziativen Weise, die die Einheit des Gedichtes stärkt. *Milton überragt*

also in der Verwendung der Mythologeme alle Barocklyriker.

E. Die Verwandlung der Mythologeme.

Die Verwandlung der Mythologeme geschieht meistens im Sinne einer Verengung. Die Möglichkeiten, die in der Vielschichtigkeit mancher Mythologeme liegen, werden nicht ausgenutzt (2). Die Fülle der mythologischen Ereignisse, Bilder, Attribute und Sinnbezüge wird in der Barocklyrik stark reduziert. Die Bildmächtigkeit und Ursprünglichkeit der klassischen Mythologie geht dabei verloren.

Die Verwandlung der Mythologeme vollzieht sich unter dem Einfluß der Tradition und durch die persönliche Gestaltungsweise des einzelnen Dichters. — Herricks Lebensgefühl und dichterische Eigenart bemächtigen sich der Mythologeme, so daß sie oft einen heiteren, niedlichen und spielerischen Charakter bekommen. Außerdem wirkt in

(2) Innerhalb des Artemis-Mythologems ließen sich zum Beispiel viele Verbindungsbrücken bauen. Aus Artemis (Diana, Cynthia) wurde im Laufe der Entwicklung von Kult und Mythos eine Mond-, Zauber-, Jagd-, Waldgötter-, Keuschheits- und Todesgöttin.

Herricks Gedichten der Einfluß der idyllischen Renaissance-Dichtung nach, die schon viele Mythologeme verformte. Die pastoralpoetische Einkleidung romantisiert die Mythologeme, die das Ideal höfischer Sitten und Galanterie spiegeln. Die Renaissance muß hier also als Verformung der Antike betrachtet werden.

Bei den Metaphysical Poets erfahren die Mythologeme eine Wandlung von bildhafter Fülle zu abstrakter Flachheit. Das Streben nach einer wissenschaftlich-philosophischen Durchdringung/der Barockdichtung prägt sich auch hier aus.

Milton gestaltet die Mythologeme ganz nach seinen dichterischen Vorstellungen und nach seinem Gesamtplan. Er paßt die Mythologie durch Neuschöpfungen oder Akzentverschiebungen an die Gestimmtheit und die Hauptgedanken eines Gedichtes an, damit ein einheitliches und geschlossenes Werk entstehen kann. Milton verändert nicht nur die antiken Mythologeme durch Aussparung, Ausmalung und Neubildungen, sondern wandelt auch seine eigenen Schöpfungen wieder im Dienste der Einheitlichkeit und poetischen Schönheit des Gedichtes um. — Jene Form der Verwandlung von Mythologemen, die für die Barocklyrik charakteristisch ist, findet sich auch bei Milton: die Vergeistigung der Mythologeme. Milton wählt aus antiken Mythen symbolkräftige Gestalten aus, abstrahiert oft von ihren Lebensumständen und alltäglichen Eigenschaften und läßt sie in eigenartig statischer Weise auftreten. Manche Figuren rücken durch diese Umgestaltung schon in eine bedenkliche Nähe zur Allegorie.

Bei allen Barocklyrikern werden die Mythologeme durch rationale Deutung in ihrem Gehalt verändert. Auch die Einbeziehung der Mythologeme in Scherze, Witze, Satiren, dialektische Argumentationen, "conceits" und didaktische Gedichte trägt rationale Elemente in sie hinein und gehört zu den typischen Merkmalen der Barockdichtung.

F. Die Mythologie-Verwendung bei den einzelnen Dichtern.

Da bisher zum Teil nur summarisch über die Barocklyriker geurteilt wurde, soll nun kurz die Mythologie-Verwendung der einzelnen Dichter charakterisiert werden.

1. Robert Herrick läßt nur noch wenig von dem rauhen, gewaltigen und ereigniserfüllten Charakter der griechischen Mythologie in seiner Lyrik durchschimmern. Das Spielerische und Zarte überwiegt in seinen Mythologemen. Seine Weltseligkeit, Unbeschwertheit und Lebensfreude, aber auch sein Kummer und seine Sorgen manifestieren sich in ihnen. Die Mythologeme dienen dem Dichter zum Ausdruck der Stimmung, seiner sensualistischen Anspielungen und seiner spielerischen Scherze. Sie verleben die phantasievolle und leuchtende Welt, ohne als Fremdkörper zu wirken. Sie fügen sich besonders gut in Gedichtformen ein, die schon in der Antike gepflegt wurden. Die Renaissance als Wiedergeburt der Antike begegnet uns bei Herrick als Wiederbelebung römischer Riten. Der Einfluß der Renaissance-Dichtung auf die Gestaltung vieler Mythologeme führte aber zu einer Verformung der antiken Gestalt und auch ihres Inhalts, denn die Mythologeme sind oft simplifiziert, verharmlost und ironisiert. Herrick apostrophiert oft römische Götter in scheinbarem Ernst. Er zerstört den Schein der Ernsthaftigkeit aber wieder durch die Trivialität seiner Wünsche und Gelübde. Ein leicht ironischer und heiter-gelassener Unterton zeigt, daß die Mythologie für ihn letzten Endes doch nur ein Spiel der Phantasie bedeutet. Lediglich in einigen Gedichten über Sünde, Tod und andere Eschata kommt er zu wesentlichen Aussagen durch mythologische Bilder. Diese Hinwendung zu im Barock häufig vorkommenden Themen und die rationale Gestaltung vieler Mythologeme weisen Herrick als Barockdichter aus. Die Dominanz des Intellektes bei der Darstellung nimmt vielen Mythologemen ihre Bildkraft und Fülle. Sie werden in geist-

reiche Gedankengänge und in reizvolle, oft mit einer Pointe endende Scherzgedichte einbezogen. Herrick entwickelt eine Vorliebe nicht nur für idyllische, sondern auch für groteske Mythologeme. Er drückt extreme Stimmungen mit Hilfe von Mythologemen aus, die bei einer echten und tiefen Erschütterung des Dichters zu substantiellen Elementen des Gedichtes werden.

2. Richard Crashaw läßt mythologische Gestalten oft so direkt handeln und sprechen wie Milton, dessen Ernsthaftigkeit ihm aber fehlt. Crashaw weist seinen Mythologemen eine ähnliche Funktion zu wie Herrick. Sie dienen als Ausdrucksmittel des Scherzes, sinnlicher Anspielungen und spielerischer Spekulation. Der Dichter verwendet sie oft tändelnd als Ornamente und als konventionelle Personifikationen von Naturerscheinungen im Makrokosmos. Die meisten seiner Gestalten stammen aus der römischen Mythologie. Crashaw überrascht den Leser manchmal durch knappe, aber inhaltsreiche mythologische Anspielungen, die von ihm selbst nicht ausgedeutet werden.

3. John Donne lehnt sich gegen die petrarkistische und platonisierende Dichtung auf, die zur Verniedlichung der Mythologie beitrug. Er verhöhnt und beschimpft deshalb auch die mythologischen Gestalten, die in jener Lyrikströmung vorkamen. Donne verwickelt die klassischen Mythologeme vor allem in logische und dialektische Gedankengänge, veranschaulicht mit ihrer Hilfe seine Argumentation und benützt sie in seinen "conceits". Er überrascht mit originellen Wendungen. Mit dem Hinweis auf die Einbeziehung der Mythologie in rationale Darlegungen, in Syllogismen, in Paradoxa, in philosophische Ideen und mystische Bilder, in Satiren, in sarkastische Tiraden und ironische Bemerkungen, ist die Vielschichtigkeit der Verwendungsweisen noch nicht ausgeschöpft. Auch die Grunderfahrungen unserer Existenz können bei Donne in einem Mythologem ihren Ausdruck finden. Manchmal bricht bei ihm noch ein Strahl des

Übermenschlich-Unmenschlichen der griechischen Mythologie durch.

4. Andrew Marvell pflegt vor allem die Gattung der Pastoralidichtung. Er verbindet oft idyllische mythologische und pastorale Elemente zu stimmungsvoller Einheit. Er geht dabei mit der Mythologie bis an die Grenze des Niedlichen und Sentimentalen. Die Mehrzahl der Mythologeme Marvells dient als Träger einer Stimmung. In manchen Gedichten gelingt es ihm, das Lebensgefühl des Barockmenschen in einem Mythologem zu verdichten. Im Gegensatz zu Donne, der die Mythologeme oft bizarr verzerrt und in grob sinnliche Betrachtungen einflieht, vergeistigt Marvell die Sinnlichkeit der Mythologie. Er verwendet die Mythologeme als Ausdrucksmittel moralischer Didaxis und wehmütig-gelassener Gestimmtheit.

5. Henry Vaughan füllt seine Gedichte nicht mit Mythologemen an, drängt aber manchmal auf engem Raum mehrere zusammen, um mit dieser Anhäufung seine Gelehrsamkeit zur Schau zu stellen. Vaughan verwendet viele durch die Tradition verflachte Mythologeme, über die er sich meistens ironisch oder sarkastisch äußert. Er benützt viele Mythologeme scherzhaft oder als dekorative Stilmittel. Die wesentlichen Aussagen seiner Gedichte nehmen in ihnen nicht Gestalt an.

6. Georg Herbert entsagt der Mythologie auch in der weltlichen Lyrik aus religiöser Überzeugung. In zwei Fällen deutet er den Sinngehalt von Mythologemen um. Die antike Gestalt wird mit christlichem Gehalt erfüllt. Das Mythologem dient als religiöses Symbol.

7. John Milton fühlt sich als souveräner Herr über die Mythologie, die ihm in fast untrennbarer Verflechtung mit seinen Gedanken und mit anderen Bildern aus der Feder fließt. Milton arbeitet nicht nach schriftlichen Vorlagen, sondern schöpft aus seinem Bildungsschatz. Er durchdringt

die Mythologeme geistig und wählt sie nach ihrer Erhabenheit und Reinheit aus, bevor er sie als konkreten Ausdruck des Schönen in den Gedichten erscheinen läßt. Milton realisiert seine dichterische Freiheit in der freien Verdichtung der Mythologeme. In ihnen wird der Stimmungs- und Sinngehalt, die Leitidee und das Grundthema eines Gedichtes Gestalt. Als integrierende Symbole gestalten die Mythologeme ein Gedicht zur großen Metapher aus und fördern als Zentralbild die Geschlossenheit des Gedichtes. Durch die Unterordnung der Mythologie unter die poetischen Ziele schuf Milton eine gewaltige, jedoch nicht nahtlose, Synthese von Hellenismus, Hebraismus, Puritanismus und Barock. Die Charakteristica der Mythologeme Miltons sind Knappheit, Dichte, Sinntiefe, Würde, Verhaltenheit, Nähe zur Antike, aber auch zum Barock, Differenziertheit und partielle Abstraktion. Ein Teil der Mythologeme gehört nicht zur Substanz der Gedichte, sondern zu den entbehrlichen Akzidentien und Ornamenten. Sie dienen als personifizierte Naturphänomene zur Belebung und Humanisierung der Natur, als veranschaulichende Mittel seiner Zeitkritik und als Arabesken in der Form kontingenter Vergleiche. Selbst Milton, der einzige Barocklyriker mit mythologisch durchdrungenen Gedichten, kann die zunehmende Abstraktion der Mythologie im Zeitalter des Barock nicht aufhalten. Schon manche seiner mythologischen Gestalten wirken statisch, flächenhaft und vergeistigt, denn Milton geht in dem Bestreben, durch die Mythologie das Allgemeingültige und Typische zu symbolisieren und darzustellen, zu weit. Auch deutet er die Mythologeme manchmal, zusätzlich zur bildhaften und konkreten sinnerfüllten Gestaltung, noch rational aus.

G. Das Mythologie-Verständnis der Barocklyriker.

Die Meinung der Barockdichter über die Mythologie mag noch leicht von der euhemeristisch-historizistischen und etwas stärker von der moralisch-allegorischen Interpretation

beeinflusst sein, löst sich faktisch aber in den meisten Gedichten von diesen Deutungen.

Herrick bezeichnet die unrealistischen und phantasievollen Mythen als "fables", die lebensnahen und verstandesmäßig erfaßbaren Mythologeme als "truths". Diese indirekte Stellungnahme ist aber als Äußerung des Ästheteten und Dichters zu werten. Aus der mangelnden Ernsthaftigkeit Herricks gegenüber der Mythologie ergibt sich nämlich, daß er sie im Grunde als Sammlung poetischer Bilder und Begebenheiten betrachtet, die er nach Belieben auswerten darf.

Kennzeichnend für die Einstellung der Metaphysical Poets zur Mythologie ist ein panegyrisches Gedicht Vaughans, in dem sich der Dichter über ein mythologisches Prosawerk, "Endymion", von Jean Ogier de Gombauld (1570-1666) äussert (3):

"Nor are they mere Inventions, for we
In th'same peece find scatter'd Philosophie
And hidden, disperst truths that folded lye
In the dark shades of deep Allegorie,
So neatly weav'd, like Arras, they descrie
Fables with Truth, Fancy with Historie.
So that thou hast in this thy curious mould
Cast that commended mixture wish'd of old".

Vaughan legt hier eine ganze Dichtungstheorie dar. Nicht "Inventions" machen die Dichtung unvergänglich, wie er in demselben Gedicht noch sagt, sondern Philosophie und Wahrheiten, die in Allegorien verborgen sind. Nun erhebt sich für uns die Frage, ob Vaughan die Mythologie als reine "Invention", also als Phantasieprodukt, und "Truth" und "Historie" als Einfügung des Barockdichters ansieht, oder ob er glaubt, die Mythologie enthielte verborgene Wahrheiten und historische Persönlichkeiten und Ereignisse, die der Dichter nur sichtbar zu machen habe

(3) Martin - Vaughan, vol.I, p.49. - Vgl. auch die Stellungnahme Marvells in: Margoliouth, p.92, Z.95 f.

(historizistisch-euhemeristische und rational-allegorische Auslegung).

Da Vaughan klar sagt, daß Gombauld die erwähnte Mischung erst geschaffen habe, muß man die erste Frage bejahen. Vaughan und auch die anderen Metaphysical Poets betrachten also die Mythologie als Phantasiegebilde der antiken Dichter. Zugleich manifestiert sich hier die Auffassung des Barockzeitalters von der Dichtung als Vermittlerin rationaler Gedanken ("Philosophie"), von Wissen ("Historie") und moralischer Belehrung ("Allegorie, Truth").

Milton bezweifelt den Wahrheitsgehalt der Mythologie, wenn er sagt (4):

"... the Elisian Fields (if such there were)."

Doch schließt er nicht aus, daß in den Werken alter Dichter in allegorischer oder mystischer Weise irgendwelche Wahrheiten verborgen sind (5):

"Where more is meant then meets the ear."

Als Christ bezieht Milton eindeutig Stellung gegen die Mythologie, aber als Dichter fühlt er sich von ihrer Schönheit und dichterischen Aussagemächtigkeit bezaubert. Ihr Glanz und ihre Fülle ergreifen ihn so, daß er zu keiner eindeutigen Haltung kommt und sich durch verschiedene Distinktionen aus dem Dilemma zu retten versucht.

H. Mythos und Mythologie in der Barocklyrik.

Eine von der antiken Mythologie restlos und ohne Zwiespältigkeit durchdrungene lyrische Dichtung finden wir im Barock nicht. Das 17. Jahrhundert war nicht das geeignete Zeitalter für die Entstehung einer vollkommen im Mythos spechenden Dichtung. Das Vordringen von Empirismus und Rationalismus, das von den naturwissenschaftlichen

(4) Darbishire, p. 125, Z.40.

(5) Ibid., p.145, Z.120. Die Zeile ist eine Paraphrase von Seneca, Ep.114, 1: "In quibus plus intelligendum esset quam audiendum."

Entdeckungen begünstigt wurde, wirkte sich nachteilig auf die Haltung der Dichter aus. Das geozentrische Weltbild war in Frage gestellt. Das Interesse für die Erforschung von Makro^{kosmos} und Mikrokosmos wuchs und führte zu einer dem Mythos entgegengesetzten rationalen Erfassung der Wirklichkeit auch durch die Dichter. Durch den Einfluß des Humanismus rückte der Mensch in den Mittelpunkt des Philosophierens und Dichtens. Die menschliche psychophysische Konstitution wurde wissenschaftlich analysiert und untersucht. Der Sinn für das Imaginative verkümmerte. - Auch die moralisch-allegorische Interpretation versperrte den Zugang zur Mythologie. Nicht zuletzt hinderte die zunehmende Durchdringung der Kultur mit puritanisch-christlichem Geiste die Barocklyriker daran, die Wirklichkeit im Mythos unmittelbar zu erfassen oder sie in mythologischen Bildern symbolisch verdichtet auszusagen.

Die Metaphysical Poets greifen nur einzelne Mythologeme heraus und wenden sie bewußt als Stilmittel an. "Es gehört aber zum Wesen der Dichtung, daß mythologische Elemente nicht um des poetischen Effektes willen verwendet werden - worin sich meist zugleich ein rationales Verständnis des Mythos zu erkennen gibt - sondern aus der Struktur des Gedichtes heraus der tieferen Einsicht des Dichters in das Wesen von Welt und Mensch Ausdruck geben" (6). In Einzelfällen gelingt es Herrick und den Metaphysical Poets, die Grundstimmung eines Gedichtes, die Spannung einer existentiellen Lebenssituation oder die Aussage einer Grundwahrheit in einem Mythologem zu verdichten, symbolisch zu vergegenwärtigen oder metaphorisch zu konkretisieren. Überblickt man aber die Lyrik dieser Barockdichter, so stellt man fest, daß gerade die innigsten, die religiösen und die genuin lyrischen Gedichte keine Mythologeme enthalten, sondern in schlichten biblischen oder alltäglichen Bildern sprechen. Die Mythologeme wuchern dagegen in den

(6) Prof. G. Müller-Schwefe in dem Abschnitt "Gestalten aus der Mythologie" seines Werkes "Das persönliche Menschenbild Matthew Arnolds in der dichterischen Gestaltung", Tübingen 1955, p.104.

Randgattungen der lyrischen Dichtung, in Satire, Epigramm, Versepistel, Enkomion, Epitaph, Pastoraldialog, Epithalamion und vielen anderen Gelegenheitsgedichten.

Miltons Lyrik ist viel tiefer von der antiken Mythologie durchdrungen als die übrige Barockdichtung. Seine Mythologeme sind oft Grundpfeiler der Thematik, sie durchwirken manchmal als Zentralbilder die Gedichte, sie erscheinen als Vehikel der Leitmotive, und sie verdichten die Gestimmtheit der Lyrik. Dennoch erreicht Milton keine absolute Kongruenz zwischen dem Gehalt der Gedichte und der Gestalt der Mythologeme, weil diese mit ihrem inhärenten antik-heidnischen Gehalt einen Zwiespalt im dogmatischen und ethischen Bereich schaffen. Außerdem verhindert Milton die Einheitlichkeit des bildhaften und symbolischen Sprechens im Mythos durch die zusätzliche rationale Ausdeutung der Mythologeme.

II. Mythologie und religiöse Dichtung.

Nach dem Überblick über die Mythologie-Verwendung in der weltlichen Barocklyrik sollen nun die Prinzipien für die Verbannung der Mythologie aus der religiösen Dichtung einiger Barocklyriker und die Haltung der einzelnen Dichter zu den Mythologemen vor allem in der religiösen Lyrik untersucht werden.

A. Die Prinzipien für die Verbannung der Mythologie aus der religiösen Dichtung einiger Barocklyriker.

Die Motive, die einige Barocklyriker, nämlich Donne, Herbert, Herrick und Vaughan, zu der fast vollständigen Verbannung der Mythologie aus der religiösen Dichtung veranlaßten, lassen sich auf vier entscheidende Prinzipien zurückführen.

1. Das **d o g m a t i s c h e** Prinzip besagt, daß es nur **e i n e** Wahrheit gibt. Da die genannten Dichter Theologen und gläubige Christen waren, betrachteten sie

die Heilige Schrift als die vom Heiligen Geiste inspirierte schriftliche Fixierung der Offenbarung Gottes. Die Offenbarung aber erhebt den absoluten Wahrheitsanspruch. Nach dem dogmatischen Prinzip mußten die Barocklyriker alles ablehnen, was im Widerspruch zur Offenbarung stand, z.B. die Vielzahl der Götter in der Mythologie. Carew bezeugt, daß Donne die Götter und Götzen aus seiner Dichtung vertrieben habe (7). Das trifft für die religiöse Lyrik Donnes zu.

2. Das e t h i s c h e Prinzip fordert die absolute Geltung der christlichen Sittenlehre. Was mit der Ethik des Neuen Testaments unvereinbar ist, darf nicht mehr in die Dichtung Eingang finden, z.B. die Schilderung verschiedener Laster in der heidnischen Mythologie. Dem Sensualismus der Antike, der Renaissance und auch des Barockzeitalters tritt deshalb in der religiösen Dichtung vieler Barocklyriker ein strenger Spiritualismus gegenüber. - Die Theaterpamphlete der Puritaner trugen viel dazu bei, die klassische Mythologie aus der Dichtung überhaupt zu verdrängen. Sie bezeichneten Dichtung gerade wegen der in ihr enthaltenen Mythologeme als moralisch verwerflich. Die Verständnislosigkeit der Puritaner für die Mythologie entsprang einer mangelhaften Sicht der Antike. Man förderte nämlich im 17. Jahrhundert die christliche Kultur in einem solchen Maße, daß kaum eine Dichtung entstehen konnte, die der antiken Geisteshaltung und Gestaltungsweise nahe--stand (8).

3. Einige Barocklyriker folgten dem p o e t i s c h - k e r y g m a t i s c h e n Prinzip, dem sich besonders George Herbert verschrieben hatte. Er war der Auffassung, der Dichter habe ein ähnliches Ziel wie der Prediger (9):

(7) Dunlap, *loc.cit.*, p.73.

(8) Cf. W.F. Schirmer, *loc.cit.*, p.69 ff.

(9) Hutchinson, *loc.cit.*, p.6 ("The Church Porch").

"A verse may finde him, who a sermon flies,
And turn delight into a sacrifice".

In einer Dichtung, die gleichsam als Kerygma verstanden wird, haben die Mythologeme, die ja mit heidnischen Vorstellungen verbunden sind, keinen Platz mehr.

4. Schließlich bestimmte das Prinzip der Gehalt-Gestalt-Korrespondenz die Haltung der vier genannten Dichter. Sie standen nämlich vor der Frage, ob religiöse Dichtung überhaupt sinnliche Bilder, Ornamente oder rhetorische Kunstmittel, also "weltliche" Elemente, enthalten dürfe. Die Mythologeme zählten sie auch zu diesen Kategorien.

Donne trat nicht direkt gegen die Verwendung rhetorischer Stilmittel auf, aber er schränkte ihren Gebrauch wegen des religiösen Gehalts der Gedichte ein. Die äußere Form sollte der inneren Haltung der Demut und Reue entsprechen. - Herbert setzte sich in seinem Gedicht "Jordan I" für eine klare und unkomplizierte Lyrik ein. Er verschmähte bildkräftige Metaphern keineswegs, nur mußten sie ganz aus ihrem "weltlichen" Zusammenhang gelöst sein, in dem sie gewöhnlich standen. Die dichterische Form und der religiöse Gehalt sollten übereinstimmen. Auch Herrick hielt sich fast immer an dieses Prinzip. - Vaughan schließlich verwendete wegen des kontemplativen Charakters seiner religiösen Lyrik keine Mythologeme. Sie hätten die notwendige Konzentration auf den Gegenstand der Meditation gestört.

B. Die Stellungnahme der Barockdichter zur Mythologie.

Da sich auch in der weltlichen Barocklyrik positive und negative Äußerungen zur Mythologie finden, werden sie hier in die Untersuchung der religiösen Dichtung mit einbezogen.

1. Crashaw stellt bedenkenlos biblische und mythologische Gestalten nebeneinander. Mit manchen Mythologemen will er biblische Lehren veranschaulichen und Szenen aus

der Heiligen Schrift ausschmücken. Der Synkretismus in den religiösen Gedichten beeinträchtigt deren Gehalt. Nichtssagende, dekorative Bilder stören die religiöse Gestimmtheit und Einheit der Gedichte (10). Crashaw neigt zu der Meinung des Mantuanus (11), die heidnischen Ornamente seien nicht zu verwerfen, denn der christliche Glaube habe gesiegt, und man könne sich daher der unterlegenen Dämonen bedienen und die Schönheiten der heidnischen Kunst dem Christengott als Trophäen darbringen. In einigen Fällen bewertet Crashaw aber die Taten mythologischer Gestalten nach den Normen der christlichen Ethik. In dieser wertenden Stellungnahme zeigt sich, daß er der Mythologie nicht ganz unkritisch gegenübersteht.

2. Donne weigert sich, die ornamentalen Mythologeme der Renaissancedichtung in seine religiöse Lyrik aufzunehmen. Manchmal finden sich bei ihm aber leise Anklänge an Mythen. Wenn er von den Himmeln, die alles Irdische zeugen, und von der Mutter Erde spricht, so erinnert das an den Mythos von Gaia und Uranos (12). Auch in "A Hymne to God the Father" (13) wirkt noch ein Mythologem in der Ausdrucksweise nach:

"I have a sinne of fear, that when I have spunne

My last thread, I shall perish on the shore."

Aber nicht die Parze Klotho spinnt den Lebensfaden, sondern der Dichter selbst. - In seiner weltlichen Lyrik ersetzt Donne manchmal heidnische Gestalten und Anschauungen durch christliche Personen und Lehrinhalte. Er versucht auch, die Muse zu christianisieren, verfährt dabei aber nicht konsequent, denn die Muse erscheint oft als Scherzobjekt, als schöpferische Intuition des Dichters, als Seelengrund und nur einmal als Heiliger Geist. In diesen

(10) Cf. Martin-Crashaw, p.84, St.4.

(11) Cf. W.F. Schirmer, loc.cit., p.54.

(12) In "To Mr. Tilman after he had taken orders", Grierson, loc.cit., vol.I, p.352, Z.51f. - Cf. Hesiod, Theog. 116 ff.

(13) Grierson, loc.cit., vol.I, p.369.

Entmythologisierungsversuchen manifestiert sich das Bestreben des Dichters, die Kluft zwischen dem antik-heidnischen Gehalt der Mythologeme und dem christlichen Inhalt der Gedichte zu beseitigen.

3. Herbert lehnt die Verwendung heidnischer Mythologeme entschieden ab. Nur in zwei Fällen läßt er sich von Bildern aus der klassischen Mythologie inspirieren. Das Gedicht "The Pulley" (14) verwertet den antiken Pandora-Mythos (15), und "Discipline" (16) nimmt Bezug auf das Eros-Mythologem. Beide Gedichte zeigen geradezu muster-gültig, welche Möglichkeiten sich dem christlichen Dichter bieten, mythologische Symbole in der religiösen Lyrik zu verwenden. Diese Gedichte bilden aber nur Ausnahmen im Werke George Herberts.

4. Herrick verbannt die Mythologie fast vollständig aus seinen religiösen Gedichten. Er vergleicht nur einmal sein Inneres mit dem Augiasstall (17) und einmal den Duft aus dem Grabe Christi mit Panakeias Weihrauch (18). In seiner weltlichen Lyrik nimmt er eine ziemlich indifferente Haltung gegenüber der Mythologie ein. Aber selbst in stark mythologisch gestalteten Gedichten tauchen biblische Begriffe und Vorstellungen auf, so daß die innere Distanz des Dichters zur Mythologie spürbar wird.

5. Marvell kleidet seine von puritanisch-christlichem Geiste erfüllten Gedichte in das konventionelle Gewand des Pastoralmilieus. Er erteilt mit antiken Mythologemen Morallektionen. Manche Gestalten geraten wegen der didaktischen Absicht des Dichters zu sehr in die Sphäre des Rationalen und erstarren fast zu Allegorien. Andere mytho-

(14) Hutchinson, p. 159.

(15) Hesiod, Theog. 570 ff.

(16) Hutchinson, p. 179.

(17) Martin-Herrick, p. 357.

(18) Ibid., p. 402.

logische Figuren werden "depaganisiert" oder mit christlichen Personen identifiziert. Marvell wertet die Mythologie als unhistorische Fiktion ab. Dennoch verwendet er viele Mythologeme in ernsthaften Vergleichen, so daß auch in seinem Werk ein Zwiespalt zwischen christlichem Gehalt und mythologischer Gestalt sichtbar wird.

6. Miltons Verhältnis zur heidnischen Mythologie zeichnet sich durch große Inkonsequenz aus, denn er nimmt in seinen Gedichten drei verschiedene Haltungen ein, nämlich eine anerkennende, eine ablehnende und eine kompromißbereite.

Die Haltung der Anerkennung und der Wertschätzung der Mythologie findet sich bei Milton am häufigsten; in den Gedichten religiösen Inhalts begegnet sie etwas seltener (19). Sie äußert sich in einer ernsthaften Mythologisierung der Gedichte, in der Verschmelzung der Mythologeme mit der Aussage des Gedichtes.

Eine agonale Stellungnahme erscheint dem Dichter vor allem in den Gedichten mit religiöser Thematik angebracht. In "On the Morning of Christ's Nativity" schildert er die Vertreibung der antiken Götter und stellt fest, daß der neugeborene Gott über die "damned crew" (20) der Gottheiten herrscht. In "On the Death of a Fair Infant" leugnet Milton die Existenz der Elysischen Gefilde (21) und bezeichnet die mythologischen Gottheiten als "wanton gods" (22). In diesen polemischen Ausfällen des Dichters klingt die Mythologie-Deutung mancher Kirchenväter nach, die in den antiken

(19) Cf. Darbishire, p. 165: "Lycidas", p.156: "Sonnet XXIII".

(20) Darbishire, p.120, Z.228.

(21) Ibid., p. 125, Z.40.

(22) Ibid., p. 124, Z.14.

Göttern inkarnierte Dämonen sahen oder sie mit den im Alten Testament genannten Götzen identifizierten.

Miltons puritanisch-christlicher Glaube drängte ihn zur Ablehnung der Mythologie, aber er konnte sich dem Bann ihrer dichterischen Schönheit und Ausdruckskraft nicht entziehen. Deshalb suchte er nach einem Kompromiß, den er in der Verbindung von mythologischer Gestalt mit christlichem Gehalt zu finden hoffte. Er unterschob den Mythologemen christliche Vorstellungen oder belegte biblische Gestalten und Orte mit mythologischen Namen. Er bezeichnete Christus mit den Namen Pan (23) und Phoebus (24) und nannte Gott-Vater Jove (25). Milton lebte so intensiv in der antiken Vorstellungswelt, daß ihm diese Namen nicht anstößig erschienen.

Milton fühlte, daß bei seinem Versuch einer Synthese von christlichem Gehalt und mythologischer Ausdrucksform auch Elemente antik-heidnischer Religiosität mit einbezogen würden. Deshalb wollte er diese Einflüsse durch Polemik gegen die Gottheiten und durch moralische Wertung ihrer Taten eindämmen.

7. Vaughan, der in seiner weltlichen Lyrik viele Mythologeme als Ornament verwendet, verhält sich ähnlich wie Donne. Er wertet die Mythologie als Ausfluß des Aberglaubens und als Bereich der Unmoral ab.

Die englischen Barockdichter schaffen in ihrer Lyrik keine neuen "christlichen Mythologeme". Die Neuschöpfungen Miltons stammen nicht aus dem Bereich des Religiösen, sondern des Emotionalen und der Natur. Alle übrigen Versuche Miltons und der anderen Barocklyriker zielen darauf ab, christliche Vorstellungen durch mythologische Bilder auszudrücken, biblische Personen mit griechischen oder römischen

(23) Darbishire, p. 116, Z.89.

(24) Ibid., p. 167, Z.77.

(25) Ibid., p. 167, Z.82.

Namen zu bezeichnen oder verschiedene Mythologeme mit christlichem Gehalt zu erfüllen. Die Christianisierung der Mythologie oder die Mythologisierung der christlichen Lehre wird aber nicht konsequent durchgeführt. Die Haltung der Barocklyriker bleibt zwiespältig.

Wenn einige Barocklyriker die Mythologie aus ihrer religiösen Dichtung verbannen, so zeigen sie, daß die Mythologeme nach ihrer Ansicht zu einem allzu "weltlichen" Bereich gehören, aus dem sie nicht schöpfen wollen. In dieser Scheidung von weltlicher und religiöser Sphäre äußert sich der Einfluß des Puritanismus, der drei Grundwahrheiten wenig berücksichtigte: die Erschaffung der Welt durch Gott, die Gottebenbildlichkeit des Menschen und die Inkarnation des Logos. Der Mensch ist zu Gott emporgehoben, und Gott kommt als Mensch in die Welt, die durch ihn geschaffen ist. Diese Wahrheiten weisen den Dichter darauf hin, daß er sich nicht auf eine künstliche "religiöse" Sphäre zu beschränken braucht. Er muß die Wirklichkeit des Glaubens und die Wirklichkeit der Welt in dichterischer Wesensschau besingen. Er darf aus dem ihm zur Verfügung stehenden Bilderschatz schöpfen, um die Erschaffung, Erlösung und Heimholung der Welt durch Christus in Gleichnissen und Symbolen wesentlich zu verdichten und auszusagen (26). Manche Metaphysical Poets zogen es jedoch vor, in ihrer religiösen Lyrik in schlichten Bildern aus dem Alltagsleben und aus der Heiligen Schrift zu sprechen. Sie empfanden die Mythologie nicht nur als weltlichen Schmuck, sondern auch als Ausfluß heidnischer Anschauungen und Sitten. Christliche Dichtung steht hier also in einem Dilemma, denn gerade die Mythologie, die für den Dichter eine Fundgrube phantasievoller Bilder, Begebenheiten und Gestalten darstellt, widerspricht in mancher

(26) Cf. Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1945, p. 7 ff.; Ignaz Zangerle: Die Bestimmung des Dichters, Kleine Herder-Bücherei Bd.5, Freiburg 1949, p. 75 ff. und p. 90 ff.

Hinsicht der Offenbarung (27). Die englischen Barocklyriker unternahmen zwei Lösungsversuche. Donne, Herbert, Herrick und Vaughan verzichteten auf die Verwendung von Mythologemen in ihrer religiösen Lyrik und (mit Ausnahme Herberts) fügten sie in unverbindlicher Weise in ihre weltliche Dichtung ein. Crashaw, Marvell und Milton bezogen die Mythologeme auch in die religiösen Gedichte ein und versuchten (mit Ausnahme Crashaws), sich vom mythologischen Sinngehalt, der ja nicht im Gegensatz zur christlichen Ethik und Dogmatik stehen sollte, in irgendeiner Form zu distanzieren. In beiden Lösungsversuchen kommt die zwiespältige Haltung der englischen Barocklyriker zum Ausdruck, die zwischen Glaubenswahrheit und Mythologem wählen mußten.

(27) Die biblischen Berichte wurden für historisch wahr gehalten. Es gab also keine Möglichkeit, in der biblischen Einkleidung von Glaubenswahrheiten nur eine von vielen möglichen Ausdrucksformen zu sehen und sie neben die antik-mythologische Gewandung zu stellen. Eine Entmythologisierung der Bibel kam für die Barockdichter nicht in Frage.

BIBLIOGRAPHIE DER BENUTZTEN LITERATUR.

A. TEXTAUSGABEN:

1. Darbishire, Helen, ed.: The Poetical Works of John Milton, vol. II, Oxford, 1955. - Zitiert als "Darbishire".
2. Dunlap, Rhodes, ed.: The Poems of Thomas Carew, Oxford, 1949. - Zitiert als "Dunlap".
3. Grierson, H.J.C., ed.: The Poems of John Donne, 2 vols., Oxford, 1912. - Zitiert als "Grierson".
4. Hutchinson, F.E., ed.: The Works of George Herbert, Oxford, 1941, repr. 1945. - Zitiert als "Hutchinson".
5. Margoliouth, H.M., ed.: The Poems and Letters of Andrew Marvell, 2 vols., Oxford, 1927. - Zitiert als "Margoliouth".
6. Martin, L.C., ed.: The Poems (English, Latin and Greek) of Richard Crashaw, Oxford, 1927. - Zitiert als "Martin - Crashaw".
7. Martin, L.C., ed.: The Poetical Works of Robert Herrick, Oxford, 1956. - Zitiert als "Martin - Herrick".
8. Martin, L.C., ed.: The Works of Henry Vaughan, 2 vols., Oxford, 1914. - Zitiert als "Martin - Vaughan".

Die antiken und patristischen Autoren werden nach der üblichen Einteilung ihrer Werke in Bücher, Kapitel und Zeilen zitiert.

B. STANDARDWERKE ZUR MYTHOLOGIE:

9. Frazer, J.G.: The Golden Bough, a Study in Magic and Religion, 12 vols., 3 rd ed., London, 1911 - 1927.
10. Gruppe, Otto: Griechische Mythologie und Religionsgeschichte, 2 Bde., München, 1906 (= I. von Müller, ed.: Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft V, 2. 1 u. 2).
11. Gruppe, Otto: Geschichte der klassischen Mythologie und Religionswissenschaft während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit, Leipzig, 1921 (= Supplement 4 von W.H. Roscher, ed.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie).
12. Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 5., erweiterte und ergänzte Auflage, Wien, 1959.
13. Kern, Otto : Die Religion der Griechen, Berlin, Bd. I (1926), Bd. II (1935), Bd. III (1938).

14. König, Franz, ed. : Christus und die Religionen der Erde, Handbuch der Religionsgeschichte, 3 Bde., Freiburg, 1951.
15. Lübker, Friedrich : Reallexikon des klassischen Altertums, ed. J. Geffcken und E. Ziebarth, 8., vollst. umgearb. Aufl., Leipzig/Berlin 1914.
16. Nilsson, M.P. : Geschichte der griechischen Religion, München, Bd.I (2.Aufl. 1955), Bd.II (1951).
17. Preller, Ludwig : Römische Mythologie, 3. Aufl. bearb. von H. Jordan, 3 Bde., Berlin, 1881 - 1883.
18. Preller, Ludwig : Griechische Mythologie, 4.Aufl. bearb. von Carl Robert, Berlin, 1887 - 1926.
19. Ranke-Graves, Robert von : Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie Bd. 113-116, Hamburg, 1960.
20. Roscher, W.H. : Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6 Bde., Leipzig/Berlin, 1884 - 1937.
21. Rose, H.J. : A Handbook of Greek Mythology, 5th ed., London, 1953.
22. The Oxford Classical Dictionary, ed. M. Cary et al., Oxford 1949, repr. 1950.
23. Wissowa, Georg, neue Bearbeitung begonnen von: Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart, 1894 ff.

C. ALLGEMEINE SEKUNDÄRLITERATUR:

24. Aly, Wolf : Artikel "Mythos", in: Pauly - Wissowa, Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 32. Halbband, Stuttgart 1935, pp. 1374 - 1411.
25. Brugger, Walter : Artikel "Mythus", in: Philosophisches Wörterbuch, ed. W. Brugger, 5. rev. Aufl., Freiburg, 1953, pp. 202 - 203.
26. Cassirer, Ernst : Philosophie der symbolischen Formen, 2. Teil : Das mythische Denken, Berlin, 1925.
27. Dawson, Christopher : The Making of Europe, London, 1932.
28. Eisler, Rudolf, und Roretz, Karl : Artikel "Mythus", in: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, vierte, völlig neu bearb. Aufl., Berlin, 1929, Bd.II, p. 195 f.
29. Emrich, Wilhelm : Symbolinterpretation und Mythenforschung, in : Euphorion XLVII (1953), pp. 38 - 67.
30. Evans, Maurice : Metaphor and Symbol in the 16th Century, in: Essays in Crit.III (1953), pp. 267 - 284.
31. Funke, Otto : Probleme des englischen Literaturbarocks, in: Wege und Ziele, Bern, 1945, pp. 46 - 74.

32. Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk, 4.Aufl., Bern, 1956.
33. Manitius, Max : Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, 1. Teil, München, 1911 (= Handbuch der klass. Altertumswissenschaft, ed. I. von Müller, 9. Bd., 2. Abt.).
34. Markwardt, B. : Artikel "Lyrik", in: Merker-Stammeler, Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, Berlin, 1926-28, Bd. II, pp. 310-322.
35. Marlé, René : Bultmann und die Interpretation des Neuen Testaments, Paderborn, 1959.
36. Meißner, Paul : England und die europäische Renaissance, in: Grundformen der englischen Geistesgeschichte, Stuttgart-Berlin, 1941, pp. 191 - 274.
37. Meißner, Paul : Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks, München, 1934.
38. Mourgues, Odette de : Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry, Oxford, 1954.
39. Müller-Schwefe, Gerhard : Das persönliche Menschenbild Matthew Arnolds in der dichterischen Gestaltung, Buchreihe der Anglia Bd. 6, Tübingen, 1955, pp. 95 - 104.
40. Otto, W.F. : Die Götter Griechenlands, Bonn, 1929.
41. Otto, W.F. : Gesetz, Urbild und Mythos, Stuttgart, 1951.
42. Otto, W.F. : Theophania, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, Bd. 15, Hamburg, 1956.
43. Petsch, Robert : Die lyrische Dichtkunst, Handbuch der Deutschkunde Bd. 4, Halle, 1939.
44. Pongs, Hermann : Das Bild in der Dichtung, 2 Bde., Marburg, 1927 - 1939.
45. Prümm, Karl : Der christliche Glaube und die altheidnische Welt, 2 Bde., Leipzig, 1935.
46. Rahner, Hugo : Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich, 1945.
47. Schirmer, W.F. : Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur, in: GRM (Germanisch-Romanische Monatsschrift) XIX (1931), pp. 273 - 284; auch in: Kleine Schriften, Tübingen, 1950, pp. 119-134.
48. Slok, J., und Haekel, J. : Artikel "Mythos und Mythologie", in: RGG (Die Religion in Geschichte und Gegenwart), dritte, völlig neu bearb. Aufl., Tübingen, 1960, Bd. IV, pp. 1263-74.
49. Stählin, Wilhelm : Artikel "Mythos", in: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, ed. G. Kittel, Bd. IV, Stuttgart, 1942, pp. 769 - 803 (reich an Literaturhinweisen).

50. Stamm, Rudolf : Englischer Literaturbarock ?, in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, ed. R. Stamm, Sammlung Dalp Bd. 82, München, 1956, pp. 383 - 412.
51. Strich, Fritz : Die Übertragung des Barockbegriffes von der bildenden Kunst auf die Dichtung, *ibid.*, pp. 243 - 265.
52. Walk, L. : Artikel "Mythologie", in: LThK (Lexikon für Theologie und Kirche), Bd.VII, Freiburg, 1935, pp. 412 - 418.
53. Walzel, Oskar : Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Handbuch der Literaturwissenschaft Bd.3, Potsdam, 1929.
54. Warren, A., and Wellek, R. : Theory of Literature, New York, 1949.
55. Zangerle, Ignaz : Die Bestimmung des Dichters, Kleine Herder-Bücherei Bd.5, Freiburg, 1949.

D. SPEZIELLE SEKUNDÄRLITERATUR:

56. Adams, R.P. : The Archetypal Pattern of Death and Rebirth in Milton's "Lycidas", in: PMLA (Publications of the Modern Language Association of America) LXIV (1949), p. 183 - 188.
57. Alden, R.M. : The Lyrical Conceit of the Elizabethans, in: SP (Studies in Philology), vol. XIV, No.2 (1917), pp. 129 - 152.
58. Alden, R.M. : The Lyrical Conceit of the Metaphysical Poets, in: SP XVII (1920), pp. 183 - 198.
59. Allen, D.C. : The Harmonious Vision, Studies in Milton's Poetry, Baltimore, 1954.
60. Allen, D.C. : Marvell's "Nymph", in: JELH (Journal of English Literary History) XXIII (1956), pp. 93 - 111.
61. Allen, D.C. : Milton's Amarant, in: MLN (Modern Language Notes) LXXII (1957), pp. 256 - 258.
62. Baldwin, E.C. : Milton and Ezekiel, in: MLN XXXIII (1918), pp. 211 - 215.
63. Banks, T.H. : Milton's Imagery, New York, 1950.
64. Barker, Arthur : The Pattern of Milton's Nativity Ode, in: University of Toronto Quarterly X (1941), pp.167-181.
65. Bennett, Joan : Four Metaphysical Poets, Cambridge, 1953, repr. with corr. 1957.
66. Bolgar, R.R. : The Classical Heritage and its Beneficiaries, Cambridge, 1954, repr. 1958.
67. Bradbrook, M.C., and Lloyd Thomas, M.G. : Marvell and the Concept of Metamorphosis, in: Criterion XVIII (1938-39), pp. 236 - 254.

68. Brooks, Cleanth : The Light Symbolism in "L'Allegro - Il Penseroso", in: The Well-Wrought Urn, New York, 1947, pp. 47 - 61.
69. Bush, Douglas : Notes on Milton's Classical Mythology, in: SP XXVIII (1931), pp. 259 - 272.
70. Bush, Douglas : Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, New York, 1957.
71. Campbell, L.B. : The Christian Muse, in: Huntington Library Bulletin VIII (Oct.1935), pp. 29 - 70.
72. Chute, Marchette : Two Gentlemen, London, 1960.
73. Clark, D.L. : John Milton at St. Paul's School, New York, 1948.
74. Cook, A.S. : Notes on Milton's Ode "On the Morning of Christ's Nativity", in: Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences XV (1909), pp.307-368.
75. Curtius, E.R. : Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948. - Zitiert als "E.R. Curtius".
76. Damon, S.F. : Milton and Marston, in: PMLA XLII (1927), pp. 873 - 874.
77. Delattre, Floris : Robert Herrick, Paris, 1911.
78. Denonain, Jean-Jacques : Thèmes et Formes de la Poésie Métaphysique, Paris, 1956.
79. Esch, Arno : Englische religiöse Lyrik des 17. Jahrhunderts, Tübingen, 1955. - Zitiert als "Esch".
80. Friedrich, W.P. : Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik, in: Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 57.Bd., Wien, 1932.
81. Gardner, Helen : The Metaphysical Poets, Oxford, 1961.
82. Gordon, D.J. : Hymenaei, Ben Jonson's Masque of Union, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VII (1944), pp. 107 - 145.
83. Gosse, Edmund : Robert Herrick, in: Cornhill Magazine XXXII (Aug.1875), pp. 176 - 191.
84. Greg, W.W. : Pastoral Poetry and Pastoral Drama, London, 1906.
85. Grierson, H.J.C. : Introduction to "Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century, Donne to Butler", Oxford, 1921.
86. Grierson, H.J.C. : Cross Currents in English Literature of the XVIIth Century, London, 1929.
87. Hanford, J.H. : The Pastoral Elegy and Milton's "Lycidas", in: PMLA XXV (1910), pp. 403 - 447.
88. Hanford, J.H. : A Milton Handbook (with bibliography), 4 th ed., New York, 1954.

89. Highet, Gilbert : The Classical Tradition, Oxford, repr. with corr. 1951.
90. Hughes, M.Y. : The Arthurs of the Faerie Queene, in: Etudes Anglaises VI / 1953, pp. 193 - 213.
91. Johnson, Beatrice : Classical Allusions in the Poetry of Donne, in: PMLA XLIII (1928), pp. 1098 - 1109.
92. King, A.H. : Some Notes on Marvell's Garden, in: English Studies XX (1938), pp. 118 - 121.
93. Le Comte, E.S. : Marvell's "The Nymph complaining for the Death of her Fawn", in: MP (Modern Philology) L (1952 - 53), pp. 97 - 101.
94. Leishman, J.B. : "L'Allegro" and "Il Penseroso" in their Relation to Seventeenth-Century Poetry, in: Essays and Studies, New Series IV, 1951, pp. 1 - 36.
95. Lemmi, C.W. : The Classic Deities in Bacon: A Study in Mythological Symbolism, Baltimore, 1933.
96. Mabbott, T.O. : Milton's "Lycidas", ll. 164 and 183-185, in: Explicator V (Feb.1947), No.26.
97. Mahood, M.M. : Poetry and Humanism, London, 1950.
98. Masson, David, ed. : The Poetical Works of John Milton (with notes to the poems), vols.II and III, London, 1893.
99. Mayerson, C.W. : The Orpheus Image in "Lycidas", in: PMLA LXIV (1949), pp. 189 - 207.
100. McEuen, K.A. : Classical Influence upon the Tribe of Ben, Cedar Rapids, Iowa, 1939.
101. McPeck, J.A.S. : Catullus in Strange and Distant Britain, Cambridge (USA), 1939.
102. Meißner, Paul : England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation, Heidelberg, 1952.
103. More, P.E. : How to read Lycidas, in: M.D. Zabel, ed.: Literary Opinion in America, New York, 1951, pp.146-156.
104. Musgrove, S. : The Universe of Robert Herrick, in: Auckland Univ.Coll. Bulletin, No.38, English Series No.4 (1950), pp. 1 - 34.
105. Nixon, Paul : Herrick and Martial, in: Classical Philology V (1910), pp. 189 - 202.
106. Osgood, C.G. : The Classical Mythology of Milton's English Poems, in: Yale Studies in English VIII, New York, 1900.
107. Osgood, C.G. : Milton's Classical Mythology, in: MLN XVI (1901), pp. 282 - 284.
108. Panofsky, E. : Studies in Iconology, New York, 1939.
109. Panofsky, E. : Albrecht-Dürer, 2 Bde., 3.Aufl., London, 1948.

110. Pollard, A.W. : Herrick and his Friends, in: Macmillan's Magazine LXVII (1892), pp. 142 - 148.
111. Poscher, Robert : Andrew Marvell's poetische Werke, in: Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 28.Bd., Wien, 1908.
112. Ramsay, R.L. : Morality Themes in Milton's Poetry, in: SP XV (1918), pp. 123 - 158.
113. Rand, E.K. : Milton in Rustication, in: SP XIX (1922), pp. 109 - 135.
114. Regenos, G.W. : The Influence of Horace upon Robert Herrick, in: PQ XXVI (July 1947), pp. 268 - 284.
115. Rau, Fritz : Verweltlichte religiöse Begriffe und Formen in Robert Herricks "Hesperides", Diss. Göttingen, 1943.
116. Rau, Fritz : Robert Herrick, in: Die Neueren Sprachen IV (1955), pp. 357 - 363.
117. Riley, E.H. : Milton's Tribute to Virgil, in: SP XXVI (1929), pp. 155 - 165.
118. Rugoff, M.A. : Donne's Imagery, Diss. New York, 1939.
119. Schirmer, W.F. : Antike, Renaissance und Puritanismus, München, 1924. - Zitiert als "W.F. Schirmer".
120. Seaton, M.E. : Milton and the Myth of Isis, in: MLR (Modern Language Review) XVII (1922), pp. 168 - 170.
121. Stapleton, L. : Milton and the New Music, in: University of Toronto Quarterly XXIII (1954), pp. 217 - 226.
122. Summers, J.H. : Herbert's Form, in: PMLA LXVI (1951), pp. 1055 - 1072.
123. Thomson, J.A.K. : Classical Influences on English Poetry, London, 1951.
124. Tillyard, E.M.W. : Milton, London, 1930.
125. Tillyard, E.M.W. : The Miltonic Setting, Cambridge, 1949.
126. Tuve, Rosemond : Images and Themes in Five Poems by Milton, Cambridge (USA), 1957.
127. Walker, D.P. : Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVI (1953), pp. 100 - 120.
128. Wallerstein, Ruth : Studies in Seventeenth-Century Poetic, Univ. of Wisconsin Press, 1950.
129. Warren, Austin : Richard Crashaw, a Study in Baroque Sensibility, London, 1939.
130. Whiting, George : Milton's Literary Milieu, Chapel Hill, 1939.

131. Williamson, George : The Donne Tradition, Cambridge (USA), 1930.
132. Wirl, Julius : Orpheus in der englischen Literatur, in: Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 40.Bd., Leipzig, 1912.
133. Wöhrmann, Kurt : Die englische Epithalamiendichtung der Renaissance und ihre Vorbilder, Diss. Freiburg, Borna-Leipzig, 1928.
134. Wolff, Emil : England und die Antike, in: Grundformen der englischen Geistesgeschichte, ed. Paul Meißner, Stuttgart-Berlin, 1941, pp. 1 - 94.
135. Woodhouse, A.S.P. : Notes on Milton's Early Development, in: University of Toronto Quarterly XIII (1943-44), pp. 66 - 101.
136. Yates, F. : Queen Elizabeth as Astraea, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes X (1947), pp. 27 - 82.

LEBENS LAUF

Am 20. Juli 1934 wurde ich, Kurt Weiß, in Prag (CSR) als Sohn des Dipl.-Versicherungs-Mathematikers Romuald Weiß und seiner Ehefrau Berta, geb. Wawerka, geboren. In Prag besuchte ich vier Klassen Volksschule (1940 - 1944) und die 1. Klasse des Stefansgymnasiums. Im Mai 1945 wurde unsere Familie aus Prag vertrieben und nach längerer Zwangsarbeit im Oktober 1946 aus der CSR nach Deutschland ausgewiesen. Im August 1948 starb mein Vater.

Ich trat im Herbst 1946 in die 2. Klasse der Oberschule in Kirchheim-Teck ein und legte dort im Frühjahr 1954 die Reifeprüfung ab. Im Sommer-Semester 1954 begann ich an der Universität Tübingen mit dem Studium der Fächer Englisch, Französisch und Kath. Theologie und bestand im Frühjahr 1960 die Wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Gymnasien. Im Jahre 1958 studierte ich ein Trimester am University College of North Wales in Bangor. Für das Studienjahr 1961/62 erhielt ich das Lektorat für Deutsch an der Universität Nottingham.

Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. G. Müller-Schwefe, danke ich herzlich für die Anregung der vorliegenden Dissertation und ebenso für seinen gütigen Rat und seine wegweisende Kritik bei der Abfassung der Arbeit. Meine anderen akademischen Lehrer waren an der Phil.Fakultät die Herren Professoren Danby (Bangor), Funke, Marchand, Schadewaldt, Wandruszka, C.A. Weber, Weinert und J. Wilhelm, an der Kath.-Theol. Fakultät die H. Herren Professoren F.X. Arnold, J. Betz, Botterweck, Flatten, Fries, Geiselman, Küng, Möller, Padberg, Schelkle und Stelzenberger.

Lebenslauf

des Verfassers dieser Dissertation: Dr. Kurt Konrad Weiß

1934 geboren in Prag/Tschechoslowakei

1944 Eintritt in das Stefans-Gymnasium in Prag

1945 im Mai gewaltsame Vertreibung aus der Wohnung

1945 bis September 1946 Zwangsarbeit in der Tschechischen
Landwirtschaft

1946 im Oktober Eintritt in das Schloss-Gymnasium in Kirchheim-Teck

1954 Abitur

1954 bis 1960 Studium der Anglistik, Romanistik und der Katholischen
Theologie an der Universität Tübingen und Bangor in Wales

1957 Philosophikum

1960 Staatsexamen (Wissenschaftliche Prüfung)

1961 Promotion durch Prof. Dr. Gerhard Müller-Schwefe. Zweitkorrektor
Prof. Dr. Wolfgang Schadewaldt

1961 bis 1962 Lektor an der Universität Nottingham am Department of
German

1963 Referendar am Dillmann-Gymnasium in Stuttgart

1964 bis 1998 Lehrer am Fanny-Leicht-Gymnasium in Stuttgart

1971 Ernennung zum Gym.-Prof. und zum Vorsitzenden einer Prüfungs-
Kommission des Kultusministeriums Stuttgart

1967 bis 1983 nebenberuflich Lehrbeauftragter an der Universität
Tübingen

Seit 1962 verheiratet mit Edelgard von Fugler. 4 Söhne.

Seit 1968 ehrenamtlich tätig in den katholischen Kirchengemeinden in
Böblingen. Freier Mitarbeiter an den Zeitschriften „Christ in der
Gegenwart“, „Kath. Sonntagsblatt“, „Bibel und Kirche“, „Journal am
Sonntag“ und „Würzburger Sonntagsblatt“.