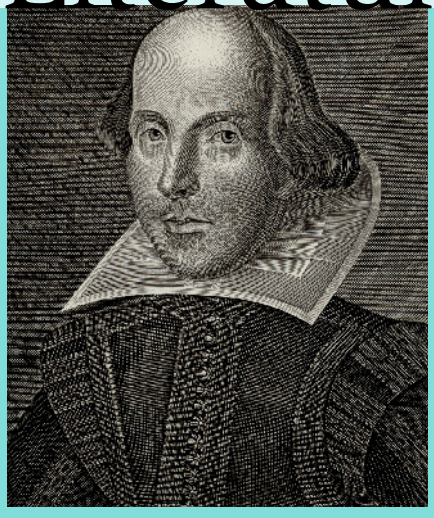
Englische Literaturgeschichte



Hans Ulrich Seeber
(Hrsg.)

5. Auflage

J.B.METZLER

J.B.METZLER

Englische Literaturgeschichte

unter Mitarbeit von
Ingo Berensmeyer, Stephan Kohl,
Eberhard Kreutzer, Annegret Maack,
Martin Middeke, Manfred Pfister,
Johann N. Schmidt, Hubert Zapf
und Eva Zettelmann

herausgegeben von Hans Ulrich Seeber

5., aktualisierte und erweiterte Auflage

Mit 378 Abbildungen

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Die einzelnen Kapitel bzw. Abschnitte wurden verfasst von:

Seite 1 bis 50 Stephan Kohl
Seite 51 bis 159 Manfred Pfister
Seite 161 bis 230 Johann N. Schmidt
Seite 231 bis 412 Hans Ulrich Seeber
Seite 412 bis 421 Eva Zettelmann
Seite 421 bis 463 Hubert Zapf und Martin Middeke
Seite 463 bis 494 Annegret Maack
Seite 494 bis 499 Ingo Berensmeyer
Seite 501 bis 576 Eberhard Kreutzer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02421-3
ISBN 978-3-476-00738-4 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-00738-4

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

© 2012 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2012
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Download-Materialien X

Vorwort XI
Zur dritten Auflage XIII
Zur vierten Auflage XIII
Zur fünften Auflage XIII

Altenglische Literatur
(*Stephan Kohl*)
Entstehungsbedingungen 1
Von der Kultur der Mündlichkeit zur Schriftkultur 2
Kennzeichen der altenglischen Dichtung 4
Beowulf 5
Finnsburh 7
Geschichte und Heldendichtung 8
Stimmen des Leids 10
Christlicher Heroismus in der Dichtung 11
Heiligendichtung 14
Bibeldichtung 16
Altenglische Prosa 17

Mittelenglische Literatur
(*Stephan Kohl*)
Literatur nach der normannischen Eroberung 21
Vielstimmigkeit der mittelenglischen Literatur 22
Literatur und Frömmigkeit 25
Unterhaltungsliteratur 31
Literatur als Dialog und Debatte 40

Die frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton
(*Manfred Pfister*)
Problematik der Periodisierung 51
Von der Reformation zur Revolution 54
Die Tudors: Mythos und Realpolitik 54
Zwei Nationen: Stuart und Commonwealth 59
Bestandsaufnahmen zur Lage der Nation 64

Mythen von Geschichte und Staat 67
Neue Orientierungen: Renaissance, Humanismus und Neue Wissenschaft 71
Humanistische Bildungsreformen 72
Utopische Entwürfe 77
Utopie und Neue Wissenschaft 80
Die Bilanzierung des Verlusts 84
Literatur als Institution und Medium 86
An der Schwelle zum literarischen Markt 86
Poetik: Von Normen und Formen 89
Realprosa und Weltaneignung 94
Die Vertextung der Neuen Welt 94
Der Essay und die politische Weltklugheit 99
Das beredte Ich: Poetische Rollenspiele 102
Zeitgenössische Konstruktionen der Dichtungsgeschichte 103
Der Dialog mit Petrarca 104
Metaphysical Poetry 113
Erzählte Welt: Geschichten, Geschichte und Mythos 117
Auf dem Weg zum Roman? 117
Elisabeths England als Feenreich 119
Die Anatomie des ›Wit‹ 121
Aufruhr in Arkadien 123
Satyr und Picaro in England 127
Das getaufte Epos 130
Inszenierte Wirklichkeit: Weltenbühne und Bühnenwelten 134
Ein Welttheater made in England 134
Weltgeschichte im »wooden O« 140
Tragische Fälle 144
Rachetragödien und tragische Rächer 148
Zwei Komödientraditionen 151
Tragical-comical-historical-pastoral 156

Von der Restauration zur Vorromantik

(*Johann N. Schmidt*)

Periodisierung 161
Entstehung von »literarischer Öffentlichkeit« 166
Newton, die »Neue Naturwissenschaft« und das philosophische Zeitalter 173
Versdichtung 177
Imitation und Parodie 177
Pastoraldichtung und Lehrgedicht 180
Vom Klassizismus zur Vorromantik 183
Robert Burns 187
Romanentwicklung 188
Daniel Defoe: Moralisches Exempel und die Abenteuergeschichte 192
Richardson und der Briefroman 195
Fieldings »comic epic poem in prose« 199
Sterne und der »sentimentale Roman« 202
Romanentwicklung 1750–1800 204
Satire 208
Verssatiren von Butler bis Pope 211

Grub Street 212
Swifts Prosasatiren 214
Bild- und Verssatire nach Swift 216
Moralische Wochenschriften und Geschichtsschreibung 218
Das Restaurationsdrama 220
Das heroische Drama 220
Die Restaurationskomödie 223
Die Sentimentalisierung von Komödie und Tragödie 226

Romantik und viktorianische Zeit

(*Hans Ulrich Seeber*)

Modernisierung und Literatur im 19. Jahrhundert 231
Die Literatur der Romantik 238
Die Besonderheit der englischen Romantik 238
Wege zur Romantik 241
Antworten auf die Modernisierung. Poetischer Individualismus, Natur als Ersatzreligion, Imagination 243
Wordsworth und Coleridge 251
Keats, Shelley, Byron, Clare 258
Prosa 269
Der Roman des 19. Jahrhunderts 272
Roman und Gesellschaft 272
Der Schauerroman 279
Der historische Roman 283
Der Sozialroman 287
Charles Dickens und London 290
Realismus bei Thackeray, Trollope und Meredith 293
Romane von Frauen. Jane Austen, die Brontës, George Eliot 297
Fortschrittsglaube und Kulturkritik.
Zur Prosa der Viktorianer 303
Die Lyrik der Viktorianer 310
Überblick 310
Melancholie und Energie. Frühviktorianische Versdichtung 312
Die Präraphaeliten 317
Englishness als Weg ins 20. Jahrhundert 322

Vormoderne und Moderne

(*Hans Ulrich Seeber*)

Die Krise des Liberalismus und der Modernisierung 327
Die Literatur der Übergangszeit um 1900 330
Literatur und Imperialismus 332
Ästhetizismus und Naturalismus in den ›Nineties‹ 334
Pessimismus, Perspektivismus und der Beginn der modernen Romankunst (Hardy, Conrad, James) 338
Evolution, Utopie und Literatur 342
Keltische Renaissance und irische Literatur 344
Shaw und die Erneuerung des britischen Dramas 348

Die modernistische Revolution um 1910 354
Reaktionen auf den Ästhetizismus oder der Schein des Lebens 354
Gebremste Modernität. Georgian Poetry, Kriegsdichtung, Imagismus 355
Ästhetischer Modernismus, Kulturkritik und Zivilisationskritik. Zur Lyrik von Ezra Pound, T.S. Eliot und D.H. Lawrence 359
Der experimentelle Roman 365
Tradition und Moderne im Roman 372
Wirtschaftskrise, politische Radikalisierung und Literatur in den dreißiger Jahren 378
Die Ausdifferenzierung des Lektüreangebots: Kinderliteratur und Kurzgeschichten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts 381
Kinderliteratur 381
Kurzgeschichte 383

Die Zeit nach 1945

(*Hans Ulrich Seeber, Eva Zettelmann, Martin Middeke/Hubert Zapf, Annegret Maack, Ingo Berensmeyer*)

Großbritannien auf der Suche nach einer neuen Rolle 389
Die Lyrik nach 1945 392
Überblick 392
Das Movement der fünfziger Jahre 395
Reaktionen auf das Movement 398
Die achtziger und neunziger Jahre 403
Die britische Lyrik nach 2000 412
Das Drama nach 1945 421
Das englische Drama bis 1956 421
Die *Angry Young Men* und die Geburt des modernen englischen Dramas 422
Außeneinflüsse: Amerikanisches Drama, Episches Theater 423
Samuel Beckett und das absurde Theater 424
Das Neue Englische Drama und die Problemstruktur einer ›abstrakten Gesellschaft‹ 426
Harold Pinter: Dramatischer Hyperrealismus 428
Tom Stoppard und Edward Bond. Spielästhetisches vs. politisches Drama 430
Die *Second Wave* des englischen Dramas seit 1968 433
Das englische Drama in den 80er Jahren 435
Das englische Drama seit den 90er Jahren 438
Das irische Drama seit den 1950er Jahren 455
Der Roman nach 1945 463
Nach dem Krieg: Die 50er Jahre 463
Nach den 50er Jahren: Ethik und Ästhetik im Roman von Golding, Lessing, Murdoch, Spark 466
Auf dem Weg zur Postmoderne 472
Historie und Erinnerung 479
Stimmen aus Irland und Schottland 483
Genre Fiction? Crime – Fantasy – Science Fiction 489
Literatur- und Kulturtheorie nach 1900 494

Die neuen englischsprachigen Literaturen
(*Eberhard Kreutzer*)

Die weltweite Auffächerung englischsprachiger Literatur in nachkolonialer Zeit 501
Terminologische Abgrenzungen und Zuordnungsprobleme 503
Postkoloniale Theoriebildung 508
Kulturelle Determinanten und historischer Hintergrund 511
Literarhistorische Entwicklungstendenzen und Bedingungen des Literaturbetriebs 515
Aspekte der Sprachenwahl und varietätenspezifischen Stilisierung 519
Die Wiederbelebung autochthoner Traditionen in den Konzepten einer neuen »orature« 524
Die Revision des Kanons englischer Klassiker 527
Die literarische »Kartographie« unerschlossener Territorien 530
Literarischer Regionalismus in Kanada 533
Insularität und Wanderwege in der karibischen Literatur 536
Die Aufarbeitung der Kolonialgeschichte in der afrikanischen Literatur 539
Die Bloßstellung nachkolonialer Fehlentwicklungen in der Literatur der Dritten Welt 542
Literatur im Zeichen der Apartheid 549
Antipoden-Konzepte in der Literatur Australiens und Neuseelands 552
Angestammte und moderne Welt am Beispiel der Ost-West-Begegnung in der indischen Literatur 556
Ansätze und Schwerpunkte einer postkolonialen Frauenliteratur 559
Multikulturalität in den Literaturen Kanadas, Australiens und Neuseelands 563
Die ethnische Minoritätenliteratur Englands 567
Ansätze einer transkulturellen Fiktionalisierung in globaler Perspektive 573

Bibliographie 577

Personen- und Werkregister 593

Sachregister 615

Bildquellen 621

Verzeichnis der Download-Materialien

Dieses Buch bietet die Möglichkeit, Materialien auf dem Weg eines Downloads von der Website des Verlags zu erhalten. Den zum Abruf der Daten notwendigen Webcode finden Sie auf der ersten Seite des Buches.

Folgende Inhalte stehen zur Verfügung:
– Englische Literaturgeschichte: Bibliographie
– Englische Literaturgeschichte: Personen- und Werkregister
– Englische Literaturgeschichte: Sachregister
– Amerikanische Literaturgeschichte: Personen- und Werkregister
– Amerikanische Literaturgeschichte: Sachregister

Die angebotenen Downloads sind zum einen dem Anhang des Buches (S. 577 ff.) entnommen und mit diesem identisch. Zum anderen kommen als wichtige Ergänzungen zwei Register zur *Amerikanischen Literaturgeschichte*, hg. von Hubert Zapf, 3. Auflage 2010, hinzu. Das Personen- und Werkregister sowie Sachregister entspricht der dort S. 595–618 gedruckten Fassung.

Vorwort

Ein Granitblock, der unterschiedlichen Betrachtern immer das gleiche Bild darböte, ist die historische Vergangenheit nicht. Eher gleicht sie dem Spiel des Wassers, dem wechselnde Lichtverhältnisse immer neue Farbtöne entlocken. Nicht nur fördert die Wissenschaft ständig neue Tatsachen und Einsichten zutage, auch die Seh- und Interpretationsweise verschiedener Generationen von Lesern ist erheblichen Wandlungen unterworfen. Die Einsicht in das dynamische Wechselverhältnis von Gegenwart und Vergangenheit stand am Anfang dieser Literaturgeschichte, die von der Überzeugung ausgeht, dass Geschichte immer wieder neu erarbeitet, erzählt, d. h. konstruiert werden muss. Was beispielsweise zum Kanon des Nachwirkenden, Gelungenen und Relevanten gehört, steht nicht ein für allemal fest. Die Autoren dieses Bandes nahmen sich die Freiheit, bei der Auswahl und Gewichtung von Gattungen, Autoren und Werken hier und dort eigene Akzente zu setzen, hielten es aber nicht für ratsam, die in einer langen Wirkungsgeschichte entstandene Übereinkunft über bedeutende Vertreter und Texte der englischen Literatur zu übersehen. Es war ihre Absicht, den eindrucksvollen Reichtum und die Vielfalt einer Literatur sichtbar zu machen, die schon seit dem Mittelalter (Chaucer), der frühen Neuzeit (Shakespeare) und dem 18. Jahrhundert (Defoe) die Vorstellung der englischen und nicht-englischen Leser von dem, was etwa Drama und Erzählung zu leisten vermögen, entscheidend geprägt hat.

Indem Literatur den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel abbildend, deutend und kommentierend begleitet, gestaltet sie ihn auch mit. Eine allgemein verbindliche Theorie dieses Wandels gibt es freilich nicht. Man könnte sogar mit Thackeray die Auffassung vertreten, bei der Geschichte handele es sich lediglich um ein Theater, das mit wechselnden Besetzungen und Kostümen immer wieder dasselbe traurige Stück von Aufschwung und Fall, von utopischer Überschwenglichkeit und endlicher, vom Zufall bestimmter Wirklichkeit zur Aufführung bringt. Als Hypothese für eine Literaturgeschichte wäre eine solche Annahme aber wenig hilfreich. Ein Leitmotiv des Zusammenhangs, den die vorliegende Darstellung erzählend und argumentierend zu stiften versucht, ist dagegen die Modernisierungstheorie. Es wird also zum Beispiel danach gefragt, was es für die englische Literatur bedeutet, dass sie vor allem seit der Renaissance im Zeichen rascher Modernisierungsschübe – Rationalisierung, Säkularisierung, Nationalstaatsbildung, industrielle Revolution, Demokratisierung, funktionale Ausdifferenzierung von Gesellschaft und Kultur, Individualisierung – steht. Dabei erlaubt der Bezug auf den Begriff der Modernisierung eine Auflockerung der starren Gegenüberstellung Sozialgeschichte vs. Geistesgeschichte. Am komplexen Spiel der Wechselwirkungen und Diskurse, in dem

sich geschichtliche Wirklichkeit konstituiert, sind beide Dimensionen entscheidend beteiligt.

Diese Anbindung an den »außerliterarischen« Kontext der Umwandlung einer von Traditionen geprägten Gesellschaft in eine moderne will nun nicht besagen, dass sich für die Beiträger zu diesem Buch Literatur darin erschöpft, Zeugnis für etwas zu sein, was längst vergangen ist oder in vielfach vermittelter und verwandelter Form weiterlebt. Die Art und Weise, *wie* Kunstwerke Erfahrungen und Wertvorstellungen ihrer jeweiligen Zeit gestalten, ermöglicht es späteren Lesern in besonderem Maße, diese auf eigene Erfahrungen und Bedürfnisse zu beziehen.

Der Titel »englische Literaturgeschichte« setzt eine Konvention der Literaturgeschichtsschreibung fort, für die es keine überzeugende Alternative gibt. Es muss aber ausdrücklich gesagt werden, dass die »englische« Literatur ohne ihre zahlreichen Autoren irischer, schottischer, walisischer, amerikanischer, westindischer, indischer, afrikanischer etc. Herkunft sehr viel ärmer wäre. Tatsächlich sind seit geraumer Zeit Literatur und Kultur jene Bereiche, in denen sich der Selbständigkeitsanspruch etwa der keltischen Randgebiete besonders deutlich äußert. Die Wichtigkeit der englischsprachigen Commonwealth-Literatur und deren vielfältige Wechselwirkungen mit der literarischen Kultur der Insel sind so auffällig, dass ihr das abschließende Kapitel dieses Buches gewidmet wird.

Der begrenzte Umfang dieses Buches ließ keine »flächendeckende« Darstellung zu, die mit zureichender Ausführlichkeit auf alle jene Werke und Autoren einginge, welche man in einer Literaturgeschichte herkömmlicher Art vielleicht erwarten würde. Die Absicht der Verfasser war es vielmehr, typische Entwicklungen, Gattungen, Wissensbereiche und Autoren beispielhaft herauszuarbeiten und das funktionale Verhältnis von Text und Kontext sichtbar zu machen. Dabei kam es nicht so sehr darauf an, für jede Epoche ein möglichst einheitliches Bild zu entwerfen, sondern gerade auch Konflikte und gegenläufige Strömungen aufzuzeigen. Der Zwang zur Beschränkung und die Erfahrung, dass viele frühe englische Texte nicht in gleicher Weise in einem lebendigen, auf die Gegenwart bezogenen Traditionszusammenhang stehen wie etwa die Werke von Shakespeare oder Morus, führte dazu, den Anteil der Literatur vor 1500 drastisch zu kürzen.

Der methodische Ansatz dieses Buches und seine an der Gliederung ablesbaren Einteilungen des zeitlichen Ablaufs wurden von den Beiträgern bewusst gewählt. Diese Literaturgeschichte kann und will nicht jene gedankliche und stilistische Einheitlichkeit bieten, die nur ein einzelner Autor garantieren kann. Dies ist keineswegs nur ein Nachteil. Im Spiegel individueller Temperamente kommen der Reichtum und die Vielfalt der englischen Literatur eher besser zur Geltung.

Der Herausgeber dankt all jenen, die das Zustandekommen dieses Bandes ermöglichten. Bernd Lutz – von dem die Anregung kam – und Petra Wägenbaur vom Metzler Verlag haben das Entstehen dieses Buches mit Sympathie, Geduld und großer Hilfsbereitschaft begleitet. Sehr dankbar bin ich den Ko-Autoren, die sich teilweise kurzfristig zur Mitarbeit entschlossen und mir meine Arbeit leicht machten. Ihre Loyalität und ihre Bereitschaft, neue Wege zu gehen, waren eine große Hilfe. Edmund Stegmaier danke ich für freundschaftlichen Rat und steten Zuspruch. Großes Lob haben schließlich Elisabeth Hartel, Dietmar Jaegle und vor allem Monika Lacher verdient, die unermüdlich halfen, einen druckreifen Text zu erstellen.

Stuttgart, im Juni 1991 Hans Ulrich Seeber

Zur dritten Auflage

Das letzte Kapitel *(Die neuen englischsprachigen Literaturen)* und die Bibliographie dieser dritten Auflage sind erheblich erweitert worden. In den anderen Kapiteln beschränken sich die Veränderungen auf kleinere Korrekturen und Verbesserungen. Marc Grünbaum und Jan-Arne Sohns danke ich für ihre Hilfe.

Stuttgart, im Juni 1999 Hans Ulrich Seeber

Zur vierten Auflage

Schon seit einigen Jahren zeichnete sich die Notwendigkeit ab, insbesondere die Teile über die Gegenwartsliteratur zu aktualisieren. Diesem Desiderat sucht die jetzt vorliegende 4. Auflage gerecht zu werden. Aber auch die anderen Kapitel wurden überprüft, korrigiert und ergänzt. Den Ko-Autoren danke ich herzlich für die gezeigte Kooperationsbereitschaft. Elisabeth Hartel, Miriam Höß, Stefan Knödler, Sigrid Kreutzer und Alexandra Reiter haben mir bei der Herstellung eines druckreifen Textes sehr geholfen. Ihnen gebührt mein ganz besonderer Dank.

Stuttgart, im Mai 2004 Hans Ulrich Seeber

Zur fünften Auflage

Diese Literaturgeschichte benutzt, wie schon im Vorwort zur ersten Auflage knapp erläutert, die umfassende sozialwissenschaftliche Theorie der Modernisierung für die Deutung des sozialen, kulturellen und literarischen Wandels. Der Einwand, dass damit Tradition und Vielfalt übersehen würden, ist irreführend. Wer Modernisierung sagt, hat immer auch gegenläufige Strömungen, modernisierungsresistente Kulturen und tendenziell überzeitliche, anthropologisch erklärbare Formen der Repräsentation und Kommunikation im Blick. Wie Hans van der Loo und Willem van Reijen in *Modernisierung: Projekt und Paradox* (1992) ausführen, erzeugen die konstitutiven Prinzipien der Modernisierung, nämlich Rationalisierung, Differenzierung (von Gesellschaft und Kultur), Individualisierung und Domestizierung (von Mensch und Natur) jeweils auch ihr Gegenteil (»Paradox«). In der Geschichte der Literatur wird dies besonders in der Romantik deutlich, wenn sie, gegen die Rationalisierung, Lyrik als Medium der Wiederverzauberung ansieht. Die Prinzipien der Differenzierung, der Individualisierung und der paradoxen Evolution bedeuten, dass Modernisierung nicht zuletzt Vielfalt erzeugt und rechtfertigt. Wir müssen in der Regel von einer komplexen Mischung aus Anpassung an – im Blick auf die Rationalisierung besonders deutlich bei Krimi und Science Fiction – und Protest gegen (z. B. Regionalroman, Idylle, Fantasy) die Modernisierung ausgehen. Indem er ein Individuum in den Mittelpunkt der Darstellung rückt, Empirismus praktiziert und die Kooperation eines individuellen Lesers einfordert, ist der realistische Roman seit dem 18. Jahrhundert entscheidend am Prozess der Individualisierung und der Säkularisierung betei-

ligt. Die innovativ-provokativen Sprachspiele, Gattungsparodien, Medienreflexionen und filmischen Techniken der ästhetischen Hochmoderne um 1920 ziehen, in Verbindung mit dem Metaphysik- und Sinnverlust, die Folgen aus den Reflexionsschüben und medialen Ausdifferenzierungen der Moderne. Anthropologisch und historisch-kulturell fundierte Gestaltungsweisen wie die mimetische Nachahmung und der Realismus bewahren gleichwohl, wie die Entwicklung der Postmoderne lehrt, ihre Nützlichkeit und Überredungskraft.

Diese fünfte Auflage ist gegenüber der vierten erheblich erweitert und teilweise gründlich überarbeitet worden. Neu hinzugekommen ist auch ein Sachregister, das freilich ein Lexikon literarischer Fachbegriffe (z. B. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*) oder eine Einführung in die anglistische Literaturwissenschaft nicht ersetzen kann. Wer ausführliche, vor allem auch biographische Informationen zu einzelnen Autoren sucht, findet im *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren* (Hg. Eberhard Kreutzer und Ansgar Nünning) verlässliche Auskunft. Um die Aktualität und die Nützlichkeit des Buches zu verbessern, wurde insbesondere der Bereich der britischen und irischen Gegenwartsliteratur erheblich ausgeweitet. Neue Abschnitte und Kapitel wurden hinzugefügt, die u. a. Kurzgeschichte, Kinderliteratur, historischer Roman der Gegenwart, Regionalroman, Krimi, Fantasy, Science Fiction, irisches Drama, Gegenwartslyrik und Literaturtheorie in den Blick nehmen. Dies wurde nicht zuletzt durch die Mitwirkung jüngerer Autorinnen und Autoren (Ingo Berensmeyer, Gießen; Martin Middeke, Augsburg; Eva Zettelmann, Wien) möglich, die sich freundlicherweise zur Mitarbeit entschlossen, aber auch durch die bewährte Kooperationsbereitschaft des bisherigen Teams. Ihnen allen danke ich sehr, insbesondere auch Oliver Schütze vom Metzler-Verlag, für die angenehme Zusammenarbeit.

Außerdem steht auf einer Website des Verlags ergänzendes Downloadmaterial bereit: Die Bibliographie, das Personen- und Werkregister sowie das Sachregister des vorliegenden Buches können Sie elektronisch nutzen, um auf diese Weise bequemer in den großen Datenmengen zu suchen. Darüber hinaus sind auch die entsprechenden Register der *Amerikanischen Literaturgeschichte* (3. Auflage 2010, hg. von H. Zapf) im Download zur vergleichenden Suche zur Verfügung gestellt. Sie bekommen Zugang zu den Daten mithilfe des auf der ersten Seite dieses Buches eingedruckten Webcodes.

Stuttgart, im April 2012 Hans Ulrich Seeber

Altenglische Literatur

Entstehungsbedingungen

Briten, Angelsachsen und Wikinger

Die übergreifenden Merkmale der altenglischen Literatur sind auf die Bedingungen zurückzuführen, die Produktion und Aufzeichnung dieser Werke bestimmten. Seit Mitte des fünften Jahrhunderts lassen sich Westgermanen, die aus Jütland und Norddeutschland kommen, auf der englischen Insel nieder und drängen im Lauf der Zeit die dort einheimischen Kelten, die ›Briten‹, in die Randgebiete ab. Ungestört bleiben die neuen Herren Englands – die sich auch untereinander zahlreiche Kämpfe liefern – nicht: 787 beginnen skandinavische Bootsbesatzungen, Küstenstriche zu plündern, aus den Raubzügen werden kriegerische Landnahmen, und bis 867 haben sich die Wikinger den nördlichen Teil der Insel unterworfen. Die westgermanischen Bewohner des Königreichs Wessex und die Nordgermanen siedeln nun in unruhiger Nachbarschaft nebeneinander.

Christianisierung und Klosterkultur

Die Christianisierung der Angelsachsen – dieser Terminus wird für alle germanischen Siedler im England des frühen Mittelalters verwendet – ist etwa um 700 abgeschlossen. Die von Papst Gregor I. (ca. 540–604) angeordnete Missionierung beginnt 597 in Kent, während im Norden iro-schottische Mönche wirken.

Angelsächsische Kirche St. Laurence, Bradford on Avon

Trotz der unsicheren Zeiten bildet sich auf der Insel eine reiche Klosterkultur aus, wie die vielen seit dem frühen achten Jahrhundert in Latein verfassten Schriften belegen: Von Aldhelms († 709) theologischen Arbeiten bis zu Bedas († 735) nationaler Kirchengeschichte *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (731) reicht hier die Spannweite. Aus dieser Tradition der Gelehrsamkeit entsteht in bemerkenswerter Breite – von der Übersetzung philosophischer Texte und Werken der Geschichtsschreibung bis zu rhetorisch beeindruckenden Predigten – eine lange Reihe volkssprachlicher Prosatexte. Den englischen Mönchen ist es zu verdanken, dass die altenglische Literatur von allen europäischen Literaturen des frühen Mittelalters den größten Umfang hat.

In Schreibstuben von Klöstern oder Kathedralen findet man auch Muße, Werke der mündlich verbreiteten Volksliteratur schriftlich aufzuzeichnen. Dabei entwickeln die Schreiber eine einheitliche Literatursprache aus den zahlreichen germanischen Dialekten, die auf der Insel gesprochen werden; diese Schriftsprache wird als ›englisch‹ bezeichnet.

Von der Kultur der Mündlichkeit zur Schriftkultur

Kommunkationssituation und soziale Identität

Vor ihrer schriftlichen Aufzeichnung ist die Dichtung der Germanen Vortragsdichtung. Ein ›Sänger‹ (*scop*) prägt sich eine Reihe von Gedichten ein, die er bei unterschiedlichen gesellschaftlichen Anlässen – sicher auch improvisierend – seinen Zuhörern vorträgt. In welcher Form genau dies geschieht – ob musikalisch begleitet oder rezitiert –, ist umstritten. Beim mündlichen Vortrag versichern sich *scop* und Publikum der gemeinsamen Werte, für die auch die Helden der Dichtung stehen; sie erinnern sich dabei auch ihrer gemeinsamen Vergangenheit und

stärken damit ihren Zusammenhalt in einer als unsicher wahrgenommenen Gegenwart; in Kulturen der Mündlichkeit ist es Funktion der Dichtung, die Identität der Gruppe zu stärken.

Rekonstruktion einer angelsächsischen Halle

Das Gedicht *Widsith* gibt guten Aufschluss über diese Kommunikationssituation. Der *scop* Widsith (der weit Gereiste) zeichnet sich in diesem Text wiederholt als Vortragenden in einer festlich gestimmten Gemeinschaft von Kriegern und als Empfänger reicher Belohnung, die er nach seinen die großen Helden preisenden Erzählungen erhält. Aufgabe des *scop* ist es, den Ruhm des Helden vor dem Vergessen zu bewahren; wer sich als Held ausgezeichnet hat, kann nur durch den Dichter vor der Vergänglichkeit des Ruhms bewahrt werden:

Widsith, der scop

lof se gewyrceð,
hafað under heofonum heahfæstne dom. (142/3)

(der erwirbt sich Lobpreis, der hat auf Erden beständigen Ruhm.)

In drei aufzählenden Katalogen gibt Widsith einen Überblick über Herrscher, Helden und Stämme aus der Zeit der Völkerwanderung zwischen 400 und 600. Diese Listen führen vor Augen, dass die Einwanderer Stoffe und Motive der altenglischen Dichtung entweder vom Kontinent mitbrachten oder aber später von dort importieren. Liest man diese Listen als mnemotechnisch geordneten Umriss des Repertoires, über das der ideale *scop* verfügen sollte, ist von der mündlich tradierten Erinnerung der Angelsachsen unermesslich viel verloren gegangen.

Missionierungsstrategie und altenglische Dichtung

Die Eigenart der in Manuskripten erhaltenen altenglischen Dichtung erklärt sich aus dem Vorgehen der Kirche bei der Missionierung. Da die Wertvorstellungen der Germanen – insbesondere ihr Ehrbegriff und ihr Vergeltungsdenken – zentralen christlichen Tugenden wie Demut und Nächstenliebe entgegenstehen, greifen die Missionare das hergebrachte Ethos nicht offen an, sondern vereinnahmen heidnische Riten und Texte für das Christentum. Heidnische Kultplätze werden dabei mit zusätzlicher christlicher Bedeutung versehen, und der Bedeutungsumfang zahlreicher heimischer Wörter wird um eine christliche Dimension erweitert.

Getreu der Missionierungsstrategie der Bedeutungsüberlagerung zeichnen auch die Mönche in den westsächsischen Schreibstuben die volkssprachliche Dichtung auf: Sie bearbeiten ihre Quellen auf eine Weise, die heidnische Vorlagen eine christliche Dimension gewinnen lässt, ohne dabei das von nicht-christlichen Werten bestimmte Handeln der germanischen Helden offen abzulehnen. Obwohl auch die von den Mönchen aufgezeichnete altenglische Dichtung als unterstützendes Mittel bei der Bekehrung der Germanen verstanden wird, zeichnen sich diese Texte durch ein spannungsvolles Miteinander von zwei unterschiedlichen Vorstellungswelten aus; dabei werden nie falsche heidnische und richtige christliche Werte gegeneinander ausgespielt. Besonders fällt diese Verschränkung von Werten in jener von den Mönchen entwickelten Versdichtung auf, die mit dem vertrauten Vokabular der germanischen Heldendichtung christliche Helden zum Vorbild empfiehlt.

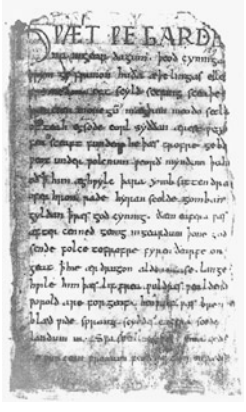
Gesellschaftlich geschaffene Literatur

Bei den überlieferten altenglischen Texten handelt es sich stets um nachträglich – meist um das Jahr 1000 – aufgezeichnete Umarbeitungen, über deren Nähe zu den mündlichen Fassungen, die zwischen dem fünften und zehnten Jahrhundert entstanden, nichts bekannt ist. Die erhaltene altenglische Dichtung – knapp 30 000 Zeilen – ist das gemeinsame Werk jener, die die germanische volkssprach-

liche Dichtung schufen, und der mönchischen Bearbeiter und Schreiber. An der Gestaltung der Texte der altenglischen Dichtung sind also alle gesellschaftlichen Gruppen als Verfasser beteiligt, die ein Interesse an Literatur aufbringen. Waren die Werke der altenglischen Dichtung, solange sie im Vortrag lebten, ›unstabile‹ Texte, die je nach Vortragsanlass und Erinnerungsvermögen des Vortragenden variieren konnten, finden sie mit ihrer Aufzeichnung in den klösterlichen Schreibstuben nicht nur eine feste Form, sondern auch ihre Aufgabe im Streit zwischen heidnischen und christlichen Werten. Widerstand gegen die von den Mönchen vertretene Weltsicht kann die altenglische Literatur ihrer Produktionsbedingungen wegen nicht leisten.

Schriftkultur und Literatursprache

Wenn die altenglische Dichtung in den Bestand einer Schriftkultur überführt wird, verliert sie ihren ursprünglichen Sitz im Leben der Gemeinschaft und wird Teil einer literarischen Hochkultur. Diese ›Entfernung‹ aus dem Leben zeigt sich auch daran, dass die Mönche und Kleriker der Schreibstuben eine einheitliche altenglische Literatursprache pflegen und dabei dialektale und zeitlich frühe Sprachformen der alten Texte weitgehend unkenntlich machen; Datierung und Lokalisation der in den vier großen Sammelhandschriften – *Beowulf*-Manuskript, Junius-Manuskript, Exeter-Buch und Vercelli-Buch – enthaltenen Werke sind nach sprachgeschichtlichen Kriterien unmöglich.



Erste Seite des *Beowulf*-Manuskripts MS Cotton Vitellius A.15

Da Datierung und geographische Lokalisierung der ursprünglichen altenglischen Gedichte nur in Ausnahmefällen gelingen kann, spiegelt die Abfolge der im folgenden besprochenen Werke keine chronologische Entwicklung; vielmehr will die Anordnung einen Eindruck von den verschiedenen Verwendungszwecken der Dichtung vermitteln und auf die poetischen Leistungen wie die Probleme verweisen, die im Gefolge der christlichen Verwendung ehemals heidnisch geprägter Texte zu beobachten sind.

Kennzeichen der altenglischen Dichtung

Altenglische Metrik

Die Handschriften präsentieren die Texte in einheitlicher metrischer Form. Die strophenlos aufeinander folgenden vierhebigen Verszeilen gliedern sich in jeweils zweihebige An- und Abverse mit bestimmten Betonungsmustern; diese Halbzeilen sind nach festen Regeln durch Alliteration (Wiederholung des ersten Lauts eines Wortes) verknüpft:

On **fag**ne **flor** **feond tred**dode
eode **yr**remod; him oft **eag**um **stod**
ligge ge**li**cost **leoht** un**fæg**er. (*Beowulf* 725–7)

(Über den glänzenden Boden lief der Feind, ging er voll Zorn;
aus seinen Augen strahlte, dem Feuer gleich, ein schreckliches Licht.)

Die Sprache der Dichtung

Das in der Dichtung verwendete Vokabular weicht von dem der Prosa weit ab. Zum einen zwingen sowohl die Suche nach alliterierenden Wörtern als auch das Bestreben nach präziser Abschattierung von Bedeutungen zur Verwendung von Wörtern, die aus der Prosa nicht bekannt sind; zum zweiten wird in der altenglischen Dichtung poetische Wirkung durch einen Reichtum an Metaphern erzeugt, die durch die Verwendung von aus zwei Wörtern zusammengesetzten Begriffen,

den *Kenningar*, geschaffen werden. Durch ihren lexikalischen Reichtum lösen die Gedichte bei ihrer Rezeption eine Fülle von Assoziationen aus, die oft genug eine zweite Bedeutungsebene schaffen, wie – um ein Beispiel zu geben – die Wahl von »heofon-candel« (Himmelskerze) für ›Sonne‹, und die von »sæ-hengest« (Meerhengst) für ›Schiff‹ zeigen.

Die Sprache der Dichtung erscheint damit als literarisch stilisierte Sonderform des Altenglischen. Zugleich erleichtern Alliteration und *Kenningar*-Reichtum beim mündlichen Vortrag dem *scop* Erinnern wie Improvisation: Identische Halbzeilen finden sich an verschiedenen Stellen der altenglischen Dichtung, so dass diese poetischen Texte als formelhaft gelten.

Themen der Heldendichtung

Inhaltlich kreist die Heldendichtung um das Idealbild des Kämpfers. Sie feiert Mut, Kraft und unbedingte Loyalität des germanischen Kriegers im Kampf. Themen dieser Texte sind Waffentaten und kriegerische Bewährungsproben, die bedingungslos angenommen werden müssen, auch wenn dem Helden bewusst ist, dass dies seinen Tod bedeuten wird. Unbedingt ist der Erwerb von Kampfesruhm einem Ausweichen vor Gefahren, das als schändlich dargestellt wird, vorzuziehen. Die Aufgabe dieser Texte, Männern ideale Krieger beispielhaft vorzustellen, beschädigt keineswegs ihre literarische Wirkung, da sie über ihre Handlungsführung Helden nur zeigen, auf Anweisungen zur Nachahmung aber verzichten. Das Publikum der Texte wird verstanden haben, dass der Held der Dichtung die besten Traditionen der germanischen Siedler verkörpert; am Bericht seiner Taten teilzuhaben, zwingt aber nicht zur Identifikation mit dem Ethos der Vergangenheit, da nach der erfolgreichen Besiedlung Englands andere Strategien erfolgreichen Überlebens angezeigt sein mögen. Aus dem idealisierten Bild des germanischen Kriegers der Völkerwanderungszeit werden indes noch lange nach der altenglischen Zeit Handlungsanweisungen für kriegerische Heroen abgeleitet.

Beowulf

Die Überlieferung

Zufälligkeiten, die bei der Auswahl der einheimischen Texte für eine schriftliche Fixierung in den klösterlichen Schreibstuben geherrscht haben mögen, und die Widrigkeiten der späteren Überlieferung haben *Beowulf* als einziges langes (3.182 Verse) altenglisches Heldengedicht erhalten – und dies nur mit knapper Not: Die einzige Handschrift wird 1731 durch Feuer beschädigt. Der von zwei Schreibern im frühen elften Jahrhundert hergestellte Text ist trotz der Hochschätzung, die er seit seiner wissenschaftlichen Herausgabe im frühen 19. Jahrhundert als das große Beispiel altenglischer Heldendichtung genießt, ein Werk, über dessen Rang bei den Angelsachsen nichts bekannt ist. Kann *Beowulf*, dessen Handlung in Schweden und Dänemark spielt und dessen Held keinem angelsächsischen Stamm angehört, als zentraler Text der Literatur der Angelsachsen gelten? Auch über Entstehungszeit und -ort des Werkes herrscht bis heute keine Klarheit.

Beowulfs Leistung

Der jugendliche Held Beowulf strahlt keineswegs als heroischer Kämpfer in Schlachten, die lange Stammesfehden endlich beenden, sondern als Held, der in Einzelkämpfen Feinde besiegt, die der Phantasie entspringen: das Monster Grendel und dessen Mutter. Als gealterter König tritt Beowulf fünfzig Jahre später ein drittes Mal gegen ein Phantasiewesen an, einen Drachen, der einen verfluchten Schatz hütet. Mittelbar aber sind die frühen Zweikämpfe entscheidend für die

Geschichte der Dänen: Deren Königs – Hrothgar – Herrschaft kann nur weiterbestehen, weil der von außen kommende Beowulf die Grendels tötet; der letzte Kampf gegen den Drachen, in dem Beowulf, nun König der »Geatas«, eines im südlichen Schweden siedelnden Stammes, getötet wird, ist gekennzeichnet von Vergeblichkeit, da das Gedicht dem Volk des Beowulf dennoch Not und Untergang verheißt. Durch die Selbstopferung in einem solchen Kampf steigert Beowulf seinen Ruhm jedoch noch weiter: sein persönliches Ziel hat dieser Held – »lofgeornost« (3182) (immer bestrebt, Ruhm zu erwerben) – erreicht, aber auch die Kultur seines Stammes hat er noch einmal wenigstens für einige Zeit gegen das Böse verteidigt.

Heroische Haltung

Als eigentlicher Gegner des Helden erweist sich das Schicksal (*wyrd*). Ihm muss er mit heroischer Einstellung begegnen, seiner Unterlegenheit bewusst und seines künftigen Scheiterns gewärtig, aber doch im Geist unbedingten Selbstbehauptungswillens: In solch heldischem Umgang mit dem Schicksal liegt die einzige Chance der Bewährung, wie der Held selbst einmal ausführt: »›Wyrd oft nereð / unfægne eorl, þonne his ellen deah‹« (572/3) (*Wyrd*, das Schicksal, errettet oft den noch nicht zum Tod bestimmten Krieger, wenn seine Tapferkeit taugt). Bei diesen Auseinandersetzungen fällt es schwer, sich mit Sicherheit für die richtige Seite zu entscheiden: Grendel und Beowulf sind einander beunruhigend ähnlich gezeichnet (Kräfte von dreißig Männern, Übergröße usw.). Wo die Grenze zwischen Menschlichem und Monströsem verläuft, ist eine der Fragen, die der Text stellt. Grendels Mutter lebt nicht ohne tiefere Bedeutung nur einige Meilen vom Hof Hrothgars entfernt: »nis þæt feor heonon / milgemearces« (1361/62).

Ein christlicher Beowulf

Die christlichen Schreiber verleihen den Taten und dem Tod des Heiden Beowulf eine zweifache Bedeutung, indem sie den Text sowohl als nostalgische Erinnerung an die Tugenden der Vorfahren wie als religiös zu interpretierende Geschichte gestalten. Einerseits verweisen die Eingangszeilen des Gedichts auf die große Vergangenheit der germanischen Heiden, die »in geardagum« (1) (in der Vorzeit) Großes vollbrachten, andererseits wird Beowulfs Tod als großherziger Opfergang gewertet, der durchaus an Christi Tod erinnert, und die Kämpfe Beowulfs gegen das Ungeheuer Grendel und dessen Mutter gewinnen den Wert von siegreichen Auseinandersetzungen mit dem Teuflischen. Beowulfs kämpferisches Leben in stets vom Tod belauerter Existenz gerät für den, der in der christianisierten angelsächsischen Welt Religiöses im Text finden will, zur christlichen Allegorie: Menschliche Tugend kämpft mit dem unmenschlichen Gottlosen. Der alte Hrothgar, dessen Halle Heorot Beowulf vom Ungeheuer Grendel befreit hat, reflektiert beim Abschied des Helden in diesem Sinne:

> Wunder is to secganne,
> hu mihtig God manna cynne
> þurh sidne sefan snyttru bryttað,
> eard ond eorlscipe. (1724–27)
>
> (Ein Wunder ist es zu nennen, wie der mächtige Gott dem Menschengeschlecht gütig und großherzig die Gabe der Klugheit, Heimatstätte und hohen Rang verlieh.)

In der Tat lebt das Ungeheuer Grendel in größter Gottferne, »siþþan him scyppend forscrifen hæfde« (106) (nachdem ihn der Schöpfer schonungslos verdammt hatte).

Beowulf als Dichtung

Stilistisch nutzt *Beowulf* nahezu alle Varianten altenglischer Dichtung: Von der preisenden Genealogie zur Totenrede, vom bewegten Wortwechsel zur moralischen Ansprache, von narrativen Passagen zur elegisch gefärbten Rückschau, von der Beschreibung unwirtlicher Landschaften zur dramatischen Kampfszene reicht die Spannweite der Darstellung. Die unterschiedlichen Elemente einigt inhaltlich die Heidnisches wie Christliches verbindende Überzeugung, dass menschliche Existenz durch Glanz und Vergeblichkeit zugleich geprägt sei. Dem Feiern und Wohlbefinden in der Halle droht immer der tödliche Angriff aus der Nacht des Chaos; die glücklichen Stunden, in denen Gunst und Schätze verteilt werden, lösen unvermeidlich Tage in Kampf und Tod ab; glorreiches Abenteuer steht neben Bemerkungen zum tragischen Scheitern. Die Taten des Helden erweisen sich so als Aktionen, die nicht gewollt, sondern von Störungen erzwungen werden. Stets und überall ist das Ende gegenwärtig, auf den Höhepunkten ihres Lebens sind die Charaktere todgeweiht. Nicht ohne Grund rahmt der Text den Bericht über die Ruhmestaten Beowulfs mit zwei Begräbnisszenen ein.

Die Geschichte von Beowulf hat über die Anglistik hinaus zahlreiche Interessenten gefunden. Die jüngeren Auseinandersetzungen mit diesem Stoff reichen von der Übertragung des Textes in modernes Englisch durch den Nobelpreisträger Seamus Heaney (1999) bis zu einer Reihe von Verfilmungen, von denen die von Robert Zemeckis dank ihrer Landschaftsdarstellungen, der Kampfszenen und zusätzlich erfundenen Liebesverwicklungen (u. a. versucht sich Grendels Mutter als Verführerin Beowulfs) auch jene anspricht, die im Kino vor allem Unterhaltung durch Heldengeschichten suchen. Das im Film gegebene Beispiel von Männlichkeit überzeugt nicht alle Zuschauer – wohl auch, weil die im altenglischen *Beowulf* angelegte Mischung aus Heldenstolz und Melancholie wegen der Vergeblichkeit jedes Siegs nicht überzeugend vermittelt wird.

Variantenreiches Muster, das mit seinen Kontrasten, Parallelen und Verwebungen an den Stil der Dichtung erinnert. Goldene Gürtelschnalle aus dem 7. Jahrhundert (Sutton Hoo)

Finnsburh

Dunkle Lebenssicht

Im *Beowulf* werden zahlreiche verlorene Werke der altenglischen Literatur erwähnt, unter ihnen das Gedicht über die Schlacht bei *Finnsburh*. Aus der Version des *Beowulf* und den wenigen erhaltenen Zeilen des alten Epos lässt sich erschließen, dass *Finnsburh* an einem Beispiel aus den friesisch-dänischen Beziehungen die tragischen Konsequenzen herausarbeitet, zu denen ein Handeln nach den germanischen Ehrvorstellungen führen kann. Bei einem Besuch des Dänenkonigs Hnæf bei seiner Schwester Hildeburh, die mit dem Friesenkönig Finn verheiratet ist, bricht die alte Fehde zwischen den Stämmen wieder auf: Die Friesen greifen die dänischen Besucher an, Hnæf wird getötet, und die festliche Ordnung der Besuchsfeier versinkt im Chaos mehrtägiger Kämpfe. Im Fragment wie in *Beowulf* wehren sich die kämpfenden Helden am Eingang der Festhalle, die eben noch Geborgenheit bot, gegen die von außen andrängenden Feinde: Ordnung und Chaos, Glück und Tod sind am selben Platz zu finden – wie in Heorot, als Grendel von außen unvermittelt die Ordnung stört. Wieder kommt in diesen Texten die angelsächsische Auffassung vom Schicksal zum Vorschein: Unabänderlich folgt Zerstörung auf einen kurzen Augenblick menschlichen Glücks, und da alle Beteiligten ihren Ruhm suchen, kommt ein Rückzug nicht infrage, auch wenn dies den Tod bedeutet.

Finnsburh *in* Beowulf

Die *Beowulf*-Fassung des *Finnsburh*-Gedichts arbeitet das Leid heraus, das ein Befolgen des germanischen Ehrenkodex mit sich bringt, indem sie die Gescheh-

nisse aus der Sicht Hildeburhs wiedergibt, die – zerrissen zwischen ihren Loyalitäten zur dänischen Elternfamilie und zur eigenen friesischen Familie – bei der Totenverbrennung Bräutigam und Sohn in Asche aufgehen sieht:

> Het ða Hildeburh æt Hnæfes ade
> Hire selfre sunu sweoloðe befæstan [...]
> Eame on eaxle. Ides gnornode. (1114–7)
>
> (Hildeburh befahl dann, ihre eigenen Söhne auf Hnæfs Scheiterhaufen den Flammen zu übergeben, dem Onkel [i.e. Hnæf] zur Seite. Die Frau klagte laut.)

Das Eingehen auf die Not Hildeburhs verleiht dem Lob der Heldentugenden einen zweifelnden Unterton, der sich aber nicht zur Kritik am Heldenethos steigert; es verstärkt aber den Eindruck der ausweglosen Bedrohung, denen das Schicksal die Menschen unterwirft.

Geschichte und Heldendichtung

The Battle of Brunanburh

Auch zur Darstellung von Episoden aus der angelsächsischen Geschichte werden die Konventionen der Heldendichtung genutzt. So besteht *The Battle of Brunanburh* zu etwa 15 % aus Halbversen, wie sie für diese Dichtung bekannt sind. Solche Aneignung vorgegebener poetischer Muster in Texten der Geschichtsschreibung will belegen, dass die alten Tugenden auch bei den angelsächsischen Nachfahren der kontinentalen Germanen zu finden seien. Der sachliche Stil des *Anglo-Saxon Chronicle*, in den *The Battle of Brunanburh* eingebettet ist, wird verlassen und – für das Jahr 937 – durch die vertraute poetische Sprache ersetzt, um traditionsstolz zu loben, dass König Æthelstans Leute gegen Wikinger und Kelten kämpfen, ›wie es in edler Abstammung liegt‹ (»swa him geæþele wæs / fram cneomægum« – 7/8). Ebenso lobend wird auch der vorbildliche heroische Untergang der Feinde notiert. Noch Tennyson ist vom Ethos des altenglischen Gedichts so berührt, dass er 1876 eine übersetzende Nachdichtung für seine viktorianischen Zeitgenossen vorlegt.

The Battle of Maldon

The Battle of Maldon – als Fragment in einer Abschrift des 1731 verbrannten Manuskripts überliefert – führt die oft tragischen Konsequenzen eines Handelns nach den Prinzipien des kriegerischen Ethos vor Augen. Die angelsächsischen Helden kämpfen in jener Schlacht von 991 zwar vorbildlich, zugleich aber ist ihre beispielhafte heroische Einstellung Grund der Niederlage: Um einen ruhmreichen Kampf mit den skandinavischen Invasoren führen zu können, gewährt Byrhtnoth, Führer der angelsächsischen Truppe, den auf einer Insel isolierten Wikingern gegen alle taktische Vernunft freien Zugang zum Festland. In der folgenden militärisch sinnlosen Schlacht werden die Angelsachsen geschlagen, aber ihr Mut nicht gebrochen:

> Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre,
> mod sceal þe mare, þe ure mægen lytlað. (312/3)
>
> (Unsere Einstellung wird umso kompromissloser, unser Herz umso kühner und unser Mut umso größer sein, je mehr unsere militärische Macht schwindet.)

Flut an der Furt bei Maldon

Heldentum und Übermut

Ob der Autor in grimmiger Ironie oder unkritischer Zustimmung diese Untergangsrede Byrhtnoths ›zitiert‹, bleibt offen; es ist vorstellbar, dass die dem Menschen in der Heldendichtung zugewiesene Rolle des letztlich vergeblich das Böse Bekämpfenden in *The Battle of Maldon* zeitkritisch umgedeutet wird: Weder begründet ein unlösbarer Loyalitätskonflikt noch ein lebensfeindliches Schicksal hier die Niederlage, sondern Prahlerei – *gylpword* (274) – und überheblicher Stolz:

> Þa se eorl ongan for his ofermode
> alyfan landes to fela laþere ðeode. (89/90)
>
> (Da begann der Führer in seinem Stolz, den verhassten Leuten zu viel Land zu überlassen.)

Die hohe Qualität des bewiesenen Heroismus und der bloß provozierte Anlass, der diesen Beweis möglich macht, stehen in Widerspruch zueinander. Damit deutet *The Battle of Maldon* den Gegensatz zwischen heroischem Kampfethos und den Grundsätzen einer rationalen Kriegführung an. Der Text lässt eine ›Modernisierung‹ militärischen Denkens erahnen, auch wenn er mit Bewunderung für heldenhafte Einzeltaten in dieser Schlacht nicht geizt.

Trotz der mangelnden Eindeutigkeit des altenglischen Gedichts gilt Byrhtnoth bis heute als vorbildlicher Vertreter angelsächsischer Tugenden. Seinen Erinnerungsorten, dem Grabstein in der Kathedrale von Ely und dem Standbild an der Kirchenfassade von *All Saints* in Maldon, wird 2006 ein weiteres Denkmal beigegeben: ein weithin sichtbares Standbild an der Promenade von Maldon. Byrhtnoth wird so zu einem frühen Vertreter heroischen Scheiterns, das in Großbritannien so bewundert wird – man denke nur an Tennysons »Charge of the Light Brigade« und an den in Büchern und im Film gepflegten Ruhm von Captain Scott.

Byrhtnoth-Denkmal in Maldon

Stimmen des Leids

Die ›Elegien‹

Die Texte aus dem Exeter-Buch, die recht missverständlich unter dem Begriff ›Elegien‹ bekannt sind, bewerten menschliches Leben aus christlicher Sicht: Weltliche Existenz wird als Erfahrung der Einsamkeit dargestellt, und der Wunsch nach einem erfüllten Leben ist nur im Rahmen christlicher Überzeugungen zu erfüllen. Diese ›Elegien‹ sind freilich nicht in Distichen verfasst, sondern nach den Konventionen der altenglischen Dichtung gestaltet. Als persönliche Klagen stellen sie das Leid ihrer Sprecher in den weiteren Zusammenhang menschlichen Unglücks allgemein, sie kommentieren in Monologen das Weltbild der Heldendichtung aus der Sicht der Opfer – »earfeþa gemyndig, / wraþra wælsleahta winemæga hryre« (*The Wanderer* 6/7) (im Bewusstsein von Entbehrungen, grausamen Schlachten, verstorbenen Freunden) – und sie vertreten weltanschaulich einen Gegenentwurf zum tradierten germanischen Ethos.

Irdische Not und christlicher Trost

Die poetisch vermittelte Melancholie dieser ›Elegien‹ dient als Folie, vor der sich die tröstliche Wirkung christlicher Überzeugungen abhebt: Der Herr im Himmel (*Dryhten*) tritt an die Stelle des Kriegsherrn (*dryhten*). In *The Wanderer* und *The Seafarer* steht das Los erzwungenen Exils als Bild für die Bedingungen irdischer Existenz allgemein: Der Mensch erscheint als Pilger, dessen wahres Ziel im Jenseits liegt. Poetisch werden die Grausamkeiten des Winters, die weite Leere des Meeres und das Los der Einsamkeit dem Glück und der Geborgenheit des Jenseits entgegengesetzt. Die Elegien fügen sich also in die Missionierungsstrategie der Kirche: Während sie über ihren Inhalt die christliche Lehre vermitteln, verweisen sie auf Erinnerungen und Erfahrungen der Angelsachsen und sind bei der Wahl ihrer dichterischen Mittel der germanischen Tradition verpflichtet. Auch die monologische Form, die vorgibt, die Erfahrung eines Einzelnen vorzustellen, dient als rhetorisches Mittel, mit dessen Hilfe der zu Bekehrende wirksam erreicht werden soll. Die Ähnlichkeit mit dem Verfahren der Heldendichtung ist dabei nicht zu übersehen: Auch dort ist die Bedrohung von Glück und Ordnung beherrschendes Lebensgefühl; die Elegien fügen einem ähnlich düsteren Bild des menschlichen Lebens die Aussicht auf eine glückliche andere Welt hinzu, wie sie das Christentum verheißt.

The Wanderer

Der Sprecher von *The Wanderer* stellt sich in den ersten Zeilen als gereifte Figur vor, die ihre Einsamkeit als Prüfung durch das auf Erden wirksame *wyrd* versteht:

> Oft him anhaga are gebideð,
> Metudes miltse, þeah þe he modcearig
> geond lagulade longe sceolde
> hreran mid hondum hrimcealde sæ,
> waden wræclastas: wyrd bið ful aræd. (1–5)
>
> (Oft betet der Einsame um Erbarmen, um die Hilfe des Herrn, obwohl er bedrückt lange Zeit über das Meer rudern muss, über die eiskalte See die Wege des Verbannten zu ziehen hat. Das Schicksal ist unausweichlich.)

Besinnung auf die tröstliche christliche Wahrheit lässt den alten Mann zum »snottor on mode« (111) (zum Weisen) werden. Nach der christlichen Einleitung stehen sich in *The Wanderer* das Leid des einsam Gewordenen, der im Alter ohne Freunde und ohne einen Herrn leben muss (6–57) und sich mit der Vergänglich-

keit allen Glücks abzufinden hat, und christlicher Trost (58–110), der ein beständiges Glück verspricht, gegenüber. Wenn auch der Wechsel von Standpunkt und Stimmung rückblickend als persönliche ›Entwicklung‹ des Sprechers vorgestellt wird, überwiegt der Eindruck eines unverbundenen Nebeneinanders: Christliche Bewertung erfolgt zusätzlich, nach der Darstellung des Lebensgefühls, wie es für einen Heiden, der ins Unglück geraten ist, typisch ist.

The Seafarer

Ähnlich ist der Aufbau von *The Seafarer*: Auch hier markiert etwa die Mitte des Textes (65) einen Perspektivenwechsel. Während im ersten Teil das harte Dasein des Seefahrers beschrieben wird, deutet der zweite Teil diese Erfahrung als Allegorie des Lebens: Die Mühen des Seemanns auf dem Meer stehen für die Lebensbedingungen des Menschen allgemein, die angenehme Existenz an Land verweist auf das Leben im christlich gedachten Jenseits. Innere Einheit gewinnt dieses Gedicht – wie auch *The Wanderer* – durch die Einbettung des Gegensatzes in den Lebensprozess: Wahre christliche Weisheit erlangt nur, wer das Leben mit all seinen Mühen und Unsicherheiten selbst erlitten hat.

Deor

Am wenigsten ist die christliche Tröstung in *Deor* ausgeprägt, dem Klagelied eines verstoßenen Sängers, der in jeder seiner Strophen an eine Geschichte des Scheiterns aus der germanischen Vorzeit erinnert, um dann stets den Blick auf die Vergangenheit mit einem Refrain auf die Vergänglichkeit alles Irdischen zu beschließen: »þæs ofereode þisses swa mæg« (7 u. a.) (Jenes [Unglück] verging, und das gegenwärtige [Unglück] wird auch vergehen). Die letzte Strophe öffnet den Blick auf die christliche Dimension, ohne aber die Beständigkeit jenseitigen Glücks ausdrücklich gegen die Begrenztheit menschlichen Lebens auszuspielen.

The Wife's Lament *und* The Husband's Message

Nicht alle Elegien leiten aus der Situation der Einsamkeit Argumente für die christliche Lebensalternative ab. In *The Wife's Lament* und *The Husband's Message* klingt als Leid eine erzwungene Trennung von Liebenden auf; in beiden Texten geht es um die emotionalen Opfer, die das der Vergänglichkeit unterworfene Leben fordert. Da diese zwei ›Elegien‹ als Fragmente überliefert sind, können weder die Identitäten der Sprecher noch gar die Geschichte einer Beziehung zwischen ihnen rekonstruiert werden. *The Wife's Lament* mag auch als christlich zu verstehender Text konzipiert sein, der die Sehnsucht einer Braut Christi nach dem Ewigen Leben zum Ausdruck bringt.

The Ruin

The Ruin ist nur als Bruchstück von nicht einmal 50 Zeilen erhalten, kann daher nur der melancholischen Passagen wegen geschätzt werden, in denen der Autor die Ruinen einer englischen Römerstadt (wohl Bath) als Belege allgemeiner Vergänglichkeit betrachtet.

Christlicher Heroismus in der Dichtung

Heroische Heilige

Die Kirche nutzt zur Bekehrung der Angelsachsen auch die Wirksamkeit der Heldendichtung, indem sie nach deren Muster den heroischen Kämpfer für den Glauben schafft. Im Gemeinschaftserlebnis des Vortrags sollen mit diesen Texten die ›Helden‹ des Glaubens als in Geist und Tat ebenso bewundernswert wie die Heroen der Vergangenheit vorgestellt werden. Wenn der germanische Held in dieser Dichtung in einen christlichen Charakter überführt wird, findet man Rededuktus wie kämpferische Situationen des Heldenlieds wieder; eine religiöse Argumentation wird kaum entwickelt: Die Autoren der Heiligenleben verwandeln die Märtyrer der frühen Kirche in Kriegerheilige und schreiben den opfer-

bereiten Helden des Christentums heroischen Stolz zu, wo Ergebenheit zu erwarten wäre.

Andreas

Auch Christus erscheint in angelsächsischer Zeit als triumphierender Sieger über den Teufel. Hier tritt er Satan mit den Füßen, während er mit der Rechten seinen Segen spendet. Sargdeckel ca. 1050

Das christliche Epos *Andreas* erzählt die Geschichte der entbehrungsreichen Reise zu den Menschenfressern, die der Apostel Andreas unternahm, um Matthäus aus deren Gewalt zu befreien. Das Gedicht verwendet Diktion und Ideale der Heldendichtung zur Zeichnung eines christlichen Vorbilds, ohne dass die Vereinbarkeit von christlicher Demut mit germanischem Heldenstolz problematisch schiene; *Andreas* mutet wie ein programmatischer Gegenentwurf zu *Beowulf* an: Formulierungen, die mit solchen des *Beowulf* (weitgehend) identisch sind, sollen das Publikum an den zu ersetzenden Heldentyp erinnern. Da sich im Verlauf der Handlung Andreas' christliche Gesinnung in vielfacher Wiederholung manifestiert, wird das Publikum zur christlichen Erweiterung der Wortbedeutungen der Heldendichtung angeregt. Auch wenn die Botschaft des friedfertigen Opfers Christi durch die Mittelbarkeit dieser literarischen Missionierungsstrategie nicht ungefährdet ist, beeindruckt *Andreas* als poetischer Überzeugungsversuch im Kampf um die kulturelle Autorität über die Angelsachsen.

So sicher ist sich das Werk der Wirksamkeit seiner semantischen Definitionen, dass es auf den Rat zur Weltflucht verzichtet: Beginn und Ende des Textes feiern Helden, die auch nach germanischen Maßstäben vorbildlich handeln. Die »þeodnes þegnas« (3) (Apostel) bestehen dank ihrer Loyalität und Tapferkeit alle Kämpfe: »No hira þrym alæg / camprædenne þonne cumbol hneotan« (3/4) (Ihr Ruhm blieb beim Zusammentreffen der Heere, in der Hitze des Krieges unvermindert), und die ehemaligen Menschenfresser verabschieden Andreas nach vollendetem Bekehrungswerk als »wigan unslawne« (1711) (ungeschlagenen Krieger). Die Verkündung der christlichen Botschaft vom Frieden unter den Menschen nimmt Andreas zum Anlass für seinen eigenen Kampf um den Ruhm, die Truppen des Bösen auf die eigene Seite zu bringen:

Christliches Heldentum

> þæt wæs Satane sar to geþolienne,
> mycel modes sorg, þæt he ða menigeo geseah
> hweorfan higebliðe fram helltrafum. (1689–91)
>
> ([Andreas' Missionierung] war für Satan schwer zu ertragen und Anlass zu bitterer Sorge, als er zusehen musste, wie sich seine Schar von den heidnischen Götzenbildern abwandte.)

Didaktische Mittel

Diese Gleichsetzung des Feindes mit dem Teufel weckt Begeisterung über den Sieg des christlich verstandenen Guten und Verachtung für den Verlierer Satan. Das Ansprechen von Gefühlen ist nicht das einzige didaktische Mittel, dessen sich *Andreas* als Bekehrungsliteratur bedient: Belehrende Dialoge zwischen Gott und seinem Apostel, in denen eine Reihe von Glaubensfragen erörtert werden, nehmen breiten Raum ein (vgl. 254–817), und die geglückte Seefahrt zu den zu Missionierenden ist als Allegorie des Lebens in Gottes Hand gestaltet, wie »ece dryhten« (510) (der ewige Herr) selbst erläutert:

> Flodwylm ne mæg
> manna ænigne ofer meotudes est
> lungre gelettan; ah him lifes geweald,
> se ðe brimu bindeð, brune yða,
> ðyð ond þreatað. (516–20)

(Die tobende See kann keinen gänzlich vom Weg abhalten, wenn der gnädige Schutz des Herrn gegeben ist; er bestimmt das Leben, der das Meer regiert, die dunkle Flut besänftigt und in ihre Schranken verweist.)

Theologische Belehrung und heroische Stimmung gehen in diesem Gedicht eine enge Verbindung ein: Andreas bleibt wesentlich Krieger; Demut und Opfergeist sind seine Sache nicht, auch wenn das Werk religiös belehren soll.

The Fates of the Apostles

Mit Erfolg wird in dem Cynewulf zugeschriebenen kurzen Gedicht *The Fates of the Apostles* der Widerspruch zwischen kriegerischer Gesinnung und dem Anspruch auf den Status eines christlichen Heiligen überwunden. Zwar stellt der Text die Jünger als *milites Christi*, »þeodnes þegna« (8), vor, ihre Aufgabe besteht aber ausschließlich darin, ›das Evangelium zu predigen und zu erklären‹ (vgl. 10/11). Die schlimmen Todesarten, die die Apostel erleiden, belegen die bewundernswerte christliche Haltung dieser Männer: »þa æðelingas ellen cyðdon, / torhte ond tireadige« (3/4) (Die strahlenden und ruhmreichen Heiden bewiesen ihren Mut). Das Gedicht zeigt nach diesem Lob aber auch den Unterschied der Apostelleben zur heidnischen Kriegerwelt auf: Im elegisch gehaltenen Rahmen belehrt es sein Publikum, dass man nicht nach den Maßstäben der germanischen Welt urteilen soll, da diese Welt nur als Exil zu begreifen sei:

Ic sceall feor heonan,
an elles forð, eardes neosan,
sið asettan, nat ic sylfa hwær,
of þisse worulde. (109–12)

(Ich muss mich von hier entfernen, muss allein anderswo eine Heimat finden, auf eine Reise aus dieser Welt heraus gehen, ich weiß selbst nicht, wohin.)

The Dream of the Rood

Christliches und germanisches Denken verbindet auch die Traumvision *The Dream of the Rood*. Der Heroismus der Heldendichtung wird in diesem Gedicht in seine christlich-demütige Form überführt, indem das mit Redegabe versehene Kreuz einem Träumenden von Christus und seiner Passion berichtet. Dabei weist das Kreuz auf wesentliche theologische Wahrheiten – wie die Freiwilligkeit des Opfers Christi – und deren Konsequenz für die bekehrten Angelsachsen hin: die Pflicht, germanische Kampfestreue in Gehorsam gegenüber Gottes Wort zu überführen und heroische Aktion durch Leidensbereitschaft zu ersetzen:

Geseah ic þa frean mancynnes
efstan elne mycle þæt he me wolde on gestigan.
þær ic þa ne dorste ofer dryhtnes word
bugan oððe berstan, þa ic bifian geseah
eorðan sceatas. Ealle ic mihte
feondas gefyllan, hwæðre ic fæste stod. (33–8)

(Dann sah ich den Herrn der Menschen, wie er tapfer und freiwillig heraneilte, mich zu besteigen. Gegen des Herrn Weisung wagte ich weder zu biegen noch zu brechen, als ich die Erde beben spürte; ich hätte seine Feinde erschlagen können, aber ich blieb unverrückbar stehen.)

Das Kreuz von Ruthwell mit der Runen-Fassung von *The Dream of the Rood*, die die bildliche Darstellung links und rechts umrahmt

In diesem Sinne sind in *The Dream of the Rood* Christus wie das Kreuz Sieger: Christus, weil er wie ein germanischer Krieger den Tod als Kampf begreift und doch demütig den Plan Gottes erfüllt; das Kreuz, weil es sich in der entscheidenden Schlacht seines Herrn als loyaler Gefährte bewährt, der ebenfalls Stolz in Demut zu wenden versteht. Unter dem Eindruck dieser Beispiele wird auch der Träumer nach seiner visionären Erfahrung sicher im Glauben.

Da die Erzählperspektive von *The Dream of the Rood* auch in der Aufschrift des Kreuzes von Ruthwell zu finden ist, kann auf eine unter den angelsächsischen Christen verbreitete meditative Übung geschlossen werden, Frömmigkeit über die Versenkung in Details der Kreuzigung zu fördern. Der Träumer, dem die Vision des sprechenden Kreuzes zuteilwird, hat seine Bekehrung intensiv erlebt und zeichnet sich als Fremden auf Erden, der auf das Erreichen der wahren Heimat wartet:

> Nah ic ricra feala
> freonda on foldan. Ac hie forð heonon
> gewiton of worulde dreamum, sohton him wuldres cyning,
> lifiaþ nu on heofenum mid heahfædere,
> wuniaþ on wuldre; ond ic wene me
> daga gehwylce hwænne me dryhtnes rod [...],
> on þysson lænan life gefetige. (131–8)
>
> (Ich habe keine mächtigen Freunde mehr auf Erden. Diese haben die Freuden der Welt schon verlassen und sich ihren glorreichen König gesucht, leben nun im Himmel, in der Höhe mit dem Vater, und befinden sich in Ehre. Und auch ich erwarte täglich den Augenblick, an dem mich das Kreuz des Herrn aus diesem vergänglichen Leben hinausnimmt.)

Heiligendichtung

Die altenglische Heiligendichtung will einer eher oberflächlich bekehrten Bevölkerung den Glauben emotional in der Sprache der Heldendichtung näherbringen; die neuen Helden sind nun Heilige, deren vorbildliches christliches Leben bis zum Märtyrertod führen kann. Zwei Merkmale unterscheiden diese Heiligendichtung von der Heldendichtung: Zum einen stehen in den christlichen Texten Gut und Böse einander gegenüber, ohne dass die Notwendigkeit, den Gegner zu besiegen, durch nachdenklich stimmende Kommentierungen eines Erzählers oder durch die Problematisierung der Treueverhältnisse infrage gestellt würde: Die altenglischen Heiligenleben kennen nur das unbedingte Lob christlicher Gegnerschaft zu den Kräften des Bösen. Zum Zweiten werden die Kämpfe der Heldendichtung zu Wortgefechten umgestaltet, in denen es um unterschiedliche Weltanschauungen geht. Mit dieser ›Versprachlichung‹ des Kampfes vermeidet es die Heiligendichtung, dass Stolz und Kampfesmut, wie sie durch die Verwendung der Sprache der Heldendichtung als Antrieb für heroisches Handeln aufgerufen werden, die den Heiligen angemessene Motivation von Gehorsam gegenüber Gott beeinträchtigen.

Kämpfe als Debatten

Juliana

Das Märtyrerleben *Juliana* – ein nicht vollständig überlieferter Text – zeichnet eine zum Christentum bekehrte Frau, die sich weigert, einen Heiden als Ehemann zu akzeptieren, wie es ihr Vater bestimmt hat. Den unüberbrückbaren Gegensatz

zwischen Gut und Böse herausarbeitend, zeichnet der Autor Cynewulf Juliana ohne jeden Fehler, während ihre Widersacher in denkbar schlechtem Licht erscheinen. Juliana geht in dieser Schwarz-Weiß-Gestaltung jeder menschlich ansprechende Zug ab: Ohne Zögern und Selbstzweifel lebt und leidet sie nur für den Glauben; als literarische Figur ist sie auf moralisch richtiges Handeln beschränkt, das im Märtyrertod seine Erfüllung findet. Die schlimmen Torturen, die sie vor ihrer Enthauptung erdulden muss, machen weder körperlich noch seelisch irgendeinen Eindruck auf sie. Sie lebt ausschließlich und bedingungslos Loyalität dem göttlichen Herrn gegenüber.

Demut und weiblicher Held

Juliana umgeht das Problem der Unvereinbarkeit heroischen und christlich demütigen Verhaltens auch durch die Wahl einer weiblichen Hauptfigur: Zwar zählt auch sie zu den ›Kämpfern Gottes‹ (vgl. 17), am Beispiel einer leidenden Frau braucht aber – trotz ihres entschiedenen Widerstands gegen die Mächte des Bösen – das germanische Kampfesethos nicht herausgearbeitet zu werden. Das Publikum wird zur Identifikation mit der Haltung des Duldens angeleitet, und die Beschwörung heroischer Ideale kann dem bösen Dämon in der Stunde seiner Resignation überlassen werden:

Gif ic ænigne ellenrofne
gemete modigne metodes cempan
wið flanþræce, nele feor þonan
bugan from beaduwe, ac he bord ongean
hefeð hygesnottor, haligne scyld,
gæstlic guðreaf, [...] ic sceal feor þonan. (382–9)

(Wenn ich einen kühnen und kampfstarken Krieger des Herrn treffe, der dem Ansturm der Pfeile widersteht und nicht dem Kampf weit ausweicht, sondern weise sein Schild erhebt, die geistliche Rüstung, dann muss ich abziehen.)

Guthlac *und* Elene

Andere Texte der Heiligendichtung lassen erkennen, wie schwierig es ist, in altenglischer Dichtungssprache das Paradoxon christlichen Heldenmuts, die Tapferkeit der Demut, zu vermitteln: *Guthlac A* verlässt sich, um im Kontext der Missionierung wirksam zu sein, weitgehend auf Streitreden zwischen dem christlich geläuterten älteren Guthlac und seinen dämonischen Versuchern. Das Gedicht nutzt des Helden vorübergehende Gefangenschaft in der Hölle, um kriegerische Entschlossenheit als demütige Loyalität einem Gott gegenüber zu zeichnen, dessen Wünsche ohne Hinterfragen zu befolgen sind.

Guthlac wird von Dämonen durch die Lüfte getragen; Darstellung aus dem späten 12. Jahrhundert

Cynewulfs Gedicht *Elene* weicht den theologischen Problemen, die sich aus der Mischung von heidnischem und christlichem Ethos ergeben, durch eine Doppelung der guten Gestalt aus: Kaiser Konstantin gibt den Part des heroischen Kämpfers, seine Mutter Elene, obwohl bei der Suche nach dem Kreuz Christi mit einem Heer unterwegs, den der Christin, die die Schlacht vermeidet. Dementsprechend sind die Schauplätze verteilt: Konstantin steht in der düsteren Atmosphäre der aus den Epen bekannten Schlachten:

Byman sungon
hlude for hergum, hrefn weorces gefeah,
urigfeðra earn sið beheold
wælhreowra wig; wulf sang ahof,
holtes gehleða; hildegesa stod. (109–13)

(Laut klangen die Trompeten vor den Truppen, der Rabe freute sich über das Geschehen, der Adler mit taunassen Federn sah das Geschehen, die grausige Auseinandersetzung; der Wolf, Gefährte der Wälder, erhob sein Geheul; Schlachtenangst kam auf.)

Elene glänzt dagegen in ihrer Auseinandersetzung mit den Juden mit sprachlichen Mitteln. Diese Erzählstrategie der Heldendoppelung zeigt, dass die Schwierigkeiten, die eine Kombination von Schlachtenmut und christlicher Demut bedingt, den Autoren der Heiligendichtung bewusst waren. Die Doppelung der Hauptfigur in eine Figur der Heldendichtung und eine der christlichen Demut zieht aber neue Probleme nach sich: weder gelingt eine emotionale Vermittlung der Glaubensinhalte durch eine Frau, die als Heerführerin kriegerisch untätig bleibt, noch wird mit der Figur des Kriegsherrn Konstantin die Botschaft eindeutig vermittelt, dass Friedfertigkeit Teil frommer Gesinnung ist.

Bibeldichtung

Die Anfänge der volkssprachlichenB ibel

Die im Junius-Manuskript aufgezeichneten Nacherzählungen ausgewählter Bibelstellen (*Genesis*, *Exodus*, *Daniel*, *Christ and Satan*) in der angelsächsischen Dichtungssprache sollen den Gründungstext des neuen Glaubens allgemein bekannt machen. Heroische Motivation im Stil der Heldendichtung wird dabei besonders eindrucksvoll Moses und Luzifer/Satan zugewiesen.

Exodus *und* Genesis

Exodus gestaltet ganz im Stil der Heldendichtung die Geschichte des Auszugs der Hebräer aus Ägypten und der Durchquerung des Roten Meeres. Erst in zweiter Linie verdeutlicht das Werk den religiösen Gehalt der Vorgänge; die Verweise auf andere Reisen in ›Heilige Länder‹ bleiben dabei recht unbestimmt. Offensichtlich geht dem Verfasser attraktives Erzählen über theologische Ausarbeitung: Nicht die göttliche Rettung der bedrängten Hebräer steht im Mittelpunkt, sondern Moses' heroische Eigenschaft als Anführer. Auch *Genesis B* verlässt sich bei der Darstellung von Satans Rebellion und seiner Verdammung auf die Qualitäten des Heldenepos: Satan erscheint als Kämpfer mit einer vorbildlich loyalen Truppe, der seine verlorene Sache mit der gleichen glühenden Entschlossenheit zu Ende bringen will, die auch die Helden der *Battle of Maldon* an den Tag legen.

Caedmons Hymn

Caedmons *Hymn* mit ihrer Aufforderung:

Nu scylun hergan hefaenricaes uard
metudæs maecti end his modgidanc
uerc uuldurfadur (1–3)

(Lasst uns den Bewahrer des Himmels rühmen, die Macht des Herrn und seine Gedanken, die Taten des ruhmreichen Vaters)

führt also bei den Angelsachsen zu einer thematischen Erweiterung der Dichtung, nicht zu einer radikalen christlichen Umorientierung dichterischen Schaffens. Als ›Magd der Theologie‹ versteht sich die altenglische Bibeldichtung nicht: Weder deutet sie die biblischen Erzählungen predigtartig aus, noch will sie auf das bewunderte Ethos der Heldendichtung zur Gestaltung der biblischen Figuren verzichten.

Altenglische Prosa

Prosa in der literarischen Kultur

Wenn dieser Überblick über die altenglische Literatur mit der Vorstellung einiger Prosatexte schließt, endet sie mit der größten Leistung der literarischen Kultur der Angelsachsen. In nahezu allen Sprachen folgt die Entwicklung einer leistungsfähigen Prosa auf die Pflege der Dichtung, deren formaler Schmuck ja immer auch Hilfsmittel zum Behalten längerer Texte ist. Prosa aber gehört gänzlich zur Schriftkultur, für deren Entfaltung ein Teil der Bevölkerung ein hohes Bildungsniveau aufweisen muss sowie eine aufwändige Infrastruktur (Schreibstuben, Bibliotheken, Schreibnormen usw.) zu schaffen und zu unterhalten ist. Es überrascht also nicht, wenn die altenglische Prosaliteratur von der Vorstellungswelt der Germanen denkbar weit entfernt ist; nur in Predigten, die der religiösen Belehrung des Volkes dienen, greifen Prosatexte auf die ästhetischen Gewohnheiten der Angelsachsen zurück und erinnern über Rhythmisierung und Alliterationen an die formalen Eigenschaften der Dichtung.

Übersetzungstätigkeit

Im frühmittelalterlichen Europa gibt es kein Vorbild für das Unternehmen, theologische Literatur sowie für die Arbeit der Kirche wichtige Unterweisungen in größerem Umfang aus dem Lateinischen in die Volkssprache zu übertragen. Dass bei den Angelsachsen die Herstellung solcher Übersetzungen nötig scheint, zeigt, dass dem niederen Klerus Lateinkenntnisse fehlen; das Ausmaß der verwendeten Vorlagen und die beim Übersetzen unter Beweis gestellte Geschicklichkeit belegen andererseits, wie weit sich eine literarische Kultur im gebildeten Klerus entwickelt. Ist die Menge der vorhandenen Übersetzungen auch überschaubar, so stellen die Werke dieser Gelehrten England doch an die Spitze des frühmittelalterlichen Geisteslebens.

König Alfred

Wesentlichen Anteil an der Entfaltung einer altenglischen Prosaliteratur haben König Alfred (849–899) und die um ihn versammelten Gelehrten. Die von ihnen geschaffenen klösterlichen Schreibstuben bieten, nachdem Alfred die Wikinger zurückgedrängt hat, die Ruhe und Sicherheit, um mit Sorgfalt lateinische Werke übersetzen zu können. So wird die Grundlage für ein kirchliches Bildungswesen geschaffen. Die altenglischen Fassungen der *Dialoge* und der *Regula Pastoralis* des Papstes Gregor des Großen tradieren nicht nur dankbar die Einsichten des Mannes, der die Missionierung Englands veranlasst hatte, sie dienen auch – und dies gilt besonders für das seelsorgerische Handbuch *Pastoral Care* – als Handbücher für die Ausbildung der heimischen Priesterschaft, wie Alfreds Vorwort zur Übersetzung der *Regula Pastoralis* erläutert: Es stellt zunächst fest, dass Bildungsstand und Organisation der Kirche im angelsächsischen England in einem traurigen Zustand seien, um dann dem Wunsch Ausdruck zu geben, man möge ein umfassendes kirchliches Erziehungsprogramm auf den Weg bringen, um wieder an den hohen Stand theologischer und intellektueller Bildung, wie er für die Zeit vor den Wikingereinfällen kennzeichnend war, anzuschließen.

Silbermünze (spätestens 874) mit Porträt König Alfreds

Geschichtsschreibung

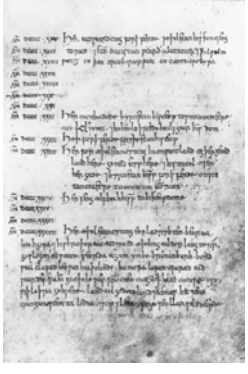
Jene verklärte Zeit der englischen Kirche lebt in der Übersetzung von Bedas Kirchengeschichte *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* aus dem frühen achten Jahrhundert wieder auf. Dieser Text stellt die Qualität der Geschichtsschreibung im frühen angelsächsischen Nordengland heraus. Als volkssprachliche Geschichte der eigenen Kirche gibt er Auskunft über die Wurzeln des Christentums in England. Ergänzt wird diese nationale Geschichte von Alfreds Gelehrten durch die Übertragung und Bearbeitung einer Welt-Kirchengeschichte, der *Historia adversum Paganos* des Paulus Orosius (385–420).

Der altenglische Boethius

Mit Grundfragen einer philosophisch geleiteten Lebensführung macht die Übertragung des Dialogs *De Consolatione Philosophiae* von Boethius (480–524) bekannt. Eine den spätantiken Geist der Vorlage treffende Übersetzung bietet die altenglische Fassung nicht, vielmehr bestimmen angelsächsische Vorstellungen den Alfredischen Text. Wo Boethius beispielsweise das Unglück des Menschen in der Unterwerfung unter die Launen der Fortuna findet, sieht die Übertragung *wyrd* (Schicksal) am Werk, wenn Unglück den Menschen ereilt. Aus Boethius' Empfehlung, weltliche Güter geringzuschätzen und stattdessen ein im Reich der Ideen liegendes höchstes Gut zu suchen, wird in der Alfredischen Fassung eine pauschale Mahnung, die Bedeutung irdischen Wohlergehens abzuwerten.

The Anglo-Saxon Chronicles

Alfred und sein Kreis veranlassen auch Abfassung und Verteilung der angelsächsischen Chroniktexte. Ein Überblick, der die Ereignisse seit der germanischen Besiedlung des Landes Jahr für Jahr in knappen parataktischen Satzkonstruktionen notiert, wird um 890 abgeschlossen und in einer Reihe von Kopien an verschiedene Schreibstuben im Land gesandt. Sieben unterschiedlich fortgeschriebene Fassungen dieser Chronik sind erhalten; manche späteren Einträge entwickeln erzählerischen und stilistischen Ehrgeiz, der die annalistische Aufzählung von Ereignissen, wie sie für die Angaben bei den früheren Jahren typisch ist, überwindet und auf die Herstellung kausaler Verknüpfungen oder die Nennung nachvollziehbarer Handlungsmotive Wert legt. Über die normannische Eroberung Englands hinaus, bis Mitte des zwölften Jahrhunderts, wird das *Anglo-Saxon Chronicle* fortgeführt und schafft damit eine volkssprachliche Geschichtsschreibung in einem Land, dessen gebildete Schichten Anglonormannisch oder Latein als Schriftsprache wählen.



Seite aus *The Parker Chronicle* mit den Einträgen für 925–937. Bis 936 ist die annalistischeR eihung zu erkennen; unter ›937‹ beginnt der Text von *The Battle of Brunanburh*.

Auf die Prosaübertragungen Alfreds und seiner Gelehrten aus der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts folgt im zehnten Jahrhundert eine zweite Blütezeit der Prosa, als die Benediktinische Reform die Bildungseinrichtungen der Klöster stärkt. Die beiden großen Autoren der Zeit, Ælfric, Abt von Eynsham (ca. 950–1010), und der Yorker Erzbischof Wulfstan († 1023), nehmen sich der Aufgabe an, den einfachen Glauben der Angelsachsen durch gezielte theologische Belehrung auf ein höheres Niveau zu führen. Um wirksam zu sein, setzen sie die vertrauten rhetorisch wirksamen Mittel wie Alliteration, Rhythmisierung und lexikalische Variation ein; der Stil der Predigten Ælfrics und Wulfstans sorgt bei einem Publikum, das der Dichtung zuzuhören gewohnt war, für die Erhaltung der Aufmerksamkeit auch über längere Zeit.

Ælfrics Predigten

In seinen zahlreichen Predigten (85 sind in den zwei Sammlungen der *Catholic Homilies*, 35 in den *Lives of the Saints* gesammelt) setzt Ælfric das Werk Alfreds fort, indem er theologische Lehre in altenglischer Sprache vermittelt. Wie dieser lässt auch er Kopien seiner Werke anlegen, um mit den Predigtsammlungen weniger gebildeten Priestern Vorlagen für ihre Bibelauslegungen zur Verfügung zu stellen; dabei zeigt er – bemerkenswert in altenglischer Zeit – ein Autorbewusstsein, dem an der werktreuen Vervielfältigung seiner Texte sehr gelegen ist – ein Wunsch, der dann aber oft nicht beachtet wird.

Vierfacher Schriftsinn

Ælfric war nicht nur bemüht, die Strategie der Bedeutungsüberlagerung, wie sie am Anfang der Missionierung üblich war, zu überwinden und die Erinnerung an die germanischen Götter zu tilgen, sondern auch die Gläubigen mit der von den Kirchenvätern entwickelten Methode der Bibelinterpretation vertraut zu machen, nach der biblische Ereignisse in einem vierfachen Schriftsinn ausgelegt werden: Ereignisse des Alten Testaments werden dabei (1) als historische Geschehnisse, (2) als frühe Versionen (Präfigurationen) der im Neuen Testament

dargestellten Geschehnisse, (3) als Aufschluss über das Leben und seine moralischen Ansprüche nach der Erlösung durch Christus und (4) als Einblick in das Leben nach dem Tode gelesen:

> þeos tid is gehaten on Ebreiscum gereorde PASCHA, þæt is on Ledene Transitus, ond on Englisce Færeld; forðan ðe on ðisum dæge ferde Godes folc fram Egyptalande ofer ða Readan sæ, fram ðeowte to ðam behatenen earde. Ure Drihten ferde eac on þisne timan [...] fram ðisum middangearde to his Heofonlican Fæder. We sceolon fyligan urum Heafde, and faran fram deofle to Criste, fram ðissere unstæððigan worulde to his staðelfæstan rice; ac we sceolon ærest, on urum andwerdan life, faran fram leahtrum to halgum mægnum, fram unðeawum to godum ðeawum, gif we willað æfter ðisum lænan life faran to ðam ecan, and, æfter urum æriste, to Hælende Criste. (*Catholic Homily* II, 15)
>
> (Im Hebräischen nennt man diese Zeit Pascha – das entspricht dem lateinischen *transitus*, im Englischen *Passover*, weil das Volk Gottes an diesem Tag durch das Rote Meer aus dem Land der Ägypter zog, aus der Sklaverei in das verheißene Land. Auch der Herr ging um diese Zeit aus dieser Welt zum himmlischen Vater. Wir sollen unserem Führer folgen und uns vom Teufel weg zu Christus hinwenden, aus dieser unbeständigen Welt in sein ewiges Reich; aber zuerst sollen wir uns in unserem hiesigen Leben von Sünden weg- und zu heiligen Tugenden hinwenden, von schlechten Angewohnheiten zu guter Lebensführung, wenn wir nach diesem befristeten Leben in das ewige Leben übergehen wollen und nach unserer Wiederauferstehung zu Christus, unserem Retter.)

Die Predigten nutzen eine Reihe unterschiedlicher rhetorischer Mittel: Alliterationen vor allem in narrativen Passagen, effektiv gesetzte emotionale Höhepunkte und (besonders bei der Präsentation von theologischen Bedeutungen) kreative Ausschöpfung der Möglichkeiten, die im Altenglischen zur Bildung neuer Wörter zur Verfügung stehen.

Wulfstans Predigten

Die Unsicherheiten, denen sich das von Wikingereinfällen stets bedrohte westsächsische Königreich ausgesetzt sieht, geben Wulfstan in seinen etwa 20 überlieferten Predigten immer wieder Anlass, moralische Reform in einer wie die Endzeit anmutenden Gegenwart anzumahnen. Die Einleitungsworte seiner *Sermo Lupi ad Anglos*, die – wie mehrere seiner Predigten – vom Gedanken des Endes dieser irdischen Welt durchdrungen ist, nutzt alle Mittel des poetischen Stils (Teilsätze, die aus zwei betonten Silben bestehen, Alliteration, lexikalische Oppositionen) in der Prosa, um mit größtmöglicher Eindringlichkeit zu sprechen:

> Leofan men, gecnawað þæt soð is: ðeos worolde is on ofste, and hit nealæcð þam ende, and þy hit is on worolde aa swa leng swa wyrse, and swa hit sceal nyde for folces synnan fram dæge to dæge, ær antecristes tocyme, yfelian swyþe, and huru hit wyrð þænne egeslic and grimlic wide on worolde. (Eingangszeilen)
>
> (Liebe Leute, wisst, was die Wahrheit ist: Diese Welt eilt ihrem nahen Ende zu, und daher wird es auf dieser Welt erst noch schlechter werden; und wegen der Sünden der Leute muss es jeden Tag vor der Ankunft des Antichrist notwendigerweise noch viel schlimmer werden, und in der Tat wird es dann schrecklich und fürchterlich sein, weit und breit in der Welt.)

Diese Predigt behauptet, dass ein Zusammenhang zwischen den angeblich verderbten Sitten der Zeit und dem Vordringen der Wikinger bestehe, um dann durch Furcht – nicht wie bei Ælfric durch Belehrung – moralische Besserung zu erzwingen. Das Argument, der Antichrist nahe, gibt im Zusammenwirken mit dem rhetorischen Donner der Predigt ein eindrucksvolles Beispiel für die Leistungen des spätaltenglischen Prosastils.

Apollonius of Tyre

Ohne erzieherische Absichten erzählt der altenglische *Apollonius of Tyre* unterhaltsam eine Abenteuer- und Liebesgeschichte. Der ursprünglich griechische Text wird auf der Grundlage einer – nie identifizierten – lateinischen Fassung in angenehm lesbares Englisch übertragen; Dialoge und Figurenzeichnung gelingen dem Übersetzer dabei ebenso wie emotionale und humorvolle Passagen. Ob dieses Fragment – nur eine gute Hälfte des Textes ist erhalten – Teil einer verlorenen Tradition altenglischer ›Unterhaltungsliteratur‹ bildet, entzieht sich der Kenntnis. Bemerkenswert ist, dass aus der altenglischen Zeit ein Text überliefert ist, der mit Themen wie Liebe und Treue, Mord und Inzest und mit exotischen Schauplätzen die Eigenständigkeit der Erzählliteratur gegenüber den Ansprüchen der Kirche behauptet, wie es dann in späterer mittelenglischer Zeit üblich wird.

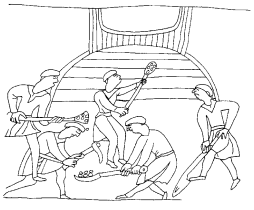
Nach der normannischen Invasion etabliert sich in England eine französischsprachige Führungsschicht, der das Schicksal der heimischen Sprache nicht am Herzen liegt. Die Konventionen der späteren altenglischen Prosa überdauern den großen kulturellen Umbruch und werden in der mittelenglischen alliterativen Dichtung fortentwickelt.

Mittelenglische Literatur

Literatur nach der normannischen Eroberung

Normannische Eroberer und altenglische Literatur

Als Wilhelm, Herzog der Normandie, im Jahr 1066 in der Schlacht bei Hastings den angelsächsischen König Harald II. besiegt, wird die englische Insel ein weiteres Mal von Eroberern eingenommen. Mit den früheren Landnahmen durch germanische Siedler hat die Eroberung Englands durch die Normannen wenig gemein: Die Invasoren stellen auch nach Abschluss späterer Zuzüge höchstens 1 % der Bevölkerung und sie kommen nicht als Siedler, sondern als die künftigen Herren. Da die neuen weltlichen und kirchlichen Führungsschichten ihrer französischen Kultur zunächst treu bleiben, verliert die altenglische Literatur das Privileg systematischer Pflege und Förderung durch klösterliche Schreibstuben. Da aber altenglische Prosa das Medium religiöser Unterweisung ist, werden altenglische Texte bis an das Ende des 12. Jahrhunderts weiter von einzelnen Schreibern kopiert und verbreitet, so dass die Tradition angelsächsischer Gelehrsamkeit nicht jäh abbricht. Auch entstehen noch nach 1066 neue Werke in altenglischer Sprache, da diese Sprachform angesichts der zahlreichen frühmittelenglischen Dialekte am ehesten allgemeine Verständlichkeit verspricht.



Angelsächsische Bauern heben unter normannischem Befehl einen Burggraben aus

Die Eroberung: Der angelsächsische König Harald hängt getroffen über seinem Pferd. Ausschnitt aus dem Teppich von Bayeux (spätes 11. Jahrhundert)

Auch politische Gründe lassen das Altenglische vereinzelt überleben. In Peterborough wird eine der Fassungen der *Anglo-Saxon Chronicles* weitergeführt, um dem Chronisten eine Gelegenheit zu geben, Einsichten in das Verhältnis der Einheimischen zu den normannischen Herren aus der Sicht der Eroberten zu vermitteln: Wilhelm wird abgelehnt, da er eine Herrschaft begründet habe, die dem Volk nur Unterjochung, Armut und Qual durch die Folterknechte der Regierung gebracht habe. Durch die Wahl der Sprache wie in klarer politischer Stellungnahme wird hier Unzufriedenheit mit den neuen Verhältnissen bekundet.

Alte und importierte Dichtungstraditionen

Die einheimische Dichtungstradition lebt in wenig strengen Formen unterhalb der Ebene des Londoner Hofs in verschiedenen frühmittelenglischen Werken fort, während die normannische Oberschicht eine französischsprachige Dichtung pflegt und dabei – literaturgeschichtlich bedeutsam – formale Konventionen (z. B. Endreim) und Stoffe (wie die Geschichten um König Artus) aus dem Kontinent nach England einführt. Ab 1200 entstehen dann die ersten literarischen Texte in mittelenglischer Sprache. Dabei kommt es – bis zum Ende der mittelenglischen Zeit (ca. 1500) – zu einer deutlich ausgeprägten Zweiteilung der Literaturproduktion: Eine englischsprachige Literatur nach kontinentaleuropäischen Dichtungskonventionen steht neben zahlreichen literarischen Texten, die das Prinzip der Alliteration, also eine angelsächsische literarische Tradition, pflegen.

Sprachen im normannischenE ngland

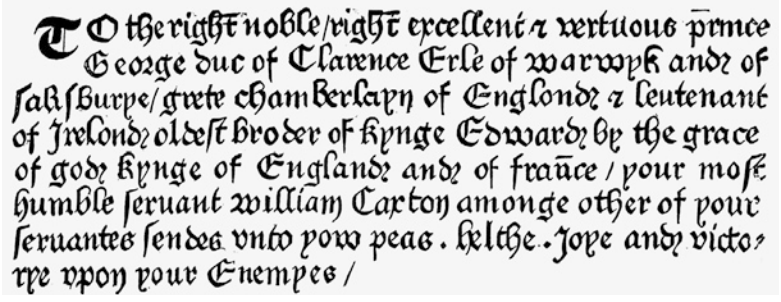
Voraussetzung für das Entstehen einer mittelenglischen Literatur ist die sprachliche Orientierung der Oberschicht. Ihr Weg zur Annahme des Englischen als Umgangs- und Literatursprache beginnt mit Johann ›Ohnelands‹ (1199–1216) Verlust der Normandie (1204), der den Adel in England vor die Wahl zwischen Landbesitz entweder in ihrem Herkunftsland oder auf der Insel stellt. Wer sich für seine Güter auf der englischen Insel entscheidet, entwickelt allmählich ein Gefühl der *Englishness*. Der Hundertjährige Krieg (1339–1453) zwischen England und Frankreich bildet dann nicht zufällig den Hintergrund für den Aufstieg des Englischen zur Hofsprache und die Blütezeit der mittelenglischen Literatur. Begünstigt wird die allgemeine Verwendung des Englischen im 14. Jahrhundert auch durch ein zunehmendes Bewusstsein für den dialektalen und damit Prestige armen Charakter des Anglonormannischen, das es mit dem Französisch, wie es in Paris gesprochen wird, an ›Eleganz‹ nicht aufnehmen kann. So spottet Chaucer (um 1340–1400) in den *Canterbury Tales* (um 1387–1400) über seine Figur einer sich vornehm gebenden Priorin:

> And Frenssh she spak ful faire and fetisly,
> After the scole of Stratford atte Bowe,
> For Frenssh of Parys was to hire unknowe.
> (A 124–6)
>
> (Französisch sprach sie sehr hübsch und anmutig nach Art der Leute von Stratford-at-Bow, denn das Pariser Französisch beherrschte sie nicht.)

Vielstimmigkeit der mittelenglischen Literatur

Autoren und Publikum

Die erzählenden Werke der mittelenglischen Literatur werden als handschriftlich aufgezeichnete Texte tradiert, und viele von ihnen existieren in mehreren Kopien, wobei sich die Abschreiber oft als sprachlich und inhaltlich um- und weiterdich-


To the right noble/right excellent & vertuous prince George duc of Clarence Erle of warwyk and of Salysbury/grete chamberlayn of Englond & leutenant of Irelond oldest broder of kynge Edward by the grace of god kynge of England and of fraūce / your moste humble seruant william Caxton amonge other of your seruantes sendeth vnto yow peas. helthe. Joye and victorye vpon your Enemyes /

Caxtons Schrifttype imitiert die Schreibformen der Manuskripte

tende Bearbeiter hervortun; das Bewusstsein einer Autorschaft, die sich um eine unveränderte Weitergabe ihrer Worte bemüht, ist in mittelenglischer Zeit nur in Ausnahmefällen (z. B. bei Chaucer) zu belegen. Den Buchdruck führt William Caxton 1476 in England ein; sein konservatives verlegerisches Programm trifft den Geschmack eines adligen Publikums, da es zum Teil Nachdrucke mittelenglischer erzählender Literatur in einer Form, die das Erscheinungsbild von Manuskripten kopiert, umfasst. Damit hält Caxton den Geschmack des Publikums an mittelalterlichen Werken noch lange am Leben. Für die mittelenglische Zeit hat der Buchdruck noch keine Folgen, die geistesgeschichtlich mit Modernisierung in Verbindung gebracht werden können.

Obwohl die Werke der mittelenglischen Literatur in unterschiedlicher Manuskriptanzahl und zuweilen auch in frühen Drucken erhalten sind, ist es bei der Zufälligkeit der Überlieferung im Mittelalter wie danach nicht möglich, die Popularität einzelner Texte mit Sicherheit zu bestimmen. Über sprachgeschichtliche und historische Argumente lassen sich die Werke der mittelenglischen Literatur aber zuverlässig datieren und einer bestimmten Region zuordnen. Leseranreden, sprachlicher Ausdruck und die Vorliebe für heimische oder kontinentale literarische Konventionen geben Aufschluss über die Leserschaft, an die sich das jeweilige Werk richtet. Man kann also eine chronologisch und geographisch gegliederte Literatursoziologie der mittelenglischen Zeit entwerfen und den Geschmack von Adel und Bürgertum erkennen.

Sammelhandschriften wurden kommerziell vertrieben: Mittelalterliche ›Buchhandlung‹ vor Einführung des Buchdrucks

Schreibstuben

Da Klöster während der gesamten mittelenglischen Zeit (und bis zur Reformation) Schreibstuben unterhielten, nimmt Literatur zur religiösen Unterweisung in den mittelenglischen Handschriften eine wichtige Rolle ein. Spätestens seit Mitte des 14. Jahrhunderts aber werden auch weltliche Zentren literarischer Produktion und Aufzeichnung wichtig, deren Aufmerksamkeit der Unterhaltungsliteratur gilt. Vielfalt zeichnet damit die mittelenglische Literatur des späteren 14. und des 15. Jahrhunderts aus: Sie wandelt sich vom Medium der Vermittlung kirchlicher Wahrheiten und religiöser Haltungen zu einem Ort, an dem gesellschaftliche Normen und Praktiken diskutiert werden. Dialoge und Debatten, die die Leserschaft miteinbeziehen, werden zum auffälligen Kennzeichen der mittelenglischen Literatur seit den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts.

Zuhörer und Leser

Zunehmende Lese- und Schreibfähigkeit unterstützt diese Offenheit der Literatur für gesellschaftliche Fragen: Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wird Literatur auf zwei Weisen aufgenommen, durch Zuhörer, die dem Vorleser eines Texts lauschen, und durch Leser, die sich unbeeinflusst durch eine Gruppe eigene Gedanken zur Lektüre machen können. In Chaucers *Parson's Tale* werden gleichermaßen »alle that herkne this litel tretys or rede« (I 1081) (alle, die diese kleine Abhandlung hören oder lesen) angesprochen, und seine Romanze *Troilus and Criseyde* vereint Publikumsanreden mit dem Bemühen, das Vorstellungsvermögen des mit privater Lektüre befassten Lesers anzusprechen:

> Thow, redere, maist thiself ful wel devyne
> That swich a wo my wit kan nat diffyne. (V 270/1)
>
> (Leser, du kannst dir gut vorstellen, dass mein Talent einen solchen Schmerz nicht beschreiben kann.)

Erzähler

Da nun nicht mehr anzunehmen ist, dass Texte immer über einen Vortrag zur Kenntnis genommen werden, bei dem Sprecher, literarische Figuren und Publikum in ihren Werten übereinstimmen, erfinden mittelenglische Autoren oft Erzähler, die für ein richtiges Verständnis ihrer Werke sorgen sollen. Indes zeigen diese Erzähler oft – und dies kommt einer Revolution gleich – Distanz zum Vorgetragenen und überlassen es dem Rezipienten, sich eine Meinung zum Berichteten zu bilden. Nur ein Reporter, so wird beispielsweise betont, gibt die *Canterbury Tales* wieder:

> Whoso shal telle a tale after a man,
> He mot reherce as ny as evere he kan
> Everich a word [...]
> Or ellis he moot telle his tale untrewe,
> Or feyne thyng, or fynde wordes newe. (A 731–6)
>
> (Wer die Erzählung eines Menschen wiedergeben will, muss jedes Wort so genau wie möglich wiederholen, sonst erzählt er seine Geschichte nicht wahrheitsgetreu oder er erfindet etwas, oder er wählt neue, nicht-gesagte Worte.)

Erzählstrategien, die auf eine Festlegung des Leserverständnisses verzichten, geben dem Publikum die Freiheit, sich die Stile und Stoffe auszusuchen, für die es sich interessiert: »Whoso list it nat yheere, / Turne over the leef and chese another tale« (*Canterbury Tales* A 3176/7) (Wer davon nichts hören mag, blät-

tere um und suche sich eine andere Geschichte). Der Übergang von der Zuhörer- zur Leserrolle bedingt auch den Wechsel von Teilnahme an Dichtung zur kritischen Distanz dem Text gegenüber. Mit der Zurückhaltung erzählerischen Wertens spiegelt die Literatur das Krisengefühl, das die zeitgenössischen Angriffe auf tradierte Werte und bislang akzeptierte Autoritäten auslöst. Einige der Anführer des Bauernaufstands von 1381 z. B. fordern das Ende des Feudalwesens; die nach mittelalterlicher Ansicht gottgegebene Autorität des Königs wird durch die Absetzungen und Ermordungen von Eduard II. (1307–1327) und Richard II. (1377–1399) gefährdet; die Hierarchie der Kirche erscheint seit Beginn des Schismas (1378) mit seinen miteinander konkurrierenden Päpsten erschüttert.

Literatur und Frömmigkeit

Meditationsvorlagen

Seit dem frühen 13. Jahrhundert lenken und stärken religiöse Gedichte (*lyrics*) die Volksfrömmigkeit. Die fast immer anonym gebliebenen Verfasser der *lyrics* stellen Ereignisse, die für die Gläubigen bedeutsam sind (z. B. Marias Mutterwerdung, die Passion Christi, den Tod eines Menschen), in leicht begreifbaren Szenen dar. Auch wenn die *lyrics*, formal gesehen, individuelle Erfahrungen einfangen, sollen die vorgestellten Reaktionen und Gefühle allgemein erwarteten Emotionen entsprechen. Es ist die Aufgabe dieser Texte, als Merkverse für private Stunden der Andacht zu dienen; Kenntnis der Gedichte verschafft den Gläubigen Meditationsvorlagen, die die angemessenen Gefühle (z. B. Liebe zu Maria, Mitleid mit dem Leiden Christi, Todesfurcht) vorgeben. Durch die literarische Erklärung, wie mit menschlichen Gefühlen vorbildlich auf religiöses Geschehen reagiert werden soll, sorgen die *lyrics* für eine weitgehend einheitliche Religiosität im mittelalterlichen England. So wird in einem Beispiel aus dem 13. Jahrhundert für alle, die sich Christi Todesqualen nicht vorstellen können oder wollen, die Möglichkeit gewiesen, sich in Maria hineinzuversetzen und mit der Mutter des Herrn zu leiden:

Auch die Andachtsbilder der Zeit – hier Maria mit Jesus sowie ein leidender und ein majestätischer Christus aus dem 13. Jahrhundert – geben durch ihre Darstellung die Gefühle vor, mit denen die Gläubigen den Szenen zu begegnen haben.

> Nou goth sonne under wod:
> Me reweth, Marye, thy faire rode.
> Now goth sonne unter tre:
> Me reweth, Marye, thy sone and thee.
>
> (Nun geht die Sonne/der Sohn hinter dem Wald/Kreuz unter: Maria, deine schöne Gesichtsfarbe/dein den Menschen liebes Kreuz tut mir leid. Nun geht die Sonne hinter dem Kreuz unter: Dein Sohn und du, Maria, tun mir leid.)

Einfache Sprache und klare Emotionsanweisung wie hier sind typisch für Gedichte, die zur Meditation anregen sollen. Auf der rationalen Ebene erinnert der Text an die oft ›etymologisch‹ vorgehende geistige Ausdeutung der in der Heiligen Schrift aufgezeichneten Ereignisse: *Wood* ›Wald‹, *rode* ›Teint‹ und *tre* ›Baum‹ können auch ›Kreuz‹ bedeuten, und *sonne* ›Sonne‹ wird wie *sun* ›Sohn‹ ausgesprochen: Die Details der Szene gemahnen an die religiöse Dimension der Schöpfung, und so können Texte wie diese Menschen formen, die auch im Alltag an die in der Bibel aufgezeichneten Geschehnisse erinnert werden.

Steigerung der Effekte

Bildhafte Szenerie, die von einem menschlichen Gefühl vorbildhaft begleitet wird, weicht im 14. und 15. Jahrhundert zunehmend nachdrücklicher Belehrung und der Verwendung eindringlicher Details. Offensichtlich nutzen sich die Meditationsvorlagen als Instrumente der Frömmigkeitsunterweisung ab, so dass mit immer grelleren Effekten Wirksamkeit hergestellt werden muss. Ist in frühen Gedichten, die den leidenden Christus am Kreuz zeigen, die Forderung, die durch seinen Tod bewiesene Liebe zu erwidern, nur mittelbar enthalten, klagt in späteren *lyrics* Christus vom Kreuz herab diese Liebe ausdrücklich ein. Zunächst genügen Merkverse:

Wit was his nakede brest and red of blod his side,
Blod was his faire neb, his wnden depe an uide,
starke waren his armes hi-spred opon þe rode;
in fif steden in his bodi stremes hurne of blode. (urn 1240)

(Weiß war seine nackte Brust und rot von Blut sein Körper, blutig war sein schönes Gesicht, seine Wunden waren tief und groß, steif waren seine Arme auf dem Kreuz hoch ausgestreckt; aus fünf Stellen seines Körpers strömte das Blut.)

In den späteren *lyrics* des 15. Jahrhunderts muss sich Christus auf Drängen und Drohungen mit den Folgen, die ein Mangel an Liebe zeitigen würde, verlegen: »I schall come and call Ryght sone / heuene and erght and hell to dome« (Ich werde kommen und bald Himmel, Erde und Hölle zur Urteilsverkündung rufen). Vor dem Hintergrund solcher Klarstellungen entfalten sich dann mahnende Mediationsanweisungen vom Kreuz herab:

Brother, a-byde, I the desire and pray;
A-byde, a-byde and here thy brother speke.
Be-holde my body in this blody aray,
Broysed & betyne wyth whippis that wold not breke.
This ferefull force, this wo, this wrongfull wreke,
ffor the I sufferd, what canst thou do, then, lesse agayne,
But stonde a while and harke how I complayne?

(Bruder, bleib stehen, ich bitte dich; bleib stehen, bleib stehen und hör, wie dein Bruder spricht. Schau meinen Leib in seinem blutigen Zustand an, verletzt und geschlagen mit Peitschen, die nicht brechen wollten. Diese furchtbare Gewalt, diesen Schmerz, diese falsche Rache habe ich für dich erlitten. Was kannst du dann als geringere Gegenleistung bieten als eine Weile stehenzubleiben und meiner Klage zuzuhören?)

Eine andere Reihe von *lyrics* beschwört eindringlich Furcht vor dem Tod und mahnt, irdisches Glück gering zu schätzen. Zu diesen Gedichten zählen auch die mittelenglischen Versionen des *ubi-sunt*-Motivs; in einem von ihnen wird am Beispiel der »riche levedies« (reichen höfischen Damen) an die Vergänglichkeit alles Materiellen erinnert:

Where beth they, beforen us weren, [...]
Eten and drounken and maden hem glad;
Hoere lif was all with gamen ilad:

Men kneleden hem beforen.
They beren hem well swithe heye,
And, in a twinkling of an eye,
Hoere soules weren forloren.

(Wo sind sie, die vor uns lebten? Sie aßen und tranken und hatten ihren Spaß; sie führten nur ein genussreiches Leben: Männer knieten vor ihnen. Sie benahmen sich sehr stolz, und in einem Augenblick waren ihre Seelen verloren.)

Pearl

In anspruchsvoller Verstechnik – Verbindung von Alliteration und Endreim; Beschränkung auf drei Reime in je 101 zwölfzeiligen Strophen (die die symbolische Zahl von 1.212 Zeilen ergeben); Refrains und Wiederholungen nach strengem Muster – zeichnet der *Gawain*-Dichter in seiner Traumvision *Pearl* (1360/90) ein Bild vom Himmlischen Jerusalem, wie es ein Sprecher sehen darf, der über den Verlust seiner Perle, seiner Tochter, trauert. Im Traum sieht er Pearl in Gestalt einer ins Jenseits aufgenommenen jungen Frau wieder, die ihn zu verschiedenen Themen ausführlich religiös belehrt, ehe sie ihm den Blick auf das Himmlische Jerusalem gewährt. Auf die Vision folgt die Rückkehr des Sprechers in sein Leben; seine Liebe zu Christus ist unter dem Eindruck des Gesehenen zwar gewachsen, dennoch nimmt er seine Erfahrungen immer noch zu wörtlich; insbesondere hat er weder Verständnis für die wechselnde symbolische Bedeutung der Perle noch für das Wesen seines im Gedichteingang beklagten Verlustes, der sich als Verlust der eigenen Seele erweist, die gänzlich ins bloß Weltliche verstrickt ist. *Pearl* nutzt für seine religiöse Unterweisung die Konventionen verschiedener literarischer Gattungen – Trostrede, Traumvision, Elegie – und folgt zugleich den traditionell festgelegten Stationen religiöser Erfahrung: Aus Trauer und Verzweiflung findet der Sprecher über intellektuelle Einsicht und Reue Stärkung im Glauben, bleibt jedoch in seiner menschlichen Unvollkommenheit in irdischen Dingen befangen. Kernpunkt aller Belehrung ist das rechte Verhältnis zu den Dingen dieser Welt:

Diesseits und Jenseits in *Pearl*: Träumer und ›Pearl‹. Illustration der Handschrift Cotton Nero A.x. (um 1400)

Bot, jueler gente, if þou schal lose
þy ioy for a gemme þat þe watz lef,
Me þynk þe put in a mad porpose,
And busyez þe aboute a raysoun bref;
For þat þou lestez watz bot a rose
þat flowred and fayled as kynde hyt gef. (265–70)

(Lieber Schmuckfreund, wenn du deine Lebensfreude wegen eines Edelsteins verlierst, den du liebtest, dann verfolgst du ein unvernünftiges Ziel und mühst dich nur um eine schnell vergängliche Sache; denn was du verloren hast, war bloß eine Rose, die blühte und verwelkte, wie die Natur es eingerichtet hat.)

Zum Erwerb der Liebe zu unvergänglichen Werten muss die Erfahrung vom geistigen Sinn der Dinge lebendig werden: Irdisches gilt nur als Verweis auf Geistiges.

Der Gawain-*Dichter*

Literarische Bildung und theologische Kenntnisse dieses Dichters aus den *West Midlands* zeigen, dass die Kultur der Provinz der des Londoner Hofes in literarischem Raffinement nicht nachsteht. Auch die anderen Werke des *Gawain*-Autors, die detailreich ausgestaltete Geschichte der Erfahrungen, die Jonas im Walfisch macht, *Patience* (1360/80), und die Romanze *Sir Gawain and the Green Knight*

(1375/1400) sind als literarische Produktionen nur denkbar, wenn ein klerikal wie literarisch gebildetes Publikum vorhanden ist.

Misterienspiele

Auch szenische Präsentationen auf der Bühne stehen im Dienst religiöser Belehrung. Den Misterienspielen geht es sowohl um Anleitung zur Frömmigkeit wie um Vermittlung der biblischen Geschichten in einer Zeit, in der mit der Lesefähigkeit des Volkes nicht gerechnet werden kann. Geplant, finanziert und am Fronleichnamsfest aufgeführt werden diese Stücke über die biblische Geschichte – von der Schöpfung über die Geburt Christi bis zum Jüngsten Gericht – von den Zünften.

Wenn die dargestellten biblischen Szenen auf Karrenbühnen durch die Straßen ziehen, bringen sie bei den zahlreichen Halten, während derer eine der Episoden aufgeführt wird, die Bibel unter die Leute. Die szenische Vorführung biblischer Ereignisse unter den Bedingungen eines Volksschauspiels erfordert dramatische Wirksamkeit, die über Handlungserweiterungen und eine Art der Dialogführung hergestellt wird, die zu der Aufgabe der Stücke, Frömmigkeit zu vermitteln, in Konkurrenz treten. Erwartungsgemäß überlagert bei nicht wenigen Zeitgenossen der Volksfestcharakter des frühsommerlichen Theatertags die Bereitschaft, sich auf die biblische Handlung genauer einzulassen oder über den Sinn des Fronleichnamsfestes nachzudenken. Versuche, diese ›Sommerspiele‹ – so eine zeitgenössische Quelle – abzuschaffen, haben bis zur Reformation keinen Erfolg.

Misterienspiele und Volksreligiosität

Zur Verweltlichung der Stücke trägt neben ihrer Volkssprachlichkeit bei, dass sie den einfachen Leuten Gelegenheit bieten, auf einer Bühne die Rollen von Königen und Bischöfen zu übernehmen. Da sich die vorreformatorischen Bewegungen im spätmittelalterlichen England für den Laien vor allem in der Verfügbarkeit einer Bibel in englischer Sprache (1382 lag eine erste Fassung vor) bemerkbar machen, gegen deren Verbreitung Krone und Kirche mit äußerster Entschlossenheit vorgehen, kommt der öffentlichen szenischen Vorführung von Szenen aus der Heiligen Schrift in der Volkssprache ein beträchtliches kritisches Potential gegenüber den geistlichen und weltlichen Autoritäten zu. Wenn dazu die Volksschauspieler in ihren Rollen als Bischöfe und tyrannische Herrscher wie Herodes und Pilatus es darauf anlegen, zeitgenössische Amtsinhaber erkennbar zu verkörpern, gerät die Aufführung der biblischen Stücke leicht zum Plädoyer für Frömmigkeitsformen, die sich unmittelbar an der Bibel orientieren, nicht aber an einer durch geistliche und weltliche Autoritäten vermittelten und erklärten Heiligen Schrift; das protestantische *sola scriptura* liegt dann nicht fern.

Die Chester Stücke

Die unter den Misterienspielen frühe Sammlung von 25 Stücken aus Chester (um 1350) überführt das biblische Geschehen noch mit ernster didaktischer Absicht in dramatische Szenen, deren religiöse Bedeutung durch einen das Stück erklärenden *Expositor* erläutert wird:

> EXPOSITOR: Lordingis, what maye this signifie,
> I will expound apertlie,
> that lewed, standing hereby,
> may knowe what this may be. (IV, 113–16)
>
> (Liebe Leute, was dies bedeutet, will ich nun offenbaren, damit die hier versammelten Laien die Bedeutung dessen erfahren, was sie sehen.)

Frömmigkeitsvermittlung steht im Vordergrund, wenn der *Expositor* auf die Parallelen zwischen Geschehnissen im Alten und Neuen Testament hinweist. Unter

seiner das Verständnis lenkenden Leitung bleiben die Bühnenaktionen exemplarische Geschehnisse, die für verweltlichende Ausmalung nicht zur Verfügung stehen. Auch die 51 Stücke aus York (1390–1420) zeichnen sich durch einheitliche theologische Tendenz aus: Hier bilden die Einzelszenen Teile des Kampfes zwischen Christus und Satan, der in der letzten Episode, *The Harrowing of Hell*, im Triumph Christi mündet.

Der ungläubige Thomas auf der Karrenbühne in York (2002)

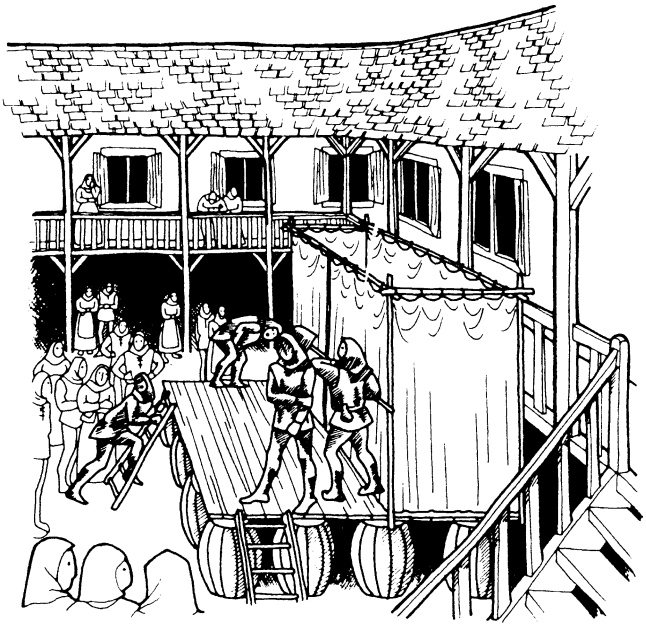
Sozialkritik bei den Aufführungen der Towneley-Stücke

Vor allem die 32 Towneley-Stücke lassen dann volkstümliche und sozialkritische Tendenzen erkennen. Häusliche Szenen belegen die wahre Macht der Frauen im ehelichen Haus, das ja ›eigentlich‹ dem Manne untersteht; Anspielungen auf Josephs angenommene lmpotenz geben Anlass zu groben Scherzen; Pilatus beispielsweise trägt Züge eines bestechlichen englischen Richters. Zur Popularität der Towneley-Stücke tragen die humorvollen und satirischen Stücke des sog. Wakefield-Meisters (urn 1440) wesentlich bei: Wenn er z. B. im Zweiten Schäferspiel (*Secunda Pastorum*) biblische und zeitgenössische Welt zu einem sich gegenseitig zugleich erläuternden und parodierenden Geschehen verbindet, verschmelzen theologischer Ernst und amüsante Aktualisierung der Szenen um Christi Geburt zu volkstümlicher Belehrung. Immer wieder greifen in den späteren Zyklen Einzelstücke ohne religiösen Bezug Probleme der Lebenswelt der Zuschauer auf; im Noah-Stück aus Wakefield beispielsweise entwickelt sich aus der Anweisung Noahs, sich in die Arche zu begeben, ein Streit zwischen den Eheleuten, der die Grenze zu körperlicher Gewalt in manchen Aufführungen überschritten haben mag.

Die englische Reformation beendet aus theologischen Gründen die Aufführung von Misterienspielen: Die Verehrung des Leichnams Christi gilt als ›zu katholisch‹ (in der Messe wandelt sich nach katholischer Lehre Brot und Wein zum Körper und Blut Christi). In der Gegenwart erfreuen sich diese Stücke wegen ihrer ausgefallenen theatralischen Wirkung, weniger wegen ihrer religiösen Aussagen, wieder großer Beliebtheit. In Chester und York werden seit 1951 – damals als Beiträge zu den Veranstaltungen im Rahmen des *Festival of Britain* – die mittelalterlichen Spiele spektakulär wieder aufgeführt.

Moralitäten

Gespielt werden zum Zweck der religiösen Belehrung auch Moralitäten, didaktische Stücke, die den zweifelhaften Wert einer weltlich erfolgreichen Lebensführung zum Thema haben. Die religiöse Botschaft, die vermittelt wird, hebt darauf ab, dass die Bereitschaft zur Reue am Ende Gottes Gnade bewirkt. Der Handlungsaufbau der Moralitäten rekonstruiert einen exemplarischen Lebenslauf zwischen Tugend, Versuchung, unchristlichem Verhalten und der Rettung durch Gottes Gnade. Die Figuren, die in diesen Stücke auftreten, sind als allegorische Personifikationen gestaltet: Sie alle stehen für abstrakte Vorstellungen wie Reichtum, Freundschaft, Habsucht, Großherzigkeit usw. Die mittelenglische Version des *Jedermann*, (*The Summoning of*) *Everyman* (1490/1500), zeigt Everyman in seiner Todesstunde, umringt von allegorischen Figuren, die verschiedene Seiten seiner Seele (Tugenden und Laster), seine Qualitäten (Intellekt, Reichtum usw.) sowie die Kräfte, die auf ihn einwirken, repräsentieren. Die Dialoge des Stückes schaffen damit eine frühe Form des psychologischen Dramas, das die widersprüchlichen Motive menschlichen Handelns herausarbeitet. Die Gefühle des Publikums werden angesprochen, wenn Everyman vergeblich diese Figuren bittet, ihn auf dem letzten Weg zu begleiten: Das Sterben würde zu einem leidvollen Prozess der Vereinsamung, wäre da nicht die Figur der ›Guten Taten‹, die die Seele auf dem Gang zu ihrem himmlischen Richter begleitet.



Wie der Innenhof des *George Hotel*, Huntingdon, sahen im 15. Jahrhundert die Spielstätten der ersten kommerziellen Theateraufführungen aus: erhöhter Bretterboden, offener und geschlossener Bühnenraum.

Frühes kommerzielles Theater

Bemerkenswert sind die Moraliäten – neben *Everyman* die früher entstandenen Werke *Mankind* (urn 1470) und *The Castle of Perseverance* (1400/25) – auch aus theatergeschichtlicher Sicht: Gegeben werden diese Werke von professionellen Schauspielern, die ihre Vorführungen aus Eintrittsgeldern finanzieren. Weltliche Spielstätten wie Innenhöfe von Wirtshäusern werden für die Darbietungen abgesperrt, und nur zahlendes Publikum erhalt Zutritt. Ist auch der Inhalt der Moralitäten theologisch bestimmt, so zeigt die professionelle Organisation der Aufführungspraxis Züge des kommerziell betriebenen Theaters, wie es sich bald etablieren wird. Als dramatischer Stoff ist die Abrechnung am Ende des Lebens bis heute beliebt: Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* wird seit 1920 jedes Jahr anlässlich der Salzburger Festspiele unter großer Anteilnahme der Feuilletons gegeben.

John Wyclif

Die religiöse Unterweisung in volkssprachlicher Prosa weist im 14. Jahrhundert unter den Einfluss John Wyclifs (1326–84) vorreformatorische Tendenzen auf. Wyclif entwirft in seinen Predigten (wie auch in lateinisch verfassten Abhandlungen) das Programm einer Religiosität, die oft die von den Kirchenvätern erarbeiteten Positionen ablehnt und sich auf die Ideale der frühen Kirche und der Apostel zurückbesinnt:

> ȝif þei techen opynly and meyntene þat þe bileue þat crist and his apostelis tauȝten is not þe best and ynowȝ to brynge men to heuene, but lawis maade of worldly prestis ben nedful and betere to reule holy chirche bi; þei erren foule in þe feiþ and blasphemen crist god and man. (»Of the Leaven of Pharisees«)

> (Wenn der Klerus explizit lehrt, dass der Glaube, wie ihn Christus und seine Apostel lehrten, nicht der beste sei und ausreiche, den Weg zum Himmel zu zeigen, sondern dass Gesetze, die weltliche Priester formuliert haben, nötig und besser geeignet seien, die Heilige Kirche zu führen, dann irrt er schlimm im Glauben und beleidigt Christus als Gott und Menschen.)

Volkssprachliche Bibel

Die Gläubigen sollen also ohne Anleitung durch eine vom Klerus ausgelegte Bibel die religiösen Grundsätze der Urkirche suchen, und daher muss nach Wyclifs Meinung den Laien eine volkssprachliche Bibel zur Verfügung gestellt werden. Diese liegt auf Initiative Wyclifs 1382 vor: Klerikale Theologie und eine Frömmigkeit, die sich auf eine unangeleitete Bibellektüre beruft, stehen in der spätmittelenglischen Literatur einander gegenüber.

Unterhaltungsliteratur

Traditionelle Wertwelt der Romanzen

Handlungslogik, Figurengestaltung und Erzählerkommentare in der erzählenden Literatur des englischen Mittelalters, den Romanzen, gehen meist mit den herrschenden Vorstellungen vom vorbildlichen und gottgefälligen Leben konform; Unterhaltungsliteratur – die des mittelalterlichen England macht hier keine Ausnahme – vermittelt wie selbstverständlich tradierte Werte, ohne bewusst als weltanschaulich prägend entworfen worden zu sein. Von den 116 erhaltenen mittelenglischen Romanzen – deren Verfasser nur selten bekannt sind – sollen hier nur einige ›affirmative‹ Werke diskutiert werden; größere Aufmerksamkeit soll den Texten gelten, die sich unterhaltsam auf eine Wertediskussion einlassen.

Die Romanzen, Erzählungen über Abenteuer und Liebesbegegnungen kühner Ritter und adliger Frauen, sprechen ein kleinadliges (die *gentry*) und bürgerliches Publikum an, das vom glanzvollen Leben eines idealisierten Adels als einer traumhaft fernen und doch verhaltensprägenden Lebensform hören will. Dass die englischen Romanzen trotz ihrer hochgestellten Helden für ein eher praktisch orientiertes Publikum bestimmt sind, dem der Sinn nicht nach komplizierter Liebespsychologie und unendlich vielen Bewährungsproben steht, lässt sich aus den zügig auf ein *happy ending* hin organisierten Geschehensabläufen erschließen. Dennoch fesselt die Gattung ihr Publikum auch durch Realitätsferne: Die handelnden Figuren entstammen den höchsten Kreisen, die Handlung spielt oft in exotischen Ländern, und alle bewegen sich in einer Welt, in der Gut und Böse eindeutig getrennt sind.

Kunstlosigkeit der frühen Romanzen

Die Mehrzahl der Romanzen aus dem 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind in einfachen Versen (alliterierend oder unter Verwendung des Endreims) verfasst; formelhafte Wendungen, abgenutzte Reimkonventionen und Monotonie des Metrums herrschen vor – Merkmale literarischer Kunstlosigkeit, die aber einem Vortragenden, der keinen Text vor sich hat, das Erinnern erleichterten. Die Eingangszeilen von *Havelok the Dane*, einer der frühesten englischen Romanzen (1280/1300), lassen Stil und Vortragssituation der Gattung deutlich erkennen:

> Herknet to me, godemen,
> Wiues, maydnes, and aile men,
> Of a tale þat ich you wile telle [...].
> At þe biginning of vre tale,
> Fil me a cuppe of ful good ale;
> And y wile drinken er y spelle,
> þat Crist vs shilde alle fro helle! (1–16)

(Hört die Geschichte an, liebe Leute, ihr Frauen, Mädchen und Männer, die ich euch erzählen will. Schenkt mir zu Beginn unserer Erzählung einen Becher besten Bieres ein, dann will ich, bevor ich spreche, darauf trinken, dass Christus uns alle vor der Hölle bewahre.)

Literarisierte Romanzen

Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts wird eine solch bemühte Anpassung an die Erwartungen eines zuhörenden Publikums allmählich aufgegeben, und die Romanzen zeichnen sich durch größere literarische Qualität aus: sorgfältige Gestaltung und formale Eigenheiten, die auf Erinnerungsfreundlichkeit keine Rücksicht nehmen, überwiegen, da nun auch mit einem Lesepublikum gerechnet wird. Chaucer kann sich dann im späten 14. Jahrhundert mit *Sir Thopas* über den stumpfsinnig anmutenden Stil der frühen Romanzen lustig machen:

Sire Thopas wax a doghty swayn,
Whit was his face as payndemayn,
Hise lippes rede as rose;
His rode is lyk scarlet in grayn,
And I yow telle, in good certayn,
He hadde a semely nose. (*Canterbury Tales* B^2 724–29)

(Sir Thopas wuchs zu einem mutigen jungen Mann heran, sein weißes Gesicht hatte die Farbe von hellem Weizenbrot mit rosenroten Lippen. Seine Haut war wie durch und durch gefärbte feine Wolle, und es entspricht ganz der Wahrheit, wenn ich Euch sage, dass er eine hübsche Nase hatte.)

Englische Stoffe

Die frühen, in einfacher Form verfassten Romanzen behandeln oft englische Stoffe: voll Bewunderung verfolgen sie die Abenteuer heimischer Helden. *King Horn* (um 1250) und *Havelok* handeln in schmucklos-formelhafter Sprache die Reihe von Standardepisoden ab: Aussetzung und Entführung, Abenteuer und Verrat in einem fremden Land, Rache und Liebe, Rückkehr und Heirat verknüpfen sich zu einer Handlungssequenz, an deren Ende der Held endlich die Position einnimmt, die ihm von Rechts wegen gebührt, nämlich die des Nachfolgers auf dem Thron. Solche Werke stützen mittelbar den Führungsanspruch des Adels, da ihr *happy ending* zeigt, dass adligem Blut die Kraft eignet, sich gegen alle Widrigkeiten ihren angestammten Platz in der Gesellschaft zurückzuerobern. Nicht nur gewinnen diese Helden alle Kämpfe; ihr angeborenes überlegenes Wesen lässt sie auch in allen sozialen Rollen eine gute Figur machen, in die sie die Zufälligkeiten der Handlung zwingen. Mit der Reintegration in den angeborenen Stand nimmt sich der neue Herrscher auch einer dringend zu bewältigenden Aufgabe an: Meist bringt er dem Volk Freiheit von Fremdherrschaft und politische Stabilität. Über dieses Handlungsschema etabliert sich der Adel in den Romanzen auch als die Gruppe, von deren Erfolg das Wohlergehen der Gesellschaft abhängt.

Guy of Warwick

Der Titelheld der Romanze *Guy of Warwick* (zuerst um 1330) erweist sich im ersten Handlungsblock der Liebe einer Frau als würdig, indem er in fremden Ländern lange Reihen von siegreich bestandenen Kämpfen und erfolgreich überstandenen Abenteuern hinter sich bringt. Die große Beliebtheit des Stoffes beruht sicher auf der Beschränkung adliger Eigenschaften auf *action* und männliche Bewährung. Nach seiner Heirat sucht er – im zweiten Handlungsblock – die Gunst Gottes, in Wahrheit dient diese Absicht nur der Rechtfertigung weiterer heldischer Taten. Gewissenlos gesteht er bei seinem Abschied von seiner Frau im ersten Teil:

And in-to strange londe wende y shall,
For thy love to werke woo ouere all. (1173/4)

(In ferne Länder werde ich gehen, um dort deiner Liebe wegen überall Schmerz zu verbreiten.)

Wenn er dann als Kreuzfahrer im Dienst Gottes die Heilige Stadt Jerusalem anstrebt, ändert dies an seinem kriegerischen Verhalten nichts. Erst nachdem er eine lange Zeit als Eremit in einer Höhle verbracht hat, während der er glaubhaft Reue zeigt, erlaubt ihm die Handlung, als Kämpfer gegen die Dänen England zu dienen. *Guy of Warwick* verkürzt die Romanzenhandlung auf Abenteuer und religiöse Konversion, und mit dieser Ausrichtung trifft diese Form des Romanzen-Erzählens, wie die zahlreichen Bearbeitungen des Stoffes beweisen, den Geschmack des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Publikums.

Britische Stoffe

Größter Beliebtheit erfreuen sich in mittelenglischer Zeit auch jene Romanzen, die Artus und die Ritter der Tafelrunde in Bewährungsproben zeigen. Ihren Ursprung haben diese Romanzen in der Nennung eines militärischen Führers Artus, der im fünften Jahrhundert vorübergehend erfolgreich den Widerstand der Kelten, der Briten, gegen die germanischen Eroberer leitet. Diese heroische Geschichte aus der Vorzeit des von ihnen eroberten Landes spricht die normannischen Herren an, erfahren sie doch hier, auf welch ruhmreiche Vergangenheit das Volk zurückblickt, das sie sich 1066 unterwarfen. Dass die Unterscheidung zwischen Kelten und Angelsachsen bei dieser Aneignung unterbleibt, tut dem Eindruck von der stolzen Geschichte Englands keinen Abbruch. Entscheidend für die Beliebtheit der britischen Stoffe bei den normannischen Herrschern ist, für England eine scheinbar kontinuierliche Thronfolge von den britischen Anfängen bis zu ihren eigenen Königen vorweisen zu können. Artus als Vorfahre legitimiert lange Zeit jedes Königshaus, und bis heute ist das Versprechen in Erinnerung, Artus – *rex quondam rexque futurus* (einst König und in Zukunft wieder König) – werde wiederkommen, wenn England in Not sei. Beglaubigung der Herrschaft leisten in diesem Sinne die *Historia Regum Britanniae* (urn 1136) des Geoffrey of Monmouth († 1155) und anglonormannische Fassungen des Stoffes wie die *L'Estoire des Engleis* des Geoffrei Gaimar (um 1140) oder der *Roman de Brut* (1155) von Wace (um 1100 – um 1171).

Fünf Kronen machen auf Arthurs Größe als Herr über angelsächsische, schottische, irische, französische und römischeUn tertanen aufmerksam.

Layamons Brut

In der Volkssprache wird diese politische Dimension des Artusstoffes zuerst von Layamon literarisch ausgearbeitet. Layamon »wolde of Engle þa æþelan tellen« (7) (er wollte die edlen Taten der Engländer erzählen) und sammelt Anfang des 13. Jahrhunderts in seinem an die Tradition der altenglischen Dichtung anschließenden alliterierendem *Brut* die fiktiven Quellen zur Geschichte des Landes; der Titel *Brut* leitet sich dabei von der angeblichen Abstammung Britanniens von Troja her, von der Gründungssage, nach der Brutus, Enkel oder Urenkel des Äneas, der erste Herrscher über England gewesen sei. In ermüdender Einförmigkeit zählt Layamon die Beratungen, Reden, Schlachten und Feste der britischen Könige der Vorzeit auf, bis er zu Artus kommt, zu dessen tragisch-heroischer Vorstellung er alle poetische Kraft aufbietet. Sein *Brut* verweilt hier auf heldisch geführten Schlachten und auf der emotionsreichen Ausbreitung jener Szene, in der Artus' Glück nach der Eroberung Roms in die Tragödie umschlägt: Im Augenblick dieses Triumphs kommt ein Bote, um Artus zu berichten, dass Modred, sein unehelicher Sohn, den Thron geraubt und die Königin unter seinen Einfluss gebracht habe. Schweigend nehmen die Briten das Ende ihrer Welt zur Kenntnis:

›þus hafeð Modred idon, þine quene he hafeð ifon.
and þi wun-liche lond isæt an his ȝere hond.
he is king & heo is quene; of þine kume nis na wene.‹ [...]
Þa sæt hit al stille in Arðures halle.
þa wes þer særinæsse mid sele þan kinge.
þa weoren Bruttisce men swiðe vnbalde uor þæn.
(14043–55)

(›So hat Modred gehandelt; deine Königin hat er sich genommen und dein schönes Land. Er ist König, und sie ist Königin. Sie erwarten nicht, dass du zurückkommst.‹ Da saßen sie alle still in Artus' Halle. Da war Traurigkeit um den guten König. Da waren die britischen Männer über die Nachricht äußerst niedergeschlagen.)

Layamons Artus als nationaler Mythos

Rückblickend erscheint in Layamons *Brut* Artus' Herrschaft als goldene Vorzeit einer bedrückenden Gegenwart: Nach seinem Tod breitet sich Niedergeschlagenheit aus, die nur in Erwartung eines Helden vom Format Artus' erträglich scheint. Aber eines Helden welcher Tradition? Der alliterativen Verse wegen erwartet man eine Wiederaufnahme angelsächsischer Tugenden, inhaltlich aber feiert *Brut* die normannischen Eroberer von 1066. Aus der widersprüchlichen Mischung von dichterischem *Anglo-Saxonism* und politischer Übereinstimmung mit den neuen Herrschern ergibt sich der Eindruck eines Textes, der das Kommen und Entstehen der Nationen als Erscheinungsformen der unbeständigen Welt begreift, die geduldig hinzunehmen seien.

Nieder- und Untergang des Artushofs

Der spätmittelalterlichen Erzählliteratur um Artus und seinen Hof kommt oft eine zeitkritische Dimension zu; der Mythos ›Artus‹ dient als Folie, vor der sich der jeweils zeitgenössische Adel messen lassen muss. Auf drei Beispiele für dieses Vorgehen sei hier eingegangen: auf die alliterierende und auch Endreimschmuck verwendende Romanze *Sir Gawain and the Green Knight*, die der nordwestenglische Autor von *Pearl* verfasste, auf die strophische Romanze *Le Morte Arthur* (um 1350), und auf Thomas Malorys (um 1416–1471) Prosasammlung *Le Morte Darthur* (1470).

Sir Gawain and the Green Knight

Im Eingang zu *Sir Gawain and the Green Knight* wird der Artushof einer doppelten Prüfung unterzogen und lässt es dabei sowohl an Tapferkeit wie an höfischer Beherrschtheit fehlen. Damit erschüttert der Text von vornherein die Autorität des Artuskreises, eben jener Gruppe, die am Ende der Handlung über Gawains Fehler urteilen wird; wenn sie sich zu großzügigem Verzeihen entschließt und dem an seiner Unzulänglichkeit leidenden Gawain die Unterschlagung des grünen Gürtels nicht vorhält, sind Zweifel an dieser Bewertung erlaubt. Immerhin war der Held ja ausgezogen, um die prägende Kraft der höfischen Grundsätze unter Beweis zu stellen. Ob aber Gawains moralischer Perfektionismus als Bewertungsgrundlage vorzuziehen sei, ist ebenso fraglich: Sympathien bei der Parteinahme für eine der beiden Positionen lässt der Erzähler nicht erkennen.

Studie der Selbstbeherrschung

Sir Gawain and the Green Knight lädt nicht nur zur Diskussion höfischer Lebensprinzipien ein; das Werk beeindruckt auch als Studie menschlichen Verhaltens unter ständiger Bedrohung. Von der Stunde an, in der Gawain dem Grünen Ritter verspricht, ihn nach einem Jahr zur Wiederholung des Kampfspiels zu treffen, ist sich der Held seines Todes bei diesem Abenteuer gewiss. Psychologisch nachvollziehbar verstreicht das Jahr wie im Flug: »And þus ȝirnez þe ȝere in ȝisterdayez mony« (529) (so wird das Jahr an gestrigen Tagen immer reicher).

Die Suche nach dem Aufenthaltsort des Herausforderers führt, Gawains Not spiegelnd, durch die Kälte des winterlichen Nordenglands, in dem nur gefährliche Feinde sichtbar sind:

> Mony klyf he ouerclambe in contrayez straunge,
> Fer floten fro his frendez fremedly he rydez.
> At vche warþe oþer water þer þe wyȝe passed
> He fonde a foo hym byfore, bot ferly hit were,
> And þat so foule and so felle þat feȝt hym byhode.
> (713–17)

> (In fremden Landstrichen bezwang er viele Berge. Weit entfernt von seinen Freunden reitet er alleine dahin. Fast an jedem Ufer, an dem er vorbeikam, stellte sich ihm ein Feind in den Weg, der so grässlich und grausam war, dass er mit ihm kämpfen musste.)

Als Gawains Kräfte erschöpft sind, findet er Zuflucht in einem Schloss, dessen Herrin sich ihm, der nur noch an die wohl todbringende Begegnung mit dem Grünen Ritter denken kann, mit allen Mitteln der Verführungskunst aufdrängt. Gawain gelingt es, ihr erotisches Angebot unter Wahrung höfischer Formen zurückzuweisen; er lässt sich von ihr aber verleiten, einen grünen Gürtel als Zauber gegen die befürchtete Überlegenheit des Grünen Ritters anzunehmen. Gawain täuscht also seinem Gegner untadliges Handeln nur vor, aber da der Erzähler immer wieder auf Gawains Ängste verweist und der Held dennoch der Versuchung, der einst angenommenen Herausforderung auszuweichen, nie erliegt, verbindet sich in ihm Heroismus und menschliche Schwäche. Wenn die Romanze eine Lehre erteilen will, so ist es die Forderung, trotz aller Anfechtungen ein von Prinzipien geleitetes Leben wenigstens zu versuchen:

Gawains Versuchung vor dem Treffen mit dem Grünen Ritter. Handschrift Cotton Nero A.x. (um 1400)

> Þe knyȝt mad ay god chere,
> And sayde, ›Quat schuld I wonde?
> Of destinés derf and dere
> What may mon do bot fonde?‹ (562–65)

> (Der Ritter machte zu allem eine gute Miene und sprach: ›Warum sollte ich zurückschrecken? Was kann der Mensch in schwierigen und widrigen Situationen tun, als den Versuch zu wagen?‹)

Individualisierung des Helden

Die eigentliche Bewährungsprobe für Gawain aber steht noch aus: Seine glückliche Rückkehr an den Artushof ist für die Ritter Anlass, wieder ein großes Fest zu feiern; Gawain aber ist sich seines Fehlers bewusst und steht dem frohen Treiben verständnislos gegenüber. Wie er seine ›Individualisierung‹ bewältigen wird, berichtet die Romanze nicht mehr.

Die Geschichte von *Sir Gawain and the Green Knight* ist auch heute noch populär. Simon Armitage macht das Gedicht 2007 in einer faszinierenden Übertragung in das heutige Englisch (und einem BBC-Film zu Gawains Reise durch Nordengland) wieder in seiner ursprünglichen Handlungsführung bekannt, nachdem Bearbeitungen für Theater, Oper, Fernsehen (1991 und 2002) und Film (*Sword of the Valiant* [1984] mit Sean Connery als Grünem Ritter) sich manche Freiheiten mit *plot* und Heldengestaltung genommen hatten.

Vor der Schlacht gegen Mordred und seine verräterischen Verbündeten meditiert Artus über das Ende seiner Herrschaft, ca. 1320

Le Morte Arthur

Ein düsteres Bild der Artuswelt entwirft die strophische Romanze *Le Morte Arthur*. Die Ritter langweilen sich, da es am Hof nichts mehr gibt, was nach höfischem Muster noch gestaltet werden kann. Nur Launcelote und Agrawayne haben noch Pläne; beide aber verfolgen bloß individuelle Ziele, deren Zusammenprall dann die Ereignisse auslöst, die zum Ende des Artuskreises führen. Während Launcelote seine Zeit mit der Königin verbringen will, spürt Agrawayne dem Liebespaar nach, um den Skandal von der untreuen Königin und dem betrogenen König öffentlich zu machen. Keine idealistische Überhöhung soll mehr den Widerspruch überdecken, dass Launcelote als Ziel seiner unbedingten Liebe die Königin, als unbedingte Autorität aber den König wählt und in beiden Rollen Bewunderung verdient. Die Unvereinbarkeit der höfischen Idealvorstellungen von Liebe und Vasallentreue wird in diesem Text aufgedeckt, und Arthur und Launcelote bleibt nur ohnmächtige Trauer über eine Hofgesellschaft, die sich in zwei feindliche Lager um Launcelote oder Gawain schart. Als auch Gawain den König zum Kampf gegen Launcelote treibt, wird Arthur bewusst, dass die höfischen Ideale, die er an seinem Hof leben wollte, gescheitert sind: »The teres from his eyen ran« (2437) (Die Tränen strömten aus seinen Augen). Der stolze König ist hier, lange bevor die entscheidende Schlacht seinen Untergang besiegelt, als Figur gezeichnet, die unter der Oberflächlichkeit der ihn umgebenden Ritter leidet.

Malorys Le Morte Darthur

Aus französischen und englischen Quellen gestaltet Thomas Malory eine Geschichte des Artuskreises, die vielen Rittern der Tafelrunde eigene Abenteuer zuweist. In den beiden letzten Büchern seines in Prosa geschriebenen Romanzenzyklus *Le Morte Darthur*, die das Ende des Artusreichs behandeln, zieht er die Verbindungslinien zwischen diesem Ende höfischen Rittertums und Englands Abstieg in ein von inneradligen Rivalitäten zerrissenes Land, nachdem sich die Eroberung Frankreichs durch Heinrich V. nach dessen Tod (1422) als ergebnislos erwiesen hatte. Auch bei Malory führt das Bestreben einiger Ritter, die von ihnen als Skandal wahrgenommene Liebe Launcelots zur Königin aufzudecken, zur Auslöschung der gesamten Artusgesellschaft; *Le Morte Darthur* zeichnet dabei zusätzlich in trostloser Deutlichkeit die Auswirkungen nach, die der Verlust höfi-

scher Ideale auf das spätmittelalterliche England hat: Als Arthur tödlich verwundet auf dem Schlachtfeld liegt, hält die neue Welt bloß materiellen Vorteildenkens ihren geräuschvollen Einzug:

> Pyllours and robbers were com into the fylde to pylle and to robbe many a full noble knyght of broochys and bees and of many a good rynge and many a ryche juell. And who that were nat dede all oute, there they slewe them for their harneys and their ryches. (1237/8)
>
> (Plünderer und Räuber waren auf das Schlachtfeld gekommen, um den vielen edlen Rittern ihre Abzeichen und Armreife, ihre zahlreichen Ringe und kostbaren Edelsteine abzunehmen. Und wer von ihnen noch nicht gänzlich tot war, den erschlugen sie seiner Rüstung und seines Besitzes wegen.)

Ritternostalgie

Dass diese düstere Zeitanalyse von Malory verfasst wird, als er wegen bewaffneten Raubs und sexueller Gewalt im Gefängnis sitzt, ist mit dem Hinweis auf Zeitvertreib nicht zu erklären. Zwar ist *Le Morte Darthur* zuerst eine Anthologie verschiedener auf flüssige Erzählweise hin überarbeiteter französischer und englischer Vorlagen, darüber hinaus aber zieht das Werk die Summe verflossener Ideale, vor denen die Gegenwart nicht besteht. Caxton, verlegerisch stets im Dienst einer rückwärtsgewandten Verklärung des Adels, druckt nicht ohne Grund 1485 Malorys Werk zur Erbauung seiner Leser: Wenn auch die spätmittelalterliche Welt unter Unordnung und gewalttätigem Materialismus leidet, so gibt es doch mit dem Artusstoff einen Spiegel, der die vergangene und die potentielle neue Größe des Ritterstands zeigt. Auch Heinrich VII. lässt 1486 in ähnlich konservativer Utopie seinen Erstgeborenen Arthur taufen. Malorys Werk mit seiner Verklärung der Vergangenheit stellt sich so in den Dienst der Selbstvergewisserung des sich seiner Bestimmung unsicher gewordenen zeitgenössischen Adels.

Egoismus und Ende des Artuskreises

Die Anordnung der Handlungsstränge in *Le Morte Darthur* setzt Aufstieg und Fall der adligen Figuren in engen Bezug zur Stärke ihres jeweiligen ritterlich-höfischen Strebens. Arthur und sein Reich zerbrechen, als die für die spätmittelalterliche Gegenwart typischen unhöfischen Verhaltensweisen so überhandnehmen, dass eine Änderung der Verhältnisse unmöglich wird. Die Königin beispielsweise setzt in dieser späten Phase sich und ihre Liebe absolut und verkennt in grundlegender Weise die wahre Ordnung der Welt:

> In all such maters of ryght sir Launcelot applyed hym dayly to do for the plesure of oure Lorde Jesu Cryst, and ever as much as he myght he withdrew hym fro the company of quene Gwenyvere for to eschew the sclawndir and noyse. Wherefore the quene waxed wrothe with sir Launcelot. (1045)
>
> (In allen moralisch bewertbaren Dingen bemühte sich Launcelot, unserem Herrn Jesus Christus zu gefallen, und so oft er konnte, zog er sich aus der Gesellschaft von Königin Gwenyver zurück, um übler Nachrede zu entgehen. Die Königin aber war über Launcelot wegen dieses Verhaltens verärgert.)

Die Anhänger Mordreds, der den materialistisch geprägten Zeitgeist verkörpert, zeichnet der Erzähler als prinzipienlose Figuren, die preisgeben, was früher recht und billig schien: »The moste party of all Inglonde hylde wyth sir Mordred, for the people were so new-fangill«. (1229) (Der größte Teil Englands schloss sich

Filmplakat für John Boormans *Excalibur* (1981)

Mordred an, denn die Menschen orientierten sich alle an den gegenwärtigen Lebenspraktiken).

Damit erweist sich Malorys Haltung zu den zeitgenössischen dynastischen Kämpfen und den militärischen Niederlagen Englands in den Kriegen mit Frankreich als denkbar konservativ: Mit Glanz und Herrschaft muss es zu Ende gehen, weil der Adel die höfischen Tugenden missachtet. *Le Morte Darthur* gerät zur nationalen Mahnung wie zur nostalgisch gefärbten Elegie: Nur wenn sich die höfischen Ideale des Rittertums wiederbeleben lassen – aber wer will daran glauben? –, werden politisch vorbildliche Lebensläufe wieder vorstellbar.

Große Autoren greifen Malorys Geschichtensammlung schöpferisch auf und erstellen eigene Fassungen des Artusstoffs: Von Tennysons *Idylls of the King* (1885) über T.H. Whites *The Once and Future King* (1958) und John Steinbecks *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1976) bis zu Peter Ackroyds entschlossen gekürzter und an heutiges Stilempfinden angepasster Fassung *The Death of King Arthur* (2010) reicht die Linie von Texten, die Malorys Werk im kulturellen Gedächtnis bewahren, auch als literarische Auseinandersetzung mit Problemen jeweils ihrer Gegenwart. Das Kinopublikum kennt die Komödie *Monty Python and the Holy Grail* (1974) und John Boormans mit Wagner und Orff hinterlegten Film *Excalibur* von 1981 neben zahlreichen anderen von Malory inspirierten Historienstücken. *The Camelot Project* der Universität Rochester stellt eine kaum überschaubare Fülle von Texten, Illustrationen und bibliographischen Hinweisen zum Nachleben Artus' im Netz zur Verfügung.

Antike Stoffe

Mittelalterliche Autoren finden auch in der klassischen Antike geeignete Romanzenstoffe. Die Eroberungen Alexanders des Großen, der Trojanische Krieg und die Belagerung von Theben werden in der Mehrzahl ihrer englischen Bearbeitungen als moralische Beispielerzählungen gestaltet. Die Abenteuer und Triumphe, aus denen sich Alexanders Leben zusammenfügt, beispielsweise dienen zur Mahnung, dass jedem Aufstieg ein Fall aus großer Höhe folgen wird. *King Alisaunder* (urn 1310) vereint in ansprechender Form Erdkundliches mit Exotischem und moralische Unterweisung über die Unbeständigkeit des Glücks mit poetischen Abschweifungen. Später entstandene nordenglische Fassungen dieser Romanze belegen, dass sich der Alexanderstoff im mittelalterlichen England großer Beliebtheit erfreut.

Chaucers Troilus and Criseyde

Der Tradition, Geschichten aus der Antike ins Englische zu übertragen, folgt auch Geoffrey Chaucer, als er Boccaccios (1313–1375) *Il Filostrato* (um 1338) aufgreift, um eine Romanze nach dem Geschmack des Londoner Hofes zu schaffen. Im handwerklich anspruchsvollen *rhyme royal* (königlichen Vers) – Strophen im Reimschema a b a b b c c mit sieben fünfhebigen Zeilen – entfaltet seine ›Tragödie‹ *Troilus and Criseyde* (um 1385) eine traurig endende Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Trojanischen Kriegs. Anspruchsvoll ist auch die im Werk angelegte doppelte Bewertung des Geschehens gestaltet: Zum einen bietet *Troilus and Criseyde* eine ›historisierende‹ Studie der Liebe in heidnischer Zeit, zum anderen ermöglicht eine durchgängig aufrechterhaltene begriffliche Mehrdeutigkeit auch eine christlich-moralische Bewertung außerehelicher Liebe. *Troilus and Criseyde* lässt sich auch als Anwendung von Boethius' (um 475–525) Verständnis des Schicksals lesen, wie er es in der Schrift *De Consolatione Philosophiae* (525) entwickelt hatte. Danach macht es des Menschen Unglück aus, seine Zuneigung Vergänglichem zu schenken. Für Chaucers Erzähler belegt seine treulose Heldin Criseyde, die ihren Troilus in Verzweiflung stürzt, diese Einsicht ebenso wie der Verrat, den die Trojaner an Criseyde begehen, als sie sie gegen das

Mittelalter-Nostalgie im 19. Jahrhundert: William Morris' Ausgabe von *Troilus and Criseyde*, Kelmscott Press 1896

Versprechen Hektors an die Griechen ausliefern. Dennoch lässt dieser Erzähler keinen Zweifel an den erhebenden Wirkungen der Liebe: Troilus ist auch ein Beispiel dafür, dass sinnliche Liebe als Vorstufe zum Verständnis Gottes verstanden werden kann.

Vom Wert der Liebe

Die inhaltlichen Widersprüche, die sich aus dieser doppelten Liebeskonzeption ergeben, werden über die Dialoge der Charaktere und prägnante Handlungssequenzen herausgearbeitet. Der liebende Troilus wandelt sich zur Schadenfreude wie zur Befriedigung des Publikums ganz neuplatonisch vom hochmütigen Verächter der Liebe zum ergeben Liebenden, nach dem Abschied Criseydes freilich – Boethius bestätigend – vom idealisierenden Liebenden zum heillos Verzweifelten. Criseyde ist zugleich berechnend und großzügig, in ihrer Treulosigkeit erschreckend pragmatisch wie angstgetrieben. Ohne Pandarus aber käme die Handlung nicht vom Fleck: Er arrangiert mit organisatorischem Geschick das erste Treffen der Liebenden, unermüdlich beschwatzt er die beiden Figuren und weist ihnen die nächsten Schritte bei der Entwicklung ihres Verhältnisses. Dabei bleibt ihm stets unbegreiflich, wieso Troilus so unbedingt liebt. Doch dieser ideale Liebende ist in dieser Romanze auf den irdischen Rat einer etwas schmierigen Figur angewiesen.

Leben und Ideen bleiben getrennt, und doch zeigt der Text, dass nur ihr Zusammenwirken menschliche Geschichte zu fördern vermag. Eine Entscheidung für dieses oder jenes Lebens-Niveau kann es nicht geben. Die Gesetze edler Liebe gelten ebenso nur teilweise wie die Vorschriften religiöser Moral; platonischer Idealismus, der die weltliche Liebe als ersten Schritt zur Erkenntnis des Guten begreift, kommt ohne Geringschätzung weiblicher Beständigkeit nicht aus. Abschließender Wertungen enthält sich der Erzähler daher. Hinter der Autorität eines – nie identifizierten – Lollius (›gelehrten Stammlers‹) versteckt, entschuldigt er Criseydes Verhalten ›aus Mitleid‹ mit der Furchtsamen und gönnt Troilus am Ende eine Himmelsreise – freilich nicht bis in den christlichen Himmel –, auf der der Held das Treiben der Welt geringzuschätzen lernt. Solcher *contemptus mundi*

kommt aber nur der entkörperlichten Existenz zu und erfasst keineswegs das Leben in gebührender Vollständigkeit. Bedingung menschlichen Lebens ist es, das eigene Liebesvermögen als »vertuous in kynde« (I, 252) (unserer Natur gemäß tugendhaft) zu erkennen – auch wenn die Liebe in *Troilus and Criseyde* oft genug mit dem verzehrenden (Höllen-)Feuer verglichen wird:

> Ful ofte, his hote fir to cesse,
> To sen hir goodly lok he gan to presse;
> For therby to ben esed wel he wende,
> And ay the ner he was, the more he brende.
> For ay the ner the fir, the hotter is. (1,445–9)
>
> (Um sein heißes Feuer zu löschen, bemühte er sich oft, ihr gutes Gesicht zu sehen, denn er meinte, sich dadurch Erleichterung verschaffen zu können. Aber je näher er ihr war, desto stärker brannte seine Lust, denn in der Nähe des Feuers ist es am heißesten.)

Lydgates Troy Book

Auch John Lydgate (um 1370 – 1449) wirkt als Vermittler antiker Stoffe. Auftraggeber seines *Troy Book* (1420) war (der spätere) Heinrich V., für den – wie für alle englischen Herrscher des Mittelalters – die Geschichte Trojas die Vorgeschichte des englischen Gründungsmythos bildet (Brutus, Enkel oder Urenkel des Äneas, als Gründer Britanniens), mit der man aus patriotischen Gründen vertraut zu sein hat. Lydgate stellt mit dem *Troy Book* eine englische Versfassung dieses Teils der ›Nationalgeschichte‹ her, die als enzyklopädisches Handbuch von über 30 000 Zeilen zur Geschichte des Trojanischen Kriegs ebenso gelesen werden kann wie als beispielreiches Moralisieren zum Thema der persönlichen Voraussetzungen, die der Inhaber königlicher Macht mitzubringen habe: Erfolgreiche Herrscher verfügen über Klugheit, die sich in weiser Voraussicht, welche Wirkungen bestimmte Entscheidungen haben werden, ebenso äußert wie in List und taktischem Täuschen. Etwa ein Jahrhundert vor Machiavellis *Il Principe* (1532) legt Lydgate einen Leitfaden für erfolgreiches Herrschen vor, der nur deshalb nicht als Anleitung zu skrupellosem Regieren gelesen werden kann, weil für den Erzähler des *Troy Book* alles menschliche Tun jederzeit von Fortuna durchkreuzt werden kann. Die Lektion von der Abhängigkeit menschlichen Handelns von Fortunas Macht, geschrieben zur Zeit des Krieges mit Frankreich, ist als Mahnung zu mehr Klugheit in der zeitgenössischen Politik gedacht. *Il Principe* und *Troy Book* sind in der englischen frühen Neuzeit für Herrscherdarstellungen gleichermaßen wirksam; in Marlowes und Shakespeares Werken ist der Einfluss des *Troy Book* noch zu erkennen.

Literatur als Dialog und Debatte

Literatur als Ort der Debatte

Literatur als Medium zu nutzen, das die in der Gesellschaft erörterten Fragen aufgreift, ohne mit Autorität eine bestimmte Lösung vorzuschlagen, hat in der mittelenglischen Dichtung eine lange Tradition. Schon um 1200 verfasst ein Kleriker aus Südengland wohl unter dem Eindruck akademischer Disputationen den Streitdialog *The Owl and the Nightingale* und macht damit mit der in der späteren Literatur immer häufiger vermittelten Einsicht vertraut, dass es eine nicht hinterfragbare Wahrheit nicht gibt. Begreift man diese Einsicht als einen

Schritt hin zur Abwendung von der mittelalterlichen Vorstellung, dass Autoritäten unbedingt zu folgen sei, dann kann die Geschichte der spätmittelalterlichen Literatur als Geschichte der Auflösung von lange gültigen Gewissheiten gelesen werden.

The Owl and the Nightingale

Diese Geschichte beginnt mit *The Owl and the Nightingale*, einem Text, der Wendungen der Verwaltungssprache, wie sie in der Schriftkultur der herrschenden Normannen bekannt sind, mit lebendigem volkssprachlichem Dialog verknüpft. Bemerkenswert sind die routinierte Verwendung von Endreim und dem geregelten Wechsel von betonten und unbetonten Silben, zu jener Zeit im Englischen wenig erprobte kontinentale Verfahren der Dichtung. Wie selbstverständlich führt der Text auch die jeder Wahrscheinlichkeit entbehrende Situation der Vogelbelauschung ein:

> Ich was in one sumere dale,
> in one suþe diȝele hale,
> iherde ich holde grete tale
> an hule and one niȝtingale. (1–4)
>
> (Ich hielt mich an einem abgelegenen Platz eines gewissen Tales auf und hörte dort eine Eule und eine Nachtigall ein bedeutendes Streitgespräch führen.)

Unter gezielten gegenseitigen Kränkungen erörtern diese Vögel die Frage, ob Lieder der Lebensfreude oder geistlich erbauliche Weisen für den Menschen nützlicher seien. Eine vermittelnde Position in dieser Auseinandersetzung zwischen genussorientierter und moralischer Lebenssicht wird nicht erreicht: Die unveränderbare Natur der Streitenden schließt eine Annäherung der Standpunkte aus. Auch die allegorischen Qualitäten der Vögel geben eine Parteinahme nicht vor: Die Eule verkörpert Weisheit, aber auch unsoziales Einzelgängertum; die Nachtigall verführt zu weltlicher Oberflächlichkeit, singt aber auch das Lob des Herrn. Das Publikum des Gedichts muss selbst eine Lösung des Problems suchen, ohne sich der Zustimmung eines mit Autorität ausgestatteten Erzählers vergewissern zu können.

Winner and Waster

Das alliterierende Gedicht *Winner and Waster* (um 1355) gehört zur großen Gruppe jener späteren mittelenglischen Texte, die überkommene poetische Muster – hier Traumvision sowie die verbale Auseinandersetzung von allegorischen Personifikationen – zur Diskussion zeitgenössischer gesellschaftlicher Themen nutzen. Als wirtschaftspolitisches Traktat kann diese Debatte über die rechte Verwendung von Geld nicht gelten, da die Volkssprache des 14. Jahrhunderts noch keine ökonomische Begrifflichkeit kennt. Daher zehren die König Eduard III. (1312–1377) vorgetragenen Argumente für Sparsamkeit (Winner) und Ausgabenfreude (Waster) über lange Strecken von den tradierten Kategorien des Beichtspiegels: Obwohl die Auseinandersetzung vor dem König um die unterschiedlichen wirtschaftlichen Interessen von Adel und Kaufleuten geht, führt Winner als Sprecher der Kaufleute die Ausgabenfreude Wasters, des Vertreters des Standpunkts des Adels, noch konventionell auf die Sünden der Völlerei und des Stolzes zurück: »Alle þat I wynn thurgh witt he wastes thurgh pryde« (230) (Meinen gesamten klugen Erwerb verschleudert er aus Stolz); umgekehrt bezichtigt Waster den Opponenten mangelnden Gottvertrauens, des Geizes und der Habsucht. Doch wiederholt vermischen sich mit diesen moralischen Vorhaltungen volkswirtschaftlich anmutende Argumente: Wer Geld ausgibt, so lässt z. B. Waster verlauten, hält die Wirtschaft in Schwung und handelt zugleich gottgefällig:

With oure festes and oure fare we feden the pore;
It es plesynge to the Prynce þat paradyse wroghte. (295/6)

(Mit unseren Festen ernähren wir die Armen; und das gefällt dem Fürsten, der das Paradies schuf.)

Eine Auflösung des Konflikts wird im nur fragmentarisch erhaltenen Gedicht nicht gegeben.

Chaucers House of Fame

Wie schwierig den Autoren der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Orientierung in einer von Widersprüchen gezeichneten Welt wird, zeigt die Ratlosigkeit, die dem Humor von Chaucers Traumvision *The House of Fame* (um 1374/85) unterliegt. Der Erzähler Geffrey berichtet von dem beunruhigenden Befund, dass die Tradition selbst brüchig und unzuverlässig sei und daher zur Deutung und Korrektur der Lebenspraxis nicht tauge. Ein Vergleich der überlieferten Versionen der Liebesgeschichte von Dido und Äneas beispielsweise offenbart die Widersprüchlichkeit des literarischen Erbes: Während Vergils Äneas Dido seiner historischen Mission wegen entsagt, zeichnet Ovid in seinen *Heroides* den Helden als treulosen Verräter Didos. Auch muss der Erzähler konstatieren, dass überkommene naturwissenschaftliche Erklärungen von den empirisch gewonnenen Einsichten in die Natur des Kosmos abweichen. Schließlich erschreckt ein Blick hinter die Fassade des House of Fame, des Ortes, an dem über Weiterleben und Vergessen menschlicher Leistungen entschieden wird, durch die Erfahrung von Sinnlosigkeit und Willkür, die bei der Entscheidung der Geschichtsschreiber über den Nachruhm von Menschen, Taten und Büchern herrscht. Ein Gefühl selbstbewusster Freiheit angesichts der Relativität aller Wahrheit vermag der Erzähler nicht zu entwickeln; das Gedicht bricht vor seinem Ende wie ratlos ab.

Gesellschaftsspiegel

Ein Flügel des Wilton Diptychon (1390) zeigt Richard II. kniend, den König, nach dem die mittelenglische Literatur des späten 14. Jahrhunderts (Chaucer, Gower, Langland,d er *Gawain*-Dichter) *Ricardian Poetry* genannt wird.

Vor diesem Hintergrund weltanschaulicher Unsicherheit, sozialer Verwerfungen und religiöser Unruhen setzt sich die literarische Reihe gesellschaftspolitischer Debatten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in einer Reihe breit angelegter Werke fort, die zusammen ein genaues Bild der Probleme des spätmittelalterlichen England zeichnen. Das aus dem Westen Englands stammende alliterierende Traumgedicht *Vision of William Concerning Piers the Plowman* geht der Frage nach dem gottgefälligen Leben des Laien nach; der der Londoner höfischen Kultur nahestehende John Gower (um 1330–1408) zeichnet in seiner *Confessio Amantis* (1393) ein kritisches Bild der zeitgenössischen Gesellschaft und Chaucers unvollendete Sammlung der *Canterbury Tales* stellt eine Reihe von Vertretern der mittelalterlichen Ständegesellschaft vor, die es in ihrer Mehrzahl an einer moralisch akzeptablen Gesinnung fehlen lassen. Diese Gesellschaftsspiegel stellen der zeitgenössischen gesellschaftlichen Praxis das vorbildlich gute Leben entgegen, ohne dass verbindliche Lebensregeln definiert würden. Diese Texte zwischen Norm und Realität stehen der beobachteten Wirklichkeit kritisch gegenüber; durch ihre Problematisierung auch der Verhaltensnormen gestalten sie freilich den Dialog zwischen Sollen und Sein keineswegs als Opposition feindlicher Prinzipien. Ohne als gesichert feststehende Normen kann es eben keine wirksamen Anweisungen für eine Gesellschaftsreform geben. Über der Ausbreitung von Stoffen und Argumenten gehen die Erzähler dieser Gesellschaftsspiegel ihrer Autorität verlustig, und so verfassen sie zornige, resignierende oder einfach amüsierte Bestandsaufnahmen menschlichen Treibens.

Piers Plowman

Die Traumvisionen von *Piers Plowman* (wohl 1367–1387) sind in mindestens drei jeweils immer umfangreicher geratenden Fassungen erhalten. Autorschaft (William Langland?), Zahl und die Abhängigkeitsverhältnisse der Fassungen untereinander sind ebenso wenig mit Sicherheit zu bestimmen wie der Beitrag diverser Schreiber und späterer Herausgeber zu den einzelnen Fassungen.

Während beim Bauernaufstand von 1381 die Forderung erhoben wird, die soziale Abhängigkeit der Bauern von den adligen Grundbesitzern zu beenden und Dienstbarkeit nur auf freiwilliger Grundlage zuzulassen, tritt der Erzähler von *Piers Plowman* weiterhin für die alte Ständegesellschaft ein. In der zeitgenössischen Diskussion um die rechte Religion aber bezieht Langlands Text einen Standpunkt, der weder mit den Positionen der durch das Schisma von 1378 geschwächten Kirche vereinbar ist noch die Ansichten der seit 1380 immer stärker verbreiteten vorreformatorischen Bewegung der Lollarden teilt. Von der damaligen Kirche trennt *Piers Plowman* die Art der Bibellektüre: Es geht diesem Text nicht um eine Ausdeutung der Bibel im Sinne der Kirchenväter, sondern um private Bibellektüre mit dem Bestreben, Trost und Hoffnung für das Schicksal der eigenen Seele zu finden. Damit widerspricht *Piers Plowman* der vorreformatorischen Position der Lollarden, die das Seelenheil allein von Gottes Gnade abhängig sehen.

Suche nach dem christlichen Leben

Entstehungsgeschichte und Gestalt des Werkes lassen die intellektuelle Biographie eines gelehrten Mönches erahnen, der von der Idee des richtigen Lebens zwar nicht ablässt, aber von Zweifeln an den von der Amtskirche gepredigten Wahrheiten geprägt ist: Dem Erzähler und Träumer Will zerrinnen viele der Gewissheiten, die nötig wären, um Grundsätze für ein »being kynd« (schöpfungsgerechtes Leben) niederlegen zu können. Dass er mit seinem Fragen nach einem angemessenen persönlichen Verhältnis zu Gott die Unsicherheit breiter Bevölkerungskreise aufgreift, kann aus der großen Menge erhaltener Abschriften (mehr als 50) des *Piers Plowman* erschlossen werden.

Ausgangspunkt seiner theologisch-moralischen Ausführungen ist die Gewissheit, dass sich die Seele, da die Erde zwischen Himmel und Hölle liege, zwischen Gott und Teufel zu entscheiden habe:

> I seigh a tour on a toft trieliche ymaked,
> A deep dale bynethe, a dongeon therinne,
> With depe diches and derke and dredfulle of sighte.
> A fair feeld ful of folk fond I ther bitwene –
> Of alle manere of men, the meene and the riche,
> Werchynge and wandrynge as the world asketh. […]
> What this mountaigne bymeneth and the merke dale
> And the feld ful of folk I shal yow faire shewe.
> (B Prol. 14–19; B 1. 1/2)

> (Ich sah auf einem Hügel einen kunstvoll aufgeführten Turm, darunter ein tiefes Tal mit einem Kerker, schrecklich anzusehen mit seinen tiefen und dunklen Gräben. Dazwischen bot sich meinem Auge ein schönes Feld voll mit Leuten – allen Arten von Leuten, Armen und Reichen, die arbeiteten und umherzogen, wie die weltlichen Geschäfte es erfordern. Was der Berg, das dunkle Tal und das bevölkerte Feld bedeuten, werde ich nun klarstellen.)

Die Handlung des Werks folgt Wills Suche nach dem richtigen Leben eines Christen; scheinbare Abschweifungen und einsichtsvermittelnde wie rätselhaf-

te Träume stellen Stationen wie irrtümlich erreichte Positionen auf dem Weg zur Wahrheit dar. Diese Träume werden von allegorischen Figuren bevölkert, die oft sowohl nützlich belehren wie Anlass zur Kritik geben. Heilige Kirche z. B. spricht oft richtig, dennoch ist sie Ziel berechtigter antiklerikaler Angriffe; Lady Mede (Frau Entlohnung) schillert zwischen einer Verkörperung gerechter Belohnung und ungerechter Bestechung. Zum Personal der Visionen gehört auch Piers, der einfache Pflüger, der für ein Leben steht, das von Gesetzestreue und geduldiger Pflichterfüllung bestimmt ist. Der Erzähler aber ist von der Unzulänglichkeit dieser Lebensform des *Dowel* (guten Lebens) überzeugt: Über die Stufe von *Dobet*, rational motivierter Abkehr von dieser Welt, erreicht er ein *Dobest*, die Identifikation mit der Stimme eines Gewissens, das einfache Wahrheiten weit hinter sich lässt und einen eigenen Weg zwischen Welt und Geist, zwischen Mitwirken bei der Rettung der eigenen Seele durch gute Taten und demutsvollem Erwarten der Gnade empfiehlt. Von dieser Erkenntnis geleitet, errichtet Will schließlich die neue Kirche, die aber im letzten Abschnitt des Texts von innen korrumpiert und vom ›Gewissen‹ verlassen wird: Der Dialog zwischen persönlicher Religiosität, wie sie durch eine Bibellektüre ohne theologische Anleitung erarbeitet wird, und der institutionalisierten Kirche endet ohne Einigung.

Gowers Confessio Amantis

Gowers *Confessio Amantis,* ein Beichtspiegel, der 133 Sünden mit Erzählungen illustriert, nimmt mit kritischem Blick menschliches Verhalten in den Blick. Der beichtende Ich-Erzähler Amans (wiederholt auch ›Gower‹ genannt) ist selbstbezogen nur mit seiner Liebe beschäftigt, sein väterlicher Beichtvater Genius taugt trotz seines großen Vorrats an moralischen Erzählungen, der es ihm erlaubt, zu jeder Sünde eine passende Geschichte zu finden, nicht zum Führer durch die Welt, da er einander ausschließenden Normenwelten zugleich verpflichtet ist: Boethius' Konzept von der Übereinstimmung von Liebe und Ordnung findet ebenso seine Zustimmung wie eine mit Gewalt agierende heroische ›Höfischkeit‹. Unter diesen Voraussetzungen kann den Dialogpartnern der Entwurf einer geordneten Welt nicht gelingen.

Gower zielt auf die Bösen der Welt (MS Hunter 59, ca. 1400)

Trotz ihrer Beichtspiegel-Struktur moralisiert die *Confessio Amantis* nicht. Der Erzähler selbst nimmt gleich zu Beginn des Werkes Abstand von einem Aufruf zu tugendhaftem Leben:

> I may noght strecche up to hevene
> Min hand, ne setten al in evene
> This world (I. 1–3)
>
> (Ich kann meine Hand nicht bis zum Himmel ausstrecken und diese Welt hier ordnen).

Auch Venus, Amans unverblümt auf sein Alter ansprechend, entzieht einer Tugend und Laster betreffenden Beurteilung den Boden:

> ›This toucheth thee; forget it noght:
> The thing is torned into was;
> That which was whilom grene gras,
> Is welked hey at time now.
> Forthi mi conseil is that thou
> Remembre wel hou thou art old.‹ (VIII, 2434–39)

(›Vergiss nicht Deine Lage: Sie [deine Potenz] ist ein Ding der Vergangenheit; was einst grünes Gras war, ist heute welkes Heu. Daher rate ich Dir, denk daran, wie alt Du bist.‹)

Resignation des Erzählers

Mit dieser Bloßstellung des Erzählers bietet die Lektüre wiederholt Anlass zu heiterer Relativierung seiner sündhaften Gefangenschaft in der Liebe. Amans erhält am Schluss von seinem Beichtvater die Absolution von seiner Sünde, die dafür nötige Reue besteht freilich nur in der Einsicht, dass er als alter Mann zu Leidenschaft eh nicht mehr taugt. Eine moralische Umkehr ist ihm nicht möglich, nur das Schauspiel eines Abgangs mangelnder Kompetenz wegen:

I thoughte nevere tome ayein:
And in this wise, soth to seyn,
Homward a softe pas y wente. (VIII, 2965–7)

(Ich gedachte, zur Liebe nicht mehr zurückzukehren. So zog ich mich, um die Wahrheit zu sagen, unauffällig nach Hause zurück.)

Solches Entsagen kann nach all den Ausführen des Textes zum Zustand der Gesellschaft durchaus verallgemeinert werden: Unter dem Gesetz des Verfalls steht der Einzelne wie die Nation. Die Wahl des Beichtspiegels als Form der Gesellschaftsanalyse erlaubt damit eine auf das Verhalten des Einzelnen abzielende Aufdeckung der Wurzel allen Übels: Die spätmittelalterliche Gesellschaft Englands ist moralisch korrupt, weil überall egoistisches Wollen vorherrscht, das sich im hartnäckigen Verfolgen einer Liebesaffäre ebenso äußern kann wie in der allgegenwärtigen Aufsteigermentalität. Mit seiner Verschränkung von Privatem und Öffentlichem zeigt der Text, dass das angebrachte Sich-Einfügen in den Rahmen der Standesgrenzen wegen persönlicher Verirrungen nicht mehr gelingt. Dass diese Diagnose den Zeitgenossen einleuchtet, belegt die große Zahl an Manuskripten (49), die die *Confessio Amantis* aufzeichnen.

Chaucers Canterbury Tales

Die Anlage von Chaucers *Canterbury Tales* sowohl als fromme Pilgerreise wie auch als weltlicher Erzählwettbewerb lässt moralische Grundlagen, an denen sich das Publikum dieser Geschichten orientieren könnte, von Beginn an im Ungewissen verschwimmen: Nicht einem höheren Urteil unterwerfen sich die Pilger in ihrer Rolle als Geschichtenerzähler, sondern dem Londoner Gastwirt, in dessen Haus sie die letzte Nacht vor der Reise verbringen: »by oon assent / We been acorded to his juggement« (A 817/18). Auch der Erzähler in seiner Rolle als mitreisender ›Reporter‹ verzichtet darauf, belehrende Kraft und Unterhaltungsqualität der vorgetragenen Geschichten zu kommentieren. Seine Verweigerung jeglichen Wertens wird schon zu Beginn der Rahmenhandlung, bei der Vorstellung der Pilger im *General Prologue*, offenkundig: Welcher Schicht die Figuren auch entstammen, in ihrem weltlichen Bereich scheinen sie ihm alle bewundernswert erfolgreich. Allenfalls über mehrdeutige Lobesworte und über die Erzählstrategie, vom jeweiligen Standesvertreter zu erwartende Tugenden und Leistungen nicht zu erwähnen, enthüllen sich andeutungsweise verwerfliche Seiten ihres professionellen Durchsetzungsvermögens. Eine kritische Distanz zu den Pilgern der *Canterbury Tales* kann – mit wenigen Ausnahmen – vom Publikum nur mit bewusst moralisierender Anstrengung erarbeitet werden.

Chaucers Pilger verlassen Canterbury; unter ihnen John Lydgate (in der Mönchskutte). Manuskript von Lydgates *Siege of Thebes* (15. Jahrhundert)

Da die Sammlung der *Canterbury Tales* nie vollendet wird, kann der erzählerische Abbruch der Pilgerreise vor der Ankunft in Canterbury nicht als Argument

für die fehlende Religiosität der Pilger gewertet werden. Zeitgenössische Weiterdichtungen der *Canterbury Tales* belegen aber, dass die ersten Leser des Werks keinen guten Eindruck von der Moral dieser Pilgergruppe gewinnen. Ihr Aufenthalt in Canterbury, wie ihn die Prologe zu *The Tale of Beryn* (urn 1410) und zu Lydgates *The Siege of Thebes* (1420) ausmalen, gerät zur Demonstration unbeschwert weltlichen Lebens. Der Kirchgang hinterlässt keinen Eindruck oder wird ganz unterlassen; stattdessen sorgen je nach persönlicher Vorliebe Bordellbesuch, Stadtrundgang, der Besuch von Bekannten und kleinere Diebstähle für Kurzweil. Diese bittere Bilanz ist in den *Canterbury Tales* aber nur bedingt angelegt: Deren Erzähler stellt das Treiben seiner Figuren als Komödie dar.

Menschliches Verhalten

Die 24 Erzählungen der Sammlung folgen unterschiedlichen Gattungskonventionen, von reiner Unterhaltung bis zur Predigt sind alle Arten der Rede vertreten. Aus der Anordnung der Erzählungen kann kein bedeutungsstiftender Entwurf erschlossen werden – zumal die Reihung der Geschichten zu einem guten Teil auf Entscheidungen späterer Herausgeber beruht; schon die Ellesmere-Handschrift, auf der die meisten Chaucer-Ausgaben beruhen, ordnet die Sammlung nachträglich. Als Text, der die Leserschaft zum Dialog herausfordert, stellt Chaucers Sammlung nur Beispiele menschlichen Verhaltens vor – wofür die Figuren und Erzählungen beispielhaft stehen, bleibt den jeweiligen Lesern überlassen.

Die Erzählung des Ritters

Dass man die *Canterbury Tales* als literarisch angeordnetes Mit- und Gegeneinander von normierender Ordnung und verworrener Lebenspraxis begreifen kann, zeigt die erste Erzählung, *The Knight's Tale*. Diese rhetorisch aufwändig erzählte Romanze entwirft eine Situation, in der zwei in dieselbe Frau verliebten Brüdern das gleiche ›Recht‹ auf eine Ehe mit dieser zukommt. Die nicht zu entscheidende Frage nach dem Vortritt soll durch ein formalisiertes Turnier gelöst werden, damit das Schicksal, Agent des ›höchsten Bewegers‹, die Rivalität zwischen den Männern beenden kann. Mag das Ergebnis des Kampfspiels erzählerisch auch befriedigen, bleibt doch Grund zur Beunruhigung: Vorbildliches Verhalten in höfischer Liebe und im Kampf, gerade in den Bereichen, in denen sich Ritterlichkeit manifestiert, hat zur Unlösbarkeit der Liebesrivalität und damit zur Notwendigkeit geführt, sich dem blinden Schicksal zu unterwerfen. Die Erzählung des Ritters läuft auf eine skeptische Beurteilung der Chancen hinaus, göttliche Ordnung auf der Welt aufrechtzuerhalten.

Die Ellesmere-Handschrift (bald nach 1400) mit Darstellung des Ritters und Beginn der *Knight's Tale*

Gemäß dem dialogischen Charakter der *Canterbury Tales* wird die Figurenkonstellation der *Knight's Tale* – zwei Männer im Kampf um eine von beiden begehrte Frau – von der nächsten Erzählung, *The Miller's Tale*, wieder genutzt. Der Kontrast zwischen den beiden Darstellungen einer Männerrivalität aber könnte kaum größer sein: *The Miller's Tale* folgt den Konventionen des geschmacklosen Schwanks (*fabliau*), dazu ist der erzählende Müller so betrunken, »that unnethe upon his hors he sat« (A 3121) (dass er kaum auf seinem Pferd sitzen konnte). Den beiden um die hübsche Alison, Frau eines Zimmermanns, werbenden Studenten geht es nur um Sex, Geschlechtsteile und eher verschwiegene Körperfunktionen werden mehrfach benannt, und die Lösung des Konflikts ist völlig moralfrei:

> And every wight gan laughen at this stryf.
> Thus swyved was this carpenteris wyf [...]. (A 3849/50)
>
> (Jeder lachte über diesen Streit. So wurde die Frau des Zimmermanns gevögelt.)

Im Dialog der Geschichten muss nun jeder selbst entscheiden, welcher Version männlichen Werbens er größere Glaubwürdigkeit beimisst.

Diskussion der Ehe

Widersprüchliche Aussagen stehen auch der Rekonstruktion einer in sich stimmigen Liebes- und Ehelehre entgegen. *The Franklin's Tale* entwirft eine zuckersüße Utopie von gleichberechtigter Partnerschaft in einer adligen Ehe. So abwegig freilich ist nach mittelalterlicher Ansicht dieses Ehekonzept, dass es vor der Umwelt verborgen werden muss:

> Of his free wyl he swoor hire as a knight
> That nevere in al his lyf he, day ne nyght,
> Ne sholde upon hym take no maistrie
> Agayn hir wyl, ne kithe hire jalousie,
> But hire obeye, and folwe hir wyl in al,
> As any lovere to his lady shal,
> Save that the name of soveraynetee,
> That wolde he have for shame of his degree. (F 745–52)
>
> (Freiwillig gab er ihr sein ritterliches Wort, dass er niemals gegen ihren Willen die Herrschaft in der Ehe an sich reißen oder ihre Eifersucht erregen, vielmehr wie jeder Liebende seiner Herrin gehorchen und ihrem Willen in allem folgen wolle; formal wolle er aber den Titel der Herrschaft haben, um seinem Stand keine Schande zu machen.)

In der *Clerk's Tale* wird dagegen die Gattin Grisildis grausamsten Prüfungen ihrer Treue unterworfen, bis es zu einem glücklichen Ende kommt. Den gegensätzlichen Entwürfen von Freiheit und Unterordnung in der Ehe steht der Prolog der Frau aus Bath entgegen, die alle kulturell vorgegebenen Ehekonzepte ablehnt und allein ihrer sinnlichen Natur folgt. Da ihre Ausführungen als Gegenrede zur Lehre der Kirchenväter konzipiert sind, da ihr Erfahrungsbericht die Konventionen der Beichte beachtet, wird mittelbar auf ihre Umkehrung der gültigen moralischen Vorstellungen aufmerksam gemacht. Das abschließende Wort zur Ehe behält der Erzähler des Rahmens aber für sich.

Lebenserfahrung und Moralvorstellungen

Der Prolog der Frau aus Bath mit seinem schrillen Bestehen auf dem Vorrang von ›experience‹ (Lebenserfahrung) gegenüber ›auctoritee‹ (den Wertvorstellungen der kirchlichen Autoritäten) greift auf schon groteske Art das Thema auf, das zahlreiche spätmittelenglische Texte verhandeln: die unsicher gewordene Stellung des Einzelnen zwischen alten Wahrheiten und neuen Lebensformen. Gowers Pose der Kraftlosigkeit wie der lächelnde Liberalismus Chaucers handeln ebenso ernst von den Orientierungsschwierigkeiten des spätmittelalterlichen Menschen wie Langlands unablässige Bemühungen um die theologisch fundierte Anleitung zum rechten Leben.

Werbeplakat für die US-Fassung von Powell/Pressburgers *A Canterbury Tale*

Von den drei großen Werken aus dem Ende des 14. Jahrhunderts hat Chaucers Sammlung der *Canterbury Tales* bis heute an Beliebtheit nichts verloren. Zahllos sind Verweise der Gegenwartsliteratur auf Chaucers inspirierendes Vorbild – erinnert sei nur an Margaret Atwoods dunkle Utopie *The Handmaid's Tale* (1985) –, für die BBC schuf der bekannte Drehbuchautor Alan Plater 1975 die Fernsehserie *Trinity Tales*, eine moderne Version der *Canterbury Tales* um eine Gruppe junger Leute auf dem Weg ins Wembley Stadium. *A Canterbury Tale* von Michael Powell und Emeric Pressburger (1944) genießt unter Filmkennern Kultstatus, Pasolinis Film *Canterbury Tales* von 1972 wird bis heute seines Menschenbilds und seiner

Sinnlichkeit wegen kontrovers diskutiert, und auch *A Knight's Tale* von 2001 mit seinem Soundtrack von Queen erinnert bei allen Freiheiten der Handlung an die *Canterbury Tales*.

Lydgates The Siege of Thebes

Die Vorliebe spätmittelenglischer Autoren für eine Auseinandersetzung mit vorgegebenen Meinungen zeigt sich auch im Verhältnis der von Chaucer geprägten Autoren (*the Chaucerians*) mit ihrem Vorbild. Lydgates handlungsreiches Gedicht *The Siege of Thebes* (um 1421) stellt Chaucers Autorität infrage, indem es der boethianischen Philosophie der *Knight's Tale* ein anderes Boethius-Verständnis entgegensetzt. Wird bei Chaucer durch die Ausrichtung eines Turniers Fortuna gezwungen, einem der beiden werbenden Brüder die Ehe mit der verehrten Frau zu gewähren, kommentiert Lydgates Erzähler seine Geschichte vom Kampf zwischen Brüdern – es geht um die Macht über Theben, um die sich Ödipus' Söhne streiten – völlig anders: In unsicheren Streitfällen sei alles zu vermeiden, was Fortuna eine Gelegenheit zum Eingreifen geben könne, stattdessen sei, um durch eigene Kraft das Schicksal zu zwingen, kluges Regieren, tugendhaftes Verhalten sowie beständiges Mühen um Ordnung und Frieden geboten. Damit zeichnet sich in Lydgates Fürstenspiegel trotz aller Rede von Boethius' Idee der ›Liebe‹ als Gegenentwurf das Bild eines sein Schicksal selbstverantwortlich in die Hand nehmenden Individuums ab, wie es in der frühen Neuzeit üblich wird.

Henrysons The Testament of Cresseid

Auch der Schotte Robert Henryson (um 1430 – um 1500) greift Chaucers literarische Autorität an: »Wha wait, gif all that Chauceir wrait was trew?« (64) (Wer weiß, ob alles wahr ist, was Chaucer geschrieben hat?), heißt es, bevor er in einer Art Fortsetzung von Chaucers *Troilus and Criseyde* in *The Testament of Cresseid* (spätestens 1492) zu eigenständigen, aber keineswegs neuzeitlichen Normsetzungen findet. Der Erzähler des Werks begreift Chaucers Entscheidung, am Ende seiner Liebesgeschichte die treulose Criseyde ohne moralische Verurteilung zu entlassen, als Chance, das Verhalten dieser Figur zu rechtfertigen und Fehler nur in ihren ›Übertreibungen‹ zu sehen: Cresseid ist vom Aussatz gezeichnet, weil sie im Lager der Griechen zur Prostituierten wurde, nicht etwa weil sie für ihre Hingabe an Troilus bestraft werden soll. Für Henrysons Erzähler besitzt eine beständige irdische Liebe so großen Wert, dass sie keiner platonischen oder religiösen Rechtfertigung bedarf. So lautet seine Moral: »I monische and exhort, / Ming not your lufe with fals deceptioun« (612/13) (Ich mahne euch, bringt eure Liebe nicht mit Verrat und Täuschung zusammen). Damit geht die Anerkennung der körperlichen Liebe als Kraft einher, die beständiges menschliches Glück bringen kann. Mit dieser Meinung erweist sich Henryson als Autor, der sich nicht mehr im Dienst einer vorgegebenen Moral fühlt.

Henrysons Fabeln

Autoritätsfreies Urteilen prägt auch Henrysons Sammlung äsopischer Fabeln (um 1484). Die traditionelle allegorische Bedeutung der Tiergeschichten tritt bei ihm oft in ironischen Gegensatz zu den Schlüssen, die die tierischen Protagonisten selbst aus dem Geschehen ziehen. Der Hahn beispielsweise, der bei der Futtersuche auf dem Misthaufen einen Edelstein findet und diesen seines mangelnden Nährwerts wegen verschmäht, hat nach Ausweis der die Fabel beschließenden *moralitas* ›prudence and cunning‹ (»The Cock and the Jasp« 128) (Klugheit und List) vermissen lassen; der Hahn dagegen sieht seinen Verzicht als vernünftige, tugendhafte Selbstbescheidung:

> I had leuer go skraip heir with my naillis
> Amangis this mow, and luke my lifys fude, [...]
> Than of iaspis ane mekill multitude;

And thow agane, vpon the samin wyis,
May me as now for thyne auaill dispyis. (92–8)

(Ich würde lieber mit meinen Nägeln nach Futter hier im Mist als unter einer großen Menge von Edelsteinen suchend scharren; und du [Edelstein] wirst mich wohl umgekehrt als für dich unnütz verachten.)

Dieser vernünftige artgemäße Umgang mit der eigenen Beschränktheit macht es unmöglich, die Geschichte als moralische Fabel vom verstoßenen geistigen Schatz zu begreifen. Die Sympathielenkung gilt dem einfachen Nützlichkeitsdenken, mit dem sich ein anständiges und unabhängiges Leben außerhalb der großen Ordnungen einrichten lässt. Wie ansprechend sich dies lesen lässt, zeigt Seamus Heaneys Übersetzung (2009) des *Testament* und einiger Fabeln.

Thomas Hoccleve

Thomas Hoccleve (1386–1426) lässt in einer Reihe von Werken Erzähler auftreten, die sich von den tradierten gesellschaftlichen Normen in kaum erträglicher Weise eingeengt sehen; an Dringlichkeit gewinnen die Bekenntnisse dieser Erzähler durch Hoccleves dichterische Experimente mit autobiographischen Formen. Damit kommentiert er die eigene konventionelle Dichtung durch die von ihm geschaffenen selbst-reflexiven Erzählerstimmen. Wenn in seinem *Complaint* (1421) ein Erzähler auftritt, der gesteht, gerade von einer Geisteskrankheit genesen zu sein, aber noch den Eindruck zu haben, auf die Umwelt nicht ›normal‹ genug zu wirken, dient Geisteskrankheit als Metapher, die den Wechsel von der Konvention zur Neuorientierung und wieder zurück erklärt. Ergreifend aber bleibt, wie sich dieser Erzähler einem Programm der Selbstabrichtung unterwirft, zu dem es auch gehört, vor dem Spiegel Gesten der Anpassung einzuüben:

I sterte unto my myrrowr and my glas
To loke how that me of my chere thowght
Yf any othir were it than it owght.
For fayne wolde I, yf it had not be right,
Amendyd it to my kunynge and myght.
Many a sawte made I to thys myrrowre
Thinkynge yf that I loke in this manere
Amonge folke as I now do none errowr
Of suspecte loke may in my face appere. (157–65)

(Ich ging vor meinen Spiegel, um zu prüfen, was ich von meinem Gesichtsausdruck halten könne, ob er anders sei als erwartet. Wäre er nicht korrekt, hätte ich ihn gerne nach bestem Vermögen korrigiert. So machte ich viele Bewegungen vor dem Spiegel und dachte dabei, wenn ich auch unter den Leuten so wie jetzt aussehe, zeigt sich in meinem Gesicht nicht aus Versehen etwas Suspektes.)

Die den mittelalterlichen Vorstellungen entsprechenden literarischen Ausführungen, die dem Bericht über diese Übungen folgen, stehen damit unter dem Vorzeichen, ebenfalls Übungen – nun in angepasstem Schreiben – zu sein.

Debatte – kein Aufbruch

Wenn dieser Überblick über die mittelenglische Literatur mit dem Verweis auf einen Autor schließt, der für seine Dichtung nicht die Autorität beansprucht, in der Debatte um das richtige Leben gehört zu werden, soll dies unterstreichen, dass die spätmittelenglische Literatur trotz ihres dialogischen Charakters noch keinen Aufbruch zu neuen Weltsichten und literarischen Methoden leistet. Ihre

Hoccleve am Bett eines Sterbenden. Darstellung von etwa 1430

Leistung ist es, das Nebeneinander der im Mittelalter geltenden moralischen Forderungen und einer davon unbeeindruckten Lebenspraxis in unterschiedlichen Formen der Resignation zu gestalten. Aus den Widersprüchen zwischen Prinzipien und Realität zieht Chaucer den Stoff seiner Komödien – um den Preis einer Verweigerung jeglicher Stellungnahme; schreibt Henryson experimentell bislang geltende Lebensgrundsätze um – und lässt seine Protagonistin doch sterben; bemüht sich Lydgate um eine neue Boethius-Lesart – und kommt über mittelalterliche Grundsätze nicht hinaus. Aber die Debatte um die Verbindlichkeit mittelalterlicher Werte und Normen ist eröffnet, und die Literatur ist hier Medium, das nicht mehr ethische Grundsätze nur illustriert, sondern Lebensmodelle öffentlich macht, die die Ordnungsgrundsätze des Mittelalters hinter sich lassen.

Die frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton

Problematik der Periodisierung

Frühe Neuzeit

Jedes Erzählen einer Geschichte ist darauf angewiesen, Phasen zu bilden und Einschnitte zu setzen, mit denen der Erzähler seine Geschichte nicht nur übersichtlicher gestalten, sondern ihr auch einen bestimmten Sinn, eine bestimmte Zielrichtung, unterlegen will. Dies gilt auch für die Geschichtsschreibung und deren Sonderfall, die Literaturgeschichtsschreibung. Selbst die relativ neutrale, weil zunächst rein chronologische Begrenzung, die unser Titeletikett »Frühe Neuzeit« setzt, ist voller narrativer und damit auch sinnstiftender oder -akzentuierender Implikationen: »Neuzeit« erhebt den Anspruch, dass in dieser Zeitphase sich ein Neues gegenüber einem Alten der Vergangenheit, dem Mittelalter, durchsetzt, und »früh« deutet an, dass sich dieses Neue erst durchzusetzen beginnt und es sich erst in der Zukunft der Aufklärung des späten 17. und des 18. Jahrhunderts erfüllen wird. Der Titel kündigt damit schon die Geschichte einer Modernisierung an. Und im Untertitel »Von Morus bis Milton« werden nicht nur zwei bekannte und einprägsam alliterierende Autorennamen aneinandergereiht, sondern es wird auch suggeriert, dass die beiden Autoren ein kontinuierlicher Entwicklungszusammenhang verbindet, dass beide, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise, die divergierenden Voraussetzungen und Ansprüche eines an der Antike orientierten Humanismus und einer christlich orientierten Weltsicht für ihre sehr unterschiedliche historische Situation literarisch in Einklang zu bringen versuchen.

Damit ist aber auch schon eine schlüssige Geschichte mit Vorgeschichte, Anfang, Mitte, Ende und Nachgeschichte vorgezeichnet, und sind wir schon der Gefahr ausgesetzt, unser Material »stromlinienförmig« den Konturen dieser Geschichte einzupassen und ihm damit eine Schlüssigkeit aufzuoktroyieren, die sich mehr dem Geschichtsschreiber als seiner Geschichte, den ihm vorliegenden Texten und Materialen, verdankt. Will man dieser Gefahr entgehen, muss man sich des Prinzips der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« (Ernst Bloch) bewusst bleiben, nach dem historische Prozesse nicht geradlinig verlaufen, sondern vielfach gebrochen und widersprüchlich. Dem ist so, weil sich in jeder historischen Situation »latente«, aus der Vergangenheit noch unbewusst mitgeführte Denkvoraussetzungen, »dominante« Denksysteme, die die gegenwärtige Institutionalisierung der Gesellschaft legitimieren und von ihr propagiert werden, und »emergente«, d. h. neue und als systemgefährdende noch marginalisierte Denkanstöße in einem konfliktgeladenen Spannungsfeld überlagern und durchkreuzen. (Raymond Williams)

»Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«

Phasenverschiebungen

Eine besonders eklatante »Ungleichzeitigkeit« in unserem Zeitraum ist zum Beispiel die Phasenverschiebung zwischen der politischen und der kulturellen Blütezeit unter Elisabeth I.: Während die großen politischen Leistungen und Innovationen in das erste Jahrhundertviertel ihrer Regentschaft fallen, stammen die großen elisabethanischen Kulturschöpfungen fast alle aus ihren letzten fünfzehn Regierungsjahren, die ökonomisch und politisch jedoch eher Krisenjahre waren. Und ebenso kann man mit guten Gründen argumentieren, dass die Stuart-Herrschaft der ersten Dekaden des 17. Jahrhunderts mit ihrer Betonung eines charismatischen Königtums von Gottes Gnaden gegenüber dem klug taktierenden Absolutismus Elisabeths I. im späten 16. Jahrhundert einen Rückschritt darstellt, oder dass der urbane Witz und der humanistische Katholizismus Thomas Morus' »moderner« ist als die demonstrativ hervorgekehrte Gelehrtheit und der »fundamentalistische« Puritanismus John Miltons eineinhalb Jahrhunderte später.

Wer hier falschen, weil zu simplen, Teleologisierungen und Parallelisierungen entgehen will, muss also die *eine* Geschichte, die Geschichte der Modernisierung Englands in der Frühen Neuzeit, in eine Vielzahl von Geschichten auflösen, deren Verhältnis zueinander oft ein gegenläufiges ist. So richtig und wichtig es auch ist, eine vergangene Periode wie die Frühe Neuzeit als Vorgeschichte der eigenen Gegenwart zu beschreiben und damit der Geschichte eine Fluchtlinie zu geben, so sehr muss man sich auch davor hüten, sie aus dieser einen Perspektive in ein lineares Fortschreiten einzuebnen.

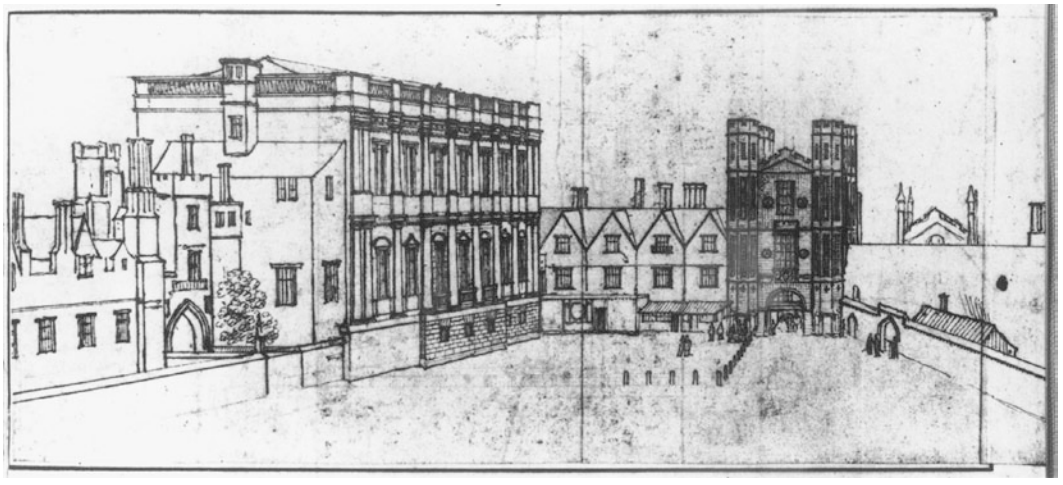
Traditionelle Periodisierungen

Indem wir die etwa einhundertfünfzig Jahre vom frühen 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als eine Periode zusammenfassen, weichen wir erheblich von den eingespielten Konventionen traditioneller englischer Literaturgeschichtsschreibung ab und erzählen damit auch eine andere Geschichte. Traditionellerweise wird unser Zeitraum nämlich in zwei oder drei Perioden eingeteilt, seien diese der politischen Geschichte – Tudor (1485– 1603), Stuart (1603–1649), Bürgerkrieg und Commonwealth (1642–1660) – oder der Geistes- und Stilgeschichte – Renaissance (16. Jahrhundert) und Barock (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) – entnommen, oder aber literaturhistorisch aus der zentralen Stellung Shakespeares in diesem Zeitraum, seinen etwa zweieinhalb Schaffensjahrzehnten um 1600, abgeleitet. In letzterem Fall ergibt sich eine für die Geschichts- und Literaturgeschichtsschreibung anscheinend besonders anziehende und befriedigende Aufstiegs- und Fallerzählung: Den Höhepunkt markieren die letzten Dekaden von Elisabeths Herrschaft und Shakespeares Schaffensgipfel um 1600, der Rest ist Vorbereitung und Entwicklung hin auf Shakespeare bzw. Nachspiel, Dekadenz, Verflachung.

Da wir weder daran glauben, dass dynastische Veränderungen immer entscheidende kulturgeschichtliche Zäsuren setzen, noch den der zentraleuropäischen Kunstgeschichte entlehnten Begriff des Barocks für das England der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in dem Inigo Jones und dann Sir Christopher Wren ja gerade der klassizistischen Ordnung und Klarheit eines palladianischen Klassizismus zum Durchbruch verhelfen, für besonders aufschlussreich halten, und da uns schließlich auch die mythischen Erzählungen von Blüte und Verfall und die hemmungslosen Mythisierungen gerade des elisabethanischen Zeitalters zur Geschichte gewordenen Utopie eines Goldenen Zeitalters ideologisch suspekt sind,

Kontinuitäten in der Lyrik

wollen wir den Zeitraum von Morus bis Milton als einen übergreifenden, wenn auch vielfach geschichteten und gebrochenen Entwicklungszusammenhang, als eine Periode, darstellen. Dafür sprechen schon rein literaturhistorische Kontinuitäten: Mit den *courtly makers* am Hofe Heinrichs VIII. setzt eine neue poetische



Wenceslaus Hollar: The Banqueting House (um 1640)
Das Gebäude wurde 1622 von Inigo Jones errichtet. Sein palladianischer Stil kontrastiert mit dem Tudor-Stil des Holbein Gate. 1649 wird vor dieser Fassade Karl I. hingerichtet werden (s.u. S. 62).

Selbstdarstellung und Selbstinszenierung des Ich ein. Sie führt zu den großen Sonettzyklen des Jahrhundertendes (Sidney, Spenser, Shakespeare) und spaltet sich dann auf in die gegenläufigen Stiltendenzen der bis zur Dunkelheit semantisch komplexen *Metaphysical Poetry* und der klassizistischen Eleganz der Dichtung Ben Jonsons und der *Sons of Ben*, der *Cavalier Poets.* Man wird dann lange warten müssen, bis zur Romantik, bis sich das Ich in lyrischen Texten wieder so insistierend und intensiv zum Thema machen wird.

Ebenso stellt sich uns die Entwicklung des englischen Theaters in diesem Zeitraum von der Regentschaft Heinrichs VIII. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als prozesshafte Einheit dar. Erst an den Höfen und Schulen der Tudor-Herrscher entsteht ein neues weltliches Theater der Interludien und der adaptierenden Rezeption antiker Dramatik – ein höfisch-humanistisches Theater, das mit den aus dem Mittelalter tradierten volkstümlichen und bürgerlich-klerikalen Spielformen der *Morality* und *Mystery Plays* konkurriert. Das Zusammenwirken dieser beiden Traditionsstränge bringt dann im letzten Jahrhundertviertel jene privatkapitalistisch organisierten *public theatres* hervor, auf denen die Stücke Marlowes, Shakespeares und Jonsons für einen breiten Querschnitt der Londoner Bevölkerung aufgeführt werden. 1642, zu Beginn des Bürgerkriegs und gegen Ende unseres Zeitraums, werden sie, zusammen mit den um die Jahrhundertwende entstandenen *private theatres* für ein exklusiveres großbürgerliches und aristokratisches Publikum, geschlossen. Und was die Erzählkunst dieser Periode betrifft, so ergibt sich eine spannungsreiche Einheit aus dem Neben- und Gegeneinander zweier gegenläufiger Tendenzen: einerseits den restaurativen Versuchen, zunächst die tradierten Erzählformen der Vers- oder Prosaromanze im Sinne der Tudor-Ideologie neu zu aktualisieren (Sidneys *Arcadia*, 1581; Spensers *Faerie Queene*, 1590–96) oder dann am antiken Epos neu anzuknüpfen (Cowleys *Davideis*, 1656; Miltons *Paradise Lost*, 1667), und andererseits dem Einsetzen eines neuen volkstümlicheren und »realistischeren« Prosaerzählens, das für den Roman des achtzehnten Jahrhunderts wichtige Voraussetzungen erarbeiten sollte. In einem Wort – eine Übergangsperiode, in dem Epos und Romanze nicht mehr, oder nur noch in restaurativen Formen, sind und der Roman noch nicht ist.

Kontinuitäten im Drama und im Erzählen

Was wir hier für die Kernbereiche der Literatur kurz skizziert haben, reflektiert nicht nur den Wandel übergreifender gesellschaftlicher Rahmenbedingungen,

Explosion der Diskurse

Die Bemühungen um eine englische Übersetzung der Heiligen Schrift gehen bis zu Cædmon im späten 7. Jahrhundert zurück und gipfeln in der *Authorised Version* von 1611, die erst in unserem Jahrhundert durch die *New English Bible* (1961 u. 1970) abgelöst wurde. Mit Rückgriff auf William Tyndales Übersetzung (1525ff.) versichert sich die *Authorised Version* immer wieder am hebräischen und griechischenO riginal und versucht die Extreme katholischer ebenso wie puritanischer Bibelauslegung in gleicher Weise zu vermeiden. – Eine der bedeutendsten Übersetzungen aus der antiken Literatur ist George Chapmans Homer (1616). Diese Übersetzung feierte noch der romantische Dichter John Keats in seinem Sonett »On First Looking into Chapman's Homer« (1816) als eine Offenbarung.

sondern trägt selbst als dialogische Intervention in die zunehmend öffentlicher werdende Debatte über theologische und standes- oder staatspolitische Fragen zu diesem Wandel aktiv bei. Schon der Renaissancehumanismus und die Reformation, die jene wesentlichen Modernisierungsimpulse setzen, deren Aufarbeitung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem zumindest vorläufigen Ausgleich führen sollte, waren ja vor allem auch literarische, textbezogene, Phänomene: In beiden ging es um das Zugänglichmachen und Auslegen von Texten, um die Wiedergewinnung eines ursprünglichen Wortlauts und Wortsinns von Texten, den antiken Klassikern und der Heiligen Schrift. Die Freiheiten, die sich dabei die Humanisten und die Reformatoren in einem an die Wurzeln gehenden, einem radikalen Hinterfragen der tradierten Annahmen über Gott und seine Schöpfung, den Menschen und seine gesellschaftlichen Ordnungen herausnahmen, waren von keiner kirchlichen und staatlichen Autorität mehr ganz unter Kontrolle zu halten, sondern führten, trotz – oder auch gerade wegen – der repressiven Maßnahmen der Stuarts nach der Jahrhundertwende, zu einer Explosion der Interessen und Diskurse, die sich in den Revolutionen des Bürgerkriegs entlud (Robert Weimann).

Von der Reformation zur Revolution

Die Tudors: Mythos und Realpolitik

Das Selbstverständnis der Tudordynastie

Die Tudordynastie sah sich selbst als providentiellen Zielpunkt der englischen Geschichte und ihre Herrschaft als Anbruch eines Friedensreichs nationaler Einigung und Stärke. Sie war dabei mehr als frühere Dynastien auf eine literarische Intelligentsia angewiesen, die dieses Selbstverständnis propagieren sollte. Der neue Buchdruck kam diesen Absichten ebenso entgegen wie auch das – im dop-

pelten Wortsinn – »reformierte« humanistische Bildungswesen, das loyale Intellektuelle produzierte, die sich dieser Aufgabe kompetent widmen konnten. Jenseits solcher herrschaftslegitimierender Mythenbildung ist jedoch festzuhalten, dass sich unter der Tudordynastie in der Tat der Aufbruch zur Modernisierung Englands vollzog.

Aufbruch zur Modernisierung Englands

Die Tudordynastie setzt nicht nur den selbstzerfleischenden Wirren der *Wars of the Roses* zwischen den rivalisierenden Häusern York und Lancaster (1450–1485) ein Ende, sie benutzt auch klug diese *tabula-rasa*-Situation, in der der alte Hochadel entscheidend entmachtet war, um den polyzentrischen mittelalterlichen Feudalstaat in einen ganz auf den absolutistischen Souverän zentrierten institutionellen Flächenstaat umzuwandeln. Mit neuen, zum Teil in den Stand von *peers* erhobenen loyalen Angehörigen der *gentry*, des niederen und mittleren Adels, wird ein so effektives Verwaltungssystem aufgebaut, dass man ohne Übertreibung von einer *Tudor Revolution in Government* (G. R. Elton) sprechen kann. »Zu Anfang der Tudorzeit ist England als Folge der inneren Wirren ein vergleichsweise schlecht regierter Staat. Unter Elisabeth ist England der am besten organisierte und am effektivsten regierte Staat in Europa.« (Ulrich Suerbaum)

Außenpolitik

Eine Voraussetzung dieser ordnenden Autorität im Inneren war die Ausgrenzung nach Außen. Der Verlust der ausgedehnten englischen Kronlande in Frankreich im Hundertjährigen Krieg (1337–1475) hatte schon eine erhebliche Verminderung des kontinentaleuropäischen Engagements Englands mit sich gebracht, und die Reformation unter Heinrich VIII., ein eher außenpolitisch als dogmatisch motivierter Schritt, weist seit den dreißiger Jahren entschieden jede Einschränkung der nationalen Souveränität des Herrschers durch den Anspruch einer Oberhoheit des Papstes zurück. Was an außenpolitischer Gefährdung der Tudormacht verbleibt bzw. in neuer Schärfe hinzukommt, ist jedoch vor allem der sich an den Niederlanden entzündende Konflikt mit der katholischen Großmacht Spaniens, deren wiederholte Versuche einer Destabilisierung oder eines Umsturzes der protestantischen Herrschaft in England selbst mit dem Sieg der Flotte Elisabeths über die spanische Armada (1588) nicht endgültig abgewehrt werden können. Diese Ausgrenzungen nach außen bedeuten gleichzeitig eine Konzentration auf die innere Einheit der britischen Inseln: Die Eroberung und Kolonisierung des katholisch gebliebenen Irland wird in Angriff genommen, und mit dem Thronantritt Jakobs VI. von Schottland als Jakob I. von England (1603) wird zwischen den beiden Reichen zumindest eine Personalunion hergestellt. Mit dieser straffen Durchorganisation des eigenen Reiches werden bald auch Energien freigesetzt, jenseits des Atlantiks in Konkurrenz mit Spanien zu treten.

Alte und neue Legitimierungen von Herrschaft

Die Tudorherrschaft ist, weil in ihrer dynastischen Legitimität keineswegs unproblematisch, auf neue Formen der Legitimierung angewiesen. Eine davon ist die pragmatische Legitimierung durch Effizienz und Erfolg. Wenn auch die mittelalterlich-feudale charismatische Legitimierung des Fürsten als gesalbtem Stellvertreter Gottes auf Erden von allen fünf Tudorherrschern – Heinrich VII. (1485–1509), Heinrich VIII. (1509–47), Eduard VI. (1547– 53), Maria Tudor (1553–1558), Elisabeth I. (1558–1603) – weiterhin beansprucht wird, stützt sich ihre Autorität jedoch in zunehmendem Maße auf die moderne Machtbasis administrativer und politischer Effizienz. Mag der Diskurs, in dem sich ihr herrscherliches Selbstverständnis artikuliert, auch noch mittelalterlich anmuten, in der Praxis ihrer Herrschaft sind sie schon moderne machiavellistische Machtpolitiker, die ihrer Autorität durch geschickt paktierende und taktierende Interessensausgleiche die Basis eines möglichst breiten Konsensus der einflussreichen Gesellschaftsgruppen zu

Die Reformation und der Weg zum Nationalstaat

sichern versuchen. Zudem wird dieser zunächst ohnehin noch verdeckte Verlust an sakraler Legitimation von Herrschaft dadurch kompensiert, dass mit der Suprematsakte Heinrichs VIII. (1534) der politische Souverän Englands gleichzeitig das Oberhaupt der englischen Kirche wird und er somit weltliches und geistliches Oberhaupt in einem ist. Die Henrizianische Reform ist ja zunächst keine Reformation im religiösen oder theologischen Sinn, sondern zielt vor allem darauf ab, eine nationale *Church of England* zu begründen, die unabhängig von Rom ist und der der englische Monarch mit päpstlicher Machtfülle als *Supreme Head* vorsteht. Erst unter Eduard VI. nimmt diese Nationalkirche auch in ihrer Glaubenslehre entschieden reformatorische Züge an und schreibt einen kalvinistischen Protestantismus als einigendes geistiges Band von Herrscher und Volk fest. Das *Settlement* von 1559, in dem Elisabeth mit einer *Act of Supremacy* und einer *Act of Uniformity* die Bedeutung der Einheit von Kirche und Staat und der Einheitlichkeit des Kultus, festgelegt im *Book of Common Prayer*, herausstellt, und die *Thirty-Nine Articles* von 1563, die die anglikanische Glaubenslehre zusammenfassen, halten an diesem kalvinistischen Fundament fest, ebenso aber an den althergebrachten katholischen Formen des Ritus und der Bischofshierarchie. Gerade dieser Widerspruch von theologischem Inhalt und kirchlicher Form sichert der *Church of England* Elisabeths ihre nationale Integrationskraft, und Elisabeth als *Supreme Governor* in geistlichen und weltlichen Dingen kann damit ihre Autorität auf ein emphatisch herausgestelltes Nationalbewusstsein stützen. Im Gegensatz zum modernen Nationalstaat des 19. Jahrhunderts steht in dem der Tudors freilich noch nicht das Volk im Mittelpunkt, sondern der Monarch, der in seiner Person den *body politic* verkörpert.

Politisches Bodybuilding

Zwei der fünf Tudorregenten beherrschen diese Kunst des »politischen Bodybuilding«, der Inszenierung der eigenen Person als Verkörperung des Gemeinwesens, in besonders herausragender Weise: Heinrich VIII. und Elisabeth. Wie erfolgreich sie dabei sind, lässt sich nicht nur an ihrer zeitgenössischen Wirkung

George Gower: Elizabeth I. (Armada Portrait um 1588). Das Bild zeigt in den beiden Rückfenstern gleichzeitig den Aufzug der englischen Flotte und die im Sturm untergehende Armada.

ablesen; sie gehören auch heute noch zu jenem exklusiven Pantheon mythisierter englischer Herrscher, die als Inkarnationen ureigensten nationalen Wesens und als Symbolfiguren eines ursprünglichen *Merry Old England* jedem Schulkind gegenwärtig gemacht werden. Vor allem Elisabeth gelingt es, sich selbst zum Mittelpunkt eines *Cult of Elizabeth* (R. Strong) zu machen, in dem sich sakrale, erotische und politische Repräsentationsformen zu einer äußerst eindrucksvollen Einheit verbinden. Dazu genügte es nicht, dass sie selbst ihren weiblichen Körper und Charme, ihre musischen Talente und ihre humanistische Gelehrtheit am Hofe, bei öffentlichen *processions* in London und *progresses* durch ihre Lande ausspielte; es bedurfte dazu auch der Mitwirkung von Historiographen, Predigern, Komponisten, Malern und Dichtern. Hier hat auch die Literatur einen ihrer funktionalen Orte in der Gesellschaft, und sie widmet sich dieser Aufgabe in volkstümlich schlichten Balladen ebenso wie in episch groß konzipierten und komplex strukturierten Versromanzen wie Spensers *Fairie Queene.*

»Cult of Elizabeth«

So entfaltet sich zum Beispiel eine *broadside ballad* zum Thronantritt Elisabeths, William Birches »Song between the Queen's Majesty and England«, als Werbungs- und Minnedialog zwischen dem personifizierten England – »I am thy lover fair,/ Hath chose thee to mine heir,/ And my name is merry England« – und der mit dem Kosenamen »Bessy« gerufenen Monarchin. Am Ende dann mündet der Wechselgesang in das Unisono eines Gebets für Regentin und Reich, das fast wörtlich Formulierungen aus dem *Book of Common Prayer*, dem 1549 unter Eduard VI. erstmals erlassenen offiziellen Gebet- und Glaubensbuch, aufnimmt.

Mythische Überhöhungen

Aus dem Mund eines Humanisten, ihres Privatlehrers Roger Ascham, nimmt sich die Huldigung etwas anders auch – zwar nicht minder überschwänglich, aber doch auf andere Eigenschaften abhebend. In seiner postum 1570 erschienenen pädagogischen Schrift *The Scholemaster* stellt er sie den jungen Aristokraten als Vorbild an Gelehrsamkeit und frommem Verantwortungsbewusstsein dar. Der Humanist stilisiert hier die junge Regentin nach dem platonischen Ideal des Philosophenkönigs, dessen Herrschaft durch seine geistige Autorität legitimiert ist. Was in der Perspektive des Humanisten ausgeblendet bleibt, sind die körperlichen Reize Elisabeths, der jungfräulichen Königin. Ihre unberührte, und durch diese Unberührtheit geradezu magisch wirksame Schönheit wird aber zum Zentrum des höfischen Zeremoniells, in dem sich der Kampf ihrer Höflinge um Macht, Einfluss und Besitz als Werbungsspiel drapiert. Sie selbst spielt dabei gleichzeitig die quasi-religiöse Rolle der – von der Reformation als Kultobjekt gerade entthronten – Jungfrau und Madonna und die petrarkistisch-erotische einer zweiten Laura oder Beatrice. In einer immer reicher entfalteten Ikonographie und Mythologie lässt sie sich als keusche Mondgöttin Cynthia oder als Jägerin Diana, als die schönste der Schäferinnen oder als Feenkönigin umwerben und feiern. Ein Gutteil der Dichtung der achtziger und neunziger Jahre hat in ihr ihren offenkundigen oder latenten Mittelpunkt, und das gesamte Werk Spensers steht im Dienst ihrer Mythisierung: Die April-Ekloge des *Shepheardes Calender* (1579) erhebt »Elisa« in den Rang Astraeas, der gerechten Jungfrau, die in Vergils messianischer vierter Ekloge ein Goldenes Zeitalter des Friedens bringt (s.u. Abb. S. 120); das Pastoralgedicht *Colin Clouts come home againe* (1591) huldigt ihr als Cynthia, »the Lady of the Sea«, und feiert sie in ihrer doppelten Rolle als Herrscherin über England und die Weltmeere und als Patronin der Künste an ihrem schäferlich eingekleideten Musenhof. Und sein großes nationales Ritterepos schließlich, *The Faerie Queene*, ist ihr nicht nur gewidmet, sondern erhebt sie auch als die Feenkönigin Gloriana in ihrer politischen und als Belphoebe, Cynthia, Diana oder

TO
THE MOST HIGH,
MIGHTIE
And
MAGNIFICENT
EMPRESSE RENOVV-
MED FOR PIETIE, VER-
TVE, AND ALL GRATIOVS
GOVERNMENT ELIZABETH BY
THE GRACE OF GOD QVEENE
OF ENGLAND FRAVNCE AND
IRELAND AND OF VIRGI-
NIA, DEFENDOVR OF THE
FAITH, &c. HER MOST
HVMBLE SERVAVNT
EDMVND SPENSER
DOTH IN ALL HV-
MILITIE DEDI-
CATE, PRE-
SENT
AND CONSECRATE THESE
HIS LABOVRS TO LIVE
VVITH THE ETERNI-
TIE OF HER
FAME.

Widmungsseite der *Faerie Queene*

Britomartis in ihrer persönlichen weiblichen Rolle zum ideellen Zentrum seiner Allegorie aristotelischer Tugenden. Im chronikhaften Exkurs zur britischen Nationalgeschichte (II,x) erscheint sie als lange erwartete Erlöserfigur einer nationalistisch säkularisierten Heilsgeschichte, die in Arthur, Brutus und den Trojanern ihre mythischen Ursprünge hat.

Ein Bild der Monarchin

Nicht weniger als die Literatur tragen die Gemälde der Monarchin dazu bei, sie als vestalische Herrscherin und unerreichbare Minneherrin den Untertanen gegenwärtig zu machen. Besonders eindrucksvoll sind dabei die Portraits aus der Spätphase ihrer Regentschaft, in denen die mehr als Fünfzigjährige immer noch nostalgisch zur jungfräulichen Schönheit verklärt wird und sich Würde des Alters mit strahlender Erscheinung verbinden. Das sog. »Ditchley Portrait« von Marcus Gheeraerts dem Jüngeren präsentiert sie in großer Herrscherrobe – Robe und Teint von einem durchsichtigen Weiß, das wie die ihr Gesicht und ihren Oberkörper rahmenden Perlen Jungfräulichkeit und Reinheit symbolisiert. Einige rote Preziosen setzen dazu einen Kontrast und symbolisieren damit auch den Anspruch der Tudors, den Zwist zwischen der weißen Rose Yorks und der roten Lancasters in der Tudorrose aufgehoben zu haben, der rosafarbenen Weinrose (*eglantine*), die hier Elisabeth als *ihre* Blume an der Halskrause trägt. Dem Anlass eines *entertainment* entsprechend verzichtet sie auf die Insignien ihrer Macht; mit Handschuh und Fächer hält sie vielmehr die Requisiten eines Minneturniers in ihren Händen. Ihre Macht ist ja hinreichend dadurch symbolisiert, dass sie als Kaiserin der Welt auf einem Globus steht, die Füße auf England gesetzt, genauer, auf Oxfordshire, die Grafschaft, in der Ditchley liegt. Der Bildhintergrund schließlich verleiht ihrer Erscheinung eschatologische Dimensionen: Das Gewitterdunkel hinter ihr, blickt sie, vom gerahmten Sonettfragment als »prince of light« apostrophiert, dem lichten Morgen eines neuen Zeitalters entgegen.

Marcus Gheeraerts: Elisabeth I. (Ditchley Portrait um 1590)

Die königliche Schauspielerin

Wie Shakespeares Hamlet am Hof von Wittenberg war sie »the observed of all observers«, oder, in ihren eigenen Worten, die königliche Schauspielerin auf der Bühne der Welt: »We Princes, I tell you, are set on stages, in the sight and view of all the world duly observed.« Der elisabethanischen Theaterblüte, dessen bedeutendstes Theater, das *Globe*, als Aufschrift die Devise *totus mundus agit histrionem*, »All the world's a stage«, trägt, entspricht die Inszeniertheit, das Theaterhafte, des Lebens am Hof Elisabeths. Und die *Virgin Queen* agiert auf dieser Bühne mit der Bravour und Finesse einer Primadonna und verleiht damit allen ihren Handlungen öffentliche und politische Bedeutung. Dies gilt vor allem für ihre Rolle als unverheiratete Frau auf dem Thron. Sie mag ihrem Bedürfnis nach Eigenständigkeit entsprochen haben und bot ihr die Möglichkeiten der beschriebenen Selbstinszenierungen, doch bedeutete die Kehrseite ihrer Jungfräulichkeit, ihre Unfruchtbarkeit, doch auch ein großes politisches Risiko: Der Fortbestand der Dynastie war in Gefahr, und die ungelöste Nachfolgerfrage wurde von den Zeitgenossen fortschreitend mehr als beunruhigende Sorge um das Wohl und die Stabilität des Reiches erfahren. Auf diesbezügliche Vorhaltungen ihrer Ratgeber und des Parlaments hin schlüpft die königliche Vestalin in neue, effektvoll patriotische Rollen: die der Braut und Gattin des Königreichs und der Mutter ihres Volkes.

David Hockney: Queen Elizabeth and Shakespeare (1979) Hockney bringt hier das Zeitalter auf seinen mythischenB egriff: Elisabeth und Shakespeare – in Hamletpose – theatralisch ausgestellt.

Der Hof als Zentrum des Landes, und der Souverän, das Oberhaupt von Staat und Kirche, als Zentrum des Hofes: dies war das Bild, das in offiziellen oder offiziösen Diskursen und Repräsentationen entworfen wurde. Dieses Bild unterschlägt freilich die zentrifugalen Tendenzen, mit denen das Tudorregime zu kämpfen hatte. Sie sind schon darin begründet, dass die Tudordynastie keines-

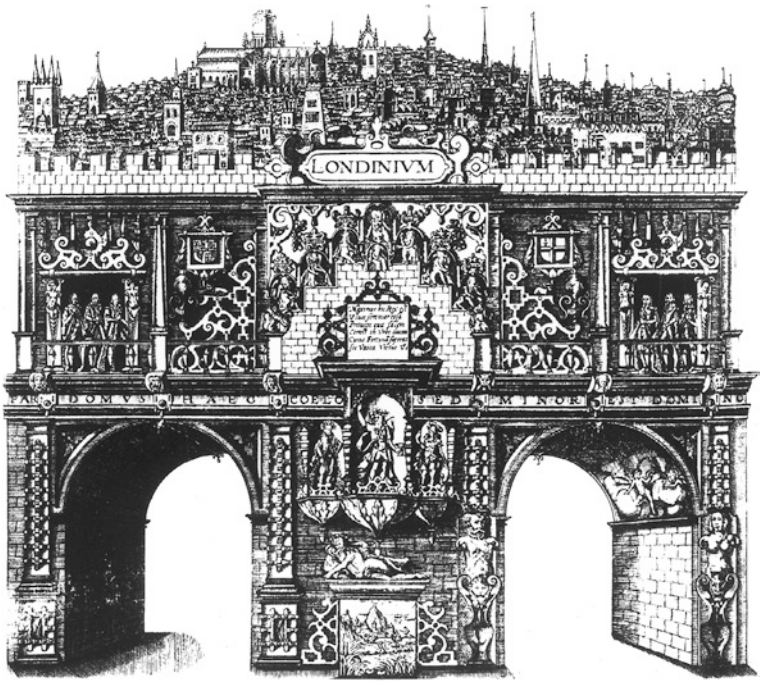
wegs eine unangefochtene Legitimität beanspruchen konnte, dass die Thronfolge von Heinrich VII. bis Elisabeth I. nie unproblematisch war und immer auch neue Umorientierungen vor allem auch im religiösen Bereich mit sich brachte. Solche Umorientierungen lösen tiefe Desorientierung und Unruhe in der Bevölkerung aus und führen zu einer »Autoritätskrise« (Joel Hurstfield), in der weltliche und geistliche Autorität nicht mehr fraglos hingenommen, sondern in einer Pluralität unoffizieller oder gegenoffizieller Diskurse hinterfragt und herausgefordert wird. Das Tudorregime mag ein »Einparteienstaat« gewesen sein (Alan Sinfield), an seinen Rändern jedoch regten sich antiklerikale, lollardische und parlamentarisch-demokratische Gegenstimmen in subversiven Diskursen einer neuen Vehemenz und Öffentlichkeit. Die satirischen Pamphlete eines unter dem Pseudonym »Martin Marprelate« schreibenden Autorenkollektivs aus den späten achtziger Jahren, die Elisabeths halbherzig reformierte Bischofskirche angreifen, sind nur ein Beispiel dafür – ein Beispiel, das ob der Brillanz und deftigen Verve seiner Attacken auch in traditionelle Literaturgeschichten eingegangen ist, die ansonsten den elisabethanischen Puritanismus nur in der satirischen Verzerrung seiner literarischen Gegner, Nashe, Shakespeare oder Jonson etwa, zu Wort kommen lassen. Dabei wird leicht übersehen, dass diese Pluralisierung der Diskurse selbst, die den offiziellen Diskurs herausforderte und zu neuen ideologischen Selbstlegitimationen zwang, mindestens ebenso viel zur Herausbildung eines modernen Staatswesens beitrug wie die Modernisierung des Rechts- und Verwaltungssystems durch die Tudors.

Puritanische Gegenstimmen

Zwei Nationen: Stuart und Commonwealth

Elisabeth war es gelungen, durch eine Toleranz, der äußere Konformität genügte, und durch eine kompromissbereite Politik des Ausgleichs, ja des Gegeneinanderausspielens der Interessen von *gentry* und *peers*, von *court* und *city* und von anglikanischen und puritanischen Tendenzen innerhalb der Kirche, ihre Autorität in einem ständigen Balanceakt über alle Krisen hinwegzuretten. Diese unterschiedlichen Interessen polarisieren sich jedoch sofort, wenn 1603 mit Jakob I. der erste Stuartkönig den Thron besteigt. Zu unterschiedlich und zu überzogen sind die Erwartungen, mit denen die Engländer den Schotten willkommen heißen: Die Anglikaner begrüßen in ihm den Erben der Tudors, zu dessen Ahnen Margarete Tudor gehört, eine Tochter Heinrichs VII.; die Puritaner erwarten sich von ihm als dem im calvinistischen Geist John Knox' und George Buchanans erzogenen Fürsten eine Stärkung ihres Einflusses in der Staats- und Kirchenpolitik; und den katholischen *recusants*, den Katholiken, die sich weigerten, am anglikanischen Gottesdienst teilzunehmen, war er der Sohn der katholischen »Märtyrerin« Maria Stuart. Diesen divergierenden Erwartungen konnte niemand gerecht werden und Jakob, unentschlossen, zurückgezogen und ängstlich, mehr gelehrter Philosoph als pragmatischer Staatsmann – hierin Shakespeares Herzog Vincentio aus *Measure for Measure* (1603–04) und Prospero aus dem *Tempest* (1611) nicht unähnlich – schon gar nicht. Vor allem aber hatte er sich schon vor seinem Thronantritt in seiner Schrift *The True Law of Free Monarchies* (1598–99) auf eine staatstheoretische Position festgelegt, die ihn in tiefgreifende Konflikte sowohl mit der puritanisch-parlamentarischen Seite als auch mit papistischen Strömung bringen musste: Wo innerhalb des elisabethanischen *Settlement* die Souveränität beim »Monarch in Parliament« lag, also ein bestimmter Ausgleich von königlichen Prä-

Jakob I.



Ein theatralisches Zeitalter feiert den Einzug des neuen Königs mit Umzügen (*pageants*) und Triumphbogen und monumentalisiert dabei die Hauptstadt zum zweitenT roja.

Die Stuarts und das »Divine Right«

rogativen und parlamentarischen Rechten erreicht worden war, reklamieren die Stuarts das *Jus Divinum*, das *Divine Right* des Monarchen, der, dynastisch legitimiert und von Gott eingesetzt, über allem menschlichen Gesetz stehe, Quelle aller Rechte und Privilegien sei und dem Parlament, einer bloß noch beratenden Körperschaft, keinerlei Rechtfertigung oder Verantwortung schulde.

Der Konflikt mit dem Parlament und den Puritanern

Damit ist die folgende Eskalation des Konflikts mit dem Parlament, dem an Selbstbewusstsein gewachsenen Repräsentanten der ökonomischen Macht im Lande, ebenso vorprogrammiert wie die mit den Puritanern. Letztere sehen ihre Bestrebungen nach einem demokratischeren Kirchenregiment, nach einer Abschaffung der Relikte der alten Kirche, vor allem der Bischofshierarchie, durch die Kirchenpolitik der Stuarts durchkreuzt, die die Resakralisierung ihres Königtum auf ihre absolute Herrschaft über die Staatskirche und ihre Bischöfe stützt. Die Puritaner, unter Elisabeth noch selbstverständlicher Teil der Staatskirche, sehen sich nun mehr und mehr in die Opposition gedrängt und durch die Dogmatisierung der Episkopalordnung unter Jakob I. (1603–1625) und Karl I. (1625–1649) und seinem Erzbischof William Laud als *Dissenter* ausgegrenzt und verfolgt. Die Flucht der *Pilgrim Fathers* in der »Mayflower« über den Atlantik nach Neu-England (1620) ist uns auch heute noch ein mythisch gegenwärtiges Ereignis. Solche mythische Präsenz verdankt sich auch frühen literarischen Gestaltungen dieses Motivs der Flucht puritanischer Heiliger vor den Nachstellungen der Amtskirche, wie etwa Andrew Marvells Gedicht »Bermudas«, während des Commonwealth geschrieben. Hier begrüßt eine fromme Puritanerschar, dem Wüten der Prälaten Lauds und den Fährnissen der See entronnen, das paradiesische Eiland als das ihnen von Gott bestimmte Gelobte Land mit einem freudigen Hymnus, der bis zu den spanisch kolonisierten Gestaden Mexikos die Botschaft eines reinen und ursprünglicheren Christentums trägt.

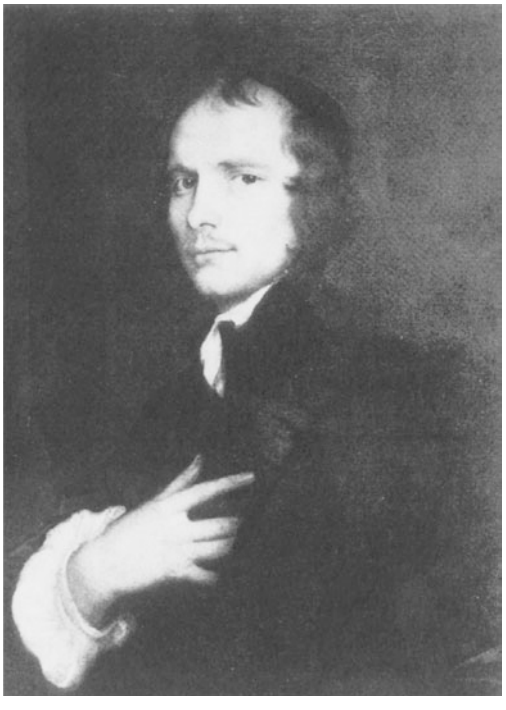
Zwei Nationen – zwei Kulturen

Das Land, unter den Tudors immer wieder als ein einziger *body politic* beschworen, ist nun erstmals in *Two Nations* gespalten, in zwei Kulturen und Interessensgruppierungen eher als zwei Parteien im modernen Wortsinn: die Royalisten und die Parlamentarier, oder, wie sie während des Bürgerkriegs genannt werden sollten, die royalistischen *Cavaliers* und die republikanischen *Roundheads* (die »Kurzgeschorenen«). Zwei Kulturen: dem Charisma des Königs ergeben und für seine Prärogative eintretend die eine, auf das *Common Law* und die Freiheit und Verantwortung des Parlaments pochend die andere; der Bischofskirche und ihren »katholischen« rituellen Formen anhängend bzw. kalvinistisch-presbyterianisch und um das reine Glaubenswort ringend; konservativ das Alte bewahrend bzw. von eschatologischen Erwartungen umgetrieben; die Interessen der Landbesitzer bzw. die des Handels und Unternehmertums verteidigend; traditionelle humanistische Gelehrsamkeit kultivierend die eine und auf die *New Science* ihre Fortschrittshoffnungen setzend die andere.

Das sind natürlich nur sehr grobe Dichotomisierungen, die im Einzelfall zu differenzieren sind, doch geben sie im Ansatz jene Interessengegensätze und Wertoppositionen so wieder, wie sie von den Zeitgenossen erfahren und mythisierend vereinfacht wurden. In dieser Zuspitzung ist das puritanisch-republikanische Ethos ein pragmatisches, das royalistische eines der ästhetisierten Lebenspraxis, des Stils. Ein Vergleich etwa des anglikanisch-royalistischen Predigtstils eines Lancelot Andrewes, humanistisch gelehrt und hoch-rhetorisch, mit dem an der Bibelsprache orientierten *plain style* puritanischer Predigten und Traktate kann diesen Gegensatz ebenso sinnfällig veranschaulichen wie etwa der zwischen der zitatengespickten kuriosen Bildungsfracht, wie sie Robert Burton in seiner *Anatomy of Melancholy* (1621–51) ausbreitet (s.u. Abb. S. 148), und den prägnant systematisierten und formulierten wissenschaftsprogrammatischen Schriften Bacons, auf

Anthonis van Dyck: Karl I. zu Pferde

Adriaen Hanneman: Andrew Marvell (1658)



die sich die puritanischen Bildungsreformer immer wieder beziehen, oder der zwischen der eleganten Nonchalance, die die *Cavalier Poets* so vollendet kultivieren, und der semantischen Dichte der Gedichte eines Marvell oder Milton, deren Komplexität sich einem angestrengten Ringen um Wahrheit verdankt.

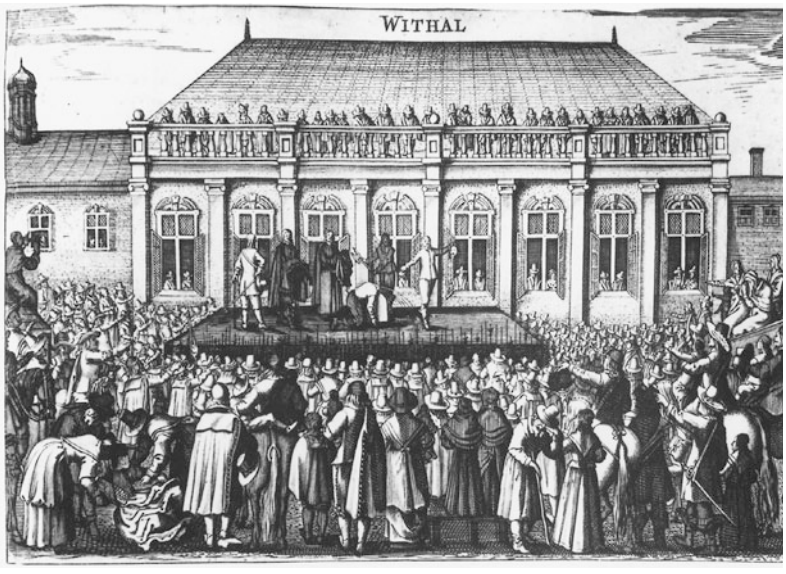
Es ist bezeichnend, dass die Haltung der Stuart *Cavaliers* sich eindrucksvoller noch als in der Literatur in der Bildenden Kunst ausdrückt. Karl, wie viele seiner Höflinge ein großer Sammler und Connaisseur der Künste, versammelt Maler wie Peter Lely oder Anthonis van Dyck an seinem Hof und beauftragt sie mit immer neuen Gemälden von sich und seiner Familie. Van Dycks Reiterportrait monumentalisiert ihn im Stil von Tizians berühmtem Bildnis Kaiser Karls V. Doch erscheint er, trotz der Rüstung, weniger als Kriegsheld an der Spitze einer siegreichen Armee denn als Inbegriff herrscherlicher Autorität, der, unter dräuenden Wolken und gedeckt von der königlichen Eiche, sich selbst und sein Land ebenso unter Kontrolle hält wie sein mächtiges Pferd – eine Gestalt von unvergleichlicher Eleganz, unangefochtener Autorität und hoher Kultur, Patron der Künste und Streiter für das »Königtum von Gottesgnaden«. Man braucht hier nur ein Portrait wie das Andrew Marvells, 1658 von Adriaen Hanneman gemalt, dagegenzuhalten, um sich des Neben- und Gegeneinanders von *Two Cultures* bewusst zu werden. Die bühnenhafte Öffentlichkeit ist hier schon in die Intimität der Beziehung zwischen dem Portraitierten und dem Betrachter zurückgenommen, und die große herrschaftliche Gebärde und stolze Eleganz der Haltung sind dem Ernst einer sich selbst und den Betrachter prüfenden Subjektivität gewichen.

Der Bürgerkrieg

Bei Ausbruch des Bürgerkriegs hatten sich zwei Drittel des Oberhauses und ein Drittel der *Commons* für die royalistische Sache entschieden. Dies reflektiert das soziologische Kriterium, nach dem der überwiegende Teil des Hochadels und ein beträchtlicher Teil der *landed gentry* zu den *Cavaliers*, und die handel- und gewerbetreibenden *cities* und die sich unternehmerisch engagierende *gentry* zu den *Roundheads* tendieren. In den zwei Phasen des Bürgerkriegs (1642–46 und 1648) gelingt es der diszipliniert agierenden und enthusiastisch motivierten Revolutionsarmee, das königliche Heer zu besiegen, wobei besonders Oliver Cromwell, ein Gentleman-Farmer des niederen Landadels, sich mit seinem Kavallerieregiment, den *Old Ironsides*, gegen die *Cavaliers* hervortut und sie sozusagen in ihrem eigenen Metier schlägt. Am Ende des Kriegs hat er, der sich als Werkzeug Gottes empfindet, alle Macht in seinen Händen. Er ist es dann auch, der den Prozess gegen den König anstrengt, ihn in allen Details bis zum Todesurteil kontrolliert in Szene setzt und für die baldige Hinrichtung am 6. Januar 1649 sorgt.

Karl I. auf dem »tragic scaffold«

Was als Triumph der republikanischen und puritanischen Sache gedacht war, als Fanal dafür, dass die Macht der alten statischen Ordnungen von königlichen Prärogativen, feudalen Hierarchien und Institutionen, bischöflichem Konformitätszwang und Handelsbeschränkungen endgültig gebrochen sei und einer neuen gesellschaftlichen, geistigen und ökonomischen Dynamik Raum gegeben habe, erweist sich als zutiefst zwiespältig. Erstens nämlich ist die parlamentarische »Partei« keineswegs in sich geschlossen, sondern zerfällt in ein ganzes Spektrum von radikaleren und moderateren Haltungen, die sich nicht zuletzt auch über die Frage der Verurteilung und Hinrichtung des Monarchen polarisieren; und zweitens spielt Karl die Rolle des königlichen Märtyrers mit so bewegender Würde, dass nicht nur seine Anhänger den Königsmord als Sakrileg anprangerten, sondern auch seine Gegner an der Rechtsmäßigkeit und Opportunität zu zweifeln begannen.



Zeitgenössischer holländischer Druck der Hinrichtungsszene: Das Tribunal wird zur Bühne.

Marvell, Cromwell und Karl I.

Kaum mehr als ein Jahr nach dem Ereignis schreibt Andrew Marvell – wie Milton als späterer Lateinsekretär der Commonwealth-Regierung der puritanisch-republikanischen Sache zutiefst verbunden – eine »Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland«, die Cromwells erfolgreichen Irland-Feldzug feiert und auf die geplante Kampagne gegen Schottland vorausblickt: kein Zweifel, ein panegyrisches Gedicht, das Cromwell zur Inkarnation revolutionärer Energien und zum uneigennützigen Freiheitshelden verklärt. Freilich, die zentralen Strophen dieser Ode auf Cromwell, sind nicht diesem gewidmet, sondern seinem Gegenspieler und Opfer Karl, der als »Royal Actor« würdevoll auf dem »tragic scaffold« des Schafotts agiert:

He nothing common did, or mean,
Upon that memorable scene,
    But with his keener eye
    The axe's edge did try;
Nor called the gods with vulgar spite
To vindicate his helpless right;
    But bowed his comely head
    Down, as upon a bed.

Die »zwei Körper« des Königs

Die Theater- und Schauspielermetaphorik soll hier keineswegs die Haltung des Königs als eine scheinhafte abwehren, sondern ist Teil des monarchistischen Diskurses, nach dem der König »zwei Körper« hat, einen allgemein menschlichen, privaten und einen öffentlichen, von Gott gesalbten (Ernst H. Kantorowicz). Im *body politic* des Königs verkörpert sich sein Charisma und seine legitime Autorität, und ihn inszeniert hier der *Player King* (James Winny) seinem Status und seiner Rolle entsprechend mit vollendeter Würde. Und Cromwell selbst erscheint in dieser Ode nicht einfach als ungebrochener Heros einer gerechten Sache, sondern auch als geradezu manisch getriebener Aktivist, dessen elementare Kräfte sich vor allem im Destruktiven entladen und dessen politische und militärische

Effizienz auch nicht vor machiavellistischer *policy* zurückschreckt. Was uns das Gedicht anstelle der erwarteten Panegyrik bietet, ist also eine dialektisch komplexe Analyse des Konflikts zweier Wertsysteme, die den Untergang der alten Ordnung als gleichzeitig notwendig, aber auch tragisch darstellt und den Sieg der neuen expansiven Dynamik eines kompetitiven Individualismus in Staat und Wirtschaft gleichzeitig rechtfertigt und mit moralischen Fragezeichen versieht.

Gerade in dieser Erkenntnis der Dialektik des Fortschritts liegt die Modernität dieser Ode, die sie von der monologischen feudalen Panegyrik abhebt. Die Ambivalenz der Darstellung Cromwells und Karls und der hinter ihnen stehenden Interessen reflektiert aber auch sehr genau die innere Gebrochenheit und Widersprüchlichkeit der parlamentarischen Bewegung im Bürgerkrieg und Commonwealth. Die parlamentarisch-puritanischen *Roundheads* sind ja nur ein recht instabiles Zweckbündnis miteinander rivalisierender Interessen zur Verteidigung der Rechte des Parlaments als Oberstem Gerichtshof und allein steuerbewilligender Instanz gegenüber dem Stuart-Absolutismus und zum Kampf gegen das anglikanische Establishment und seine Anfälligkeit für römisch-katholische Glaubensformen, sein hierarchisches Episkopalsystem und dessen Verquickung mit dem Staat, seine Zwangserhebung von *tithes* (Kirchenabgabe des »Zehnten«) und seine Beschneidung der Gewissensfreiheit. Und, wie so oft bei Revolutionen, werden dabei die revolutionären Gruppen, die die Hauptlast des Kampfes getragen und ihn mit den kühnsten Visionen eines Gottesreichs auf Erden, eines Reichs der Freiheit, Gleichheit und Entfaltung aller menschlichen Kräfte, beflügelt hatten, vom postrevolutionären Establishment mehr und mehr marginalisiert. Für einen Winstanley etwa, der mit seiner *Digger*-Gemeinschaft wenige Monate nach Karls Hinrichtung in einer symbolischen Besitznahme unbebautes *common land* umgräbt und bepflanzt, ist hier ebenso wenig mehr Platz wie für die zahlreichen anderen religiösen Gruppen, die ihre chiliastischen Hoffnungen einer »World Turned Upside Down« (Christopher Hill) auf die puritanische Revolution gesetzt hatten. Cromwell hält zwar am Prinzip der Gewissensfreiheit fest (unter Ausschluss der Anglikaner und Katholiken) und lehnt die Königswürde ab, doch regiert »His Highness« in seinem Sendungsbewusstsein nicht weniger autokratisch als die Stuart-Könige, ja verfängt sich in den selben Autoritätskonflikten mit dem Parlament wie diese. Als dieses erste Experiment einer »bürgerlichen« Revolution in Europa nach kaum mehr als einem Jahrzehnt scheiterte, lag dies weniger an den royalistischen Gegenkräften im Lande und im Ausland, sondern an ihren eigenen inneren Widersprüchen von religiös motiviertem Erneuerungswillen und ökonomisch motivierter, pragmatischer Interessenspolitik. Die Restauration der Stuarts (1660) bedeutete die endgültige Niederlage radikaler Neuerungen in England und »stellte nicht nur das Königtum wieder her, sondern mehr noch die Macht des Parlaments« (Kurt Kluxen).

Puritanische Flügelkämpfe

Die Restauration der Stuarts

Bestandsaufnahmen zur Lage der Nation

Die Geschichte Englands von Heinrich VII. bis Cromwell, die wir auf den vorausgehenden Seiten skizziert haben, ist uns auch in ihren wirtschafts-, sozial-, verfassungs- und kulturgeschichtlichen Dimensionen wesentlich konkreter und detaillierter gegenwärtig als die Geschichte vorausgehender Epochen. Dies liegt nicht nur daran, dass nun, im Zeichen einer gesellschaftlich breiter gestreuten

Schriftkultur und der Textvervielfältigung durch den Buchdruck, die Quellen reicher fließen; es liegt auch an der Art der Quellen, die nun zur Verfügung stehen. Es macht einen wesentlichen Aspekt der Modernität der Frühen Neuzeit aus, dass Gesellschaft und Kultur in einer neuen, emphatischen Weise selbstreflektiv werden, d. h. sich selbst und ihre Institutionen in ihrem geschichtlichen Gewordensein, ihrem derzeitigen Status und ihren Problemen, Krisen und Prozessen analytisch thematisieren, Bestand von sich selbst aufnehmen und diese Bestandsaufnahme durchaus auch öffentlich und kontrovers diskutieren.

Dies beginnt schon bei der rein geographischen Bestandsaufnahme. Die Tudorzeit ist die Zeit, in der die ersten englischen Landkarten, Stadtpläne und Reiseführer veröffentlicht werden: John Lelands *Itinerary* (1535–43) erschließt die Grafschaften Englands, die meisten von ihnen für die überwältigende Mehrzahl der Bevölkerung eine *terra incognita*, für spätere Reisende; der Antiquar William Camden kompiliert eine geradezu enzyklopädische Materialfülle zur Geographie, Archäologie und Geschichte der *counties* in seiner von Auflage zu Auflage anschwellenden *Britannia* (1586 in Latein, 1610 in Englisch), und John Stow legte 1598 einen systematisch die Stadtteile und Institutionen erfassenden *Survey of London* vor. Diese »Elizabethan discovery of England« (A. L. Rowse), dieses »Elizabethan writing of England« (Richard Helgerson), dient auch der Bewusstmachung nationaler Identität und der Weckung patriotischen Stolzes auf die Größe Englands in Geschichte und Gegenwart. In Michael Draytons groß angelegtem episch-deskriptivem Gedicht *Poly-Olbion* (1612–1622) schlägt die Topographie vollends in den Preishymnus auf England um, seine mythischen Wurzeln in der »Trojan race« und die Erfüllung seiner Geschichte in der Gegenwart imperialer Expansion jenseits der Meere. Die bewegenden Worte, die Shakespeare dem sterbenden John of Gaunt in *Richard II* (II,i, 40ff) in den Mund legt –

> This royal throne of kings, this scept'red isle,
> This earth of majesty, this seat of Mars,
> This other Eden, demi-paradise,
> [...]
> This happy breed of men, this little world,
> This precious stone set in the silver sea,
> [...]
> This blessed plot, this earth, this realm, this England –

fassen die Topik panegyrischer Englandsbeschreibungen mit so suggestiver poetischer Kraft zusammen, dass diese Verse als vielbemühtes Anthologie-Stück immer dann zitiert werden, wenn es gilt, englische Größe und Autonomie zu beschwören.

Die elisabethanische Entdeckung Englands

Albion, die Schutzgöttin Großbritanniens, drapiert in einem Gewand aus Landschaft und vom Meer umspült, schmückt das Titelblatt von Draytons *Poly-Olbion.*

Insellage als »manifest destiny«

Englands Autonomie verdankt sich seiner Insellage, und diese geographische Situation ist, so argumentiert dieser Text zusammen mit zahlreichen anderen zeitgenössischen Texten, göttliche Fügung und göttlicher Auftrag, hier das Reich Gottes auf Erden zu verwirklichen. Ja selbst die Randlage der britischen Inseln im Nordwesten Europas, die zunächst als Nachteil erscheinen mochte, wird nun im Zeitalter transatlantischer Entdeckungen und der Suche nach einer Nordwest-Passage in den Orient als gütige göttliche Schickung interpretiert, die England vor allen anderen Ländern auszeichnet und es in einer frühen Version der Theorie eines *manifest destiny* darauf verpflichtet, Brückenkopf der Kolonialisierung und Missionierung zu werden. So, ausdrücklich, der *Metaphysical Poet* und Dean of

St. Paul's John Donne in einer Predigt, die er 1622 der *Honourable Company of the Virginian Plantation* hält: »You shall have made this *Island*, which is but as the *Suburbs* of the old world, a Bridge, a Gallery to the new«.

Ein Ständestaat im Übergang

Nicht nur die Landschaft, auch die Gesellschaft wird nun in ersten systematischen Beschreibungsversuchen zum Gegenstand einer »proto-soziologischen« oder »proto-politologischen« Reflexion gemacht. William Harrison stellt in seiner *Description of the Island of Britain* (1577–87) erstmals die Ständeschichtung der englischen Gesellschaft dar. »Wir in England«, schreibt Harrison, »teilen unser Volk gemeinhin in vier Gruppen ein, nämlich Adlige (*gentlemen*), Bürger (*citizens or burgesses*), Freisassen (*yeomen*) und Handwerker oder Arbeiter (*artificers, or laborers*).« Bei den *gentlemen* unterscheidet er zwischen dem Hochadel (*nobility*) und dem niederen Adel (*knights and esquires, and simple gentlemen*). Die entscheidende Trennlinie innerhalb dieses Vier- bzw. Fünfständemodells ist die zwischen der *gentry* und den *common people*. Während der Tudorzeit sind nur vier oder fünf Prozent der Gesamtbevölkerung *gentlemen* im umfassenden Sinn Harrisons, und diese winzige Gesellschaftsschicht trifft allein alle politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entscheidungen für die Nation als ganze.

Diese Beschreibungen sind bereits erstaunlich differenziert, doch gehen sie noch von den statischen Vorstellungen einer auf Landbesitz beruhenden, festen Gesellschaftspyramide aus. Die gewaltigen prozesshaften Verschiebungen innerhalb der Besitz- und Machthierarchien kommen noch kaum ins Blickfeld bzw. machen sich nur indirekt in Abgrenzungsunschärfen – vor allem zwischen der niederen *gentry* und den *citizens* -und in der Ausklammerung wichtiger Bevölkerungsgruppen – etwa dem städtischen Kaufmannsstand und den Berufsständen der Juristen und Ärzte – aus dem Beschreibungsmodell bemerkbar. Dabei befindet sich doch die Gesellschaft ökonomisch und sozial in einer so beunruhigend rasanten Bewegung, dass zeitgenössische Prediger und Satiriker verstört den Zusammenbruch aller Ordnung und Hierarchie (*degree*) als unmittelbar bevorstehend anprangern. Einer der Gründe dafür ist schon das nach langen Perioden der Stagnation auffällige Bevölkerungswachstum in England und Wales von etwas über zwei Millionen in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts auf über vier um die Jahrhundertwende und fünfeinhalb gegen Ende des 17. Jahrhunderts. London, inklusive der Vororte, wächst im gleichen Zeitraum überproportional von einer Stadt mit etwa sechzigtausend Einwohnern zu einer von über einer halben Million an. Hier setzt also schon jener Prozess der Verstädterung ein, der in England, wie in Kontinentaleuropa auch, die Geschichte der Neuzeit bestimmen wird. Zwei Prozesse bedingen dies: zum einen der Aufschwung von Handel, Gewerbe und Industrie in London und den anderen größeren Städten; zum andern die Verschlechterung der Situation der Landbevölkerung durch steigende Preise, *enclosures* und die Umwandlung von Ackerland in Weideland, die vor allem die kleinbäuerlichen Landarbeiter betrifft, sie zur Landflucht zwingt und damit auch in den Städten zu einer Pauperisierung führt. Trotz des recht fortschrittlichen und effizienten Armengesetzes von 1597, das bis ins 19. Jahrhundert hinein in wesentlichen Zügen unverändert wirksam bleiben soll, genügen angesichts dieser Verelendung Missernten oder andere krisenhafte Zuspitzungen, um immer wieder lokale *riots* zu entfachen.

Bevölkerungswachstum und Verstädterung

»Levellers« und »Diggers«

Bezeichnenderweise ist es im Kontext eines solchen Bauernaufstands, der *Midlands Revolt* von 1607/8, dass erstmals die Begriffe *Levellers* und *Diggers* als programmatische Parolen der Infragestellung angeblich gottgewollter Hierarchien,

als Kampfruf der Habenichtse gegen das Landbesitz-Monopol der *gentry* auftauchen, die dann in der Revolution der vierziger Jahre eine so virulente Rolle spielen sollen. Im selben Jahr 1608 führt Shakespeare in der Eröffnungsszene des *Coriolanus*, versetzt ins antike Rom, einen solchen Aufstand hungernder Plebejer vor, dem gegenüber die Fabel vom Magen und den Gliedern und deren wechselseitiges Aufeinanderangewiesensein, die der Patrizier Menenius Agrippa den Revoltierenden vorhält, als abwiegelnde und ideologisch verklärende Beschwörung eines gerade nicht mehr funktionierenden *body politic* dem Zuschauer kritisch bewusst gemacht wird.

»Rise of the Gentry«

Eindeutiger Gewinner bei diesen sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Umwälzungen ist eine die alten Standesschranken verwischende Schicht aus niederer *gentry* und Bürgertum, die ihre Macht nicht mehr allein auf Landbesitz und feudale Privilegien stützt, sondern, schon im Sinn einer modernen Meritokratie, auf ihr unternehmerisches Geschick und Engagement in Handel, Gewerbe und Industrie. Auch wenn die alte sozialgeschichtliche Vorstellung eines *Rise of the Gentry*, die schließlich in der Revolution die Macht ergreift, insofern ein Mythos ist, als sie fälschlicherweise eine ständische Homogenität der aufsteigenden Schicht unterstellt, sind sich doch schon viele zeitgenössische Beobachter der Tudor- und der frühen Stuartzeit einig, dass »the middling sorts of men« an ökonomischer und politischer Macht gewonnen haben, und dass dies die englische Gesellschaft etwa von der französischen unterscheide. Damit rücken die niedere *gentry* und das Bürgertum einander näher: Mitglieder der *gentry* investieren in Handel- und Gewerbeunternehmen, arrivierte Bürger kaufen sich Land und die Privilegien von *gentlemen*, und zahlreiche Ehen über die Standesschranke hinweg besiegeln dieses Zweckbündnis ebenso wie die gemeinsame Gründung königlich privilegierter Kompanien für den Überseehandel. Die jakobäischen *Citizen Comedies* legen von diesem Unsicherwerden der Standesgrenzen ein beredtes Zeugnis ab.

Zwei Beispiele: die Greshams und Shakespeare

Ein prägnantes Beispiel für diesen zur *gentry* aufgestiegenen Kaufmannsstand stellen die Greshams dar: Sir Richard Gresham wird als Lord Mayor von London geadelt, und sein Sohn, Sir Thomas Gresham, saniert als Elisabeths Handelsexperte die Staatsfinanzen, errichtet 1557 als Privatunternehmen die *Royal Exchange* und gibt durch die Stiftung des *Gresham College* den neuen anwendungsbezogenen Wissenschaften in England – Physik, Geometrie, Astronomie, praktische Mathematik, Navigation, Buchhaltungs- und Rechtswesen – entscheidende Impulse, die sich in ihren Auswirkungen bis zur Gründung der *Royal Society* (1662) verfolgen lassen. In kleinerem Maßstab kann auch Shakespeares Karriere als Beispiel dienen: Der Sohn eines Händlers und Handschuhmachers, der in der Lokalpolitik des Provinzstädtchens Stratford-upon-Avon als *bailiff* (Stadtvorsteher) und *justice of the peace* (Friedensrichter) eine bedeutsame Rolle gespielt hatte, erwirbt sich als Schauspieler, Stückeschreiber und Aktionär im privatkapitalistisch organisierten Theaterwesen Londons ein beträchtliches Vermögen, das er in Land- und Grundbesitz in seiner Heimatstadt anlegt, wo er seine letzten Jahre in einem der stattlichsten Bürgerhäuser des Ortes, *New Place*, verbringt.

Shakespeares letzte Unterschrift auf seinem Testament

Mythen von Geschichte und Staat

Wichtiger noch als die Beschreibung gegenwärtiger Zustände und Verhältnisse ist den Elisabethanern jedoch die Darstellung der Geschichte. Das eine wurde auch nicht als Gegensatz zum anderen gesehen, da die Geschichte als Vorgeschichte der

Macbeth und Banquo begegnen den Hexen auf dieser Illustration aus Holinsheds *Chronicles*. Für Shakespeare und seine Zeitgenossen war auch dies ein historischer Stoff. Gegenüber Shakespeares monströsen Geschöpfen wirken diese Hexen wie harmlose Hofdamen.

Gegenwart ja zu deren Erklärung und Verklärung beitragen sollte und grundlegende Probleme der Legitimation von Herrschaft angesichts einer um die Jahrhundertwende strenger werdenden Zensur überhaupt nur in historischer Distanzierung, d.h. anhand von Beispielen der antiken oder der Nationalgeschichte, öffentlich erörtert werden konnten. Schon der erste Tudorherrscher, Heinrich VII., beauftragt den italienischen Humanisten Polydore Virgil, die englische Nationalgeschichte zu schreiben, und Edward Hall, protegiert von Heinrich VIII., und Raphael Holinshed unter Elisabeth I. setzen dieses Projekt in *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (1548) bzw. *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577 u.ö.) fort. Solche Historiographie zielt von vornherein nicht darauf ab, wie die moderne Geschichtsschreibung durch möglichst objektive Aufarbeitung der Quellen zu erforschen, was wirklich geschehen war. Sie mischt vielmehr Legende und dokumentierte Fakten und arrangiert und interpretiert diese Materialien in einer Weise, die ihrem Auftrag und ihrer Intention dient, nämlich das gegenwärtige Establishment als krönenden Abschluss der Geschichte zu legitimieren und ihm den Glanz einer großen Vorgeschichte zu verleihen. In der Nachfolge mittelalterlicher Geschichtslegenden werden daher die Ursprünge der britischen Nation mit dem antiken Trojamythos verbunden und auf Brutus, den Urenkel des Aeneas, und seine versprengte Trojanerschar zurückgeführt, den Begründern des *Troynovant*, des Neuen Troja, das im englischen London wiedererstanden sei. Weiterer mythischer Glanz fällt auf England durch die Verbindung mit dem Artusmythos, in dessen Licht die Tudorherrschaft als die von Merlin prophezeite Wiederkehr des Artusreichs verklärt wird.

Nationalgeschichte als Auftragswerk

London als Neues Troya

Und schließlich wird, in einer kleinräumigeren Perspektive, die unmittelbare Vorgeschichte der Tudorherrschaft als die Verwirklichung eines providentiellen, heilsgeschichtlichen Plans gesehen, der in der Befriedung Englands und in der Etablierung eines reformierten, reineren, Christentums durch die Tudors gipfele. Dieser *Tudor Myth* (E.M.W. Tillyard) stellt die englische Nationalgeschichte von Eduard III. bis zu den Tudors als heilsgeschichtlichen Zyklus von Größe, Niedergang und wiedererlangter Größe, von Schuld und Sühne dar: Der »Sündenfall« in diesem Mythos ist die Absetzung und Ermordung Richards II., unter dessen Regentschaft die Einheit und Größe des Reichs Eduards III. zerfiel, durch Heinrich IV. aus dem Hause Lancaster. Die Generationen währenden Fehden zwischen den

Häusern York und Lancaster, die hier aufbrachen, galten als das Strafgericht Gottes für dieses Sakrileg – ein Strafgericht, das nur während der vorbildlichen Herrschaft Heinrichs V. ausgesetzt wurde, dann aber in der Heimsuchung durch Richard III., der Inkarnation des Bösen, seine äußerste Verschärfung erfuhr. Nun erst war die Urschuld gesühnt, konnten die beiden Häuser im Hause Tudor versöhnt und staatliche Ordnung und nationale Größe wiederhergestellt werden.

Gemeinsame Funktionen dieser mythischen Konstruktionen von Nationalgeschichte sind die heilsgeschichtliche Überhöhung der Tudorherrschaft, die Schaffung und Verklärung patriotischer Gefühle einer nationalen Identität und schließlich die Legitimation protestantischer Reform und Autonomie. Eine solche offizielle oder zumindest doch offiziöse Historiographie legitimiert Herrschaft und lehrt Verhalten: Als Fürstenspiegel hält sie den Herrschenden, den *magistrates*, positive und negative Exempla des Umgangs mit Autorität vor (und *A Mirror for Magistrates* heißt auch eine seit der Jahrhundertmitte immer wieder aufgelegte und erweiterte Sammlung von Versmonologen, in denen berühmte Figuren vor allem der englischen Geschichte über ihr Scheitern und ihren Sturz aus der Höhe der Macht reflektieren); und die Untertanen lehrt sie, auch schwache oder gar tyrannische Königsherrschaft als Strafe Gottes ohne Aufbegehren zu ertragen.

Fürstenspiegel, Predigten und Geschichtsepen

Diese geschichtsmythischen Deutungsmodelle bleiben nicht auf die Historiographie beschränkt, sondern dringen auch in andere Textsorten ein – die Predigt etwa, die in den beiden *Books of Homilies* (1547 u. 1563) staatskirchlich geregelt wird und in regelmäßigen Zeitabständen »Against Disobedience und Wilful Rebellion« wettert. Auch in die Literatur im engeren, modernen Sinn – eine Ausgrenzung, die der englischen Renaissance noch fremd ist – dringt sie ein. Wir haben schon angedeutet, wie etwa Spensers *Faerie Queene* bei aller romanzenhaft-allegorischen Phantastik an diese Konstruktion der Nationalgeschichte anschließt. Daneben gibt es aber auch Versuche, wie den Samuel Daniels (1563–1619) in *The Civil Wars between the two Houses of York and Lancaster* (1595 u. 1609), der eigenen Geschichte durch die Form des antiken Epos klassische Dignität zu verleihen und die Rosenkriege auf das welthistorische Niveau des römischen Bürgerkriegs in Lucans *Pharsalia* anzuheben. Bedeutsamer noch für die literarische Vermittlung eines historischen und nationalen Selbstverständnisses wird jedoch das Drama, und dies allein schon deshalb, weil das Medium des Theaters, wie die Predigt, auch jene breiten Bevölkerungsschichten erreichen kann, die des Lesens nicht kundig sind.

Ein Vorläufer ist hier die an einer der Londoner Juristenschulen 1561 uraufgeführte Blankverstragödie *Gorboduc* von Thomas Norton (1532–84) und Thomas Sackville (1536–1608). Sie führt an einem Stoff der sagenumwobenen englischen Frühgeschichte die politische Bedeutung nationaler Einheit, einer streng geregelten Thronfolge und einer sorgfältigen Erziehung und Leitung des Fürsten durch besonnene Ratgeber vor – alles Themen, die wenige Jahre nach Elisabeths Thronbesteigung von unmittelbarer Aktualität sind. Wenn dann in der folgenden Dekade das professionelle Theaterwesen entsteht, beansprucht die Geschichtsdramatik bald einen wesentlichen Anteil am Repertoire der *public theatres.* Besonders auffällig häufen sich die *chronicle* und *history plays* von den späten achtziger Jahren bis etwa zur Jahrhundertwende; in diesen Zeitraum fallen ja auch Marlowes *Edward II* und die großen York- und Lancaster-Tetralogien Shakespeares. Man hat daher lange Zeit diese Blüte der Dramatisierung englischer Nationalgeschichte mit dem patriotischen Aufschwung im Gefolge des Siegs über die Spanische Armada (1588) in ursächlichen Zusammenhang gebracht, doch spricht da-

Tudormythen auf der Bühne

Ralegh schrieb seine *History of the World* im Londoner Tower. Das allegorische Titelblatt feiert die Geschichtsschreibung als Lehrerin des Lebens, die Tod und Vergessen überwunden hat und die Weltkugel in ihren Händen hält. Der Globus zeigt, Raleghs Engagement für Kaperfahrten und Koloniegründungen entsprechend, das Meer als Kampfschauplatz und Handelsweg – einschließlich der erhofften Nordost- und Nordwestpassagen zu den Reichtümern des Ostens.

gegen, dass der Inhalt der meisten dieser Stücke gerade nicht dazu angetan ist, patriotische Hochgefühle zu stimulieren. Worum es in diesen Stücken vielmehr geht, sind Legitimationsprobleme, und diese werden in durchaus problematisierender Weise in Szene gesetzt. Wenn man hierfür einen realpolitischen Bezugsrahmen sucht, dann ist dieser also weniger in einer Euphorie nationaler Stärke der Nach-Armada Jahre zu sehen, als vielmehr in der zunehmenden Unsicherheit über die nationale und dynastische Zukunft und der tiefgreifenden Verunsicherung über Normen des politischen Handelns in der Endphase von Elisabeths Regentschaft. Diese Stücke propagieren nicht einfach die Orthodoxie des Tudormythos und die sie fundierenden Werte eines sakrosankten Königtums und einer absoluten Gehorsamspflicht der Untertanen; sie stellen diese vielmehr auf die Probe konkreter Exempla und hinterfragen sie damit. Und ebenso wenig war das elisabethanische Theater, obwohl es unter dem Patronat des Hofs und der Aristokratie stand, ein offizielles Medium der Regierungspropaganda. Als privatkapitalistische Institution, zudem südlich der Themse und damit außerhalb der Kontrolle des Londoner Magistrats situiert, konnte es sich vielmehr zu einem relativ freien Forum der geschichts- und staatsphilosophischen Diskussion entwickeln und, gedeckt durch die Indirektheit seines Wirklichkeitsbezugs, durch die Fiktionalität seiner Dialoge, auch extreme Positionen ins Spiel bringen, die in nichtfiktionalen Diskursen sofort und massiv von der Zensur verfolgt worden wären.

Überhaupt ist es problematisch, angesichts der Interessengegensätze innerhalb des Tudor-Establishments von *der* orthodoxen Konstruktion von Geschichte und Staatlichkeit zu sprechen. Nicht nur, dass Einflüsse von außen – Jean Bodins naturrechtliche Konzeption von Autorität, Niccolò Machiavellis pragmatische Begründung von Herrschaft – diese Orthodoxie destabilisieren: Sie ist schon in sich, in ihrer labilen Balance von puritanischen und katholischen Tendenzen, immer eine widersprüchliche und umstrittene.

In ihrem Kampf gegen die Feudalhierarchie und die Macht der Prälaten sehen sich die Puritaner durch eine Geschichtsdeutung beflügelt, die nicht weniger religiös-eschatologisch ist als die des Tudormythos und doch diesem völlig zuwiderläuft. Nicht die endgültige Etablierung nationaler Ordnung durch die Tudors oder Stuarts ist hier das Ziel der Geschichte, sondern die Wiederkunft Christi und damit der Anbruch eines »Tausendjährigen«, eines »Dritten Reichs« der Freiheit, eines »Paradise Regained« (Milton). Aus dem Mittelalter tradierte chiliastische Erwartungen werden hier ins Politische gewendet, ohne dabei an religiöser Intensität zu verlieren. Das Reich des Heiligen Geistes – nicht im Jenseits, sondern in dieser Welt; nicht als utopische Phantasie, sondern unmittelbar bevorstehend! Wie der Puritaner Gabriel Plattes 1655 schreibt:. »Utopia may be had really, without any fiction at all.«

Im Lichte dieses Mythos stellt sich die englische Geschichte dar als eine des Verlusts und des Wiedergewinns der Freiheit, als Verlust der alten angelsächsischen Freiheiten durch die normannische Fremdherrschaft, das *Norman Yoke*, und der Gewissensfreiheit des ursprünglichen Christentums durch die babylonische bzw. römische Gefangenschaft der Kirche, die beide in der Königs- und Prälatenmacht der Gegenwart fortwirken. So ist den *Levellers* und *Diggers*, aber auch moderateren Puritanern wie etwa schon Sir Walter Ralegh (*The History of the World*, 1614), Heilsgeschichte eine Geschichte der Befreiung von Fremdherrschaft und Fremdbestimmung, die mit ständigem Rekurs auf die natürlichen Freiheitsrechte des Volkes und auf die erfolgreich erkämpften, aber nun gefährdeten Freiheiten des *Common Law,* etwa die der *Magna Charta Libertatum* (1215), appellativ vergegenwärtigt

wird. Diese Befreiungsgeschichte ist zwar durch und durch theologisch und religiös, doch deutet sich in der Betonung der Selbstbefreiung des Christenmenschen bereits die Möglichkeit einer Säkularisierung dieses heilsgeschichtlichen Schemas an. Die aufklärerische *Whig History* seit dem 18. Jahrhundert wird diese neue Geschichte dann explizit ausbuchstabieren und in der Gegenwart des modernen, bürgerlich-parlamentarischen Verfassungsstaats gipfeln lassen.

Neue Orientierungen: Renaissance, Humanismus und Neue Wissenschaft

Renaissance und Frühe Neuzeit

Der Begriff der Renaissance, lieb und teuer wie er der Kultur- und Geistesgeschichte seit Jacob Burckhardts stilbildender Darstellung der *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) geworden ist, reicht allein nicht aus, um jene »Epochenschwelle« (Hans Blumenberg) zu bezeichnen, in der sich die Frühe Neuzeit konstituiert. Als Epochenbezeichnung spricht zwar für diese Vorstellung einer Wieder- und Neugeburt, dass sie schon die Zeitgenossen – von Petrarca und Boccaccio im 14. Jahrhundert bis zu Machiavelli und Erasmus im frühen 16. Jahrhundert – immer wieder beschworen haben, um ihre besondere historische Situation zu markieren. Sie situierten sich damit in einer neuen Welt-Geschichte – nicht mehr der antiken eines Abstiegs vom Goldenen zum Eisernen Zeitalter, nicht mehr der mittelalterlichen einer Abfolge von vier Weltreichen und nicht mehr der christlichen von Paradies, Sündenfall, Erlösungstat Christi und Jüngstem Gericht, sondern in einer diesseitigen und optimistischen Geschichte in drei Kapiteln, deren letztes als steigernder Rückgriff auf das erste, lichtvolle Kapitel der Antike nun nach dem zweiten und düsteren Kapitel des Mittelalters gerade erst begann. Auch dies ist natürlich eine mythische Erzählung, wie schon die aus dem Kultischen stammende Metaphorik von Tod und Neugeburt, von Dunkel und Licht, deutlich macht: Sie ist der Versuch, sich den Modernisierungsschub als zwingendes, in sich geschlossenes und einmaliges Ereignis plausibel zu machen und ihn als solchen zu propagieren.

Mythisierte Weltgeschichte

Darin, in dieser Mythisierung von Geschichte, liegt aber auch die Grenze des Erkenntniswerts und der Aufschlusskraft des Begriffs Renaissance. Er fragt nicht nach Ursachen und Rahmenbedingungen und ist entweder zu ganzheitlich *(»die* Kultur«!), um zur Analyse von Prozessen in ihrer Vielschichtigkeit und Gegenläufigkeit anzuregen, oder aber von zu geringer Reichweite, d. h. zu sehr auf die philologische Rückgewinnung antiker Texte eingeengt, um Aspekte dieses Modernisierungsprozesses, die über das Philologische und Stilgeschichtliche hinausgehen – wirtschafts-, wissenschafts- oder religionsgeschichtliche Aspekte etwa –, noch mitdenken zu lassen. Besonders problematisch wird dieser Begriff, wenn er zum zentralen Schlüsselbegriff für die *englische* Kultur- und Geistesgeschichte gemacht wird. Mit dem Begriff der Renaissance verbundene Erscheinungen erreichen England ja erst mit einer erheblichen Verspätung, nämlich im ausgehenden 15. und frühen 16. Jh., als die kontinentaleuropäische Renaissance, und vor allem die des Ursprungslandes Italien, bereits in ihre Spätphase getreten war, und sie wurden dann sogleich überlagert und überformt von der Reformation und den nationalstaatlich-patriotischen Intentionen der Tudorherrschaft.

Eine verspätete Renaissance

Humanistische Bildungsreformen

Ad fontes!

Auch in England zeigt sich der Impetus der Renaissance zunächst als das humanistisch-philologische Projekt der Rückgewinnung antiker Sprachen und antiker Texte – des klassischen, ciceronischen Latein im Gegensatz zum Latein der Kirchenväter; des Griechischen, das im Mittelalter weitgehend in Vergessenheit geraten war; der griechischen Originaltexte Platons und der griechischen Originalschriften der Bibel im Gegensatz zu den lateinischen Aristoteles-Übersetzungen der Scholastiker und der kirchenlateinischen Vulgata. Die englischen Humanisten müssen sich dazu ihr philologisches Rüstzeug neu aus Italien holen. Als symbolisches Datum für den Beginn des Renaissancehumanismus in England könnte man daher das Jahr 1490 bezeichnen, als William Grocyn (1449–1519), aus Italien zurückgekehrt, erstmals öffentliche Vorlesungen über griechische Sprache und Literatur an der Universität Oxford hielt. Ihm folgen die ebenfalls in Italien gebildeten Thomas Linacre (um 1460–1524) und John Colet (1466–1519), die binnen kurzem Oxford zu einem so renommierten Studienzentrum für das Griechische machen, dass selbst ein Erasmus von Rotterdam sich dort inskribiert. Er sollte als Freund Thomas Morus', der ebenfalls in Oxford bei Grocyn, Linacre und Colet studiert hatte, entscheidende Schaffensjahre in England verbringen, unter anderem als Griechischdozent in Cambridge. Dort entwickelt sich ein stärker pädagogisch ausgerichtetes Zentrum humanistischer Studien, dem die bildungsprogrammatischen Schriften *The Governour* (1531) von Thomas Elyot (um 1490–1546) und *The Scholemaster* (1570 postum) von Roger Ascham (1515–1668) ebenso verpflichtet sind wie die Bemühungen des Gräzisten John Cheke (1514–1557) um einen schlichten und transparenten englischen Prosastil.

Neue Schulen für eine neue Elite

Dieses pädagogische Engagement ist insgesamt charakteristisch für den englischen Humanismus: Es geht ihm nicht nur um philologische Kenntnisse, sondern, vermittelt über philologische Studien, um die Heranbildung frommer und tugendhafter Christen und guter und tüchtiger Staatsbürger oder *magistrates.* So bleibt der Humanismus nicht ein inneruniversitäres Studienfeld, sondern er wirkt in vielfältiger Weise normbildend in die Gesellschaft hinein. So manche der führenden Gelehrten sind als Hauslehrer und Fürstenerzieher tätig – Linacre z. B. als Lateinlehrer der jungen Mary Tudor, Ascham als Tutor Elisabeths –; andere widmen sich dem Auf- und Ausbau eines humanistisch reformierten Schulwesens, das nach der Aufhebung der Klöster (1533) die alten Klosterschulen ersetzen sollte. Die erste dieser *grammar schools* ist die Domschule von St. Paul's, 1512 von Colet als humanistische Modellschule begründet: Aber auch eine weniger prominente *grammar school* wie etwa die Stratfords – prominent nur, weil Shakespeare sie besuchte – vermittelt erstaunlich solide Kenntnisse in lateinischer Sprache und Literatur, und ihre relativ gut bezahlten und in Oxford ausgebildeten Magister belegen, dass sich auch das Bürgertum einer Kleinstadt von kaum 2000 Einwohnern die humanistische Ausbildung ihrer Jugend angelegen und teuer sein lässt.

Übersetzungen

Schließlich sorgen humanistische Gelehrte auch durch eine ausgedehnte Übersetzertätigkeit dafür, dass die Hauptwerke der antiken Literatur und wichtige zeitgenössische Texte der europäischen Renaissance einem breiteren, des Griechischen, Lateinischen oder der modernen Fremdsprachen unkundigen Publikum zugänglich werden. Zunächst stehen die antike Geschichtsschreibung, Philosophie und Naturwissenschaft im Mittelpunkt dieser auf lebenspraktischen Bezug abzielenden Vermittlertätigkeit; bald aber wendet man sich auch den Dichtern und Dramatikern zu. Elyots Übersetzungen platonischer Dialoge, Arthur Gol-

Die Lateinschule in Stratford: Das Klassenzimmer, museal über die Jahrhunderte gerettet, ist zu einem der heiligen Schreine des Shakespeare-Kults und zur ökonomisch verwertbarenT ouristenattraktion geworden. Die 1989 entdecktenF undamente des Rose Theatre (1587/92), die einzigen bisher zutage geförderten Überreste eines elisabethanischen Theatergebäudes, wurden dagegen schnell wieder von einem Versicherungshochhaus überbaut.

dings Caesar und Ovid, Thomas Norths Plutarch, Chapmans Homer – er wird noch für den romantischen Dichter Keats zur überwältigenden, im Sonett »On First Looking into Chapman's Homer« gefeierten Bildungserfahrung (s. S. 250) –, und zunehmend auch die Übersetzungen jüngerer kontinentaleuropäischer Schriften wie Thomas Hobys Übertragung von Castigliones *Il Cortegiano*, John Florios Montaigne oder die Aneignungsversuche der Sonette Petrarcas und die Bearbeitungen italienischer Novellistik – sie alle sind Teil der englischen Literatur geworden und sollen nur als besonders herausragende Beispiele den Umfang der humanistischen Vermittlungsbemühungen zwischen Antike und Gegenwart, Kontinentaleuropa und England, Gelehrtenwelt und frühbürgerlicher Öffentlichkeit verdeutlichen. In einer Zeit, in der selbst die Monarchin Psalmen, Seneca und Petrarca, Plutarch, Boethius und Marguerite de Navarre überträgt, wird das Übersetzen zu einer hoch geachteten »Elizabethan Art« (F.O. Matthiessen), zudem zu einer Kunstpraxis, die auch Frauen erste Freiräume literarischen Schaffens eröffnet. So überträgt z. B. Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke, die Schwester des Dichters Philip Sidney und Patronin eines aristokratisch-humanistischen Zirkels, Petrarcas *Trionfi* aus dem Italienischen und regt mit ihrer Nachdichtung von Robert Garniers *Marc-Antoine* eine klassizistische Gegenbewegung zum Volkstheater an. Getragen sind diese Übersetzungen nicht nur von der Absicht, die Ideen der Renaissance und die Inhalte der *studia humanitatis* einem breiteren Publikum zu vermitteln, sondern auch vom patriotischen Impetus, das Englische aufzuwerten, es den klassischen Sprachen und dem Französischen und Italienischen gleichzustellen. Damit tragen die Übersetzer wesentlich sowohl zu einer »Europäisierung«, einer Einbindung der englischen Kultur in die europäische, als auch zur Ausbildung des Frühneuenglischen als Literatursprache bei und machen so die Blüte der englischen Nationalliteratur seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts überhaupt erst möglich.

Es wäre jedoch eine verzerrende Verkürzung, wollte man den Humanismus auf solche philologische, sprach- und textbezogene Vermittlungen einengen. Wie schon die Geschichte des Begriffs zeigt, seine Entstehung im frühen 19. Jahrhundert im Kontext eines idealistischen Erziehungsprogramms, das sich dann an den Konstrukten eines Humanismus der Antike und eines Renaissancehumanismus seiner eigenen Vorgeschichte versicherte, hat er sehr viel weiterreichende Intentionen: die Versöhnung von Christentum und antiker Philosophie und damit eine rationalere, »menschengerechtere« Begründung des Religiösen; die Sprengung von Standes- und nationalen Schranken, die die Entfaltung der Würde und des Werts jedes Einzelnen fördert; die Setzung des Menschen als Mittelpunkt von Gesellschaft und Kosmos. Schon die frühneuzeitlichen *studia humanitatis* haben ja nicht als ihr Zentrum Grammatik, Rhetorik und Poesie, vielmehr stellen diese ihnen allein das Material bereit, um den Menschen, von seiner körperlichen Verfasstheit bis zu seinem seelischen Vermögen, zum Thema ihrer Reflexion zu machen – ihn, sei's aristotelisch als Einheit von Leib und Seele, sei's platonisch als Mitte zwischen dem Sterblichen und Unsterblichen zu begreifen, und aus diesen Reflexionen Normen geglückter Menschlichkeit, Zwischenmenschlichkeit und Vergesellschaftung abzuleiten. Obwohl in den meisten Fällen nicht dezidiert areligiös oder anti-christlich, spielen die kontinentaleuropäischen Renaissancehumanisten in ihren Reflexionen über die »Würde des Menschen« (Pico della Mirandola, 1486) doch die Bedeutung traditioneller religiöser Bindungen herunter und werten in ihren synkretistischen Denkansätzen Selbsterkenntnis, das »Buch« der Natur und die Schriften antiker Philosophen und Dichter gegenüber der Heiligen Schrift und der christlichen Offenbarung als Grundlagen menschlicher Erkenntnis auf. Und, obwohl vielfältig national gebunden, sehen sie sich doch auch als eine übernationale Gelehrtengemeinschaft, was sich ja schon im Latein als gemeinsamer Verkehrssprache und in der Internationalität ihres Wirkens und ihrer Korrespondenz zeigt.

Versöhnung von Christentumm it Antike

Dies alles jedoch trifft für den englischen Humanismus nur sehr bedingt zu, und deshalb ist er auch nur mit wesentlichen Einschränkungen *der* Renaissance zuzuschlagen. Er ist, trotz wichtiger Verbindungslinien zu kontinentaleuropäischen Humanistenkreisen, doch eher insular und ist vorrangig mit der Ausarbeitung eines tragfähigen Bildungsprogramms für das national und kirchenpolitisch eigenständige England der Tudors befasst. Und er ist auch wesentlich weniger radikal in seinen egalitären und säkularisierenden Tendenzen. Dies gilt im Verlaufe des Jahrhunderts immer mehr: Wo Colet noch die Monarchie und das Staatskirchentum angreift und Morus in seiner *Utopia* die Abschaffung des Privateigentums und Religionsfreiheit zumindest als fiktives Modell noch zu denken vermag, stellen sich ihre elisabethanischen Nachfolger in ihrem kirchen- und staatspolitischen Denken ganz in den Dienst des Tudoranglikanismus oder ziehen sich ganz auf eine innerakademische philologische Lehre und Forschung zurück. »Greece rose from the dead with the New Testament in her hand«, schrieb Goldwin Smith einmal über den englischen Frühhumanismus, und man könnte hinzufügen, dass es mit dem *Book of Common Prayer* und den *Thirty-Nine Articles* in den Händen aufwuchs und in die Schule ging.

Anglikanisch getaufter Humanismus

Ein Blick auf die wichtigsten bildungsprogrammatischen Entwürfe der englischen Humanisten kann dies bestätigen. Sir Thomas Elyots *The Boke named the Governour* erscheint 1531 mit einer Widmung an Heinrich VIII., dem er in wichtigen Verwaltungsämtern unter Kardinal Wolsey gedient hatte. Es geht Elyot mit dieser Schrift vor allem darum, die Nützlichkeit einer humanistischen Ausbil-

dung für zukünftige Staatsdiener herauszustellen. Damit stellt sie eine Apologie humanistischer Bildung gegenüber aristokratischen Traditionen dar, denen Gelehrsamkeit und musische Beschäftigungen nichts gelten und die allenfalls eng juristische Qualifikationen anerkennen. Dieses Bildungsprogramm (Buch I), das den Schüler mit sieben Jahren bereits an das Lateinische und Griechische heranführt und ihn dann durch einen Lektürekanon antiker Philosophen, Geschichtsschreiber und Dichter führt, soll Verständnis für öffentliche Aufgaben, einen wachen und weiten Geist und Tugendhaftigkeit wecken. Humanistischem pädagogischen Ethos entsprechend, sollen die Zöglinge eher durch Ermunterung als durch Strafen motiviert werden und soll nicht nur ihr Geist, sondern auch ihr Körper durch sportliche und musische Übungen (Jagd und Bogenschießen; Tanz, Musik und Zeichnen) harmonisch gebildet werden. Der christliche Glaube ist allenthalben vorausgesetzt, nicht zuletzt in der Verherrlichung des politischen Gemeinwesens als eine göttlich gewollte Ordnung und Hierarchie der Stände. »A public weal«, so definiert Elyot schon im Eingang seines Buches, »is a body living, compact of sundry estates and degrees of men, which is disposed by the order of equity and governed by the rule and moderation of reason«. Der Staat als *body politic* ist Abbild göttlich gesetzter Ordnungen – der mikrokosmischen Ordnungen des menschlichen Körpers mit seiner harmonischen und funktionalen Hierarchie der Glieder und der menschlichen Verstandeskraft, der die Sinne und die Leidenschaften untergeordnet sind; der makrokosmischen Ordnungen der Gestirne, der vier Elemente und der *chain of being*, die in Stufen des Seins von der unbelebten Materie über Pflanze, Tier und Mensch bis zu den Engeln und Gott führt. Diese Sakralisierung von gesellschaftlichem *degree* idealisiert und legitimiert damit die bestehende Ordnung des Tudorstaats und weist dem Monarchen die Absolutheit eines Stellvertreters Gottes zu.

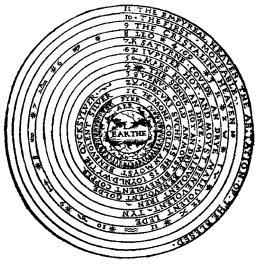
»Body politic« und »chain of being«

Solche Visionen abgestufter Hierarchien und einander überlagernder und stützender Ordnungssysteme werden zum Topos der elisabethanischen Literatur und darüber hinaus, und sie werden auch dann noch beschworen, wenn dieses Ordnungs- und Harmoniedenken schon längst von der gesellschaftlichen Wirklichkeit eklatant widerlegt wird. Als dergestalt kontrafaktisches Ideal beschwören es Shakespeares Menenius Agrippa in seiner Fabel vom Magen und den Gliedern in der Eingangsszene des *Coriolanus* und Shakespeares Ulysses in seiner Rede über das *degree* in *Troilus and Cressida* (I,ii):

»Degree« verklärt und gefährdet

> The heavens themselves, the planets, and this centre
> Observe degree, priority, and place,
> Insisture, course, proportion, season, form,
> Office, and customs, in all line of order.
> [...]
> Take but degree away, untune that string,
> And hark what discord follows.

Auch die Musik-Metapher, der sich Shakespeare hier bedient, ist schon bei Elyot vorgebildet: Er widmete der Musik und dem Tanz fünf Kapitel, in denen er deren Bildungswert als metaphorisches Modell für die göttlichen Ordnungen in Universum, Staat und Individuum darlegt. Musik und Tanz – wie, so könnte man ergänzen, jede Kunst – ahmen diese Ordnungen nicht nur nach, sondern ihre Ausübung ist eine sittigende Einübung in harmonische Ordnungen. Seine elaborierteste Entfaltung erfuhr dieser letztendlich auf platonische Vorstellungen der



Kosmos, Staat und Mensch als Systeme analoger Hierarchien: Drei Illustrationen aus Handbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts

Sphärenmusik zurückgehende Gedanke in einem Gedicht des Jahrhundertendes, John Davies' *Orchestra, or, A Poem of Dancing* (1596), wo die Bildanalogien zwischen dem Tanz zur Musik und dem Tanz der Planeten und dem balletthaft choreographierten Gemeinwesen im pädagogischen Gedanken von »dancing as the finest policy / To plant religion and society« und in der Vision eines prunkvollen Tanzes der Hofgesellschaft um Elisabeth gipfeln.

Die utopische, und damit immer auch wirklichkeitskritische, Dimension solcher neuplatonischer Idealvorstellungen ist bei dem Versuch, die Wirklichkeit mit dem Ideal zur Deckung zu bringen, das Bestehende zum Ideal zu stilisieren, längst auf der Strecke geblieben. Roger Ascham, eine Generation nach Elyot schreibend, schwingt sich von vornherein nicht mehr zu solchen Höhen auf. Sein *Scholemaster*, postum 1571 erschienen, ist im Wesentlichen das, was sein Untertitel ankündigt: eine Methodik des Lateinunterrichts für die Privatlehrer der Söhne des Adels und der *gentry.* Ziel der Ausbildung ist, wie auch bei Elyot, nicht die bloße philologische und rhetorische Kompetenz, sondern deren Verbindung mit ethischen Qualitäten – der gute Redner, der im Sinne Quintilians auch ein guter Mensch ist. Und dies beinhaltet natürlich auch Festigkeit im protestantischen Glauben und patriotische Treue zum Staat der Tudors. Wie hier Impulse der kontinentaleuropäischen Renaissance ins Nationalpatriotische abgebogen wurden, zeigt sich am deutlichsten daran, dass Ascham sich zwar lobend auf Castigliones *Cortegiano* und andere italienische Schriftsteller bezieht, aber in einer berühmten Passage dann doch vehement gegen die modischen Bildungsreisen nach Italien ins Feld zieht: Nicht den letzten humanistischen Schliff hole sich dort der junge Engländer, vielmehr werde er als monströser Zwitter eines »Italianate Englishman« zurückkehren.

Solche Abwehrgesten gegen überfremdende und verderbliche Einflüsse von außen – gegen die pragmatische Machtphilosophie Machiavellis, gegen katholischen Sinnenzauber, gegen die sexuelle Freizügigkeit der Schriften Aretinos, gegen einen platonischen Kult der Männerliebe oder gegen einen »epikuräischen« Materialismus und Atheismus – werden das ganze Jahrhundert durchziehen. Gerüchte um eine »Schule des Atheismus« um Walter Ralegh und Marlowe riefen die Apologeten anglikanischer Orthodoxie auf den Plan, darunter Richard Hooker (s.u. S. 84) und Thomas Nashe, dessen pikareske Erzählung *The Unfortunate Traveller* (1594) die Gefährdungen eines biederen jungen Engländers durch italienischen Immoralismus und Atheismus am fiktionalen Modell vorführt (s.u. S. 127–130). In solchen Texten wendet sich ein Staats- und kirchenfrommer englischer Humanismus gegen seine eigenen Wurzeln in der europäischen Renaissancekultur und hat dabei große Mühe, die Spreu moderner italienischer Depravationen vom Weizen des bewahrenswerten klassischen Erbes zu scheiden. Schließlich finden sich ja solche atheistischen, materialistischen und sensualistischen Denkansätze schon bei Autoren, die zum Kernbestand des humanistischen Kanons gehören. Hier, an diesem Problem, scheint exemplarisch auf, wie die »Pluralisierung der Autoren« im Renaissancehumanismus zu einer »Pluralisierung der Autoritäten« führt, die letztendlich diese selbst – und in seiner radikalsten Konsequenz, jegliche Autorität – in ihrer Verbindlichkeit aufhebt (K.W. Hempfer).

Pluralisierung der Autoritäten

Utopische Entwürfe

Frontispiz der lateinischen Erstausgabe von Thomas Morus' *Utopia*: Wie England ist die utopische Insel vom Meer umgeben und vom Festland durch einen Kanal getrennt.

Indem die Utopie der Frühen Neuzeit von vornherein auf den Anspruch verbindlicher Autorität verzichtet, erscheint sie als die modernste Gattung humanistischen Schrifttums, und es ist sicher kein Zufall, dass das einzige Werk des englischen Humanismus, das auch heute noch weltliterarische Geltung hat, jener Text ist, der diese Gattung erst begründete und ihr den Namen gab: Morus' *Utopia* (1516; engl. Übersetzung 1551). Es ist gerade konstitutiv für diese Gattung, dass sie den Anspruch auf eine verbindliche und überprüfbare Wirklichkeitsnachahmung aufgibt, und ebenso konstitutiv ist für sie, dass sie die eine Wahrheit in ein bewegliches Spiel divergierender Perspektiven und Positionen auflöst.

Obwohl Morus seiner phantastischen Erfindung eines idealen Inselstaates durch die Einbettung in die zeitgenössischen Kontexte der frühen Entdeckungsfahrten Amerigo Vespuccis in die *West Indies* eine gewisse Plausibilität verleiht, betont er doch schon durch die Namengebung ihre Irrealität: *Utopos* heißt eben der »Nicht-Ort«, das »Nirgendwo«, und der Name des Vermittlers der Kunde von Utopia, Hythlodeus (von *hythlos* = Unsinn und *daien* = austeilen), dementiert von vornherein jeglichen Wahrheitsanspruch. Auch der Autor selbst fungiert nicht mehr als wahrheitsverbürgende Instanz: Morus gibt nur wieder, was er aus zweiter Hand, eben von Hythlodeus, erfahren hat. Und Hythlodeus' Schilderung Utopias, die das zweite Buch ausmacht, ist eingebettet in den Dialog des ersten Buchs zwischen Morus, Hythlodeus und dem Gastgeber Petrus Aegidius, in dem selbst wieder ein vielstimmiges und perspektivenreiches Humanistengespräch am Hof Kardinal John Mortons über die Lage der arbeitenden Klassen in England eingelagert ist. Diese Überlagerung von Vermittlungs- und Fiktionsebenen und diese Potenzierung der Gesprächssituation, die humanistische Gesprächskultur als Kultur undoktrinärer und geistig beweglicher »Vertrauter Gespräche« (Erasmus von Rotterdam, 1518) bewusst macht, hat vor allem eine Funktion – alle Ansprüche auf letztgültige Verbindlichkeit zu unterlaufen. Müßig, hier zu fragen, wie Morus in seinem utopischen Staat z. B. die Ehescheidung unter bestimmten Bedingungen erlauben kann, wo ihm doch sein Einspruch gegen Heinrichs VIII. Scheidung von Katharina von Aragon das Amt des Lord Chancellor und sein Leben wert sein sollte! Und ebenso müßig, Morus' Festhalten am Römischen Katholizismus mit der religiösen Toleranz in seiner Utopie zu kontrastieren! Solche oft geäußerten Einwände verkennen den besonderen Status des utopischen Textes, in dem dem einzelnen Wort, der einzelnen Person, keine autoritative Verbindlichkeit mehr zukommt, sondern die Funktion, als *eine* Perspektive unter mehreren erhellende Kontraste zu eröffnen. Dies bestimmt ja auch die zweiteilige Anlage des Werks, die der schlimmen Realität des zeitgenössischen England in Buch I die utopische Alternative in Buch II kontrastiv gegenüberstellt.

Humanistische Gesprächskultur

Das zeitgenössische England, das hier sichtbar wird, ist zum einen das einer humanistischen Intellektuellenschicht um Kardinal Morton, der Morus entscheidend gefördert hatte und hier wie in einem Fürstenspiegel als ideale, Toleranz mit Verantwortung verbindende Herrscherfigur präsentiert wird. Zum andern ist es das England sich verschärfender sozialer Spannungen und der Verelendung breiter Bevölkerungsgruppen, auf das die Humanisten in ihrem Gespräch Bezug nehmen. Im Zentrum des Gesprächs steht, für den Juristen Morus naheliegend, das Problem der Rechtsprechung: An die Stelle drakonischer Strafen für Diebstahl und Aufruhr soll die Analyse und Beseitigung der Ursachen treten. Dieses neue Verursacherprinzip lenkt die Aufmerksamkeit auf den übertriebenen Luxus der Hofhal-

Die schlimme Realität –

tungen, der die Aristokraten dazu bringt, ihre Pächter immer mehr auszubeuten; auf eine zu kostspielige und große stehende Armee und vor allem auf die *enclosures* und die Schafzucht, die Arbeitsplätze zerstört und das Getreide verteuert. Was Morus hier vorführt, ist eine hellsichtige und bis ins ökonomische Detail konkrete Analyse des Grundwiderspruchs einer Gesellschaft, »die Diebe produziert und diese dann dafür bestraft«. Die Argumentation verzichtet dabei ganz auf den Rekurs auf explizit christliche Standards wie Sünde oder Nächstenliebe und Barmherzigkeit, sondern bleibt immanent rationalistisch. Dies ist jedoch nicht Ausdruck einer a-religiösen Haltung, vielmehr verschärft es den Vorwurf: Die aufgezeigten Missstände sind selbst im Licht natürlicher Vernunft skandalös und um wie viel mehr erst in einer Gesellschaft, die sich auf christliche Normen beruft!

– der alternative Gegenentwurf

Die eigentliche Utopie des zweiten Buchs entwirft nun eine alternative Gegenwelt, die, trotz alleiniger Berufung auf die Normen von Vernunft und Natur, humaner ist als das christliche Abendland. Im Gegensatz zu Platons *Republik*, an die Morus' *Utopia* in vielfältiger Weise anknüpft, wird die alternative Welt nicht in der Form eines philosophisch-spekulativen Gedankenexperiments konstruiert, sondern in der eines fiktionalen Berichts, der die Existenz dieses Staates unterstellt. Im Gegensatz zu modernen Utopien (und Anti-Utopien) des 19. oder 20. Jahrhunderts geht die romanhafte Literarisierung jedoch noch nicht so weit, dass Utopia wirklich »erzählt«, dass der utopische Reisende subjektive Eindrücke, Erlebnisse und Begegnungen in Utopia lebendig schildern würde: Es bleibt im Wesentlichen, wie bei Plato, beim systematischen Vortrag, der nacheinander auf die wichtigsten Aspekte des Idealstaats eingeht. Und in weiterem Gegensatz zu modernen Utopien wie denen William Morris' und H. G. Wells', die auch den revolutionären oder evolutionären Übergang von der schlimmen Wirklichkeit zum utopischen Ideal in ihre Darstellung integrieren, bleibt Morus' Darstellung noch ohne eine solche historische Perspektive.

Utopia ist in vielfacher Hinsicht als *mundus inversus*, als verkehrte Welt konzipiert, die aber gerade dadurch die bestehende Welt als die eigentlich verkehrte, d. h.

Hans Holbein: Sir Thomas Morus und sein Haushalt (um 1527)

»Mundus inversus« und Narrenweisheit

moralisch pervertierte, sichtbar macht. Wo in der Wirklichkeit die Besitzanhäufung in der Hand weniger fortschreitet, besteht hier eine an die Ideale des frühen Christentums erinnernde Gütergemeinschaft, und nicht der Tauschwert von Gold zählt, sondern allein dessen nieder veranschlagter Gebrauchswert als Material für Nachttöpfe. Anstelle des monarchischen Prinzips herrscht republikanische Konsensus-Bildung. Weisheit und Witz der Narren werden höher veranschlagt als berechnend weltkluge Vernunft, wie ja auch Morus selbst, der Erasmus zu seinem *Lob der Torheit* (1511) angeregt hatte, sich gerne mit dem zärtlich geliebten Narren seines *households*, Henry Patenson, im Familiengruppenbild von Holbein portraitieren ließ. Und die Pflege von Philologie und Wissenschaft gilt mehr als juristischer Scharfsinn, der nur zu so komplizierten Gesetzen führen kann, dass der einfache Mensch sich notwendigerweise in ihren Fallstricken verfangen muss, und mehr als theologische Spitzfindigkeit, die nur Streit und Zwietracht sähen kann und sich daher darauf beschränken sollte, die Unsterblichkeit der Seele zu verkünden.

In der Gesamtkonstruktion des utopischen Staates überschneiden sich in widersprüchlicher Weise Liberalität und Strenge: Republikanische Freiheiten stehen neben strenger patriarchalischer Kontrolle von Erziehungswesen und Arbeitswelt; republikanische Gleichberechtigung ist durch eine an Platons Idealstaat erinnernde Sklavenhalterei empfindlich eingeschränkt; drakonische Bestrafung von vor- und außerehelichem Sex kontrastiert mit einer Freizügigkeit, die den Verlobten gestattet, sich vor der Ehe nackt sehen zu dürfen und so nicht die Katze im Sack kaufen zu müssen. Diese Widersprüchlichkeit ist jedoch nicht Zeichen mangelnder Konsequenz oder gestalterischen Versagens; sie hat Methode – die Methode sich ständig verschiebender Perspektiven, durch die die Wahrheit eher problematisiert als verkündet wird. Ihr Gattungsmodell ist daher auch weniger Platons philosophischer Entwurf eines Idealstaates, als vielmehr die menippeische Satire mit ihren phantastischen Erfindungen und perspektivischen Verfremdungen. Wie diese ist auch die *Utopia* ernst und heiter gleichzeitig und entzieht sich damit eindeutigen Sinnfestlegungen ebenso wie jener Pedanterie, für die der Humanismus, und besonders der englische, so anfällig war.

Utopie und menippeische Satire

Komödie und Utopie

Kein Wunder, dass dieser Ton des *giocoserio* vor allem in der Komödie weiterlebte – in der alternativen Vernunft von Shakespeares weisen Narren zum Beispiel, oder in Gonzalos utopischer Vision in Shakespeares *Tempest*! Wenn hier (II,i) Gonzalo, gerade dem Schiffbruch entronnen, davon träumt, auf der rettenden Insel ein »commonwealth« zu errichten, in dem er alles »by contraries« einrichten, d. h. alles ganz anders als zuhause ordnen würde, proklamiert er die Rückkehr zum Naturzustand, zu einem vorgesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen ohne Herrschaftsstrukturen, Rechts- und Bildungswesen, Privateigentum, Familienbindung und Handel, die Rückkehr zur natürlichen Unschuld der Menschen des *Golden Age*. Dieser Traum, fast wörtlich aus Montaignes Essay »Of the Caniballes« (in John Florios Übersetzung) übernommen, ist zwar in sich widersprüchlich und wird auch von der Komödie selbst, in die er eingebettet ist, widerlegt, doch behält die utopische Vision arkadischen Glücks ihre Gültigkeit als Ausdruck des humanen und humanistischen Vermögens, angesichts der Entstellungen des Menschlichen in der Realität den Traum des Vollkommenen überhaupt träumen zu können. Weder Montaignes brasilianische Wilde noch Gonzalos »commonwealth« sind als absolute Normen gedacht; ihre Funktion ist vielmehr, die Kunde von den Eingeborenen der Neuen Welt und Mythen des Goldenen Zeitalters als Kontrastfolien zur Praxis des »christlichen« Abendlandes ins kritische Spiel zu bringen.

Utopie und Neue Wissenschaft

In Gonzalos Utopie spielen Bildung und Wissen keinerlei Rolle für die Befreiung des Menschen: »Letters should not be known.« Morus' Utopier dagegen waren humanistisch lernbegierig und studierten fleißig den Kanon griechischer Philosophen, Geschichtsschreiber, Dichter und Dramatiker. Von den Naturwissenschaften und ihren technischen Anwendungen versprachen sie sich jedoch, mit der einzigen Ausnahme der Medizin, offensichtlich wenig. Das sollte sich in den utopischen Entwürfen des 17. Jahrhunderts gründlich ändern.

Der Humanismus selbst hat ja vielfältige Bezüge zu dem, was Marie Boas die »Scientific Renaissance« des Zeitraums von 1450 bis 1630 nennt: Er regt nicht nur durch neue Editionen der naturkundlichen Klassiker der Antike die wissenschaftliche Diskussion an; seine innerweltliche Orientierung ermuntert zu jener »Entdeckung der Welt und des Menschen« (Jacob Burckhardt in Anschluss an Jules Michelet), die auch eine naturwissenschaftliche ist. Die großen Naturwissenschaftler unserer Epoche – die Astronomen Tycho Brahe, Kopernikus, Giordano Bruno (er verbringt einige fruchtbare Schaffensjahre um 1580 in London), Galilei, Kepler oder William Gilbert, die Chemiker, Physiker und Mediziner Paracelsus, Andreas Vesalius, William Harvey oder Robert Boyle – sind ja auch Humanisten. Für sie alle tritt neben die Autorität der Heiligen Schrift und die klassischen Autoritäten nun auch die Autorität der Selbsterfahrung und des Buchs der Natur als weitere Formen der Offenbarung des göttlichen Geistes. Auch dies führt zu Widersprüchen, zwingt zu schwierigen und instabilen Synkretismen und schwächte damit jeglichen Anspruch auf absolute Autorität und Wahrheit ab.

Kopernikanische und andere Wenden

Der frühneuzeitliche Aufschwung der Naturwissenschaften, der das Bild des Kosmos, der Erde und des Menschen völlig verändert, die Erde aus dem Mittelpunkt rückt (»Kopernikanische Wende«), das Abendland mit neuen Welten im Westen konfrontiert und die überschaubare Ordnung der vier Elemente und Körpersäfte auflöst, reagiert auf neue ökonomische Bedürfnisse und eröffnet diesen seinerseits neue Möglichkeiten. Selbst so theoretische Wissenschaften wie die Astronomie oder die Mathematik sind auf die praktischen Bedürfnisse einer expandierenden Ökonomie bezogen, ermöglichen sie doch genauere Methoden der Kartographie, der Navigation, der Zeitmessung oder der Buchhaltung: Nützlichkeit ist die Devise, und selbst Marlowes *Doctor Faustus* (um 1594) will nicht einfach wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält, sondern er will auch dieses Wissen in nützliche *projects* umsetzen und damit Macht für sich und die Fürsten, in deren Dienst er sich stellt, gewinnen.

Die Begründung moderner Naturwissenschaft – und ein erstes Opfer

Unter dem Diktat der Nützlichkeit, des Nutzens für die Gesellschaft, steht auch die Wissenschaftsprogrammatik Francis Bacons (1561–1626). Der Jurist und Staatsmann, der – ein erster Märtyrer moderner Wissenschaft! – an einer Erkältung stirbt, die er sich beim Versuch, Fleisch durch Gefrieren haltbar zu machen, geholt hat, legt 1605 dem neuen König Jakob I. sein Programm eines *Advancement of Learning* vor, in dessen Zentrum die Naturwissenschaften und ihre praktischen Anwendungsmöglichkeiten stehen. Es ist gedacht als erster Teil eines ins Enzyklopädische zielenden, systematischen Projekts einer Neubegründung der Wissenschaften, der *Great Instauration*, das jedoch unvollendet bleibt. Die ausgeführten Teile reichen freilich aus, Bacon als den großen Vordenker der modernen Naturwissenschaft auszuweisen, dessen Anregungen in der *Royal Society* der Restaurationszeit ebenso weiterwirken wie im französischen Enzyklopädismus des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus.

Induktion und Idolenkritik

Modern ist seine Wissenschaftskonzeption insofern, als sie den humanistischen Rekurs auf die antiken Autoritäten durch die Beobachtung der Phänomene selbst, also durch ein empirisch-experimentelles Vorgehen ersetzt, und die Deduktion von Gesetzen aus vorgegebenen Prinzipien durch deren Induktion aus Beobachtungen. Dieser neue Weg der Beobachtung und der Induktion sei bisher nicht beschritten worden, weil die verschiedensten *idols,* d. h. die Wahrheit verstellende Vorannahmen, von ihm ablenkten. Solche »Idole« sind z. B. ein Denken, das in seinem eigenen Bedürfnis nach Ordnung überall Analogien wie etwa die zwischen dem Mikro- und dem Makrokosmos nachweisen will; Denksysteme wie die Astrologie und die Magie, die sich selbst immer nur bestätigen wollen; das Vertrauen in nicht hinterfragte philosophische Systeme oder mangelnde Skepsis der Sprache gegenüber, die ja unsere Vorstellungen mindestens ebenso stark präge, wie sie bloßes Mitteilungsmedium für diese Vorstellungen sei. In dieser Idolenkritik, die vieles an moderner Ideologie- und Sprachkritik vorwegnimmt, liegt Bacons wesentliche wissenschaftstheoretische Leistung, und diese beinhaltet einen entscheidenden Bruch mit humanistischen Denktraditionen. Wo Ascham noch einschärfte, »Ye know not what hurt you do to learning, that care not for words but for matter«, dreht er den Spieß um und bezeichnet es als »the first distemper of learning, when men study words and not matter«. Gegenüber dem humanistischen Glauben an die Kraft der Rhetorik und der Poesie leitete er aus wissenschaftstheoretischen Motivationen heraus ein Programm der Reinigung der Sprache von allem selbstgefälligen Schmuck, von aller Mehrdeutigkeit und Metaphorik ein, das die *Royal Society* dann zu ihrem offiziellen Programm erheben wird.

Wie neu ist das »Neue Atlantis«?

Vergleichen wir Morus' *Utopia* mit Bacons utopischem Entwurf des *New Atlantis* (1627), so fällt ein entscheidender Unterschied sofort ins Auge: Ist die Differenz zwischen der realen und der utopischen Welt bei Morus eine der gesellschaftlichen Verfasstheit, so ist sie bei Bacon allein eine des wissenschaftlichen und technischen Entwicklungsstandes. Bacons Wissenschaftsakademie fungiert als Staat im Staate, der sich von seinen Herrschaftsstrukturen und seiner Organisation her nicht wesentlich vom jakobäischen Staat unterscheidet, in dem Bacon schreibt. Wissenschaft kommt damit auch nicht die Funktion zu, diesen Staat zu transformieren, sondern allein, ihm durch nützliche, seine Produktivkraft steigernde Entdeckungen oder Erfindungen zu dienen. Ja, die Organisation der Akademie selbst stellt keine Alternative zu den hierarchischen Strukturen des Feudalstaates und der Bischofskirche dar, sondern reproduziert in verschärfter Form diese Strukturen und die sie legitimierenden Mythen und Rituale. Ihnen widmet Bacon entschieden mehr Raum als den wissenschaftlichen Projekten selbst. Die

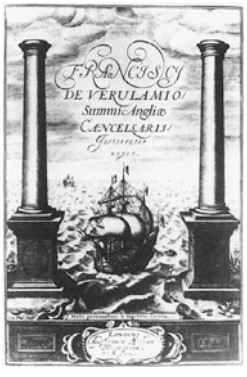
Ein Wissenschaftlerorden

mythischen Ursprünge dieser »Order of Society«, die zeitenthobene Unwandelbarkeit ihrer Prinzipien und Organisationsformen, die Hierarchie der Berufungen, die Distanz zum Alltagsleben der Gesellschaft, die elaborierten Riten, in denen sie sich selbst feiert und machtvoll darstellt – dies alles gibt ihr die Würde und geheimnisvolle Weihe eines geistlichen oder Ritterordens, dessen Autorität nicht mehr hinterfragbar ist. Es setzt sie der Gefahr aus, selbst zum Idol zu werden, und die Statik der Konstruktion dieses zeitenthobenen Ordens gerät in einen merkwürdigen und problematischen Widerspruch zur Dynamik des Wissenschaftsprozesses und der gesellschaftlichen und ökonomischen Prozesse, denen »Salomon's House« doch dienen soll.

Wissenschaft wird hier, im Gegensatz zu Morus' sozialkritischen Intentionen, auch insofern schon politisch neutralisiert bzw. affirmativ, als sie ausschließlich

als Naturwissenschaft und deren technologische Anwendung gefasst wird. Gemeinsam sollen sie dem »effecting of all things possible«, der Realisierung alles Realisierbaren, dienen. Der utopische, auf eine radikale Umformung der bestehenden Gesellschaft zielende Impetus bleibt bei Bacons Wissenschaftsutopie weitgehend auf der Strecke; die Utopie droht hier schon zur Science Fiction zu verkommen.

Dabei hatte der frühe Bacon durchaus noch den Glauben an die utopischen Möglichkeiten von Vernunft und Wissenschaft geteilt, wie er für den in England bestimmenden calvinistischen Protestantismus charakteristisch ist. Der Bacon des wissenschaftstheoretischen Fragments »Valerius Terminus« und des *Advancement of Learning* ist noch Puritaner genug, um sich von wissenschaftlicher Forschung, Lehre und Anwendung nichts Geringeres zu erhoffen als »a restitution and reinvesting (in great part) of man to the sovereignty and power […] which he had in his first state of creation«. Die Folgen des Sündenfalls, der nicht in der Erkenntnis an sich bestand, sondern im hybrishaften Streben nach der Erkenntnis Gottes, können und sollen durch den gottgefälligen innerweltlichen Gebrauch der Vernunft aufgehoben werden. Oder, um es mit dem Puritaner Milton zu sagen: Auf das *Paradise Lost* folgt das *Paradise Regained*, und dies nicht erst in einer fernen Zukunft. Das Neue Eden wird als unmittelbar bevorstehend erhofft, und die neue Astronomie und Kosmologie, der Aufbruch zu den neuen Welten jenseits der Meere und die ökonomische und industrielle Expansion im Gefolge der wissenschaftlichen Entdeckungen wurden als Zeichen des anbrechenden Millennium gelesen.



Das Schiff des Wissens auf dem Titelblatt von Bacons *Instauratio Magna* durchsegelt die Säulen des Herkules in der Meerenge von Gibraltar, die in der Antike die Grenze der Welt markierten. Die lateinische Bildunterschrift – Daniel 12,4: »Many shall pass to and fro, and science shall be increased« – bezieht die Prophezeiung des Alten Testaments auf die Gegenwart wissenschaftlicher Revolution und ökonomischer Expansion.

Solche Ideen, die Joachim von Fiores mittelalterliche Endzeitvision eines Dritten und Tausendjährigen Reichs im Zeichen der religiösen Reformation, der ökonomischen Expansion und des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts aktualisieren, gewinnen im Vorfeld und Verlauf der puritanischen Revolution eine neue politische Dringlichkeit. Diesem Kontext ist Miltons Pamphlet »Of Education« (1644) ebenso verpflichtet wie noch Gerrard Winstanleys *The Law of Freedom in a Platform* (1652).

Während Bacon, 1621 vom Oberhaus aus allen Ämtern gestürzt, mit *New Atlantis* um die Gunst der Stuartherrscher warb und um seine Rehabilitierung rang, also peinlich die strenge Staats- und kirchenpolitische Zensur beachtete, schreibt Winstanley in einer Situation, in der der Zusammenbruch des Zensursystems und die Durchsetzung religiöser Toleranz in Bürgerkrieg und Revolution zu einer Explosion radikaler Diskurse geführt haben, in der bislang marginalisierte Gruppen unmittelbar an das Zentrum der Macht appellieren konnten. *The Law of Freedom* braucht sich daher auch nicht mehr der Morusschen und Baconschen Form der utopischen Reiseerzählung zu bedienen, sondern kann als nichtfiktionaler Verfassungsentwurf an Cromwell und das englische Volk adressiert werden.

Puritanische Allgemeinbildung

Im Rahmen der propagierten radikal-demokratischen und »kommunistischen« Neuordnung der Gesellschaft kommt Bildung und Wissenschaft eine entscheidende Rolle zu – allerdings nicht, wie bei Bacon, in Form einer abgeschlossenen Wissenschaftlerkaste, sondern als allen offenes Bildungssystem, an dessen Sabbatsakademie jeder gleichzeitig Lernender *und* Lehrer ist, soweit er von seiner Berufspraxis her über »experimental knowledge in the things which are« verfügte. Was Winstanley projektiert, ist Allgemeinbildung im doppelten Wortsinn: sowohl allgemein zugänglich, ja allgemein verpflichtend, als auch alle Wissensdisziplinen, nicht nur die naturwissenschaftlichen, umfassend.

Im Gegensatz zu Bacon, der theologische Fragen ganz ausdrücklich aus seinem Wissenschaftsprojekt ausklammert, wendet Winstanley die Baconschen Zentralbegriffe von *experience* und *experiment* auch auf diese an. Jeder Gläubige verfüge in seiner eigenen Glaubenserfahrung über ein »practial knowledge of God« und sei darum aufgefordert, »to preach the truth, as it was in Jesus, purely and experimentally«. Was sich hier in der predigerhaften Diskursform und in den biblischen Metaphern und Anspielungen so religiös gibt, ist freilich eine Befreiungstheologie, in der puritanische Erleuchtung bereits in rationalistische Aufklärung umgeschlagen ist. Indem Winstanley die Naturerkenntnis und Selbsterfahrung mit Gotteserkenntnis gleichsetzt, reduziert er theologische Wahrheit auf die innerweltlichen, natürlichen Wahrheiten der Selbst- und Welterfahrung. In seinen berühmtesten und am häufigsten zitierten Worten:

Experimentelle Religion

> To know the secrets of nature is to know the works of God; and to know the works of God within the creation is to know God himself, for God dwells in every visible work of body. [...]

Eine solche Säkularisierung des Religösen bzw. humanistisch-aufklärerische Vergöttlichung des Menschen in seiner Welt passt so wenig ins gängige Bild des 17. Jahrhunderts und des Puritanismus, dass dieser modernste der utopischen Entwürfe unseres Zeitraums in keiner der Standardliteraturgeschichten, ja nicht einmal in historischen Darstellungen der Utopie auch nur erwähnt wird. Die Verdrängung setzte jedoch schon früher ein: Schon die neuen Bildungs- und Wissenschaftsinstitutionen der Zeit nach dem Commonwealth knüpfen nicht bei ihm, sondern bei den politisch neutralisierten Vorstellungen Bacons an. Die *Royal Society* sieht sich selbst als Einlösung des Baconschen Akademiegedankens und expurgiert in ihrer Selbstdarstellung durch Bischof Sprat säuberlich alle Traditionszusammenhänge mit den puritanisch-millennistischen Erwartungen einer durch Wissenschaft befreiten Gesellschaft, und selbst die puritanischen *Dissenting Academies* trennen sorgfältig Religion und praktisches Weltwissen, inneres Licht und instrumentale Vernunft.

»Royal Society« und »Dissenting Academies«

Ähnlich verdrängt wurden auch naturwissenschaftlich inspirierte Gegenentwürfe von Frauen, allen voran das umfangreiche philosophische Werk der Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle (1623–1673). Ihre Versuche, die Welt der Sinne und die Welt des Denkens zusammenzubringen und damit dem entgegenzuwirken, was T.S. Eliot als *dissociation of sensibility* an ihren Zeitgenossen diagnostizieren sollte (s.u. S. 102), gipfeln 1666 in einer utopisch-phantastischen Romanze, *The Description of a New World Called The Blazing World*, in der sie sich das Matriarchat einer »leuchtenden Welt« erträumt, »a *new world … a world of my own creating*«, in der die alten Dichotomien von männlich formendem Geist und weiblich träger Materie zugunsten »eines ›weiblichen‹ kosmischen Gestaltungsprinzips« (Ina Schabert) aufgehoben erscheinen und das Denken eine sinnlich konkrete Gestalt annimmt. Was sie 1664 in ihren *Philosophical Letters* Descartes' Auseinanderdividierung von Körper und Geist entgegenhielt: »The Eye, Ear, Nose, Tongue, and all the Body, have knowledge as well as the Mind«, blieb jedoch bis vor wenigen Jahrzehnten in den eigenfinanzierten Prachtausgaben der Gräfin eingeschreint und erregte allenfalls das Gelächter der Herren der *Royal Society* ob der *singularity* der Verfasserin und ihrer Ideen.

Die Bilanzierung des Verlusts

Es wäre nun gewiss eine *terrible simplification*, wollte man den Aufbruch zur wissenschaftlichen und technologischen Modernisierung Englands allein auf das Konto des radikalen Puritanismus verbuchen. Zutreffend ist jedoch, dass die Kehrseite dieses Prozesses, der Verlust an transzendentaler Geborgenheit, wie sie die vertrauten, bildkräftigen Vorstellungen von der Sphärenmusik und dem harmonischen Tanz der Planeten um die Erde, von der *chain of being* und den Analogien zwischen Kosmos, Staat und Mensch noch zu bieten vermochten, am eindringlichsten von anglikanischen Schriftstellern eingeklagt wird. Hookers *via media* des anglikanischen Kompromisses und Ausgleichs zwischen den christlichen Konfessionen, sein Entwurf der *Laws of Ecclesiastical Politie* (1593–1597), ist eine einzige beredte Beschwörung der alten Ordnungsvorstellungen, in denen der Mensch sein Maß und seine Grenze und damit sich selbst fand, und gleichzeitig eine einzige Serie von Abwehrgesten: gegen eine puritanische Verabsolutierung des inneren Lichts jedes einzelnen Gläubigen, das sich den exegetischen Traditionen und Institutionen der Kirche nicht mehr verpflichtet sieht; gegen die Auflösung der alten, auf Charisma, Hierarchie und Harmonie gegründeten Ordnungen von Staat und Kirche durch ein neues politisches Denken, das Partikularinteressen und Interessengegensätze in Rechnung stellt, deren Ausgleich immer neu erkämpft werden muss; gegen eine Wissenschaft, die in ihrer Beschränkung auf die materielle Wirklichkeit zum Atheismus führe.

Die anglikanische »via media«

Befreiung aus alten Bindungen erscheint hier durchgehend als Verlust an Sinnfülle und bergender Sicherheit, und niemand hat diesen Verlust bewegender bilanziert als der Dichter – und spätere anglikanische Geistliche – John Donne (1572–1631). In zwei elegischen Jahrestagsgedichten nimmt er den Tod der jungen Tochter seines Gönners zum Anlass, der Dinge Unbestand, insbesondere aber den Untergang der vertrauten Weltordnung im Zeichen einer »new philosophy«, der neuen Wissenschaft von der Welt und vom Menschen, zu beklagen.

Die Kehrseite der »new philosophy«

John Banister, einer der bekanntesten Anatomen und Chirurgen der elisabethanischenZ eit, beim Anatomieunterricht in der Barber Surgeons' Hall (1531)

Handelt das erste Jahrestagsgedicht, *An Anatomy of the World* (1611), von der Verlorenheit des Menschen in den sich weitenden und unübersichtlicher werdenden Horizonten der neuen Kosmologie, so zeigt das zweite, *Of the Progress of the Soul* (1612), dass auch die neue religiöse und philosophische Selbsterforschung des Menschen und die neue medizinische und anatomische Wissenschaft nicht zu neuen Sicherheiten, sondern nur zu einer tiefen Verunsicherung des Menschen über sein eigenes Wesen und seinen Status zwischen Körper und Geist geführt haben. Beides sind Krisengedichte, die den Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit als Trauma darstellen, an dessen anderem Ende kein neues, durch subjektive Glaubensgewissheit und Wissenschaft wiederzugewinnendes Paradies sichtbar wird:

> And new Philosophy calls all in doubt
> [...]
> 'Tis all in pieces, all coherence gone,
> All just supply, and all relation.

Kann ein Wissenschaftler noch glauben?

Und Donne ist kein isolierter Einzelfall. Auch der fromme Protestant und in Holland, Frankreich und Italien ausgebildete Arzt Sir Thomas Browne (1605–82) bilanziert in seiner *Religio Medici* (um 1635 geschrieben, 1642 veröffentlicht) als Ergebnis theologischer Spekulation, religiöser Introspektion und wissenschaftlich-anatomischer Forschung zum Wesen des Menschen und insbesondere zum Leib-Seele Problem nur ein abgrundtief gewordenes und damit umso beunruhigenderes Unwissen: »Thus we are men, and we know not how.« (s.u. S. 96f.) Vor allem aber das Drama der Zeit stellt in herausgehobenen Schlüsselfiguren immer wieder diese Kehrseite einer fortschreitenden Erforschung des Menschen und der Welt, das Umschlagen von Wissenszuwachs in Verunsicherung dar: Marlowes Doctor Faustus ist, wie so viele Wissenschaftler der Frühen Neuzeit, in der sich Wissenschaft erst allmählich von magischen Vorstellungen und Praktiken emanzipiert, ja von ihnen noch entscheidend bestimmt und motiviert wird, Magier und Wissenschaftler in einem. Seine hochfliegenden Hoffnungen auf eine umfassende Einsicht in die materiellen und geistigen Zusammenhänge der Welt und auf eine sich daraus ergebende totale Naturbeherrschung verkommen schnell zu eindruckheischendem Spektakel an Fürstenhöfen und schlagen dann in religiöse Verzweiflung um. Und für Hamlet – zwar weder Magier noch Wissenschaftler, aber wie Faustus dem freieren und kühneren Denken, das von Wittenberg ausging, verbunden – verkehrt sich der Traum der Renaissance von der Würde und den unbegrenzten Möglichkeiten des Menschen in die Erfahrung der Nichtigkeit des Menschen und seiner Welt:

Faustus –

– und Hamlet

> I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire – why, it appeareth no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is man! How noble in reason! how infinite in faculties! in form and moving, how express and admirable! in action, how like an angel! in apprehension, how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? (II,ii)

Der humanistische Diskurs von der Schönheit der Welt und der Würde des Menschen erscheint hier nur noch im ironischen Zitat; was Hamlet bleibt, ist der Rückfall in einen mittelalterlichen Diskurs der Nichtigkeit aller Dinge.

Weder humanistischem Philosophieren und Neuer Wissenschaft noch der protestantischen Reform des theologischen Denkens ist es gelungen, einen neuen Konsensus, einen neuen Bezugsrahmen sicherer Normen, zu begründen. Nicht nur ließen sich diese drei Haupttendenzen, trotz vielfältiger Überschneidungen, nicht bruchlos miteinander harmonisieren; sie waren auch in sich vielfältig gebrochen. So war ja das anglikanische *Settlement* einer Kirche calvinistischer Theologie und katholischer Formen des Ritus und der Kirchenorganisation zunächst zwar ein integrationsfähiger Kompromiss, trug jedoch von Anfang an den Sprengstoff tiefgreifender Konflikte in sich.

Anglikanische Reformation: der Kompromiss als Sprengstoff

Glaubenssicherheit und die beruhigte Festigkeit einer widerspruchsfreien Weltsicht sind in einer solchen Situation nur um den Preis intellektueller Askese zu haben; ansonsten bleiben nur pragmatische Erwägungen der *policy*, ein forcierter Dogmatismus oder eine allseitige Skepsis als Auswege offen. John Donne führt dies in seiner dritten Satire, »Of Religion«, vor. Im ersten Teil dieser Satire lässt er die gängigen Positionen zwischen Katholizismus, Protestantismus und philosophischer Skepsis Revue passieren, um sie nacheinander als sicheren Existenzgrund zu verwerfen. Die Lösung dieses Dilemmas, die Donne im zweiten Teil vorschlägt, erscheint uns als eine spezifisch moderne: Misstraue allen Autoritäten, denn die Berufung auf sie wird beim Jüngsten Gericht nicht fruchten! Vor allem aber: Das Ringen um die eigene, subjektive Wahrheit ist entscheidend, nicht der immer nur scheinhafte Besitz absoluter religiöser Wahrheit:

Suchen, nicht finden!

> Be busy to seek her [...];
> doubt wisely, in strange way
> To stand inquiring right, is not to stray;
> To sleep, or run wrong is.

Es ist diese Haltung des Fragens, des Nachfragens und Hinterfragens, des zweifelnden Ringens um die Wahrheit der eigenen Erfahrung, die hinter dem steht, was uns an der Literatur der Frühen Neuzeit in England noch lebendig und unmittelbar zugänglich ist – den Gedichten eines Donne, George Herbert und Andrew Marvell, der Prosa eines Morus, Bacon, Thomas Browne und Milton, dem Drama der Elisabethaner und Jakobäer.

Literatur als Institution und Medium

An der Schwelle zum literarischen Markt

Eine Geschichte der Literatur, die nach deren gesellschaftlichen Funktionen fragt, hat bei den materialen Gegebenheiten der Textproduktion, -distribution und -rezeption und bei den institutionellen Rahmenbedingungen anzusetzen. Das beginnt schon bei der unterschiedlichen Größenordnung des potentiellen Leserpublikums, also derer, die *literature* im elisabethanischen Wortsinn der Lesefähigkeit haben. Nach optimistischen Hochrechnungen waren das zur Zeit Shakespeares

allenfalls eine Million, also etwa ein Viertel der Gesamtbevölkerung. Diese Zahl mag aus heutiger Sicht bescheiden klingen; im historischen Kontext der Frühen Neuzeit reflektiert sie jedoch das erstaunliche Bildungsengagement der Tudorgesellschaft, mit dem sie ein Netz kommunaler Elementarschulen (*petty schools*) und öffentlich oder privat gestifteter Lateinschulen (*grammar schools*) aufgebaut hatte. Andererseits verweist diese Zahl auf die besondere Bedeutung nicht-schriftlicher Textdistribution für die überwältigende Mehrzahl der Bevölkerung, die an literarischer Kommunikation nur teilhaben kann, wenn diese mündlich vorgetragen wird. Balladen, *broadsides* und *chapbooks* (billige Einblattdrucke bzw. Heftchen), wie sie der fliegende Balladenhändler Autolycus in Shakespeares *Winter's Tale* (IV, iii) marktschreierisch vertreibt, dienen ihr zur Erbauung und Unterhaltung, und Predigten und Theateraufführungen sind die wichtigen »Massenmedien«, über die allein breite Bevölkerungsschichten religiös und politisch beeinflusst werden können.

Eine Million Leser

Der Zugang zur Literatur hängt allerdings nicht allein von der Lesefähigkeit des Publikums ab, sondern hat eine entscheidende Schranke auch in der Zugänglichkeit von Büchern. Die noch junge Drucktechnik mit beweglichen Lettern macht zwar Bücher nun zu einem sehr viel breiter streuenden Medium als die Handschriften des Mittelalters, doch ist der Preis eines gedruckten Buchs noch immer so hoch, dass sein Besitz nur den vermögenderen Bevölkerungsschichten vorbehalten bleibt. Eine Prachtausgabe der Bibel etwa kostet den Jahresverdienst eines Schulmeisters. Zudem hält sich die Buchproduktion noch in bescheidenen Grenzen: Sie steigt zwar zwischen 1500 und 1630 von jährlich 45 auf 460 Titel, aber was ist das schon im Vergleich zu 57.869 Titeln im England von 1988! Und dabei ist noch zu bedenken, dass nur ein Bruchteil dieser Titel »literarisch« im engeren modernen Wortsinn waren: Was dominiert, sind religiöse Traktate und Polemiken oder allgemeine Sachprosa.

Auch das gedruckte Buch – ein Luxusgut

Unter solchen Rahmenbedingungen kann natürlich noch kein literarischer Markt entstehen, der ein freies Schriftstellertum ökonomisch tragen könnte. Der Entwicklung eines literarischen Markts freier Berufsschriftsteller, wie er sich erst im 18. Jahrhundert herauskristallisieren wird, stehen ja auch die häufigen und oft drastischen Zensurmaßnahmen des Staates und die Abwesenheit jeglichen Urheberrechtsschutzes entgegen. Allein das Theater kann in seiner privatkapitalistischen Organisation als Aktiengesellschaft die Basis für den Lebensunterhalt eines Autors abgeben. Die jeweils zwei bis fünf *companies*, die in London miteinander konkurrieren, entwickeln einen so großen Bedarf an immer neuen Stücken, dass dieser nur durch Berufsautoren – oft in Personalunion mit Berufsschauspielern – gedeckt werden kann. In diese Marktlücke drängen daher auch die sog. *University Wits* (George Saintsbury) – akademisch gebildete Söhne mittelloser oder wenig begüterter Familien und daher ohne gesicherte Stellung in der Gesellschaft – und literarisch begabte Angehörige der niederen *gentry.* Die Karrieren eines Robert Greene, Thomas Lodge und Thomas Nashe, eines Marlowe, Shakespeare und Jonson geben beredte Beispiele für die Chancen und Risiken dieser Frühform eines literarischen Markts ab.

Dichtung dagegen ist kein lukratives Geschäft und wird auch nicht unter einer ökonomischen Perspektive gesehen. Dichtung gilt vielmehr als Nebenbeschäftigung des Gentleman und Hofmanns, Teil der idealen Lebensform eines allseits gebildeten und berufsmäßige Spezialisierung verachtenden *uomo universale.* Ihr gesellschaftlicher Ort ist der Hof. Dort wird sie jedoch keineswegs als eine interesselose Kunstübung um ihrer selbst willen gepflegt. Sie dient

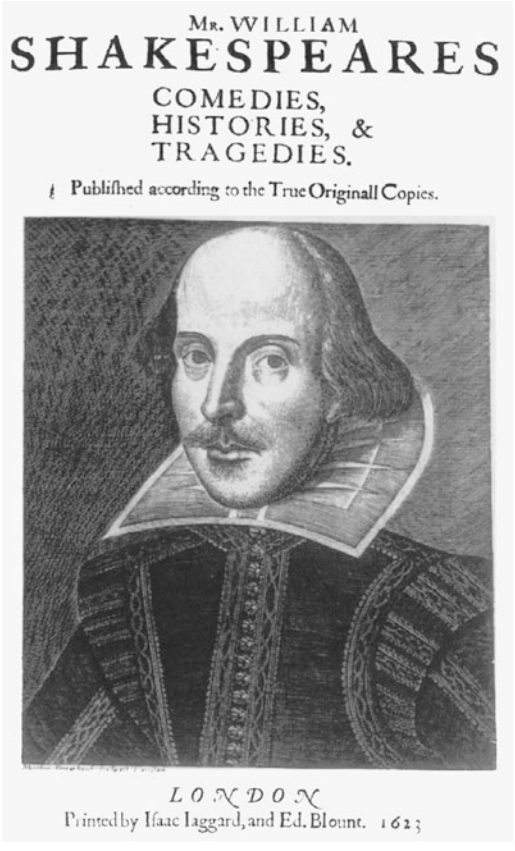
vielmehr dem Autor dazu, die Aufmerksamkeit des Souveräns bzw. eines adligen Patrons auf sich zu lenken und damit seine Karriere und Machtposition auszubauen. Als Teil des höfischen Rollenspiels, der ritualisierten höfischen Selbstdarstellung folgt sie daher auch den Spielregeln und Normen höfischen Verhaltens: der raffiniert kalkulierten Zurschaustellung der eigenen Vorzüge, die durch eine bewusste *sprezzatura* (Lässigkeit) verdeckt und gedämpft werden muss, des eleganten Ornaments und der Indirektheit und Verstellung. Diesem Spielcharakter würde es widersprechen, die eigenen Gedichte in Druck zu geben und sich damit dem Verdacht des Berufsliteratentums oder ökonomischer Motivationen auszusetzen. Dieses *»stigma of print«* (J.W. Saunders) gilt für die *courtly makers* am Hof Heinrichs VIII. ebenso wie noch für die dichtenden Höflinge Elisabeths und die *Cavalier Poets* der Stuarts, deren Lieder, Sonette und Gedichtzyklen in Hofkreisen als Manuskripte zirkulieren und nur beiläufig ihren Weg in den Druck finden.

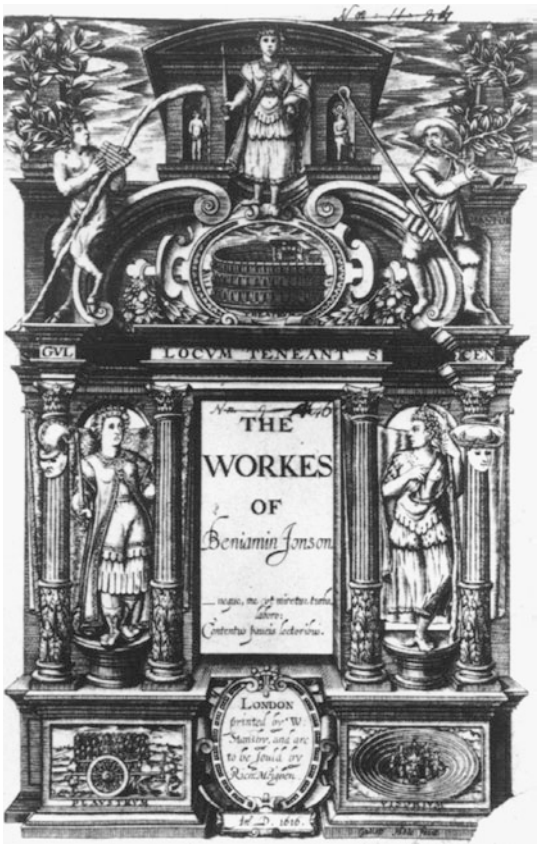
Und mehr noch gilt es für dichtende und schreibende Damen, die ihre »Urheberschaft« hinter der Patronatsrolle verbargen oder sich in der Rolle von Mit-Autorinnen zurücknahmen. So markiert im huldigenden Titel *The Countess of Pembroke's Arcadia* (s.u. S. 119) Sidney die Teilhabe seiner Schwester an seinem Schäferroman, den sie inspiriert, vervollständigt und herausgegeben hat, und als bloße Vollenderin tritt sie auch in der Psalmenübersetzung ihres Bruders hervor, obwohl der Großteil dieser glänzenden Versübersetzung von ihr selbst stammt. Sie hatte ihren Familiensitz Wilton in der Mitte der 1580er Jahre zu einem literarischen Zentrum gemacht, zu »einem College, so viele gelehrte und ideenreiche Personen hielten sich dort auf«, wie der Biograph John Aubrey im 17. Jahrhundert schrieb, und dies ist nur ein besonders herausragendes Beispiel dafür, wie Frauen als Mäzenatinnen von Dichtung und Gelehrsamkeit – von Catherine Parr, der letzten Frau Heinrichs VIII bis zu Königin Anne, der Gemahlin Jakobs I., und Henrietta Maria, der Karls I. – die literarische Produktion nicht nur ökonomisch förderten, sondern sie inspirierten und ihr einen gesellschaftlichen Raum gaben.

Nicholas Hilliards Miniatur eines anonymen jungen Manns (um 1588) zeigt den Höfling in der eleganten Pose des schmachtenden Liebhabers, wie er uns in der petrarkistischen Dichtungb egegnet.

Einflussreiche Patrone wie die Sidneys oder der Earl of Essex sind rar geworden nach dem Zusammenbruch des alten Hochadels und seiner traditionellen *households*, und wenn die neue Hocharistokratie unter den Tudors und Stuarts – darunter vor allem auch Damen wie die Gräfinnen von Cumberland, Warwick oder Bedford – allmählich beginnt, ein kulturelles Selbstverständnis und ein Gefühl für die Verpflichtung zum Mäzenatentum zu entwickeln, konkurriert bereits eine explodierende Zahl von *University Wits* um ihre Gunst. Viele von ihnen sehen sich desillusioniert in eine Außenseiterposition abgedrängt und kritisieren von dieser aus in scharfen Satiren und Pamphleten den Hof, den Adel und die Kirche. So entsteht ein subversives Potential von literarischen *malcontents*, dem die Obrigkeit nur mit Mühe durch verschärfte Zensurmaßnahmen – etwa dem Verbot von Satiren – beikommt.

Auch das Theater ist auf königliches oder aristokratisches Patronat angewiesen, wobei auch hier nicht ökonomische Interessen im Vordergrund stehen. Das Patronat sichert den Schauspieltruppen vielmehr gesellschaftlichen Schutz und Status. Ohne diesen wären sie der ständigen Gefahr ausgesetzt, von der Obrigkeit als stellungslose Vagabunden und Gaukler verfolgt zu werden, die sie ja vor der Professionalisierung des Theaters waren. Und auch für sie ist der Druck ihrer Texte nebensächlich. Der aufgeführte Text ist ihnen das Eigentliche, und für die Zwecke der Aufführung reichen handschriftlich kopierte Rollen- und Souffleur-





Das Titelblatt der First Folio mit Martin Droeshouts Kupferstich, das einzige Bildnis Shakespeares neben der Grabbüste, das einen gewissen Anspruch auf Lebensnähe erheben kann. Droeshout war allerdings erst fünfzehn Jahre alt, als Shakespeare starb.

Titelblatt zu Jonsons *Works*, gestochen von William Hole: eine Allegorie der dramatischen Kunst, der hier ein Triumphbogen gesetzt wird.

bücher. Der nachträgliche Druck wird von den Dramatikern in den meisten Fällen auch nicht autorisiert; Shakespeare z. B. überwacht kaum je die Drucklegung seiner Werke. Theaterstücke gelten ja als eine viel zu ephemere und niedere Gattung, als dass sie als vollgültige poetische »Werke« betrachtet würden. Wenn Ben Jonson 1616 seine gesammelten Dramen als seine *Works* in einer sorgfältig edierten Folio-Ausgabe herausbringt, wird er daher auch von vielen Zeitgenossen ob dieses überzogenen Anspruchs mild belächelt. Dennoch trägt diese Folio-Ausgabe dazu bei, dem Drama einen höheren Rang literarischer Respektabilität zu sichern, wie die postume erste Folio-Ausgabe von *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories*, & *Tragedies* (1623) in ihrer aufwendigen Ausstattung belegt.

Poetik: Von Normen und Formen

Die Literatur als kommunikatives Subsystem der Gesellschaft war vor allem von drei gesellschaftlichen Institutionen abhängig, die auf unterschiedliche, aber oft auch konzertierte Weise ihre kulturellen – und damit immer auch politischen – Normen literarisch vermittelt sehen wollten: dem Hof, den Schulen und der Kirche. Dem Hof und der Kirche geht es bei ihren Kontroll- und Zensurmaßnahmen vor allem um politische und religiöse Orthodoxie; darüber hinaus fördert der Hof aber auch bestimmte Geschmacksnormen ästhetischer Verfeinerung und allego-

Höfische Normen

rischer Bedeutungsfülle. Sidney schreibt *auch* als Hofmann, wenn er in seiner *Defence of Poesie* (1595 postum veröffentlicht, aber bereits 1579–80 geschrieben) die zeitgenössische englische Literatur mit wenigen Ausnahmen als barbarisch verwildert beklagt und dem zeitgenössischen Theater Regellosigkeit, Mangel an »decency« und »discretion«, »scurrility, unworthy of any chaste ears« und Tölpelhaftigkeit vorwirft – alles Normen, die gleichzeitig ständische und ästhetische sind. Und ebenso versuchen die Schulen, die Literatur auf die Nachahmung antiker Muster zu verpflichten und an rhetorische Normen zu binden, wenn sie nicht ohnehin gelehrtes Schrifttum und moralische Traktate so sehr privilegieren, dass sie die zeitgenössische Dichtung nach ihren Maßstäben der Gelehrsamkeit und der moralischen Erbauung pauschal verwerfen.

Die entschiedensten Kritiker der zeitgenössischen Literatur gehören jedoch dem puritanischen Flügel der Anglikanischen Kirche an. In puritanischer Sicht sind Dichtung und Fiktion in sich schon problematisch, da sie von der Lektüre des Buchs der Wahrheit, der Bibel, und von nützlichem Tun nur ablenken können. Fiktion gilt ihnen als Lüge und leerer Zeitvertreib und ist damit in sich schon sündig. Darüber hinaus böten die Lügenmärchen der Dichtung und des Theaters in ihren oft erotischen Stoffen der verderbten Phantasie sinnlich-sündigen Anreiz und nährten sie in ihrer geistigen Freizügigkeit Zweifel an der Wahrheit des Christentums und der Verbindlichkeit christlicher Moral. Vor allem das Theater ist ihnen eine immoralische Anstalt. Es gilt ihnen als Unruheherd und Schule der Laster, als *A Schoole of Abuse* (so der Titel von Stephen Gossons berühmtem Pamphlet von 1579), und Verteidigungsschriften von Dramatikern, wie etwa Thomas Heywoods *Apology for Actors* (1612), die darauf hinweisen, dass die Bühne Laster nur vorführe, um sie zu bestrafen und so vor ihnen zu warnen, verfangen hier nur sehr bedingt. Sie unterstellen ja eine moralische Wohlanständigkeit und ideologische Angepasstheit des Theaters, die offensichtlich kontrafaktisch ist. Dass die elisabethanischen Theater alle südlich der Themse, also außerhalb der City und ihrer Jurisdiktion erbaut werden mussten, kann als Sieg der Theaterfeindschaft der starken puritanischen Fraktion innerhalb des Magistrats gelten, und mit den Unruhen des Bürgerkriegs und der puritanischen Mehrheit im Parlament werden sie dann auch von 1642 bis zur Restauration ganz geschlossen bleiben.

Das Theater als immoralischeA nstalt

Zensur und Pressefreiheit

Ein solch rigoroses Beschneiden der Freiheit öffentlicher Kommunikation ist jedoch weder für den Puritanismus in seiner Gänze noch für ihn allein typisch. Schließlich sehen sich puritanische Pamphletisten selbst immer wieder drastischen Verfolgungen und Zensurmaßnahmen ausgesetzt, und schließlich stammt die einschneidenste Verteidigung der Dichtung und des Theaters von einem der ihren – von Sidney, dem Gosson seine *Schoole of Abuse* gewidmet hatte und dem er in seiner *Defence of Poesie* antwortet. Noch eklatanter ist das Beispiel des Puritaners John Milton, der 1644 in seiner »Speech for the Liberty of Unlicensed Printing«, der *Areopagitica*, der presbyterianischen Mehrheit im Parlament die Ironie ihrer Position vorwarf, die darin bestehe, dass sie selbst sich nun jener Vorzensur aller zu druckenden Schriften bedient, die sie vorher der Römischen Inquisition und der *Star Chamber* William Lauds vorgeworfen hatte. Ein Buch zu töten, noch ehe es geboren ist, sei schlimmer als Mord: »who kills a man kills a reasonable creature, God's Image; but he who destroys a good book, kills reason itself, kills the image of God, as it were in the eye.« Anstelle von Kontrollmaßnahmen setzt Milton auf einen freien Markt der Meinungen, auf dem sich »our richest merchandise, Truth« letztendlich durchsetzen wird. Es ist in einem purita-

nischen Pamphlet also, dass zum ersten Mal die modernen liberalen Prinzipien der Pressefreiheit ausformuliert werden, die nicht mehr von erzwungener Einheit des Denkens ausgehen, sondern von einer progressiven Konsensusbildung, die auf ihrer Suche nach Wahrheit auch durch Irrtümer und Umwege befördert wird.

Verteidigung der Dichtkunst

Nicht das geringste Verdienst des elisabethanischen Puritanismus um die Entwicklung der englischen Literatur besteht ironischerweise darin, dass seine radikale Fiktionskritik Apologien provoziert, die wesentlich zur Entwicklung einer Theorie literarischer Kommunikation und damit zur Legitimation von Dichtung beiträgt. Sidneys *Defence of Poesie* ist hier vor allem zu nennen, die auch deshalb zu so einschneidenden Neuansätzen kommen kann, weil sie von einem Puritaner *und* Hofmann, einem biblisch ebenso wie klassisch und im italienischen Neuplatonismus Gebildeten stammt.

Sidneys Auseinandersetzung mit den Puritanern ist auch eine mit den klassischen Autoritäten Aristoteles und Platon. Wie diese, sieht er den Poeten als einen *maker* und sein Tun als das der *imitation.* Als Macher gleiche der Dichter dem Schöpfergott, dem »heavenly maker«. In dieser Überhöhung des Dichters zum *alter deus*, zum prophetischen Künder göttlicher Wahrheit, der als »first light-giver to ignorance« selbst dem Philosophen und dem Geschichtsschreiber noch zeitlich und rangmäßig vorausschreitet, argumentiert Sidney in platonischen eher als aristotelischen Denkfiguren. Er verlässt aber platonische Denkbahnen an dem Punkt, an dem Platon die Dichtung als scheinhaft abwertet. An diesem Punkt fällt Sidneys Kritik an Platon mit seiner Zurückweisung puritanischer Angriffe auf die Dichtkunst zusammen und nähert sich dabei den neuplatonischen Argumenten der florentinischen Schule um Ficino an. Der Dichter sei kein Lügner, denn seine Fiktionen wollen gar nicht vordergründig geglaubt werden: »the poet, he nothing affirms and therefore never lieth«. Seine *imitation* sei auch nicht eine Nachahmung der bestehenden Wirklichkeit, sondern sie sei eine Projektion des Ideals selbst: »Her [Nature's] world is brazen [= ›erzen‹], the poets only deliver a golden.«

Didaxe und »delight«

Sidneys *Defence* ist das Manifest einer erfolgreichen literarischen Revolution (Alan Sinfield), das Programm für eine patriotische, protestantische, klassizistische Hofdichtung. Sie versucht, den protestantisch-humanistischen Nachdruck auf die didaktische Funktion der Dichtkunst mit der ästhetischen Kategorie des *delight* zu verbinden – eines *delight*, das die Fähigkeit der Dichtung noch erhöht, »to move men to take goodness in hand«. Da dieses Gute jedoch in politischen Begriffen der Loyalität gegenüber dem Monarchen, dem Staat und der Kirche definiert wird, dient auch diese ästhetisch vermittelte Didaxe weiterhin politischen Zielen.

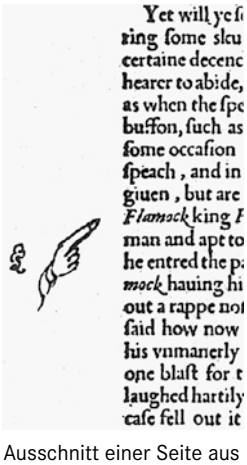
Klassizistische Normen und theatralischer Wildwuchs

Sidney geht in seiner *Defence of Poesie* beiläufig auch auf das Drama ein. Ansonsten aber vollzieht sich die einzigartige Blüte des elisabethanischen Theaters weitgehend in einem theoretischen Vakuum. Während das französische Theater der klassischen Periode sich im Kontext ausführlicher Diskussionen über die ästhetischen Normen und sozialen Funktionen des Dramas entwickelt, ist die elisabethanische Theaterblüte eher ein Wildwuchs. Klassizisten wie Sidney mögen darüber beredt Klage führen, und humanistische Gelehrte mögen die strengen aristotelischen Gattungsregeln der italienischen und französischen Renaissance-Poetiken den Dramatikern vorhalten und anempfehlen: Diese fahren weiter fort, komische und tragische Elemente in einem Stück nebeneinanderzustellen, auf eine systematische Fünf-Akt-Gliederung zu verzichten oder die »Drei Einheiten« von Raum, Zeit und Handlung zu missachten. Aus heutiger Sicht war dies jedoch

eher ein Vor- als ein Nachteil, denn gerade diese Unbekümmertheit um Regeln und Normen erlaubte eine Freiheit des Experimentierens, die der elisabethanischen Dramatik ihre lebendige Vielfalt gab. Sie ist damit formal ebenso offen wie in ihrer gesellschaftlichen Position zwischen einvernahmtem Medium herrschender Ideologie und Unruheherd subversiv-karnevalesker Umtriebe.

»public« vs. »private theatres«

Die hier beschriebene Situation gilt uneingeschränkt allerdings nur für die *public theatres* der elisabethanischen Zeit, deren Publikum sich aus allen Schichten der Gesellschaft rekrutierte, also für Dramatiker wie Marlowe und Shakespeare. In dem Maß nämlich, in dem das Theater stärker in den Bann der Hofkultur gerät und dann ab der Jahrhundertwende in *private theatres* sich zur Veranstaltung für eine gesellschaftliche Elite verengt, nehmen auch die programmatischen Äußerungen von Dramatikern über ihre Kunst und ein Bewusstsein für die Notwendigkeit von Regeln und Normen zu. Dies kündigte sich schon in den allegorischen Hofkomödien John Lylys (um 1554–1606) aus den achtziger und frühen neunziger Jahren an, die in ihren Prologen und Epilogen immer wieder über ihre höfische Funktion unterhaltsamer Belehrung oder idealisierender Huldigung reflektieren und ihre potpourrihafte Gattungsmischung schuldbewusst mit dem Hinweis auf die ebenfalls chaotischen Zeitläufe eines wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruchs entschuldigten: »If we present a mingle-mangle our fault is to be excused, because the whole world is become a Hodge-podge« (*Midas*, 1592).


Yet will ye ſ
ring ſome ſkeu
certaine decenc
hearer to abide,
as when the ſpe
buffon, ſuch as
ſome occaſion
ſpeach, and in
giuen, but are
Flamock king F
man and apt to
he entred the p
mock hauing hi
out a rappe no
ſaid how now
his vnmanerly
one blaſt for t
laughed hartily
caſe fell out it

Ausschnitt einer Seite aus Ben Jonsons persönlichem Exemplar von Puttenhams *Arte of English Poesie;* die hinweisende Hand stammt von Jonson selbst.

Der eigentliche Antipode Marlowes und Shakespeares in dieser Hinsicht ist jedoch Ben Jonson. Während von Shakespeare keinerlei programmatische Äußerungen zu seinem Theaterschaffen überliefert sind, wenn man einmal vom Prolog zu *Henry V* und von binnenfiktionalen Thematisierungen des Theaters etwa im Zusammenhang mit dem Handwerkerspiel im *Midsummer Night's Dream* oder dem Spiel im Spiel im *Hamlet* absieht, versieht der Klassizist Jonson alle seine Komödien mit ausführlichen programmatischen Prologen oder, wie im Fall von *Every Man Out of His Humour* (1599), sogar mit kritischen Rahmendialogen, in denen er seine eigenen Stücke an den klassizistischen Normen für Drama, Komödie und Satire misst oder sie in die Pflicht einer konservativen Gesellschaftskritik nimmt. Darüber hinaus hat er in seiner Sammlung von Notizen und Gemeinplätzen *Timber, or Discoveries* (1640–41 postum veröffentlicht) eine antiken Quellen folgende Poetik und Dramentheorie vorgelegt. Hier werden klassizistische Normen gesetzt, die schon auf die gesellschaftliche und formale Normierung des Theaters in der Restaurationszeit vorausweisen.

Rhetorik und Poetik

Man könnte diesen Prozess als einen der Disziplinierung bzw. Selbstdisziplinierung beschreiben, und solche Prozesse lassen sich nicht nur im Bereich des Dramas und Theaters beobachten, sondern auch auf Ebenen jenseits der einzelnen Gattungen. Nehmen wir zum Beispiel die Rhetorik! Sie war im humanistischen Bildungswesen neu in den Mittelpunkt gerückt worden, und eine rhetorische Ausbildung gehörte so sehr zum Rüstzeug des Dichters oder Dramatikers, dass im 16. Jahrhundert die Poetik oder Dichtungstheorie noch weitgehend mit der Rhetorik zusammenfiel. George Puttenhams *The Arte of English Poesie* (1589), die wohl einflussreichste elisabethanische Poetik, ist auf weite Strecken hin eine rhetorische Lehre der *dispositio* (Aufbau, Gliederung) und des Ornats von Texten. Als höchstes Stilideal wird dabei in der humanistischen Rhetorik die *copia*, die abwechslungsreiche Fülle, gelehrt. Poetische und rhetorische Eloquenz erfüllen sich im reichen sprachlichen Ornat der Tropen und Figuren, in variierenden Wiederholungen, Amplifikationen oder Digressionen.

Bei allen stilistischen Unterschieden zwischen der hochartifiziellen »euphuistischen« Prosa Lylys, der burlesk vielstimmigen Pamphlete von Nashe, der »gezuckerten« Werbungsrhetorik der Sonettdichter, dem Bombast der Nachahmer Senecas, der »mighty line« Marlowes oder der subtil abgestuften Verskunst Shakespeares haben diese doch eines gemeinsam – einen sprachlichen Überschwang, der sich demonstrativ zur Schau stellt. Stilistische Einheitlichkeit, sprachliche Ökonomie oder Funktionalität der Mittel gelten gegenüber diesem Prinzip überbordender Fülle wenig, und die Vielfalt der Idiome, die in dieser sprachhistorischen Übergangsperiode nebeneinander existieren und in die literarischen Texte eingehen – vom gelehrten Griechisch und Latein über das modische Italienisch und ein mit *inkhorn terms* gespicktes Humanistenenglisch bis hin zur drastischen Umgangssprache von Gaunern und Marktweibern – kommt dem noch entgegen.

Sprachlicher Überschwang

Auch hier setzt jedoch eine Gegenbewegung ein. »Orthoepisten« versuchen, die Überfremdung des Englischen einzudämmen und schriftsprachliche Standards der Korrektheit durchzusetzen; Dramatiker wie Shakespeare und Jonson stellen rhetorischen Schwulst und neologistische Affektiertheit parodistisch bloß, und die Rhetorik selbst rückt Prinzipien der Funktionalität und der Angemessenheit (*decorum*) neu in den Vordergrund.

Wichtiger jedoch ist noch, dass sich in den Rhetoriken der Jahrhundertwende ein tiefgreifender Wandel in der Auffassung von Stil abzeichnete: In älteren Formulierungen, die sich durchaus auch noch bei Puttenham finden, wird Stil als der sprachliche Ornat verstanden, der Schmuck der Rede durch rhetorische Figuren, also als etwas der Rede Äußerliches, ihr in einem letzten Arbeitsgang Zugegebenes. Für Stil in diesem Sinn gilt dann: Je geblümter, desto besser und schöner. Daneben tritt nun aber, ebenfalls mit Rückgriff auf antike Quellen, eine andere Konzeption von Stil, die diesen an eine der Rede vorgängige Kategorie bindet, der persönlichen Eigenart des Sprechers. Stil in diesem Sinn ist dann, um wieder Puttenham zu zitieren, »the image of man (*mentis character*)«. Dies heißt für fiktionale Texte, dass Stil nicht mehr selbstzweckhaftes Ornament sein kann, sondern in den Dienst der Charakterisierung des fiktiven Sprechers genommen wird. In den Worten des Dramatikers Ben Jonson: »Language most shows a man: speak, that I may see thee«. In dieser modernen Auffassung von Stil, die schon auf Buffons berühmtes Diktum aus dem 18. Jahrhundert vorausverweist, »Le style est l'homme même«, wird Stil zu einer funktionalen Kategorie individueller Selbstdarstellung und bleibt damit immer an das Maß der einzelnen Person gebunden. Für die Literatur eröffnen sich hier Entwicklungsperspektiven, die gleichzeitig auf rhetorische Mäßigung und auf stilistische Individualisierung, und damit auf eine »realistischere« Wirklichkeitsnachahmung abzielen.

Stilwandel

Rhetorisch mäßigend, wenn nicht gar antirhetorisch, wirkt schließlich auch ein neuer Typ von Rhetorik, der seit den achtziger Jahren von Frankreich importiert wird, die Rhetorik des Calvinisten Petrus Ramus. Der Ramismus, zu dessen Anhängern in England auch Sidney gehört, löst die Rhetorik als eigenständige Disziplin auf, indem er zwei ihrer drei Hauptsparten, die *inventio* (die Lehre vom Finden von Argumenten) und die *dispositio*, völlig in eine Argumentationslogik überführt, und die dritte, die für den stilistischen Ornat zuständige *elocutio*, die in traditionellen Rhetoriken immer den Löwenanteil ausmachte, kaum der Rede wert findet. Seine Rhetorik ist damit eher eine Theorie des sachgemäßen, sachlichen und logischen als des gefälligen und durch seine Form beeindruckenden Redens, und als solche bestärkt sie jene Tendenzen eines *plain style*, wie sie sich

Neue Rhetorik

»plain style«

vor allem in der puritanischen Predigt und in der neuen wissenschaftlichen Sachprosa durchzusetzen beginnen.

Realprosa und Weltaneignung

Entgegen einem weit verbreiteten Vorurteil ist Prosa nicht etwas, das der Dichtung entwicklungsgeschichtlich vorausgeht und ihr im ästhetischen Rang nachsteht. Erst ein entwickelter Stand des literarischen Systems machte vielmehr in der frühneuenglischen Literatur eine kunstvolle Prosa als Medium der Weltaneignung möglich. Und von einem humanistischen Verständnis her gehört sie zum Kernbereich der Literatur, auch wenn sie als nichtfiktionale und prosaische am Rande eines späteren, engeren Literaturverständnisses angesiedelt ist und in Literaturgeschichten meist in einen Anhang relegiert wird.

Angesichts der Fülle der Texte und Gattungen – Predigt und Pamphlet, Historiographie, Biographie, Autobiographie und Brief, Traktat und Polemik usw. usw. – werden wir zwei Gattungen der »Realprosa« exemplarisch herausgreifen, die dieses Prädikat in besonders sinnfälliger Weise verdienen: den Reisebericht und den Essay. Beide stehen in funktionalem Zusammenhang mit jenem empirischen und offeneren Zugang zur Wirklichkeit, wie er für das Denken der Frühen Neuzeit wegweisend ist; beide sind thematisch auf die rasanten Veränderungen der Erfahrung des Selbst, der physikalischen Realität und der gesellschaftlichen und ökonomischen Wirklichkeit bezogen; und beide sind zwar keine völlig neuen Gattungen, kommen aber doch gerade in unserem Zeitalter als Gattung zu sich und schaffen für die ganze Neuzeit modellbildende Muster.

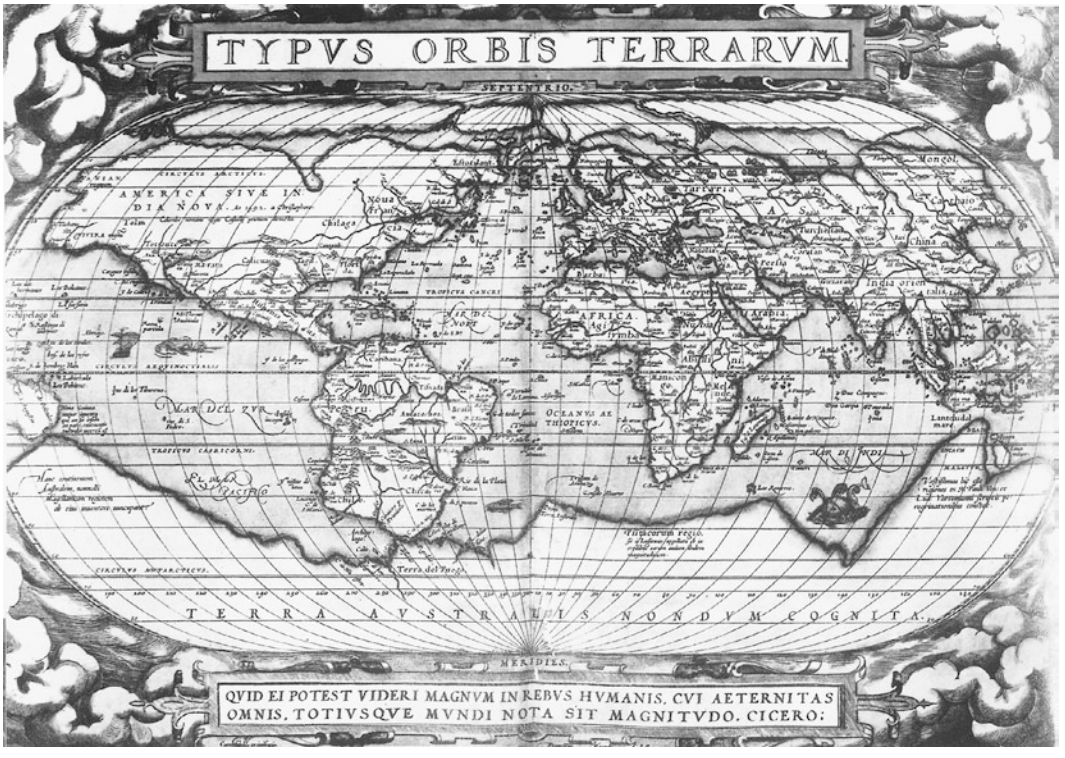
Die Vertextung der Neuen Welt

Englische »ventures« in Übersee

England war aufgrund innerer Schwierigkeiten spät in den Wettlauf um die Erschließung, Ausbeutung und Inbesitznahme der »neuen« Welten im Süden, Osten und Westen eingetreten. Während die katholischen Rivalen bereits im späten 15. Jahrhundert den Grund für ihre Kolonialreiche gelegt hatten, wendet sich die Londoner *Company* of *Merchant Adventurers* erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts dem Überseehandel, der Erschließung neuer Ressourcen und Märkte, und dem inoffiziellen Kaperkrieg gegen die reich mit Gold und Silber beladenen spanischen und portugiesischen Galeonen zu. *Adventures* oder *ventures* sind diese Unternehmungen nicht nur im Sinn der Gefahren, die auf unbekannten Meeren und von gut gerüsteten Gegnern drohen; sie sind es auch im ökonomischen Sinn eines nie sicher zu kalkulierenden Investitionsrisikos, auf das sich die Aktionäre – darunter meist auch die Krone – bei diesen privatkapitalistisch organisierten Projekten einlassen. (Noch in Shakespeares *Merchant of Venice* schwingt dieser reiche Doppelsinn von romantischer Aventiure und ökonomischem Risiko bei der leitmotivischen Verwendung des Worts *venture* immer mit.)

Früher Kolonialismus

Gerade weil diese Kaperfahrten ökonomisch so lukrativ sind, dauert es eine geraume Weile, bis man von solch sporadischen und improvisierten Einzelaktionen zu den aufwendigeren Versuchen übergeht, feste Stützpunkte an den fernen Küsten zu etablieren und Kolonien, *plantations*, zu gründen. Trotz dabei auftretender Schwierigkeiten schreitet jedoch vom frühen 17. Jahrhundert an der Aus-



Gerhard Mercators berühmteW eltkarte von 1569. Eine solche Karte neueren Typs hat Shakespeares Maria in *Twelfth Night* im Sinn, wenn sie Malvolios Gesicht mit »the new map with the augmentation of the Indies« vergleicht (III, ii).

bau englischer Kolonialmacht in »both Inds«, dem ursprünglichen Indien im Osten und dem auf dem Westweg dahin entdeckten »Westindien« Amerika, kontinuierlich voran, und das Commonwealth der Jahrhundertmitte ist bereits eine imperialistische Macht mit Kolonien in Nordamerika und auf den Bermudas und Barbados, mit Handelskontoren in Bengalen und Madras und einem florierenden Sklavenhandel zwischen Schwarzafrika und Nordamerika.

Welche Rolle spielen nun Texte in diesem historischen Prozess? Zunächst bedarf es zur aussichtsreichen Verfolgung dieser primär macht- und handelspolitischen Ziele genauerer und zuverlässigerer Reisebeschreibungen als jene, über die das Mittelalter verfügte. Die einem Sir John Mandeville zugeschriebenen und aus älteren Quellen geschöpften *Travels* aus dem 14. Jahrhundert, die unbekümmert Faktisches mit Phantastischem mischten und von bemerkenswerter geographischer Vagheit waren, reichen da offensichtlich nicht mehr hin. Um hier zu größerer Zuverlässigkeit zu gelangen, bedarf es nicht nur der Trennung des empirisch Beobachteten von phantastischen Erfindungen, sagenhaft Überliefertem und nur vom Hörensagen Bekanntem; es bedarf auch einer differenzierteren Sprache, das beobachtete Fremde darzustellen, also einer neuen, »realistischeren«, d. h. sich detailliert auf die neuen Realitäten einlassenden Prosakunst. Die wichtigste englische Sammlung solcher Reiseberichte stammt aus den Jahren unmittelbar nach dem Armada-Sieg, nämlich die 1589 erschienenen und von 1598 bis 1600 auf drei große Foliobände erweiterten *Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation* des Geistlichen Richard Hakluyt (1552–1616), die 1615 in Samuel Purchas' *Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrims* eine ergänzende Fortsetzung finden.

Das Prosaepos der modernen englischen Nation

Gerade in solchen Kompilationen wird eine weitere Funktion der frühneuzeitlichen Reiseberichte deutlich: Sie dienen nicht nur der Information, sondern mindestens ebenso der Propaganda, der Motivation zur großen nationalen Anstrengung, durch *discoveries* und *plantations* das Reich des – protestantischen – Gottes und seines englischen Monarchen zu erweitern und zu stärken. Denn diese Entdeckungsfahrten sind ja noch nicht die Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts, die, zumindest vorgeblich, eine selbstzweckhafte Mehrung des systematischen Wissens über die Länder und Völker verfolgen: Wissen und Information steht hier noch in einer ganz unmittelbaren Zweckrelation zur Bewältigung der praktischen Probleme der Navigation und Landnahme. Um dazu motivieren zu können, müssen die Reiseberichte diese Probleme als lösbar und als lösenswert darstellen, müssen sie das Fremde als beherrschbar und beherrschenswert beschreiben. Diese propagandistisch motivierende Funktion stellt schon ein zeitgenössischer Dichter, Michael Drayton, in seiner Ode »To the Virginian Voyage« (1606) in einer abschließenden Huldigung an Hakluyt heraus –

> Thy voyages attend,
> Industrious Hackluit,
> Whose reading shall inflame
> Men to seek fame –,

und noch der viktorianische Historiker J. A. Froude feiert im Brustton patriotisch-imperialistischer Überzeugung die Hakluytsche Sammlung als »the prose epic of the modern English nation«.

Liest man die englischen Reiseberichte in der Hakluytschen Sammlung in ihrer chronologischen Folge, dann fällt auf, wie sich im Verlaufe des 16. Jahrhunderts die Texte von oft anonymen und subjektlosen, Distanzen, klimatische Verhältnisse und besondere nautische Vorkommnisse kurz notierenden Logbuch-Eintragungen (*rutters*) zu einlässigen Reiseberichten entwickeln, in denen ein identifizierbares und im Text selbst sich kundgebendes Subjekt erzählt, beschreibt und reflektiert und sich dabei einer differenzierten, detailliert auf die fremde Wirklichkeit eingehenden Prosa von literarischem Anspruch bedient. Man kann damit an diesen Texten auch die Herausbildung einer spezifisch frühneuzeitlichen Subjektivität studieren – eine Subjektivität, die sich gerade an der Auseinandersetzung mit dem immer gleichzeitig lockenden und bedrohlichen Fremden formt, die andererseits aber immer noch eine von oft widersprüchlichen pragmatischen Zwecken bestimmte Gruppenidentität bleibt und noch nicht die um innere Geschlossenheit und Kohärenz ringende moderne Individualität des Subjekts.

Das Subjekt und die Erfahrung des Fremden

Aus dem Textmeer der etwa fünfeinhalb Millionen Wörter, die die Sammlungen von Hakluyt und Purchas ausmachen, müssen hier zwei Tropfen genügen, diese besondere Qualität der Vertextung der Neuen Welt zu veranschaulichen. Beide Beispiele handeln von der Begegnung mit den Menschen der Neuen Welt, einer besonders verunsichernden Erfahrung, weil sie von den unterschiedlichsten mythischen Erwartungen – die *savages* als Satansgeschöpfe, als verfluchte Nachfahren Kains oder Chams, als Tiere, Halbmenschen oder aber als Menschen im Zustand paradiesischer Unschuld – vorgeprägt war.

Drake und die Indianer

Francis Drake, in der distanzierten dritten Person über seine Erfahrungen berichtend, beschreibt die Indianer Kaliforniens in einer, angesichts solcher mythischer Vorprägungen, erstaunlich sachlichen Art und Weise, die Verteufelung

ebenso wie Idealisierung meidet. Sein Blick auf sie ist der des Kolonisators, der ihre Eigenart studiert, um die Möglichkeiten und Chancen der Herrschaft über sie abschätzen zu können. Nichts wird durch herabsetzende Beiwörter abgewertet; andererseits versucht er aber auch nirgendwo, in ihre Vorstellungswelt oder Sprache einzudringen: Ihr Kazike ist ihm einfach ihr »king«, so als gäbe es keinen Abgrund zwischen ihrer beider Kulturen und Sprachen. Ein solcher wird eher von den Indianern wahrgenommen, denn Drake widerfährt hier, was schon Columbus widerfahren war – und was Shakespeare im *Tempest* den betrunkenen Seeleuten durch Caliban widerfahren lässt: »they supposed us to be gods, and would not be persuaded to the contrary«. Sicher eine peinliche Erfahrung für den frommen Protestanten Drake, der überall hin mit dem puritanischen Hausbuch, John Foxes *Actes and Monuments* (1563), dem Martyrologium der englischen Reformation, reist! Sicher aber auch ein willkommenes Missverständnis, sichert es doch dem Kolonisatoren von vornherein günstige Autoritätsverhältnisse! Die Eingeborenen brauchen dann auch gar nicht erobert zu werden: Sie selbst bitten Drake ausdrücklich darum, »that he would take their province into his hand, and become their king.« Der Landnahme im Namen der Königin und der symbolischen Taufe zum *Nova Albion* steht damit nichts mehr im Wege. Die ganze Erzählung ist darauf ausgerichtet, diese Besitzergreifung so einfach und legitim wie möglich erscheinen zu lassen und die Eingeborenen als wertvolle zukünftige Untertanen darzustellen.

Sir Walter Ralegh (um 1554–1618), Förderer Hakluyts und unermüdlicher Propagandist und Propagator kolonialistischer Unternehmungen, segelt 1595 auf der Suche nach dem legendären El Dorado über dreihundert Meilen den Orinoco-Fluss hinauf. Sein Bericht darüber, *The Discoverie of the Large, Rich, and Beautifull Empire of Guiana*, will Elisabeth und ihre Amtsträger davon überzeugen, dass er hier »a better Indies for her Majesty than the King of Spain hath any« gefunden habe. Dem dient die Häufung immer neuer praktischer, ökonomischer, politischer und religiöser Argumente für dieses Projekt ebensosehr, wie es die leuchtenden Farben der Schilderung Guyanas und die spannende Erzählung der Schwierigkeiten und Schwierigkeitsbewältigungen tun.

Arkadien in der Neuen Welt

Das Bild der Landschaft, das Ralegh malt, trägt deutlich arkadische Züge. Es ist Paradies und Verheißenes Land in einem, und seine friedfertigen Bewohner ernähren sich wie vor dem Sündenfall von dem, was die Natur in üppigem Überfluss von selbst hervorbringt. Sie sind auch keine ungeschlachten Wilden, sondern von schöner Gestalt und kultivierten, wenn auch fremden Manieren. Raleghs Erzählstrategie zielt offensichtlich darauf ab, die Differenz zur englischen Landschaft und zu englischen Vorstellungen menschlicher Schönheit so weit wie möglich herunterzuspielen bzw. sie im Sinn utopischer Idealität zu verklären. Dies ist nur ein Beispiel für das, was diese Texte durchgehend belegen: Auch der auf die empirische Realität gerichtete Blick projiziert Vorerwartungen und konstituiert damit erst die wahrgenommene Realität.

Projektion und Selbstreflexion

Die Vertextung der Neuen Welt zeigt die engen Grenzen »objektiven« Wahrnehmens auf: Jedes Wahrnehmen des Fremden erscheint vorstrukturiert durch die Erwartungen und Interessen, die Normen und Wirklichkeitspostulate des Wahrnehmenden. Das gilt immer und allgemein, hat aber bei der frühneuzeitlichen Begegnung mit den fremden Kulturen besonders einschneidende Konsequenzen. Diese Begegnung wurde zum archimedischen Punkt abendländischer Selbstreflexion, und sie ist es bis zu unserer Gegenwart geblieben. Was diese »proto-anthropologischen« Texte als Problem aufwerfen, ist nichts Geringeres als die Frage

Die Zeichnungen, die der englische Maler John White im Auftrag Raleghs 1585/6 in Virginia anfertigte, gehören zu den frühesten Darstellungen der Bewohner der Neuen Welt, die von einem professionellenK ünstler vor Ort festgehalten wurden. Theodor de Brys vorzügliche Serie von Stichen nach Whites Zeichnungen wurde in ganz Europa bekannt; sie idealisieren allerdings Whites erstaunlich realistische Portraits.

Der Edle und der Böse Wilde

nach dem Verhältnis von Natur und Kultur, oder, auf gut elisabethanisch, von *nature* und *nurture:* die Frage, ob der Naturzustand ein Leben in paradiesischer Unschuld und sinnlicher Daseinsfülle sei oder aber, wie Thomas Hobbes im *Leviathan* (1651) unterstellt, »solitary, poor, nasty, brutish, and short«; ein Goldenes Zeitalter, dem gegenüber die europäische Kultur als spätzeitlicher Niedergang erscheint, oder aber animalische Primitivität und sündige Triebverfallenheit, die kultureller Verfeinerung und Disziplinierung bedürfen. In den Reiseberichten aus der Neuen Welt finden sich beide Versionen, ja stehen sie oft in unüberbrückter Widersprüchlichkeit nebeneinander. Und sie können nebeneinander stehen, weil sie beide der kolonialistischen Argumentation dienen – der Edle Wilde, weil er sich leicht in abendländische Kultur integrieren lässt, der Böse Wilde, weil er zivilisatorischer Disziplinierung bedarf.

Da diese europäisch-überseeische Begegnung in so spektakulärer Weise so einschneidende Fragen aufwirft, bleibt ihre Thematisierung auch nicht der Realprosa von Reiseberichten vorbehalten. Sie dringt vielmehr in alle Gattungen ein und verleiht klassischen Mythen wie denen des Goldenen Zeitalters, Arkadiens oder der Insel Atlantis und den christlichen Mythen des Paradieses und des Verheißenen Landes eine neue Dringlichkeit. Utopischer Glanz aus der Neuen Welt fällt nicht nur auf die Utopie, die oft im Kontext der Entdeckungsreisen angesiedelt ist, sondern auch auf die Pastorale, das Epithalamium, ja selbst auf Miltons Epos vom *Paradise Lost* und *Regained*. John Donne, der selbst zweimal bei Expeditionen nach Cadiz und auf die Azoren mitgesegelt ist, aktualisiert mit dem Diskurs der *discoveries* seine Liebesdichtung über die konventionelle petrarkistische Seefahrtsallegorie hinaus. In »The Good Morrow« verwerfen so die Liebenden um des »little room« ihrer selbstversunkenen Zweisamkeit willen die ganze große Welt bis hin zu den fernsten Horizonten der Neuen Welten. In der neunzehnten seiner Liebeselegien, »To His Mistress, Going to Bed«, bringt dies Donne in einer besonders gewagten Wendung der Metapher auf den erotischen Begriff – hier wird die Geliebte selbst zur Neuen Welt, die es zu entdecken, erforschen, in Besitz nehmen gilt:

Erotische Entdeckungen

Licence my roving hands, and let them go,
Before, behind, between, above, below.
O my America, my new found land,
My kingdom, safeliest when with one man manned,
My mine of precious stones, my empery,
How blessed I am in this discovering thee!

Der Essay und die politische Weltklugheit

Auch Francis Bacon geht in seinen wissenschaftsprogrammatischen Schriften mehrmals auf die Entdeckung und Kolonisierung der Neuen Welt ein und widmet ihnen den Essay »Of Plantations« seiner *Essays or Counsels, Civil and Moral* (1625). Hier geht es ihm freilich nicht um den möglichen Erkenntnisgewinn, sondern – charakteristisch für seine Essays – um praktisch-pragmatische Aspekte der Gründung überseeischer Kolonien. Er kann dabei schon die Lehre aus den schmerzlich gewonnenen Erfahrungen einer ganzen Reihe gescheiterter englischer Kolonisierungsprojekte ziehen: Kolonisiere vor allem unbesiedeltes, jungfräuliches Land, damit es Dir nicht ergeht wie den englischen Siedlern im alles andere als jungfräulichen Virginia! Hoffe nicht auf schnellen Gewinn, sondern entwickle planvoll die Ressourcen des Siedlungsgebiets! Herrsche dort mit strenger Hand über die Siedler, aber behandle die *savages* »justly and graciously, with sufficient guard nevertheless«! – dies sind einige der »Counsels, Civil and Moral«, die Bacon zu geben weiß. Als »zivile« oder »politische«, und das heißt im Frühneuenglischen immer auch »weltkluge«, Ratschläge sind sie durchaus treffsicher und beherzigenswert; vergleicht man jedoch Bacons Ausführungen mit den weit ausholenden und kultur- und selbstkritisch einschneidenden Reflexionen Montaignes zu diesem Thema in dessen Essay »Über die Kannibalen«, so wirken sie enttäuschend eng und pragmatisch.

Francis Bacon, Philosoph, Jurist und Essayist, im vollen Ornat seiner öffentlichen Rolle als Kanzler des Reichs

Montaigne und Bacon

Überhaupt wird jeder Leser der Essays Bacons, der von der Lektüre derer Montaignes herkommt und sich aufgrund der selben Gattungsbezeichnungen auch dasselbe erwartet, enttäuscht sein. Bacon hatte zwar von Montaignes *Essais* (1580/88, engl. Übersetzung 1603) den Gattungsbegriff und Titel entlehnt, als er 1597 seine erste Sammlung der *Essays* herausbrachte und damit den Begriff auch in England einbürgerte, aber kaum mehr. Er zitiert auch in seinen Essays nur ein einziges Mal den großen Franzosen, und in einer geplanten Widmungsschrift an Prinz Heinrich (1612) betont er, dass seine eigenen Vorbilder in der Antike liegen: »The word is late [neu], but the thing is ancient; for Seneca's Epistles to Lucilius, if you mark them well, are but Essays; that is, dispersed meditations«. Relativiert Montaigne in immer neuen perspektivischen Abschattungen seines Gegenstands herkömmliche Anschauungs- und Bewertungsschemata, ohne neue Normen setzen zu wollen, und wird er sich dabei selbst immer wieder zum eigentlichen Gegenstand seiner essayistischen Reflexion, so entwirft Bacon in unpersönlicher Distanziertheit allgemeingültige Maximen weltklugen Verhaltens. Die rückhaltlose Selbstbefragung und Selbsthinterfragung, die Montaigne zum Muster moderner Subjektivität gemacht haben, findet sich auch außerhalb von Bacons Essays in der zeitgenössischen englischen Literatur kaum – weder im Essay noch in der zeitgenössischen Brief-, Tagebuch- und Memoirenliteratur einer Dorothy Osborne oder eines Lord Herbert of Cherbury. Selbst Samuel Pepys berühmtes *Diary*, 1660,

Maximen weltklugen Verhaltens

also unmittelbar nach unserem Zeitraum einsetzend, ist weniger nach innen gewandt als auf die äußere, die gesellschaftliche Welt gerichtet, die er als Karrierist genau beobachtet.

Essay – Versuch – Experiment

Gemeinsam ist den beiden großen Essayisten der Frühen Neuzeit jedoch der Ausgangspunkt – das unvoreingenommene Beobachten menschlichen Verhaltens, sei dieses nun privat oder politisch. Im Ausgehen von *observations*, einem Schlüsselwort in Bacons Essays, liegt der spezifisch moderne Ansatz dieser Gattung, deren Name »Essay«, d. h. »Versuch«, ja schon programmatisch jene Offenheit gegenüber der Erfahrungswirklichkeit herausstellt, die auch den naturwissenschaftlichen Versuch, das Experiment, kennzeichnet. Die essayistische Denkform ist damit eine tentative, spekulative. Hierin liegt der innere Zusammenhang zwischen Bacons Wissenschaftsprogrammatik und seinen Essays. Hier wie dort fragt er nach dem Verhältnis von Ursache und Wirkung und geht auch nicht davon aus, wie der Mensch sein soll, sondern wie er wirklich ist.

In dieser Haltung weltkluger *policy*, die selbst Verstellung, Ausflüchte und Intrigen in Hinblick auf das angestrebte Handlungsziel rechtfertigt (vgl. »Of Truth«, »Of Simulation and Dissimulation«, »Of Cunning«), fließen Bacons eigene staatsmännische Erfahrungen mit Einflüssen der Staatsphilosophie Machiavellis zusammen, die ja auch moralische Imperative in pragmatisch bestimmte Verhaltensregulative auflöst. Selbst wenn Bacon von emotional aufgeladenen privaten Themen handelt, wie etwa in »Of Marriage and Single Life«, »Of Love« and »Of Friendship«, bleibt sein Stil von einer emotional unterkühlten, die traditionellen idealisierenden Diskurse unterlaufenden Nüchternheit, und auch die religiöse Beziehung zwischen Mensch und Gott rückt er ausschließlich in eine politisch-soziale Perspektive. Nicht, was ihm die Bindung an Gott bedeutet, steht zur Debatte, sondern allein der Nutzen religiöser Einheit für das Gemeinwesen.

Stil und Denkform

Nicht nur thematisch und in der Intention, auch stilistisch und strukturell stellen die Essays Bacons ein Kontrastmodell zu denen Montaignes dar. Bei Montaigne dominieren eine kunstvoll kolloquiale Diktion und ein assoziatives Umkreisen seines Gegenstands, das die Bewegung des Denkens selbst vorführt, den Prozess betont und nicht das Resultat; Bacons Darstellungsweise drängt dagegen zu sentenzenhafter Pointierung und systematisch gegliedertem Aufbau. Oft setzen sie mit einer pointierten Definition ein – »Revenge is a kind of wild justice« (»Of Revenge«) – oder, wie im Essay »Of Truth«, mit einem verblüffenden *medias in res:* »*What is Truth?* said jesting Pilate, and would not stay for an answer.« Ihre epigrammatische Prägnanz und ihre ausgewogenen, maßvollen und immer logisch funktionalen syntaktischen Symmetrien und Antithesen bedeuten in der Geschichte der englischen Kunstprosa eine Neuorientierung am schlichteren Stil der philosophischen Schriften Senecas, gegenüber den von den frühen Humanisten bewunderten, ausladenden und syntaktisch verschachtelten Perioden Ciceros. Der klar gegliederte Dreischritt, der dem Essay »Of Studies« seine syntaktische und argumentative Form gibt, mag dies belegen:

> Studies serve for delight, for ornament, and for ability. [...] To spend too much time in studies is sloth; to use them too much for ornament is affectation; to make judgement wholly by their rules is the humour of scholars. [...] Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested [...].

Bacons Rationalität spiegelt sich in der Transparenz der syntaktischen Ordnung, und die Schlichtheit der Perioden, der Wortwahl und der Metaphern reflektiert

sein didaktisches Bemühen, sich dem Leser unmittelbar verständlich zu machen.

Bacons *Essays* sind damit ein prominentes Beispiel für jenen *plain style*, der im 17. Jahrhundert den manierierten Prosastil pedantischer Gelehrtheit und die Wortverliebtheit des Euphuismus abzulösen begann. Auch dies ist ein Prozess der Modernisierung, doch wieder sollte man sich diesen Prozess nicht als einen linearen vorstellen, der zielstrebig von Bacon zur *Royal Society* und ihrem Programm einer wissenschaftlich klaren, metaphernlos eindeutigen Sprache geführt hätte. Schon der englische Autor, der dem Geist Montaignescher Essayistik am nächsten steht, Sir Thomas Browne (1602–1682), wich deutlich von dieser Linie ab. Seine *Religio Medici* (1642–1643) ist zwar die Schrift eines Naturwissenschaftlers, eines praktizierenden Arztes, der in Oxford und auf dem Kontinent Medizin studiert hatte; ihr Stil jedoch erinnert mehr an die komplexe Metapherndichte und kühne Syntax der *Metaphysical Poets* (s.u. S. 113–117) als an den *plain style* des modernen wissenschaftlichen Diskurses.

Ein Emblem als Titelblatt der *Religio Medici*: Den von der Klippe Stürzenden hält die rettende Hand Gottes. Die lateinische Inschrift verdeutlicht den Sinn: »Vom Himmel kommt Rettung«.

Der Titel, »Die Religion des Arztes«, zwingt in paradoxer Spannung die beiden gegenläufigen Koordinaten im Denken Thomas Brownes zusammen, die Theologie und die Naturwissenschaft. Sie in Einklang, oder zumindest in einen gewissen Ausgleich miteinander zu bringen, ist das Anliegen der Bekenntnisschrift des Fünfundzwanzigjährigen. Was ihn in seinem »Versuch« einer persönlichen Standortbestimmung mit den Essays des sehr viel weltlicheren und religiös eher desinteressierten Montaigne verbindet, sind eine Haltung gelassener Toleranz und die Bereitschaft zu ehrlicher Selbsterforschung. Das eine ist die Bedingung des anderen, denn eine selbstkritische Skepsis den eigenen Einstellungen gegenüber verbietet von vornherein doktrinären Fanatismus: »I could never divide my self from any man upon the difference of an opinion, or be angry with his judgement for not agreeing with me in that from which perhaps within a few days I should dissent my self.« Wie Montaigne ist er sich selbst der zentrale Gegenstand seiner Reflexion, und dies nicht aus Egoismus, sondern weil jeder Mensch ein Mikrokosmos der Welt ist, als »Amphibium« von Körper und Geist an allen Wirklichkeitsbereichen teilhat und daher die Selbsterforschung den unmittelbarsten und vollständigsten Zugang zur wunderbaren Vielfalt der Welt erschließt:

Der Essay als Kosmographie und Anatomie des Selbst

> We carry with us the wonders we seek without us: there is all Africa and her prodigies in us; we are that bold and adventurous piece of Nature, which he that studies wisely learns in a compendium what others labour at in a divided piece and endless volume.

Die fünfundsiebzig Kurzessays, die diesen Versuch einer Selbstorientierung ausmachen, entfalten daher eine »Cosmography of myself« oder, in einer ebenfalls an die moderne Naturwissenschaft anknüpfenden Metapher, »the true Anatomy of my self«. Es ist diese subjektive Empirie des eigenen Ich, die seine Prosa zur Realprosa macht, zu Reiseberichten ins »innere« Afrika, und sie uns in Verbindung bringen lässt mit den neuen Diskursen der »beobachtenden Vernunft« (Sergio Moravia). Die naturwissenschaftlichen Realien selbst, die in Brownes Reflexionen eingehen, werden dagegen eher entrealisiert: Sie sind ihm nicht naturwissenschaftlich bedeutsam, sondern als Hieroglyphen metaphysischer Wahrheiten. Wenn er z. B. die »strange and mystical transmigrations« der Seidenraupe als Emblem, ja Chiffre der Auferstehung von den Toten liest, steht er

Zwischen Analogiedenken und beobachtender Vernunft

noch ganz in jenem Denken in Analogien, das Bacon der Frühen Neuzeit austreiben wollte.

Nirgendwo aber ist Browne dogmatisch, weder als Naturwissenschaftler noch als Gottsucher. Nach sorgfältigem Abwägen der anatomischen und biologischen Befunde lässt er skeptisch die Frage offen, ob nun die Seele gänzlich anorganisch sei, und in die vertracktesten Probleme theologischer Spekulation stürzt er sich mit einer argumentativen Lust, die nicht auf Problemlösung aus ist, sondern ihre Erfüllung in der Hingabe an das Geheimnis findet: »I love to lose my self in a mystery, to pursue my Reason to an *O altitudo!*« In einer Zeit, in der auf dem Festland der Dreißigjährige Krieg tobt und in England sich die konfessionellen und politischen Spannungen zum Bürgerkrieg zuspitzen, ist seine Stimme die eines einsamen Rufers der Toleranz und Konzilianz, und noch die Aufklärer erkannten über alle Unterschiede im Denk- und Sprachstil hinweg Thomas Browne als einen der ihren. (Werner v. Koppenfels)

Das beredte Ich: Poetische Rollenspiele

Literaturgeschichte schreiben heißt auch, Geschichten erzählen. Und da bei Geschichten immer Werte und Normen auf dem Spiel stehen, heißt Literaturgeschichte schreiben immer auch werten, und sei es auch nur implizit durch die Auswahl der Texte und Autoren, durch ihre Gewichtung oder die besondere Perspektivierung, die sie im Rahmen von Geschichten des Aufstiegs oder Niedergangs erhalten.

Die Umwertung aller Werke

Die Lyrik unseres Zeitraums gibt dafür ein Paradebeispiel ab. Blickt man etwa in Francis Turner Palgraves erzviktorianische Gedichtanthologie *The Golden Treasury* (1861), die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein das maßgebende Hausbuch englischer Lyrik blieb, fällt sofort auf, wie sehr hier ein bestimmter Typ von elisabethanischer Lyrik dominiert – die Lyrik eines *Merry Old England*, in der Nachtigallen schlagen und Schäfer einander ihr Liebesleid klagen, gekünstelt simpel im Ton oder aber geziert mit allen Kunstblumen der Rhetorik. Vieles von dem, was Palgrave hier als mustergültig für die englische Renaissancedichtung herausstellt, wird dann einige Gelehrtengenerationen später, etwa in C.S. Lewis' Band der *Oxford History of English Literature* (1954), als »mausgraue« Pedanterie oder poetischer Leerlauf abgewertet. Andererseits gibt es eine Gruppe von Dichtern der spätelisabethanischen und Stuart-Zeit, die bei Palgrave noch kaum vorkommen, in modernen Literaturgeschichten und Anthologien jedoch eine Schlüsselposition einnehmen: *Metaphysical Poets* wie John Donne und Thomas Carew. Seit ihrer philologischen Erschließung durch den Literaturhistoriker H.J.C. Grierson in der Anthologie *Metaphysical Lyrics and Poems* (1921), vor allem aber seit der Dichter-Kritiker T.S. Eliot in einem vielbeachteten Essay, »The Metaphysical Poets« (ebenfalls 1921), sie als die letzte große Dichterschule vor dem Einsetzen einer fatalen, weil Sinne, Gefühl und Verstand trennenden *dissociation of sensibility* entdeckt und sie damit zu Vorläufern modernistischer Dichtungspraxis befördert hat, stellen sie die Klassiker der elisabethanischen Lyrik so sehr in den Schatten, dass die Literaturwissenschaft erst in jüngster Zeit wieder tragfähige Zugänge zu ihr findet.

Zeitgenössische Konstruktionen der Dichtungsgeschichte

Die englische Renaissance ist nicht nur eine Blütezeit der Lyrik, sondern auch der Musik. Komponisten wie William Byrd, John Dowland, Thomas Morley und Orlando Gibbons vertonen Lautenlieder und Madrigale und demonstrieren damit den engen Zusammenhang von Lyrik und Musik, der den Elisabethanern noch ganz selbstverständlich ist.

Schon die Poetiken des 16. Jahrhundert hatten in ihrem Bemühen um die Legitimierung und die Hebung des Standards einer volkssprachlichen Nationalliteratur erste Entwürfe zur Geschichte der englischen Dichtung vorgelegt – nicht ohne ihr damit gleichzeitig auch Entwicklungsperspektiven für die Zukunft vorzuzeichnen. Wenn Richard Tottel 1557 sein *Miscellany* veröffentlicht, will er mit dieser späten Drucklegung von Gedichten Surreys und Wyatts den Beweis erbringen, dass »our tongue is able to do as praiseworthily as the rest« (d. h. das Lateinische oder Italienische), und will er die zeitgenössischen englischen Dichter dazu anregen, durch das Studium dieser Vorbilder aus der Zeit Heinrichs VIII. ihre Gedichte von aller »swinelike grossness« zu reinigen. Auch für Puttenham in den späten achtziger Jahren ist diese »new Company of courtly makers«, die gegen Ende der Herrschaft Heinrichs hervorgetreten war, Auftakt und Vorbild der neuen englischen Nationaldichtung. *Seine* Geschichte hat jedoch bereits ihr patriotisch-tudortreues Happy-End in einer neuen »crew of courtly makers« unter Elisabeth gefunden.

Sidney dagegen, den Puttenham als einen der Herausragendsten unter ihnen nennt, sieht dies in seiner *Defence of Poesie* wesentlich pessimistischer: Für ihn ist das England der achtziger Jahre immer noch den Dichtern eine harte Stiefmutter, und von der englischen Dichtung nach Chaucer lässt er nur die »many things tasting of a noble birth, and worthy of a noble mind« in Surreys Gedichten, einige »beautiful parts« im *Mirror for Magistrates* und, mit Vorbehalten, Spensers *Shepheardes Calender* gelten. Nicht nur, dass sie es versäume, wie es einer reformierten Muse anstünde, zum öffentlichen und privaten Nutzen »the immortal goodness of that God who giveth us hands to write and wits to conceive« zu preisen; auch als profaner Liebeslyrik ermangele es ihr an »forcibleness or *Energeia*«, an Bewegtheit und Überzeugungskraft:

> But truly many of such writings as come under the bannner of unresistible love, if I were a mistress, would never persuade me they were in love; so coldly they apply fiery speeches, as men that had rather read lovers' writings, and so caught up certain swelling phrases [...], than that in truth they feel those passions [...].

»Energeia« und Originalität

Für Sidney steht die zeitgenössische englische Dichtung ganz offensichtlich noch nicht an einem End- und Gipfelpunkt, sondern erst am Anfang. Alles ist erst noch zu tun: Vor allem ist sie aus der humanistischen Praxis einer schulmäßigen *imitation* kanonisierter Vorbilder zu befreien und mit der Kraft lebendig erfahrener Gedanken zu erfüllen. Es ist kein ganz müßiges Denkspiel sich zu fragen, wie sich Sidney etwa John Donnes »Songs and Sonets« (erstmals als Sammlung 1633 veröffentlicht) im Licht dieser Programmatik der *Defence of Poesie* dargestellt hätten. Thomas Carew jedenfalls sieht sie deutlich als Einlösung dieser Forderung nach größerer Originalität und Kraft des Gedankens. In seiner »Elegy upon the Death of Doctor Donne, Dean of Paul's« (1633) feiert er diesen in eben solchen Begriffen:

> The Muses' garden with Pedantic weeds
> O'erspread, was purg'd by thee; the lazy seeds
> Of servile imitation thrown away
> And fresh invention planted. [...]

Thou hast [...] opened us a mine
Of rich and pregnant fancy, drawn a line
Of masculine expression [...].

Der Dialog mit Petrarca

Holbeins Portrait Sir Thomas Wyatts

Ausgangspunkt all dieser zeitgenössischen Konstruktionen einer nationalen Dichtungsgeschichte sind die *courtly makers* unter Heinrich VIII. Der dichtungsgeschichtliche Neuansatz fällt für sie zusammen mit dem kirchenpolitischen und nationalhistorischen, wie auch die Entfaltung der englischen Dichtung in der Folgezeit ganz in Begriffen höfischer, protestantischer und nationaler Kulturpolitik beschrieben wird. So sieht Puttenham Wyatt und Surrey geradezu als »Reformatoren«, und ihre Reform liegt für ihn darin, dass sie durch die Rezeption der italienischen Dichtung der Renaissance die englische Dichtung von volkstümlicher und mittelalterlicher Barbarei gereinigt und sie auf ein europäisches Niveau gehoben haben.

Ein älteres Paradigma der Literaturgeschichtsschreibung studierte diese Rezeption in der positivistischen Manier eines Nachweises von Quellen und Einflüssen und kam damit zu einer überwiegend negativen Bewertung: Wo wären denn Originalität und individuell-persönlicher Ausdruck in Gedichten, die wieder und wieder »*Petrarch's* long deceased woes« (Sidney, *Astrophel and Stella, 15*) plagiieren? Ein solcher Ansatz verfehlt jedoch seinen Gegenstand doppelt: Er projiziert in anachronistischer Weise romantische und nach-romantische Maßstäbe von Originalität und individuellem Selbstausdruck auf eine Dichtung, die im Horizont einer humanistischen Poetik der *imitation*, der Nachahmung bewunderter Vorbilder, entstanden ist. Und zweitens verkennt er, dass *imitation* nicht einfach passives Beeinflusstsein bedeutet, sondern einen aktiven Dialog mit dem Vorbild, das von veränderten Voraussetzungen her neu variiert, perspektiviert, relativiert, ja sogar kritisiert werden kann. Eine neuere Betrachtungsweise rückt daher diesen intertextuellen Dialog, den die englischen Sonettdichter des 16. Jahrhunderts mit Petrarcas *Canzoniere* (1356–60 entstanden, Druck 1470) und seinen Nachfolgern führten, in den Mittelpunkt und fragt nach Differenzen und deren Funktion, wo die Quellen- und Einflussforschung allein die Identität des Übernommenen herausarbeitete.

Der Umbau des Sonetts

Solche Differenzen ergeben sich schon aus der Unterschiedlichkeit der Sprachsysteme des Italienischen und des Englischen. Das Italienische mit seinen vollklingenden Endsilben ist eine reimreiche Sprache, und daher kann Petrarca ohne große Reimnöte die vierzehn Verse seiner Sonette mit nur vier Reimen bestreiten. Das von ihm am häufigsten verwendete Reimschema ist: *abba abba cdc cdc*. Wyatt hält im Wesentlichen an dieser Struktur fest – freilich mit einer bezeichnenden Variante im zweiten Terzett, das er häufig mit einem Paarreim (*concluding couplet*) schließt: *abba abba cdc cdd.* Surrey dagegen löst sich von dieser allzu strengen Reimdisziplin und schafft damit eine Form, die zur Standardform des englischen Sonetts werden sollte und auch von Shakespeare übernommen wird: *abab cdcd efef gg.*

Auf jedes Reimwort muss nun nur noch *ein* Reim gefunden werden, und das eröffnet im reimärmeren Englischen größere Spielräume in der sprachlich-argumentativen Auffüllung des Schemas. Gleichzeitig bedingt diese Änderung eine tiefgreifende Umstrukturierung der Sonettform. Die Folge von Oktave und Sex-

tett, die bei Petrarca oft als semantischer Gegensatz mit einer argumentativen »Volta« zwischen Oktave und Sestett ausgebildet war, wird nun zu einer in drei Quartetten ansteigenden Struktur, die im abschließenden *couplet* gipfelt. Das englische Sonett ist damit im Allgemeinen stärker endpointiert als das eher balancierte italienische, und diese Endpointierung lässt das *concluding couplet* oft zu einer überraschenden Wendung des Gedankens in sein Gegenteil oder zu einer sentenzenhaft zugespitzten Schlussfolgerung werden.

Ein Beispiel mag dies belegen. *Canzoniere* CCCX (»Zefiro torna«) ist eine Frühlingsklage, in der der Sprecher dem neuerwachenden Leben im Frühling seine immer wieder neu aufbrechende Trauer um die tote Laura gegenüberstellt. Die Oktave beschreibt in mythologisch überhöhten Bildern die Heiterkeit und sinnliche Fülle der Natur im Frühling. Die Volta kommt im ersten Vers des Sextetts, in dem der Sprecher sich seinem eigenen Schmerz zuwendet: Ihm kehrt nicht das Leben zurück, sondern sein Leid, und dieses verkehrt ihm die heitere Natur in eine Wüstenei. Surrey nimmt Petrarcas Motiv in seinem Sonett »The soote season, that bud and bloom forth brings« auf, verändert aber völlig die Proportionen: Zwölf Verse lang schildert er detailreich anschaulich die frühsommerliche Natur, um dann erst im Schluss-*couplet* sich selbst ins Spiel zu bringen:

> And thus I see, among these pleasant things,
> Each care decays, and yet my sorrow springs.

Holbeins Gemälde des fünfundzwanzigjährigen Henry Howard, Earl of Surrey (um 1542)

Surreys *imitation* unterscheidet sich jedoch auch durch eine andere Besetzung der beiden semantischen Felder »Natur« und »Ich« von ihrer Vorlage. Surrey verzichtet auf jegliche mythologische Einkleidung, die Petrarcas Frühlingslandschaft eine visionäre Dimension verliehen hatte, und bietet stattdessen eine breit ausschwingende Reihung empirischer Beobachtungen zur heimischen Flora und Fauna im Frühjahr. Er übersetzt also nicht nur von einer Sprache in die andere, sondern auch von einer Anschauungsform in die andere, von der idealisierenden mythologischen Vision in die Empirie der heimisch-englischen Natur. Und in vergleichbarer Weise transformiert er auch den Sprecher in seinem Bezug zur Geliebten auf ein alltäglicheres Maß herunter: Während Petrarca um die ihm in den Himmel entrückte Laura trauert, bleibt bei Surrey das Liebesleid unspezifiziert auf eine irdische Geliebte gerichtet.

Die Veränderung der Liebeskonzeption

Hier schon sehen wir, dass der Dialog mit Petrarca mehr ist als die Aneignung und Anverwandlung einer Gedichtform. Er ist die Auseinandersetzung mit einer bestimmten Liebesphilosophie und dem sie umschreibenden erotischen Diskurs. Die Dame ist in diesem petrarkistischen Liebessystem die unnahbare Herrin, ein Kultobjekt geistiger und körperlicher Idealität, der gegenüber sich das Begehren des Liebenden zum reinen Verehren läutern muss. Dahinter steht der platonische Imperativ der Sublimation des Körperlichen ins Geistige: Der Liebende, mit seinem leidenschaftlichen Begehren ringend, muss lernen, die körperliche Schönheit der Geliebten als Ausdruck ihrer inneren Vollkommenheit, ihres Geistes und ihrer keuschen Tugend, zu verehren. Wie die Florentiner Neuplatoniker des 15. und 16. Jahrhunderts – Ficino, vor allem aber Castiglione im 4. Buch des *Cortegiano* – verdeutlichen, wird damit die Werbung um die Dame letztendlich zu einer Werbung um das göttliche Prinzip in ihr. Das ist für den Liebenden, aus dessen Perspektive allein dieses Werbungsszenario entworfen wird, eine harte Disziplin, um die er in einem ständigen Kampf widerstreitender Gefühle und Stimmungen ringt. Diesem inneren Widerstreit entspricht das widersprüchliche

Bild der Dame als grausam abweisende Tyrannin und holder Engel, und beides, die widersprüchliche Introspektion und Projektion, verdichtet sich immer wieder zu Oxymora eines eisigen Feuers der Leidenschaft, bitterer Süße des Liebesschmerzes oder grausamer Schönheit der Dame.

Von den ganz anderen Voraussetzungen des englischen 16. Jahrhunderts her können diese Liebeskonzeption, ihr Motivbestand und ihre diskursiven Formen nicht einfach übernommen werden. Zwei Momente spielen dabei eine entscheidende Rolle: der Protestantismus, dem eine solche Verabsolutierung der Liebe fremd sein muss, und, seit der Jahrhundertmitte, die Königin auf dem Thron, die dem petrarkistischen Werbungsspiel immer auch eine politische Note gibt.

Wieder soll dies ein Beispiel veranschaulichen. Es geht aus von *Canzoniere* CXC (»Una candida cerva«), einer Jagdallegorie. Dem Sprecher erscheint, wie in einer Vision, Laura als weiße Hindin: Die Oktave beschreibt ihr Erscheinen in morgendlicher Frühlingslandschaft; im Sextett entschwindet die Unnahbare dem Jäger, der traumbefangen in einen Bach fällt. Unberührbar ist sie, weil sie, wie die Aufschrift auf ihrem Halsband verrät, Caesar geweiht ist. Die visionäre Überhöhung der Szene und die religiöse Symbolik legen eine Lesart nahe, die Laura als gottgeweiht und bereits dem Tode vermählt erscheinen lässt.

Die Umdeutung der Bilder

Nichts von diesen spirituellen und religiösen Bezügen ist in Wyatts Bearbeitung, »Whoso list to hunt«, eingegangen. Die Dame im Bild der Hindin ist keine Geheiligte mehr, sondern eher eine Kokette, der viele Jäger nachstellen. Wyatts Jagd ist vergeblich, nicht weil die Hindin bereits Gott gehörte, sondern weil sie einem anderen, einem gesellschaftlich Höherstehenden gehört, wie das *couplet*, die Inschrift des Halsbands zitierend, in einer überraschenden Schlusspointe deutlich macht:

»*Noli me tangere*, for Caesar's I am,
And wild for to hold though I seem tame.«

Eine Jagdszene vor dem Nonesuch-Palast Heinrichs VIII.

Ob man dies nun, wie einige Kommentatoren, biographisch auf Wyatts bewundernde Umwerbung Anne Boleyns, die bereits Heinrich VIII. bestimmt war, bezieht oder nicht, die entmythologisierende Tendenz ist klar. Die petrarkistische Werbung wird hier zu einem höfischen Spiel säkularisiert, das immer auch ein Spiel um Geltung und Macht ist. Die Projektion des petrarkistisch-platonischen Modells in die Welt des englischen Hofes legt hier die Differenz zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit bloß. Der »political Petrarchism« (Leonard Forster) der späteren elisabethanischen Dichter dagegen, in dem die Monarchin zur Laura stilisiert wird und die um Gunst und Ämter rivalisierenden Höflinge, ein Ralegh etwa oder ein Essex, sich zu Petrarcas stilisieren, versucht diese Differenz idealisierend zu überspielen.

Im Ansatz ist schon Wyatts Umdeutung der petrarkistischen Jagdallegorie eine kritische Distanznahme zum Petrarkismus, eine Palinodie, ein Abgesang auf ihn. Hier schon zeichnet sich eine antipetrarkistische Linie innerhalb der englischen Petrarca-Rezeption ab, die um die Jahrhundertwende, zur Zeit der intensivsten Auseinandersetzung mit dem petrarkistischen Sonett, noch deutlicher hervortreten wird. Spensers Jagdallegorie aus den neunziger Jahren, »Like as a huntsman after weary chase« (*Amoretti*, 67), belegt dies durch die überraschende Wendung, die sie diesem Motiv gibt: In dem Moment, in dem der liebende Jäger erschöpft die aussichtslose Jagd aufgibt, nähert sich ihm die geliebte, gejagde Hindin freiwillig. Nun kann am Ende die Vereinigung stehen, da die Dame von Spensers Sonetten nicht mehr die unnahbar Entrückte der petrarkistischen Tradition ist, sondern eine Frau, die sich freiwillig dem Liebenden schenkt, wenn dieser ihr ihre Freiheit lässt. Dies ist zwar nicht Anti-Petrarkismus im Sinn einer parodistisch-kritischen Herabsetzung der platonischen Liebeskonzeption und ihrer Rhetorik, aber doch eine »anglikanische Taufe« der petrarkistischen Muse: Liebe läutert hier nicht mehr durch ihre Unerfüllbarkeit, sondern erscheint in all ihren Aspekten – auch den körperlichen – in der christlichen Ehe als ihrem Ziel geheiligt.

Vom Einzelsonett zu Sonettzyklen

Die Petrarca-Rezeption erfolgt in zwei Wellen. Die erste, noch zur Zeit Heinrichs VIII., begnügt sich mit Übersetzungen oder *imitations* einzelner Sonette des *Canzoniere* durch Wyatt und Surrey und bleibt, abgesehen von der Publikation in *Tottel's Miscellany*, ohne größere Folgen oder Wirkungen. Die zweite Welle setzt unabhängig davon in den achtziger Jahren ein und steigerte sich bis zur Jahrhundertwende zu einer wahren Sonettmode, an der Höflinge ebenso teilhaben wie Literaten aus dem Milieu der *University Wits.* Nicht mehr einzelne Sonette werden nun übersetzt, imitiert oder adaptiert, sondern man strebt nun danach, das Modell des *Sonettzyklus* ins Englische zu übertragen. Es kommt zu einer Flut von Sonettzyklen, von denen wir hier nur jene drei kurz vorstellen, die sich in einem besonders interessanten Dialog mit Petrarca befinden – die Sidneys, Spensers und Shakespeares.

Was sie alle von Petrarca übernehmen, ist ein peripetienreiches Handlungsschema der Werbung mit einem Sprecher-Protagonisten, der deutlich autobiographische Züge trägt. Dieses Handlungsschema strebt freilich nicht nach der Geschlossenheit und Folgerichtigkeit einer Dramen- oder Romanhandlung, sondern dient eher als lockeres Ordnungsgerüst für die ständig wechselnden Situationen, Positionen und Stimmungen des erotischen Szenarios. Und ebenso wenig sind die Figuren dieses Werbungsspiels als stimmige und in sich geschlossene fiktionale Personen konzipiert; ihre Subjektivität ist vielmehr eine offene, labile und widersprüchliche. Die Sonettzyklen der Renaissance als Romane in Sonettform

Sir Philip Sidney, der Inbegriff des protestantischen Hofmanns,R itters, Humanisten und Dichters, gemalt von einem unbekanntenK ünstler

zu lesen, wie das viktorianische Kritiker oft getan haben, ist daher ein ebenso irreführendes Missverständnis wie die romantische Identifikation des Sprechers mit dem Autor der Sonettzyklen. Trotz aller autobiographischer Bezüge sind auch Shakespeares Sonette nicht »the key with which Shakespeare unlocked his heart« (William Wordsworth). Erkenntnisfördernder ist es dagegen, auch den Sprecher der Sonette als eine dramatische Fiktion aufzufassen, eine Rolle des Autors, und nicht als autobiographisches Subjekt einer fortgesetzten Konfession.

Die Zweiteilung des *Canzoniere* in Gedichte »In Vita« und »In Morte di Madonna Laura« und das ihr zugrunde liegende Handlungsschema einer Werbung über den Tod hinaus, bei der sich Liebesschmerz zur Trauerarbeit läutert, wird von den englischen Petrarkisten nicht übernommen. So ist zwar auch den Liebenden in Sidneys *Astrophel and Stella* (1591 postum veröffentlicht) keine Vereinigung beschieden, aber auch keine geistige Vereinigung jenseits der Schwelle des Todes. Der Zyklus bricht vielmehr, ganz unpetrarkistisch, mit der Entfremdung der Liebenden ab. Ihre Liebe ist von vornherein nicht, wie bei Petrarca, ihre ganze Welt; sie ist eingebettet in das gesellschaftliche Leben der Zeit, das Astrophel, wie Sidney Hofmann, Diplomat, Soldat, Humanist, Dichter und Liebender in einem, in vielfältiger Weise bindet und fordert. Die Selbstvergessenheit des absolut Liebenden wäre demgegenüber pflichtvergessene Verantwortungslosigkeit. Zudem hat Astrophel damit zu ringen, dass das platonische Liebesideal immer wieder an der Realität eines nicht bezähmbaren und als Schmach erfahrenen Begehrens scheitert. Calvin und Castiglione ringen in Astrophels Brust, und die Dramatik dieses inneren Widerstreits teilt sich dem Leser in erregten Sprachgesten mit, in einem dramatisch unmittelbaren Sprechen aus konkreten Situationen heraus, in spontanen dialogischen Wendungen an die Geliebte oder an Umstehende und in wiederholten Beteuerungen der Aufrichtigkeit.

Calvin und Castiglione im Widerstreit

Es ist ein *energisches* Sprechen, das in Einklang steht mit Sidneys *energeia*-Ideal aus der *Defence of Poesie* (s.o. S. 103). Es gibt den alten Topoi der petrarkistischen Liebesrhetorik eine neue, aus der Erfahrung und der geistreichen *inventio* geschöpfte Individualität und Originalität oder überspielt sie in prägnantem *plain style*. Denn Sidney ist nicht nur die petrarkistische Liebeskonzeption problematisch geworden, sondern mit ihr auch die Stereotypik ihres Diskurses. In einer Reihe von Sonetten lehnt er ausdrücklich die geborgte Rhetorik der Petrarkisten ab, ihre »phrases fine« (III), ihre »dictionary's method« (XV), den »curious frame« ihrer Allegorien (XXVIII), und setzt dagegen ein spontanes Sprechen aus der unmittelbaren Erfahrung seiner Liebe heraus. Das programmatische erste Sonett der Sammlung, »Loving in truth«, führt dies eindrucksvoll vor: Astrophels Versuch, seine Liebe mit den Worten früherer Dichter auszudrücken, endet in einer Schreibkrise, aus der ihn erst im letzten Vers der Appell der Muse rettet: »›Foole,‹ said my Muse to me, ›look in thy heart and write.‹« Der Appell, in sein Herz zu blicken und nicht in die Gedichtbände der Petrarkisten, um dort seine Inspiration zu schöpfen, könnte leicht als Programm romantischer Unmittelbarkeit der Selbstaussage missverstanden werden. Einer solchen Lesart entginge aber die ironisch sich selbst unterminierende Doppelbödigkeit dieses und anderer Sonette Sidneys: Der Appell, aus der Erfahrung und nicht aus der Belesenheit heraus zu schreiben, ist selbst ein petrarkistischer Topos, ebenso wie die Vorstellung, dass die Geliebte im Herzen des Liebenden ihren Sitz hat. Noch die Absage an den Petrarkismus ist daher von diesem inspiriert, wie ja auch Astrophels Beredtheit ständig vom Glanz und Reichtum des petrarkistischen Diskurses zehrt, auch wenn er ihn nur zitiert, um ihn zu verwerfen. Gerade in dieser Spannung zwi-

»look in thy heart and write«

schen dem anzitierten *eloquent style* der Petrarkisten und dem eigenen *plain style* ist aber jene gedankliche und sprachliche Energie begründet, die uns Sidneys Sonette so modern erscheinen lassen.

Palinodie auf die petrarkistische Liebe

Sidneys *Astrophel und Stella* führt die petrarkistische Liebesbeziehung in die Krise, und zwei seiner Sonette, die außerhalb des Zyklus stehen, pointieren dies zur Palinodie auf die Liebe, zu einer Palinodie aus dem Geiste Calvins:

> Leave me, O love which reachest but to dust,
> And thou, my mind, aspire to higher things.

Wird bei Sidney der Konflikt zwischen dem protestantischen Ethos und dem petrarkistischen Ideal ganz zugunsten des Religiösen gelöst, so bricht ein Konflikt dieser Art in Spensers *Amoretti* (1595) gar nicht erst auf. Dies ist schon in den unterschiedlichen Voraussetzungen ihres Denkens begründet. Spensers Anglikanismus kann mit dem christlichen Neuplatonismus der Florentiner Schule verschmelzen, wo Sidneys Puritanismus heftige Gegenreaktionen auslöst. Das christliche Ehesakrament, »the knot, that ever shall remain« (VI), ist in den *Amoretti* von Anfang an das Ziel der Liebeswerbung, und ihm nähern sich die Liebenden ohne die heftige Oszillation der Gefühle zwischen Hoffnung und Verzweiflung, Entzücken und Schmerz, Aufschwung und Resignation der petrarkistischen Liebe durchleiden zu müssen. Zwar stellen sich ihnen Widerstände in den Weg, Verleumdungen, vorübergehende Trennungen, doch sind dies nur Prüfungen, die ihre Liebe läutern und vertiefen. Sie ist eingebettet in den natürlichen Kreislauf der Jahreszeiten und erhält durch den Bezug auf kirchliche Festtage auch seine übernatürliche Weihe. Und am Ende des Reifungsprozesses steht keine Sublimation, die den Körper zurückließe, sondern die leibseelische Vereinigung der Liebenden. Dem ruhigen Gang der Ereignisse entsprechen die ruhigen Sprachgesten und der ruhige Darstellungsmodus: Sidneys Astrophel spricht erregt aus einer dramatischen Situation heraus, Spensers Liebender meist im abgeklärten Rückblick auf vergangene Situationen oder Ereignisse. Sidney ist der Dramatiker, Spenser der Epiker unter ihnen beiden. (Klaus Bartenschlager)

Ein Sonettzyklus mit Happy-End im Ehesakrament

Der Dramatiker als Sonettdichter

Und was wird aus der Form des Sonettzyklus, wenn sich ihm ein wirklicher Dramatiker, Shakespeare, annimmt? Seine *Sonnets*, 1609 unautorisiert veröffentlicht, verändern zunächst schon einmal das petrarkistische Handlungsschema radikaler noch als die Sidneys und Spensers. Das zentrale Paar sind bei ihm zwei Männer, nicht ein Mann und eine Frau, und darüber hinaus kommen bei ihm noch zwei weitere Figuren ins Spiel, ein Dichter-Rivale und eine »Dark Lady« von sinnlicher Anziehungskraft und zweifelhafter Moral. In Analogie zum Drama könnte man hier von Haupt- und Nebenhandlungen sprechen. Man muss sich dabei aber bewusst bleiben, dass diese Handlungsstränge nicht mit der Folgerichtigkeit eines dramatischen *plot* entfaltet werden, sondern eher lockere und oft diffus bleibende thematische Gruppierungen von Sonetten darstellen. Da die Anordnung der Sonette im Zyklus nicht autorisiert ist, bleibt zusätzlich vieles im Dunkeln – und dies auch nach langen, mit Heftigkeit und müßigem Scharfsinn geführten Forschungsdiskussionen. Müßig war dieser Scharfsinn vor allem schon deshalb, weil der Reiz des Mediums Sonettzyklus ja gerade in der Offenheit und Mehrdeutigkeit der Verknüpfung liegt.

Die Analogie zum Drama hat ihre Grenze schon darin, dass auch bei Shakespeare nur *eine* Figur spricht, der Liebende, und alle anderen Figuren nur Projektionen seines Diskurses sind. Auch Shakespeares Sprecher trägt autobiographi-

Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton, gemalt von John de Critz d.Ä. Er könnte das Vorbild für den aristokratischen Freund der Sonette sein und der »Only Begetter«, dem der Verleger Thomas Thorpe den Zyklus 1609 widmet. Shakespeare hatte ihm schon seine frühen Versepyllien *Venus and Adonis* (1593) und *The Rape of Lucrece* (1594) gewidmet. – Das Gemälde gedenkt Southamptons Haft im Tower nach der Essex-Revolte (1601), in die er verwickelt war. Am Vorabend der Revolte hatten die Verschwörer eine Aufführung von Shakespeares *Richard II* veranlasst, in dem ja auch ein Monarch zur Abdankung gezwungen wird.

sche Züge: Er ist jenseits der Lebensmitte, ein Dichter, der von der Gunst seines Patrons und seines Publikums abhängig ist. Sein Patron, ein junger, schöner Aristokrat, ist der Hauptadressat, und die Beziehung zwischen ihm und dem Dichter bildet die zentrale Fluchtlinie des Zyklus, die durch die Beziehung zu den anderen Figuren perspektivisch erweitert und durchkreuzt wird.

Es ist dies eine Beziehung über Standesschranken und Altersgrenzen hinweg, eine Freundschaftsbeziehung, die durch den platonisch-petrarkistischen Sprachduktus eine intim homo-erotische Färbung erhält. Wie der petrarkistische Liebende seine Dame, so entrückt auch hier der Dichter den geliebten Freund in die Sphäre des Vollkommenen. Das emotionale Drama mit all seinen Gefühlsumschwüngen ergibt sich einerseits aus dem Leiden des Dichters an seiner gesellschaftlichen Abhängigkeit und Unterlegenheit, andererseits aus der schwankenden Loyalität des Freundes, der ihn vernachlässigt und kränkt, sich auf den Dichterrivalen einlässt und sich von den Reizen der Geliebten des Dichters, der »Dark Lady« gefangennehmen lässt. Die »marriage of true minds«, deren Unwandelbarkeit das 116. Sonett feiert, stellt zwar das Ziel dieses Prozesses der Prüfung und Sublimimierung dar, erscheint aber als ein Ideal, das immer wieder neu erstrebt werden muss.

Wie in Spensers *Mutability Cantos* ist auch hier die typisch frühneuzeitliche Erfahrung sich beschleunigender Zeitabläufe, eines zunehmenden Unbestands aller Dinge, der Ausgangspunkt für eine immer neu ansetzende Meditation über Vergänglichkeit und Zeitverfallenheit einerseits und die Transzendenz zeitenthobener Dauer andererseits. Die gefährdete Schönheit des Freundes provoziert den Dichter zu bewegten und beredten Protesten gegen das Zerstörungswerk der Zeit und zur Suche nach Rettung davor. Die ersten siebzehn Sonette, die *procreation sonnets*, appellieren an den Freund, Nachkommen zu zeugen, um in diesen das Bild seiner Schönheit über die Zeiten zu retten. Schon das 18. Sonett (»Shall I compare thee to a summer's day?«) hebt jedoch die Argumentation auf eine andere, eine metapoetische Ebene. Nur im Gedicht, das die Schönheit des Geliebten preist, kann diese Bestand haben, ist sie dem zerstörerischen Zugriff der Zeit entzogen:

> So long as men can breathe or eyes can see,
> So long lives this, and this gives life to thee.

Aber auch dieser alte horazische Topos der Dichtung als *monumentum aere perennius* ist noch nicht die letzte Antwort. Diese wird erst sehr viel später erreicht und heißt dann: die geläuterte Intensität der Liebeserfahrung selbst. In der Sprache des bereits zitierten 116. Sonetts: »Love's not Time's fool«, denn

> Love alters not with his brief hours and weeks,
> But bears it out even to the edge of doom.

Überwindung der Zeit

Überwindung der Zeit in den Nachkommen, in Huldigungsgedichten und in der Unwandelbarkeit des liebenden Gedenkens – das sind die drei Antworten der Sonette. Von einem christlichen Jenseits, in dem die Liebenden auf ewig vereint wären, ist nirgends die Rede in diesem Zyklus; die einzigen Ewigkeiten, die Shakespeares Liebende kennen, sind von ihnen selbst gemacht und einander geschenkt.

Wenn Shakespeares *Sonnets* im Druck erscheinen, ist die Sonettmode schon *passé.* Wie alle Modeerscheinungen geht auch diese am Verschleiß durch Über-

produktion zugrunde. Zur Endphase eines solchen Verschleißprozesses gehört auch das Umkippen der Konvention in die Parodie. Sie findet sich schon in Shakespeares Zyklus, am instruktivsten im 130. Sonett, »My mistress' eyes are nothing like the sun«. Es baut auf der petrarkistischen Konvention des Schönheitskatalogs auf, in dem die körperlichen Reize der Geliebten Punkt für Punkt aufgezählt und durch standardisierte hyperbolische Vergleiche – Augen strahlend wie die Sonne, Lippen rot wie Korallen usw. – gefeiert werden. Shakespeare nimmt diese Topoi jedoch nur auf, um sie für seine »Dark Lady« abzulehnen. Man könnte nun zunächst meinen, dass damit der Dame, ihrer inneren Verkommenheit entsprechend, alle äußere Schönheit abgesprochen werden soll. Dieses Missverständnis rückt jedoch die überraschende Schlusspointe des *couplet* zurecht:

Antipetrarkismus und Parodie

> And yet, by heaven, I think my love as rare
> As any she belied with false compare.
> [Wie irgendeine Sie, irgendeine Dame, die in verlogenen
> Vergleichen missrepräsentiert wird]

Das Sonett ist damit nicht Kritik an der Dame, sondern eine parodistische Kritik an den wirklichkeitsfremden Topoi des petrarkistischen Damenpreises, die den Diskurs, den sie zitiert, als unangemessen verabschieden will.

Eine ganz andere Distanznahme zum petrarkistischen Diskurs ergibt sich, wenn Frauen, die in den Sonetten der Dichter ja nur als männliche Projektion sichtbar werden und damit meist auch stumm bleiben, sich selbst anschicken, Sonette oder gar Sonettzyklen zu schreiben. Einen solchen Einbruch in die Männerdomäne erotischer Dichtung hat z. B. Lady Mary Wroth (1587– 1651?) gewagt. Ermutigt wohl auch durch italienische und französische Vorbilder hat die Nichte Sir Philip Sidneys und seiner Schwester Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke, einen Zyklus von 83 Sonetten und Liedern verfasst und diesen unter dem Titel »Pamphilia to Amphilantus« ihrem Schäferroman *The Countess of Pembroke's Urania* (1621) angefügt. Hier spricht Pamphilia selbst, und was sie zu sagen hat, kann sich weder in die petrarkistische Frauenrolle der unnahbaren Sonett-Dame noch in die petrarkistische Männerrolle aussichtslosen sexuellen Begehrens fügen. Was Wroth an Pamphilia vorführt, ist also nicht einfach die Verkehrung des Geschlechterszenarios im Sinn einer weiblichen Usurpation der Männerrolle, sondern ein ganz neues Szenario, in dem das weibliche Begehren zur Quelle der Liebesbeziehung wird und die Frau sich nicht nur rückhaltlos zum eigenen Begehren bekennt, sondern in ihm jene Stärke des eigenen Ich erkennt, die es ihr möglich macht, jenseits der Verzweiflung an männlicher Untreue sich selbst und ihrer Tugend treu zu bleiben.

Als Form des erotischen Diskurses hat jedoch das Sonett, abgesehen von solchen Neuansätzen eines »weiblichen Petrarkismus« (Ina Schabert), nach der Jahrhundertwende weitgehend ausgespielt. Nur eine Füllung mit ganz neuen thematischen Materialen konnte es der zum Klischee herabgesunkenen petrarkistischen Rhetorik entreißen, und die sporadischen Wiederbelebungsversuche der Sonettform im 17. Jahrhundert wählen genau diesen Weg. Was als authentische Sprachform des Leidens an der Liebe nicht mehr glaubwürdig ist, gewinnt ein neues Überzeugungsvermögen als Medium des religiösen Diskurses bei Donne und Milton und des autobiographischen und politischen Diskurses bei Milton.

Die Erneuerung des Sonetts aus dem Geist religiöser Erfahrung

John Donnes »Holy Sonetts« oder »Divine Meditations« übertragen nicht nur die metrische Form des Sonetts ins Geistliche, sondern auch die Situation des

petrarkistischen Liebenden. Aus der Werbung des Liebenden um die entrückte Dame wird hier das sehnsüchtige Verlangen der Seele nach Gott. Und wie der Liebhaber der Sonette leidet auch der Gottessucher an seiner eigenen Unwürdigkeit, oszillieren auch seine Gefühle zwischen spiritueller Verzweiflung und der Erfahrung der Gnade, und verdichten sich die Widersprüche seiner Situation zu Oxymora, hier zu den theologisch-mystischen Oxymora des Todes, der das eigentliche Leben bedeutet, oder der Schuld, die Voraussetzung der Gnade ist. In einem Sonett wie »Batter my heart, three-personed God« wird auf diese Weise ständig der religiöse Diskurs vom erotischen überlagert, der dessen metaphorisches Modell abgibt. Mit einem Witz, den die spätere Literaturkritik »metaphysisch« nennen wird, verdreht hier Donne die konventionelle Werbungssituation zum Gebet, zur Bitte, um Vergewaltigung – »for I […] never shall be […] chaste, except You ravish me«–, und noch die topischen Metaphern der Liebesdichtung, etwa die Metapher von der Liebe als Krieg, werden hier zum Bild des Ringens der Seele um Heilsgewissheit und Rechtfertigung. Hatte sich der petrarkistische erotische Diskurs immer mehr mit christlichen und neuplatonischen Bildern metaphorisch angereichert, so wird nun dieser theologisch überhöhte erotische Diskurs auf den geistlichen zurückprojiziert.

Das Sonett als Medium politischer Parteinahme

Die Sonette Miltons, zu verschiedenen Zeiten seines Lebens geschrieben, stehen jenseits dieser Traditionszusammenhänge. Trotz ihrer strengen italienischen Sonettform liegen sie thematisch weit ab von der petrarkistischen Liebesproblematik: Die Themen seiner Sonette sind öffentlicher und damit ist auch ihr Stil deklamatorischer. Selbst seine autobiographischen Sonette – etwa das zu seinem vierundzwanzigsten Geburtstag oder das »On His Blindness« – sind weniger intime Selbstaussage als öffentliche Selbstdarstellung in seiner Rolle als Dichter, der einen Auftrag zu erfüllen hat. Mehr noch gilt das für die Sonette, in denen Milton politisch Partei ergreift. In dem Sonett »On the Late Massacre in Piemont« z. B.

Ein zeitgenössischer Stich des Massakers der Waldenser

ruft er mit der Sprachgewalt eines alttestamentarischen Propheten den Zorn Gottes auf die Verfolger der Waldenser herab, nachdem er vorher schon in seinem öffentlichen Amt als Lateinsekretär des Commonwealth Protestnoten gegen das Massaker dieser Puritaner *avant la lettre* durch den katholischen Herzog von Savoyen (1655) verfasst hat. Unter dem Druck seiner politisch-religiösen Rolle als Dichter-Vates verwandelte sich ihm das Sonett, jene hochartifizielle Form des erotischen Diskurses, zu einer aufs Äußerste konzentrierten Miniatur-Ode, feierlich in ihren hymnischen Apostrophen, wuchtig in ihren eschatologischen Bildern und von einer deklamatorischen Energie, die den weit gespannten Satzbau über die Versgrenzen und die gliedernden Einschnitte des Sonetts hinausdrängen lässt.

Mit dieser radikalen Neufunktionalisierung des Sonetts ist – vorerst – ein Endpunkt in der Geschichte des englischen Sonetts erreicht, die mit Wyatt und Surrey eingesetzt hatte. Erst die Romantiker werden dann wieder den Mut aufbringen, sich dieser schwierigen und leicht ins Gekünstelte abgleitenden Form zu stellen. Ihr Anknüpfungspunkt wird dabei eher Milton als die elisabethanisch-petrarkistische Tradition sein – das Sonett als Form äußerster Verdichtung und Intensität und nicht als Spielfeld witziger Variation und Invention.

Metaphysical Poetry

Die Literaturgeschichtsschreibung bedient sich immer wieder Begriffe, die erst im Nachhinein geprägt wurden, kohärenz- und sinnstiftender Konstruktionen, die den beschriebenen Autoren selbst noch nicht zur Verfügung standen. Nicht einmal Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron und Keats wussten, dass sie »Romantiker« waren, und noch weniger wussten Donne und Marvell, Herbert und Crashaw, dass sie einer Schule angehörten, der *Metaphysical Poetry*. Wie hätten sie das auch wissen sollen, wo doch die Begriffsfügung »metaphysical poets« erst eineinhalb Jahrhunderte später, in Dr. Johnsons »Life of Abraham Cowley« (1779), zum ersten Mal auftauchte! Auch uns will zunächst nur schwer einleuchten, was an den Gedichten der sogenannten *Metaphysical Poets* so »metaphysisch« sein soll. Für ihre Liebesdichtung scheint eine solche Charakterisierung geradezu abwegig, ist sie doch von einer Sinnlichkeit und oft von einer physischen Drastik, die mit der sublimen Metaphysik der petrarkistischen Liebe polemisch bricht. Aber auch für ihre religiöse Dichtung scheint sie wenig treffsicher zu sein, da diese nicht zu den metaphysischen Sicherheiten der mittelalterlichen Scholastik zurückkehrt, sondern inständig fragt und um die Wahrheit der inneren Erfahrung von Gnade ringt.

Was ist »metaphysisch« an den »Metaphysical Poets«?

Um hier Barrieren aus dem Weg zu räumen, müssen wir einen kurzen Blick auf die Vorgeschichte dieser Begriffsprägung werfen. Dabei wird schnell deutlich, dass Donne und seine »Schüler« von Anfang an immer nur in abwertender Absicht mit Metaphysik in Zusammenhang gebracht wurden. Schon der zeitgenössische Dichter William Drummond of Hawthornden charakterisiert ihre Dichtung als befangen in »*Metaphysical* Ideas, and *Scholastical* Quiddities«, um damit ihre hermetisch-dunkle Bildersprache als Abfall von klassischer Klarheit zu brandmarken. Ganz in diesem Sinn wirft dann auch John Dryden 1693 Donne vor: »He affects the metaphysics […] and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy […].« Das »Metaphysische« an Donnes Dichtung erscheint hier als bloße Affektiertheit, zudem als eine in der Liebeslyrik völlig un-

Begriffsgeschichte

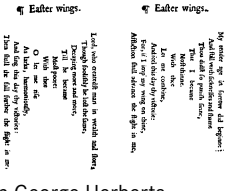
angebrachte, in der der Dichter seinen Witz und Scharfsinn zur Schau stellen will, indem er haarspalterische metaphysische, philosophische und theologische Spekulationen ins Spiel des erotischen Diskurses bringt. Auf den – negativen – Begriff wird dieser Vorwurf schließlich von Dr. Johnson gebracht: »the metaphysical poets were men of learning, and to show their learning was their whole endeavour«. Aus der Perspektive eines klassizistischen Konzepts von *wit*, der sich im Aufdecken neuer, aber immer natürlich naheliegender Ähnlichkeiten bewährt, stellte sich ihm der »metaphysische« *wit* als unnatürlich, disfunktional, abstrus und forciert dar: »The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions […].«

Metaphysische »conceits«

Dies ist, bei aller abwertenden Tendenz, eine recht genaue Beschreibung der Bildstruktur dieser Dichtung – eine Beschreibung dessen, was im frühen 17. Jahrhundert *conceit* (von ital. *concetto*) hieß. Im *conceit* gehen in möglichst pointierter Zuspitzung zwei möglichst weit auseinanderliegende Wirklichkeitsbereiche eine möglichst überaschende, metaphorische Verbindung ein. Magie und Alchemie, Logik und Mathematik, die neuen Naturwissenschaften und eben auch die Theologie und Metaphysik werden hier in ihren oft entlegensten Wissensbeständen geplündert, um verblüffend neue und verblüffend zutreffende *conceits* zu bilden. Das heißt aber auch, dass diese Wissensysteme selbst nicht mehr verbindlich genommen, sondern zu Bildspendern eines metaphorischen Spiels degradiert werden. Gerade darin, dass die Metaphysik hier zum Spielmaterial unter anderen wird, liegt der antimetaphysische Ansatz, die frühneuzeitliche Modernität der *Metaphysical Poetry*.

Stilgeschichtlich stellt sich das dar als ein Bruch mit der ornamentalen, transparenten, konventionalisierten Bildlichkeit der elisabethanischen Lyrik eines Spenser. Hier wird kein konventionelles Jagdbild, keine topische Seefahrtsallegorie mehr in detailfreudiger Breite entfaltet, sondern es werden in einer äußersten Verdichtung, die Dunkelheit und Rätsel eher sucht als meidet, die voneinander getrennten Liebenden mit den beiden Schenkeln eines Zirkels (Donne: »A Valediction: Forbidding Mourning«) oder die Vereinigung der Liebenden mit der Projektion des Globus auf die Scheibe eines Astrolabs verglichen (Marvell: »The Definition of Love«). Und wenn, wie etwa in Donnes »Air and Angels«, ein *conceit* breiter ausgesponnen wird, dann nur, um einen bestimmten Bildbereich – hier die scholastische Vorstellung vom Leib aus Luft, mit dem Engel den Menschen sichtbar werden können – immer neue und subtilere Analogiebezüge zur Liebeserfahrung, dem Verhältnis von Körper und Seele in der erotischen Vereinigung, abzuringen.

Der neue Stil: »strong lined«


¶ Easter wings.

Lord, who createst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more,
Till he become
Most poor:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.

¶ Easter wings.

My tender age in sorrow did begin:
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sin,
That I became
Most thin.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victory:
For if I imp my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

In George Herberts »Easter Wings« drängt der metaphysische *wit* hin zum Figurengedicht, dessen typographische Form den Inhalt – hier das Abnehmen und Wachsen der Gnade Gottes im Menschen und das Flügelpaar eines Engels – figuriert.

Die Zeitgenossen nennen diesen neuen Stil *strong lined* und stellen damit seine semantische Dichte und energische Rhythmik als die wesentliche Differenz zum vorausgehenden Stil heraus. *Strong lined* sind für sie aber nicht nur die Gedichte der *Metaphysical Poets*, der sogenannten *School of Donne*, sondern auch die an klassischen Vorbildern orientierten Gedichte Ben Jonsons und seiner Nachfolger, der sogenannten *School of Jonson*. Was diese beiden Schulen jenseits des Unterschieds zwischen gewollter Dunkelheit und klassischer Klarheit gemeinsam haben, ist eine neue Argumentationsdichte und eine neue Nachdrücklichekit des Sprechens, die sich auch in impulsiven umgangssprachlichen Wendungen und Gesten äußert. Die theoretische Legitimation für diesen neuen Stil lag schon in Sidneys Konzept eines energiegeladenen Sprechens und in der Rezeption der ramistischen Logik (s.o. S. 93 f. u. 103). Viele der *Metaphysical Poems* sind aus einer konkreten Situation heraus gesprochen und appelieren nachdrücklich an ein Ge-

genüber. John Donnes »The Flea« etwa setzt das intime Beisammensein der Liebenden voraus. »Mark but this flea«, wendet sich der Sprecher an seine Geliebte, um dann aus der Mischung ihrer beider Blut im Floh, der sie beißt, ein ingeniöses Argument für den Liebesvollzug zu entwickeln. Zahlreiche der Gedichte setzen mit ähnlich impulsiven, ja dramatischen Sprachgesten ein, die oft auch die Erwartung eines poetisch gehobenen Sprachstils effektvoll unterlaufen: »Busy old fool, unruly sun« (Donne: »The Sun Rising«); »Had we but world enough and time« (Marvell: »To His Coy Mistress«). Dieselbe dramatische Qualität zeichnet auch die religiöse Dichtung aus: Sie ist ein bewegtes Ringen mit Gott und ein Ringen um Gnade, ein innerer Dialog oder ein Dialog mit Gott. »I struck the board, and cried, No more«, bäumt sich erregt und beredt der Sprecher in George Herberts »The Collar« gegen die Forderungen des Glaubens auf, bis ihn dann der Anruf Gottes erreicht, »Child«, und er sich mit einem schlichten »My Lord« in die Liebe Gottes fügt. Und selbst Gedichte, die eher kontemplativ sind, gehen immer von einer konkreten Situation aus – »I saw Eternity the other night« (Henry Vaughan: »The World«) – und loten diese dann in sich vertiefenden Meditationen aus.

Die *Metaphysical Poets* sind die Zeitgenossen der großen elisabethanischen und jakobäischen Dramatiker, und ihre Gedichte haben daher wohl nicht zufällig jene dialogische Bewegtheit und jene stilistische Gespanntheit zwischen poetischer Bilderfülle und kolloquialer Sprachenergie, wie sie die dramatische Rede im Versdrama eines Shakespeare oder Webster auszeichnet. Auch die *conceits* werden nicht einfach als selbstzweckhafte Kabinettstückchen der Findigkeit und Spitzfindigkeit präsentiert; sie dienen vielmehr immer als Argument in einem dramatischen Umstimmungs- oder Überredungsvorgang, und wir als Leser erleben in dramatischer Unmittelbarkeit die Denkanstrengung mit, den Prozess witziger Analogiefindung, mit dem der Sprecher sein *conceit* durchspielt.

John Donne (um 1595) als melancholischer Liebender mit offenem Kragen und breitkrempigem, schiefsitzendem Hut – konventionellen Zeichen des von seiner Liebe Umgetriebenen

John Donne im Leichentuch (1631). So ließ er sich, wie Izaak Walton in seinem *Life of Donne* (1640) erzählt, auf seinem Sterbelager zeichnen – die Augen geschlossen und den Blick gegen Osten gewendet, »from whence he expected the Second Coming of his and our Saviour Jesus«.

Nehmen wir als ein prominentes Beispiel Donnes »Canonization«! Es wendet sich in einer Reihe energischer Sprachgesten an ein Gegenüber, einen Freund etwa, der dem Sprecher Vorhaltungen wegen seiner ruinösen und allesverzehrenden Liebesleidenschaft gemacht hat, und beginnt mit einem dramatischen Auftakt: »For Godsake hold your tongue, and let me love«. Mit dieser sehr weltlichen und prosaischen Argumentation kontrastiert das religiöse Motiv, das erstmals im Titel »Die Heiligsprechung« anklingt. Der Liebende präsentiert sich und seine Geliebte als Heilige und gewinnt diesem *conceit* immer neue Aspekte und Analogien ab: Sie sind Heilige, weil sie um eines höchsten Gutes willen der Welt und allen weltlichen Ambitionen entsagen; ihr Tod bedeutet Auferstehung und neues Leben; ihre Vereinigung, die aus zwei Personen eine macht, ist ein religiöses Mysterium; sie werden zu Heiligen der Liebe erhoben und von späteren Liebenden in Hymnen und Gebeten als Vorbilder vollkommener Weltflucht und Hingabe angerufen. Nun war es, wie wir gesehen haben, keineswegs neu und unkonventionell, religiöse Bilder im erotischen Diskurs zu verwenden. Neu jedoch ist, *was* hier an der Liebe bzw. welche Art von Liebe hier mit religiösen Metaphern geheiligt wird. War in der petrarkistischen Konvention allein die Sublimation der Liebe ins Geistige religiös überhöht worden, so wird nun in einer ans Blasphemische grenzenden Wendung dieser Bildersprache die Liebe auch als körperlich-sexuelle Erfahrung geheiligt. Das zentrale *pun* (Wortspiel) dieses Gedichts, »We die and rise the same, and prove/Mysterious by this love«, verklammert das religiöse Geheimnis von Tod und Auferstehung mit dem Orgasmus (»die«) und neu erwachender Lust (»rise«).

Die Sakralisierung des Erotischen

In dieser neuen Liebeskonzeption, in der auch das körperliche Begehren, die Sexualität, als heiliges Mysterium erscheint, liegt das provozierend Neue an der Liebesdichtung der *Metaphysical Poets* -provozierend vor allem, weil diese Heiligung des Fleisches sich nicht mehr, wie etwa bei Spenser, dem Sakrament der Ehe verdankt. Ausdrücklich gegen die neuplatonische Spiritualisierung der Liebe gewandt, argumentiert Donne in »Love's Growth«: »Love's not so pure, and abstract, as they use/ To say, which have no Mistresse but their Muse.« Und in »The Extasie« insistiert er auf der untrennbaren Einheit der seelischen und körperlichen Liebeserfahrung: »Love's mysteries in souls do grow,/ But yet the body is his book«.

Das Sprechersubjekt der *Metaphysical Poetry* ist nicht nur von geistreichem Scharfsinn, es bringt auch in den impulsiven Sprachgesten und den *conceits*, die Abstraktes mit Materiellem und Körperlichem zusammenzwingen, den Körper, seine Sinne und seine Sinnlichkeit, in neuer, emphatischer Weise in den lyrischen Diskurs ein. Dies gilt für die religiöse Dichtung in gleicher Weise wie für die Liebesdichtung. Ihre bewegende Kraft besteht gerade darin, dass sie soviel ins Spiel bringt, was nicht in sich religiös, geistig oder geistlich ist. Die Gedichte in George Herberts *The Temple* z. B. sind gesättigt mit *concetto*-haften Bildern aus dem alltäglichen Leben eines Haushalts, und selbst dort, wo sie, wie etwa in »Vanity« oder »The Pearl«, die materielle Welt der Naturwissenschaften bzw. die gesellschaftlichen Welten der Universitäten und des Hofes verwerfen, setzen sie sich doch in engagierter Ausführlichkeit mit ihnen auseinander. Dies verbindet in recht überraschender Weise die religiöse Dichtung Herberts mit der Liebeslyrik Donnes, von dem Herbert ansonsten eine Programmatik des schlichten Worts trennt. Richard Crashaws (1612–1649) religiöse und ästhetische Sensibilität wiederum ist zwar sehr verschieden von der Herberts, auch wenn er mit dem Titel seines wichtigsten Gedichtbandes, *Steps to the Temple* (1646 und 1652),

Die Erotisierung des Religiösen

deutlich auf dessen Sammlung geistlicher Gedichte anspielt. Auch seine barock-katholische Sensibilität drängt jedoch hin auf eine Verkörperlichung, ja Verfleischlichung der Präsentation religiöser Erfahrung. In Gedichten wie »The Flaming Heart« oder »Hymn to Saint Theresa« stellt er die mystischen Entrückungen und Verzückungen der spanischen Karmeliternonne mit einer sinnlichen Inbrunst dar, die sie zum geistlichen Pendant von Donnes erotischer »Extasie« macht und die zeitgenössische erotische Dichtung der *Cavaliers* als geradezu fleischlos erscheinen lässt.

Eine solche gegenreformatorische Versinnlichung und Erotisierung des Religiösen liegt freilich weit ab von heimisch-englischen Traditionen. Crashaws Inspirationsquellen sind die kontinentaleuropäische Emblematik, die neulateinische Dichtung der Jesuiten, Giambattista Marinos Concettismus und die barocke Bildkunst eines Bernini. Aber auch ein religiöser Dichter wie Henry Vaughan (1621–1695), der sich im Vorwort zur zweiten Auflage seiner Gedichtsammlung *Silex Scintillans* (*Der funkensprühende Flintstein*, 1650 und 1655) ganz ausdrücklich als Nachfolger, als »pious convert«, des maßvolleren *wit* George Herberts bezeichnet und dem alle barocke Sinnlichkeit religiöser Andacht und Erbauung fernliegt, verliert sich in diesen »Sacred Poems and Private Ejaculations« nie in anämische Abstraktionen. Selbst die hermetischen Vorstellungen geheimer Korrespondenzen zwischen Natur und Übernatur, die den Waliser und Zwillingsbruder eines Magiers und Alchemisten faszinieren, werden von ihm immer in konkrete Anschaulichkeit übersetzt, in subjektiver Ergriffenheit zur persönlichen Erfahrung gemacht und in einer gestenreichen, körpernahen Sprache dargeboten. Wenn es ihm als Neuplatoniker auch vor allem um die »Bright *shoots* of everlastingness« ging (»The Retreat«), so wurde ihm doch »this fleshly dress«, durch das der göttliche Lichtglanz hindurchscheint, nicht zum bloßen Schleier, der hinweggezogen werden müsste, sondern zum sinnlich erfahrbaren Träger von Bedeutung.

Emblematisches Titelblatt des *Silex Scintillans*: Die Hand Gottes hält einen Donnerkeil, der gerade ein Herz aus Stein getroffen hat, aus dem nun Flammen aufsteigen und Tränen herniedertropfen. Der emblematischen Konvention entsprechend, verdeutlicht ein anschließender lateinischer Vers diesen Sinn.

Erzählte Welt: Geschichten, Geschichte und Mythos

Auf dem Weg zum Roman?

Das Epos als Gipfel der Gattungspyramide

Das Selbstbild einer Epoche unterscheidet sich oft erheblich von dem Bild, das sich spätere Epochen von ihr machen. Während unser Bild der elisabethanischen Literatur ganz im Zeichen von Lyrik und Dramatik steht, stellten innerhalb des Literatursystems der Zeit selbst nicht diese, sondern das Epos, die umfangreiche Verserzählung, den Gipfel der Gattungspyramide und damit das höchste Ziel dichterischer Ambition dar. Darin sahen sich die Dichter und Theoretiker ja auch durch die besondere Stellung der Epen Homers und Vergils in der Antike, der Artusepik im Mittelalter und der neuen Epik der kontinentaleuropäischen Renaissance (Ariosts *Orlando Furioso*, Tassos *La Gerusalemme Liberata*) bestätigt. Und auch hier bringt der moderne Leser bei seinem Rückblick auf die Erzählkunst der englischen Renaissance eine ganz andere Perspektive ins Spiel: Er sucht nach frühneuzeitlichen Vorformen des erfolgreichsten narrativen Genres der Neuzeit, des Romans, und dieses Suchraster privilegiert gerade jene proto-realistischen

Erzählgattungen wie die Schelmen- und Schurkenliteratur der *jest books*, *coney-catching pamphlets* und der Pikareske, die den Zeitgenossen wiederum wenig galten. Die ambitioniertesten epischen Versdichtungen dagegen, Spensers allegorische Ritterromanze *The Faerie Queene* und Miltons Bibelepen *Paradise Lost* und *Paradise Regained*, oder Sidneys höfischer »Schäferroman« *Arcadia* und Lylys Prosaromanze *Euphues* erscheinen in dieser Perspektive eher als Abwege und Sackgassen und werden im Wesentlichen nur noch von professionellen Lesern, von Dozenten und Studenten der englischen Literaturgeschichte, zur Kenntnis genommen.

Einfache Formen

Ein teleologisches Darstellungsschema, das zu zeigen versuchte, wie sich aus einfachen, dem mündlichen Erzählen nahestehenden narrativen Kurzformen durch deren Aneinanderreihung, Integration und Einbettung in ein kohärentes und plausibles gesellschaftliches Umfeld allmählich die romanähnlichen Strukturen des pikaresken Erzählens ausbilden, ein Darstellungsschema also, an dessen Ende etwa Thomas Nashes *The Unfortunate Traveller* (1594) oder Thomas Deloneys *Jack of Newberie* (um 1596/7) als unmittelbare »Antecedents of the English Novel« (Margaret Schlauch) stünden, verzerrt und verkürzt den Entwicklungsgang der elisabethanischen Erzählkunst jedoch in mehrfacher Weise.

»Jest books« und »coney-catching pamphlets«

Dies beginnt schon bei der Chronologie: Zwar gehen die *jest books*, wie etwa John Rastells *A Hundred Merry Tales* (1525), auf die frühe Tudorzeit und auf spätmittelalterliche Schwankbücher zurück, doch ist die Gattung noch um und nach der Jahrhundertwende recht lebendig. Die Blüte der *coney-catching pamphlets* fällt vollends zusammen mit dem, was sie nach dem ideologischen Schema eigentlich vorbereiten sollten. Die interessantesten unter ihnen, die Greenes – *A Notable Discovery of Cozenage* oder *The Black Book's Messenger* –, stammen alle aus den frühen neunziger Jahren. Sie führen den Leser in die Londoner Unterwelt, in der *rogues* und *vagabonds* darauf lauern, reiche und reichlich naive junge Erben aus der Provinz als ihre *coneys* (»Karnickel«) durch listige Betrügereien auszunehmen. Diese Gaunerstücke werden mit einer erzählerischen Lust und mit einer Freude am Witz der Schurken erzählt, die die vorgeschobene Absicht der Warnung und der moralischen Missbilligung ständig unterlaufen. Was sich hier andeutet, ist eine Identifikation des Autors mit dem *coney-catcher*, denn schließlich sind beide ungeschützte Außenseiter der Gesellschaft, die von ihrem Witz

»Rogue« und Picaro

und ihren Fiktionen leben. In dieser Sicht des *rogue* als sympathischem *anti-hero* sind wir in der Tat schon nahe am Picaro und seinem gewitzten Kampf ums Überleben in einer ihm feindlichen Umwelt, wie ihn Nashe, von spanischen Mustern inspiriert, in seinem »glücklosen Reisenden« Jack Wilton den elisabethanischen Lesern alsbald vorstellen sollte. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass doch die erzählerische Organisation dieser Pamphlete – ihre Reihung von Gaunerstücken mit ständig wechselnden Protagonisten – sich stark unterscheidet vom pikaresken Erzählmodell und natürlich noch stärker von jener epischen Integration, die man von einem Roman erwartet.

Ein teleologisch auf den Roman hinführendes Darstellungsschema verkürzt aber auch, weil es die modellbildende Rolle tradierter Gattungen hochliterarischen Erzählens verdrängt. Frühneuzeitliches Erzählen in England tastet sich

Rückbezüge

nicht nur an den realitätsbezogenen, prosaischen und den eigenen Kunstanspruch herunterspielenden Roman heran; es ringt auch um die Aneignung stilisiert artifizieller Erzählmuster der Antike, des Mittelalters und der kontinentaleuropäischen Renaissance. An seinem Ende steht bezeichnenderweise nicht der Roman, der ja erst im 18. Jahrhundert als Gattung zu sich kommen wird, sondern

Miltons »getauftes« Epos. Nicht im Bezug auf den Roman, sondern im Rückbezug auf die Epentradition erschließt sich uns das Neue an *Paradise Lost*, und nämliches gilt für die *Faerie Queene* und die Artusepik, die Ritterromanze und die Allegorie, für Sidneys *Arcadia* und die Schäferromane Sannazaros und Montemayors, für Lylys *Eupheus* oder Thomas Lodges *Rosalynde* (1590) und die Romanze und Novelle. Die Modernisierungsansätze, die bei diesen Übertragungsversuchen tradierter Erzählmodelle in die veränderte historische Situation des Englands der Tudor- und Stuartzeit zutage treten, äußern sich häufig als Brüche, als innere Widersprüche, als zentrifugale Tendenzen innerhalb des einzelnen Werks.

Elisabeths England als Feenreich

Ein solcher Bruch ist in Spensers *Faerie Queene*, dem ehrgeizigsten aller elisabethanischen Erzählgedichte, schon der Abbruch des Textes. Das Werk bleibt, nach drei Büchern, die 1590 erscheinen, und drei weiteren sechs Jahre später, ein Fragment. Was laut Auskunft des Dichters in seinem erläuternden Brief an Ralegh auf die zwölf Bücher der *Aeneis* oder gar die vierundzwanzig der *Ilias* und der *Odyssee* angegelegt war, bricht nach der Hälfte bzw. einem Viertel ab. Und es bricht nicht etwa ab, weil Krankheit oder Tod dem Autor die Feder aus der Hand genommen hätten, sondern weil sich der utopische Traum vom Artusrittertum und vom Feenreich Glorianas immer weniger mit der Realität von Elisabeths England zur Deckung bringen ließ, je mehr sich Spenser diese Realität im Verlauf der neunziger Jahre verdüsterte.

Die politische Ordnung ist Abbild der hierarchischen Ordnung des Kosmos. Die Illustration aus Robert Fludds enzyklopädischer *Utriusque Cosmi Historia* (1617/19) zeigt die als Frau personifizierte Natur an einer Kette, die von Gottes Hand gehalten wird. Sie selbst hält an einer Kette den Menschen als »Affen der Natur«, der den Globus vermisst.

Es war als Apotheose politischer Ordnung, sozialer Harmonie und religiöser und geistiger Einheit geplant, als ein in allegorische Erzählungen gekleidetes *courtesy book*, das dazu dienen sollte, »to fashion a gentleman or noble person in virtuous and gentle discipline« (Brief an Ralegh), als ein zweites *Libro del Cortegiano*, das den Hof und seine Monarchin als Quelle aller Tugend feiert, als das große nationale Epos, das den Tudor-Staat und die anglikanische Reformation verklärend legitimiert, ein Epos, zu dem sich Spenser, Vergil gleich, nach der Pastoraldichtung des *Shepheardes Calender* (1579) aufschwang. War der *Calender* noch von religiösem Zwist und der Korruption in allen Ständen erfüllt, so sollte nun der strahlende Sieg der protestantischen Sache über die finsteren Machenschaften des päpstlichen Rom gefeiert und Elisabeths England als wiedergekehrtes Artusreich, als zweites augustäisches Rom beschworen werden. Wie dieser Plan sich, sozusagen unter der Hand, durch immer stärkere Einbrüche von Chaotischem und Irrationalem, von Depraviertheit und Korruption in sein Gegenteil zu verkehren droht, wie gegenüber der Verklärung des Hofes die Kritik am Abfall von höfischen und ritterlichen Normen immer mehr in den Vordergrund rückt: das ist uns die eigentlich spannende Geschichte der *Faerie Queene* und nicht das Schema der »twelve private moral virtues, as Aristotle hath devised«, zusammen mit all den allegorischen Geschichten, die Spenser daraus spinnt.

Das gefürchtete Gegenbild zu Ordnung und *degree*: Das Chaos. Hier in einem Emblem Geoffrey Whitneys (1586)

Er setzt hier eine Erzählmaschine in Gang, die potentiell unendlich viele Geschichten, eine »unendliche Geschichte«, generieren kann. Der Fan moderner Fantasy, der unersättliche Leser Tolkiens oder Michael Endes, wird sich hier leicht zurechtfinden, denn Spenser führt ihn in der geliebten maßlosen Breite in eine ihm vertraute Welt von Aventiuren suchenden Rittern, holden Feen, gefangenen Jungfrauen, tückischen Magiern, feuerspeienden Drachen, verzauberten Bäumen und Burgen und anderen Wundern. An zwölf aufeinanderfolgenden Tagen schickt

nach dem Erzählplan die Feenkönigin jeweils einen ihrer Ritter auf Aventiurefahrt gegen das Böse in der Welt, wobei Prinz Arthur, von einer Traumvision des Feenreichs umgetrieben, immer wieder in besonders kritischen Situationen rettend eingreifen muss. Am Ende sollte dann ein Fest am Hofe der Feenkönigin stehen, das diese mit Arthur und den heimgekehrten Helden vereinigt.

Allegorisches Erzählen

Dieses narrative Spiel bleibt jedoch bei aller Freude am bunten Wechsel der Schauplätze, Situationen und Figuren, bei aller Lust am sinnlich vergegenwärtigten Detail und liebevoll ausgemalten Bild nicht Selbstzweck. Es will vielmehr, wie Spenser an Ralegh schreibt, als »a continued allegory or dark conceit« gelesen werden. Jeder der Aventiurehelden personifiziert eine der (angeblich) aristotelischen Tugenden, wobei der Verlauf der Aventiure ihm selbst und dem Leser das Wesen und den Wert dieser Tugend in der Begegnung mit dem entsprechenden Laster bzw. mit falsch verstandenen Ausprägungen dieser Tugend allmählich bewusst macht. So verkörpern der Redcross Knight die »Holiness« (I), Sir Guyon die »Temperance« (II), Britomart und Belphoebe die »Chastity« (III), Triamond und Cambell die »Friendship« (IV), Artegall die »Justice« (V) und Sir Calidore das, was als Klimax dieses höfischen Epos gedacht ist, die höfische Kardinaltugend der »Courtesy« (VI). Prinz Arthur schließlich verkörpert »Magnificence«, hier wohl im Sinne von *magnanimity* (›Großherzigkeit‹), jene Tugend, die alle anderen Tugenden einschließe und die »perfection of all the rest« sei.

Politische Lesarten: Elisabeth und ihre Widersacher

Über diese allgemein moralphilosophische Allegorese hinausgehend deutet Spenser in seinem Erläuterungsbrief jedoch noch eine weitere Lektüre-Ebene an, eine politische und nationalgeschichtliche. Für die Feenkönigin Gloriana buchstabiert er dies aus: »In that Faery Queen I mean glory in my general intention, but in my particular I conceive the most excellent and glorious person of our sovereign the Queen.« Der Theorie der beiden Körper des Monarchen folgend (s. o. S. 58) erscheint sie jedoch nicht nur in ihrer öffentlichen Rolle als Herrscherin im Bild Glorianas, sondern in ihrer privaten Eigenschaft als »most virtuous and beautiful Lady« auch in anderen Personifikationen wie Belphoebe, Britomart und Mercilla. Ihr ist ja auch das Werk gewidmet, und sie wird sich für die ersten drei Bücher mit einer bescheidenen Pension bedanken. Dem zeitgenössischen Leser eröffnete sich damit allenthalben die Möglichkeit politisch-allegorischer Lesarten, denn er verfügte ja über das nötige Kontextwissen und die emblematischen und ikonographischen Codes, die dieses »dark conceit« zu seiner Dechiffrierung voraussetzt. Manche davon, wie die des I. Buchs, sind ja auch deutlich genug: Der Redcross Knight ist nicht nur ganz allgemein »Holiness«, sondern spezifischer auch die Anglikanische Kirche, deren eine und reine Wahrheit er in der schwer geprüften Jungfrau Una verteidigt. Seine Gegenspieler sind dabei der Erzzauberer Archimago, der wie der römische Papst in heuchlerischem Ränkespiel die Rolle des Knight als Verteidiger der göttlichen Wahrheit beansprucht, und die zweigesichtige und doppelzüngige Duessa, die die Römisch-Katholische Kirche verkörpert und im 5. Buch noch pointierter die Rolle Maria Stuarts übernehmen wird (V, ix).

Dieses 5. Buch, der eminent politischen Tugend der Gerechtigkeit gewidmet, legt eine politische Allegorese besonders nahe, auch wenn viele der Bezüge mehrdeutig und dunkel bleiben. Hinter dem Kampf Artegalls um Gerechtigkeit scheinen die innen- und außenpolitischen Ziele jenes militanten Protestantismus auf, dem sich Spenser in seinen politischen und Patronatsbeziehungen mit Leicester, Grey, Sidney, Ralegh und Essex verbunden hat. Diese bedrängen immer wieder Elisabeth, als Verteidigerin des anglikanischen Glaubens gegen die katholischen Feinde eine militantere Rolle zu spielen, d. h. in Irland hart gegen die

Aufständischen durchzugreifen und in Frankreich und den Niederlanden entschlossen einzugreifen. Solche Aspirationen mochten in den achtziger Jahren, als Spenser die Arbeit an der *Faerie Queene* schon aufgenommen hatte, noch Aussicht auf Erfolg haben. Zehn Jahre später jedoch, als Elisabeth schon längst Lord Greys Regime der harten Hand in Irland das Vertrauen entzogen hat, als Sidneys Heldentod in den Niederlanden (1586) schon zur patriotischen Legende entrückt, Leicester tot (1588) und Ralegh in Ungnade gefallen ist (1592), hat eine solche heroische Vision der Rolle Elisabeths angesichts ihrer unsicher schwankenden und auf Ausgleich bedachten Politik keine Basis mehr. Das düstere, ominös offene Ende dieses Buchs mit seinem beunruhigenden Bild zweier dämonischer Hexen mit hundertzüngigem Ungeheuer kann als Niederschlag dieser Desillusionierung gesehen werden.

Vision und Desillusionierung

The Faerie Queene ist gleichzeitig das Monument einer nationalpolitischen Vision und ein Dokument der Desillusionierung. Dieser Widerspruch verschärft sich noch im klimaktischen 6. Buch: Der im Zeichen der »Courtesy« erwartete Umschwung von der Düsterkeit des 5. Buchs findet nicht statt. Die Welt des Hofes, eigentlich Trägerin der spezifisch höfischen Tugend der »Courtesy«, erscheint in den Klauen des »Blatant Beast«, der allegorischen Verkörperung von Verleumdung, Missgunst und Intrige und damit aller Perversionen höfischer Werte, und Sir Calidores Kampf dagegen bleibt letztendlich erfolglos. Es ist dies auch das einzige Buch, in dem Elisabeth ohne allegorische Repräsentanten bleibt, und dies obwohl gerade in diesem Buch der Hof das thematische Zentrum bildet. Und ebenso bezeichnend ist, dass Calidore »Courtesy« nicht am Hofe findet, sondern auf dem Lande, in der pastoralen Idylle Melibœes und Pastorellas. Hier verlassen wir die Welt des höfischen Epos und treten wir ein in die ganz andere Welt der griechischen Schäferromanze. In dieser Welt tritt dann auch Spenser selbst in dem den Zeitgenossen bereits vertrauten Schäferkostüm Colin Clouts auf – ein Dichter, der sich seiner öffentlichen Rolle nicht mehr sicher ist.

Die Anatomie des ›Wit‹

The Faerie Queene trennt mehr als die bloße Vers- und Strophenform vom späteren Roman: Entscheidendere Unterschiede sind die restaurative Verwendung der mittelalterlichen Konvention von Artusepik, Ritterromanze, Feenmärchen und Allegorie, die nostalgische Transposition der Gegenwart in eine idealisierte Vergangenheit, die ständigen Einbrüche des Wunderbaren, die dem Aufbau einer empirisch plausiblen fiktionalen Welt entgegenstehen, und der hohe Stand und der öffentliche Status der Protagonisten. All dies gilt nicht für einen Erzähltext, der schon mehr als eine Dekade vor der *Faerie Queene* erschienen ist und stilbildend für eine wichtige Traditionslinie der spätelisabethanischen Prosa- und Erzählkunst wird, John Lylys (1554–1606) *Euphues* (1578). Hier wird in Prosa erzählt, und was erzählt wird, ist die private Geschichte eines Konflikts von Freundschaft und Liebe. Diese Geschichte spielt zudem, trotz der griechischen und italienischen Namen der Protagonisten und Schauplätze in der zeitgenössischen Welt modischer Aristokraten und *wits*, die hier weder ins Pastorale noch ins Ritterliche stilisiert wird: Hinter Athen und Neapel verbergen sich ganz handgreiflich Oxford und London, und in der Fortsetzung, *Euphues and his England* (1580) wird konsequenterweise diese Verschlüsselung des Wirklichkeitsbezugs ganz aufgegeben.

Ein elisabethanischer Roman?

Also doch ein elisabethanischer Roman *avant la lettre*? Bei genauerem Hinsehen zerrinnen jedoch bald solche Hoffnungen der Vorgeschichtsforscher des Romans. Schon die Prosa ist alles andere als prosaisch, alles andere als ein flexibles, der Umgangssprache nahestehendes Medium zur Darstellung der empirischen Wirklichkeit in ihrer Konkretheit und Kontingenz. Lylys Prosa stilisiert Sprache nicht weniger als die *poetic diction* der Spenser-Stanze, auch wenn hier die artifiziellen Muster keine metrischen, sondern rhetorische sind. Lyly führt dabei den

»Euphuism«

Ciceronianismus der humanistischen Schulrhetorik an seine äußerste Grenze der Manieriertheit. Ständige Alliterationen, Parallelismen und Antithesen, Chiasmen und *catenae* machen aus dieser Prosa ein künstlich abgezirkeltes Ballett der Wörter, und weit ausgesponnene und weit hergeholte Vergleiche und Vergleichsreihen sollen ständig den *wit* des Autors unter Beweis stellen. Dieser *wit* ist als rhetorische *tour de force* eine rein sprachliche Angelegenheit und hat nichts mit Einsicht in Wirklichkeit zu tun. Selbst wenn dabei Kenntnisse aus der antiken Geschichte, aus der Naturgeschichte oder dem Handwerkswesen ins metaphorische Spiel gebracht werden, dienen solche Elemente der empirischen Wirklichkeit nur als Spielmaterial rhetorischer Artistik.

»Wit« als Sprachform und Thema

Wit ist nicht nur die Sprachform des *Euphues*, er ist auch, wie der Untertitel, *The Anatomy of Wit*, deutlich macht, das Thema. Und als Thema wird diese Form des *wit* durchaus auch kontrovers diskutiert und durch die Kontrastierung mit *wisdom* selbstkritisch relativiert. Der eigene *wit* erscheint selbst als eine der beklagten Ausgeburten übertriebener Studien, wie der Erzähler einräumt: »I have ever thought so superstitiously of wit, that I fear I have committed Idolatry against wisdom.«

Nicht nur auf der Ebene des Diskurses, der nur die eine Stimme einer hypertrophen Rhetorik kennt, liegt *Euphues* quer zu allen Tendenzen eines realistischen, die »Vielstimmigkeit« (Michail Bachtin) des Romans vorbereitenden Erzählens. Auch die Geschichte, der Konflikt zwischen Freundschaft und Liebe, hat hier eine andere Funktion als das Plot eines Romans. Euphues spannt seinem Freund Philautus die Verlobte Lucilla aus, um dann selbst von ihr betrogen zu werden, was schließlich die beiden Freunde im gemeinsamen Unglück und in der gemeinsamen Klage über die Treulosigkeit der Frauen zurücklässt: Dies ist eine Geschichte, für die es antike Vorbilder gibt und die auch in der italienischen Novellistik der Renaissance – etwa in Boccaccios *Decamerone* (X,viii) – wiederholt durchgespielt worden ist und die mit ihrem Konflikt zwischen einem ciceronischen Ideal klarer und beständiger Freundesliebe und der Irrationalität des sexuellen Begehrens auch Shakespeare fesseln sollte. Die frühe Komödie *The Two Gentlemen of Verona* (um 1592/93) und die Sonette legen davon Zeugnis ab. Es ist auch eine Geschichte, aus der Romane gemacht sein könnten. Lyly erzählt sie jedoch nicht um ihrer selbst willen, um der psychologischen Irrungen und Wirrungen der Charaktere willen, sondern benützt sie als bloßes »Spalier« (C.S. Lewis), an dem er die Blüten seiner rhetorischen Kunst hochranken lassen kann, als »Aufhänger« für

Erzählung als Rahmen für Debatten

lange Reden und *débats* über Freundschaft und Liebe, Männer- und Frauentreue, *nature* und *nurture*, *wit* und *wisdom.* So erstarrt seine Erzählung zu einem Kompendium von Musterreden über die Standardthemen humanistischer Bildungsschriften. Erzählung ist sie nur beiläufig. Was sie wirklich ist, benennt sie präzise im Untertitel: eine *anatomy*, die ins Enzyklopädische strebende, systematische Aufgliederung eines Problembereichs, wie sie die Humanisten, bis hin zu Burtons *Anatomy of Melancholy*, so schätzen.

Aufruhr in Arkadien

Träume von Arkadien

Dem modernen Leser sinkt bei Texten, die sich in schäferlichem Kostüm präsentieren, leicht das Herz. Die Konventionen der Pastoraldichtung sind uns ferngerückt, und wir haben Mühe zu verstehen, warum der Traum eines arkadischen Schäferdaseins die Literatur der Renaissance so in ihren Bann geschlagen hat. Da ist ja nicht allein die Schäferdichtung im engeren Sinn, inspiriert von antiken Mustern wie vor allen den Eklogen Theokrits und Vergils, die in der elisabethanischen Lyrik eine wichtige Rolle spielt und in Spensers Eklogen-Zyklus *The Shepheardes Calender* (1579) und noch in Miltons pastoraler Elegie *Lycidas* (1637) bedeutende Werke der Epoche hervorbringt. Auch auf der Bühne hält die Schäferei bald Einzug: Nicht nur Lylys Hofkomödien, John Fletchers »pastoral tragicomedy« *The Faithful Shepherdess* (um 1608/9) oder Miltons Maskenspiel *Comus* (1634), also alles Stücke, die für ein exklusives und damit künstlichen Stilisierungen aufgeschlossenes Publikum bestimmt sind, bedienen sich der pastoralen Konvention; selbst ein »Volksdramatiker« wie Shakespeare entführt seine Zuschauer in *As You Like It* (vor 1599) oder *The Winter's Tale* (1611) in arkadische Gefilde. Und schließlich zieht auch die Erzählkunst immer wieder das Schäfergewand an: Hier regen spätantike Muster, vor allem Longus' bukolische Erzählung von *Daphnis und Chloe*, zunächst kontinentaleuropäische Nachahmungen an, Sannazaros *Arcadia* (1501–4 erschienen) etwa oder Montemayors *Siete libros de la Diana* (1559). Diese wurden dann auch für das englische Erzählen modellbildend, sei es für einzelne Episoden wie der pastoralen Idylle des 6. Buches der *Faerie Queene* oder noch der Schilderung des paradiesischen Glücks Adams und Evas in *Paradise Lost* (Buch IV und V), sei es für durchgehend pastoral stilisierte »Schäferromane«, oder besser »Schäferromanzen«, wie Sidneys *Arcadia* oder Lodges *Rosalynde*, der Hauptquelle für Shakespeares *As You Like It*.

Pastorale: affirmativ oder kritisch?

Um Zugang zu diesem Enthusiasmus der Renaissance für die pastorale Konvention zu finden, muss man sich von Vorstellungen freimachen, dass es sich hierbei nur um ein tändelndes Spiel oder um eskapistische Wunschträume von einem unkomplizierten Leben reinen Sinnenglücks handelte. Schon die gebrochene Perspektivik des pastoralen Weltentwurfs verweist darüber hinaus: Er präsentiert zwar Arkadien in der Innenansicht, ist jedoch aus der realen Gegenwelt

Colin Clout, der pastorale »Held« von Spensers *Shepheardes Calender*, erscheint in dieser Illustration der Erstausgabe von 1579 in einer traurigen Winterlandschaft, die seinem Liebesschmerz entspricht. Zu seinen Füßen liegt die im Gram zerbrochene Hirtenflöte, hier ein heimischer Dudelsack.

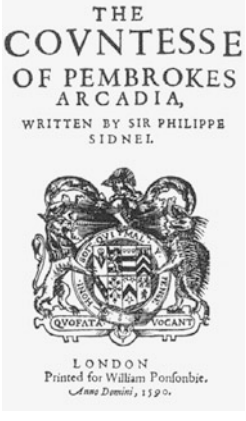
heraus entworfen, die daher in der pastoralen Fiktion auch immer wieder als Hof- und Stadtwelt kontrastiv beschworen wird. Das »Et in Arcadia Ego« gilt gerade nicht für den Dichter der Pastorale. Trotz der räumlichen Versetzung in eine arkadische Ideallandschaft und der zeitlichen in ein Goldenes oder paradiesisches Zeitalter ist diese alternative Welt auf das Hier und Jetzt bezogen. Dieser Bezug kann affirmativ verklärend sein; oft aber ist er kritisch, indem, wie z. B. im 6. Buch von Spensers *Faerie Queene*, die Hofwelt am idealen Maßstab der arkadischen Welt gemessen und als korrupt verworfen wird. Die Hirtendichtung kann damit sowohl als Medium der Hofkritik als auch der Projektion höfischer Normen dienen. Sie ist daher immer auch ein politisches Medium, und diese Funktion wurde nicht erst in der Renaissance entdeckt, sondern war schon im klassischen Muster von Vergils Eklogen angelegt, die deutlich politisch akzentuiert waren. Spenser, der in den zwölf Monatseklogen seines *Shepheardes Calender* ja auch nicht nur Schäferliebe und Schäferleid besingt, sondern in jenen Eklogen, die er »moral« nennt, seine Hirten auch aktuelle kirchen- und staatspolitische Probleme diskutieren lässt, kann sich damit auf eine klassische Tradition berufen und zudem noch auf die biblische Metapher vom »Seelenhirten« zurückgreifen.

Der pastorale Raum als utopische Projektion –

Über solche pointierte Wirklichkeitsbezüge hinaus diente die Fiktion eines arkadischen Goldenen Zeitalters den englischen Humanisten und Dichtern als ein Projektionsraum für ihre utopischen Visionen idealer Menschlichkeit und Zwischenmenschlichkeit. Dies rückt die Pastorale in die funktionale Nähe der philosophischen, staats- und bildungstheoretischen Diskurse der Zeit. Die überschaubare, auf das Wesentliche hin abstrahierte Schäferwelt ermöglicht es, wie in einer experimentellen Versuchsanordnung, einem Simulationsmodell, ethische Normen des privaten und öffentlichen Verhaltens auf die Probe zu stellen und zu erläutern, ohne dabei von zufälligen Nebenumständen, wie sie eine realistischere Fiktion mit sich brächte, abgelenkt zu werden. Sidneys *Arcadia* ist dafür vor allem in ihrer überarbeiteten, dieses didaktische Moment noch stärker herausstellenden Fassung, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, die 1593 postum von seiner Schwester herausgegeben wurde, das herausragende Beispiel. Während die erst 1907 wiederentdeckte sogenannte *Old Arcadia* noch stärker der Lust am Fabulieren frönte, treten hier in langen Monologen und *débats* die großen ethischen Fragen in den Vordergrund und wird eindringlich der Rahmen einer kosmischen Ordnung beschworen, den menschliche Leidenschaft immer wieder gefährdet und verletzt. Einige dieser Themen, Liebe und Freundschaft etwa, oder *nature* und *nurture*, decken sich mit denen im *Euphues.* Sidneys protestantisch-humanistischer Ernst drängt aber darüber hinaus zu Themen, die für das Menschenbild und die Staatsform des reformierten Tudor-England religiös begründete Normen setzen: die Kontrolle der Leidenschaft durch die Vernunft, das rechte Verhältnis zwischen *vita contemplativa* und *vita activa,* das Leben nach dem Tode, das Problem des Selbstmords, die Verwerflichkeit des Atheismus, die Verpflichtung des Herrschers auf Gerechtigkeit und seines Volks auf Gehorsam.

– als Simulationsmodell

– und als Rahmen für Debatten


THE
COVNTESSE
OF PEMBROKES
ARCADIA,
WRITTEN BY SIR PHILIPPE
SIDNEI.
QVOFATA VOCANT
LONDON
Printed for William Ponsonbie.
Anno Domini, 1590.

Titelblatt der unvollständigen Erstausgabe von 1590

Der pastorale Text ist eigentlich ein im Sinne Jurij Lotmans »sujetloser« Text, ein handlungsloser Text: Die Idealität Arkadiens und seiner Bewohner schließt ja einschneidende Situationsveränderungen aus und kann nur die wiederkehrenden Rituale von Liebesspiel und Sängerwettstreit, von müheloser Schäferarbeit und Festen kennen. Da gibt es eigentlich nichts zu erzählen, nur zu beschreiben oder zu besingen. Wenn Sidney dagegen erzählt, wo noch Sannazaro nur eine statische Welt arkadischen Seinsglücks gemalt hatte, wenn er sogar so lebhaft

Eine schäferlich kostümierte Hofgesellschaftt ritt auch in der April-Ekloge von Edmund Spensers *Shepheardes Calender*, »bestimmt zu Ehr und Preis unser allergnädigsten Herrscherin«,a uf: Königin Elisabeth mit musizierenden Hofdamen.

und abwechslungsreich erzählt, dass sein Arcadia immer wieder als Roman bezeichnet worden ist, dann gelingt ihm dies formal dadurch, dass er zwei Gattungsmodelle aufeinander projiziert: Er dynamisiert die Pastorale zur ereignisreichen Erzählung, indem er in sein Arkadien das bewegte Treiben der Romanze einbrechen lässt. Diese geht auf den spätantiken »Roman« zurück, vor allem auf Heliodors *Äthiopische Abenteuer*, und ihre Erzählschemata – Trennung und Wiederzusammenführung von Liebenden oder Familien nach langen und weite Räume umspannenden Irrfahrten, Fährnissen und Prüfungen – prägen mittelalterliches und frühneuzeitliches Erzählen ebenso wie die elisabethanische Komödie. Diese strukturelle Transformation der sujetlosen Pastorale zur spannungs- und konfliktreichen pastoralen Romanze ist jedoch nur die formale Seite einer funktionalen Neuorientierung: Die Ideale des arkadischen Raums und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit werden dadurch zum problematischen Vorwurf dieser Erzählungen. Insofern ist Sidneys *Arcadia* – wie auch Cervantes' etwa zeitgleiche *Galatea* – moderner als Sannazaros *Arcadia* oder Montemayors *Diana*.

Pastorale und Romanze

Der Einbruch romanesker Wirrungen in die pastorale Idylle zeigt sich schon daran, dass die Hauptakteure von Sidneys *Arcadia*, wie übrigens auch die von Shakespeares *As You Like It*, gar keine Schäfer sind. Es sind vielmehr Aristokraten, die es nach Arkadien verschlagen hat und die dorthin ihre Probleme mitbringen. König Basilius zieht sich mit seiner Gemahlin Gynecia und seinen beiden Töchtern Philoclea und Pamela auf ein Orakel hin von der politischen Verantwortung nach Arkadien zurück. Dort strandet nach einem Schiffbruch auch ein Freundespaar, Pyrocles, Prinz von Mazedonien, und Musidorus, Herzog von Thessalien. Die beiden verlieben sich in die beiden Prinzessinnen und verkleiden sich dann, um ihnen nahezukommen – Musidorus als Schäfer, und Pyrocles als Amazonin. Das Imbroglio der Verwechslungen, Missverständnisse und Konflikte, das sich daraus ergibt, erinnert vielfach an Situationen in Shakespeares Komödien, vor allem an das Ausspielen verwirrend androgyner Reize in der transvestitischen Verkleidung. Ihren Höhepunkt erreichen diese erotischen Irrungen, wenn die Amazonin Cleophila alias Pyrocles zum dreifachen Objekt des Begehrens wird – Philocleas, die ihre Zuneigung zur vermeintlichen Frau als verstörenden Zauber erfährt; Gynecias, die den Geschlechtertausch alsbald durchschaut; des greisen Basilius, der sie ebenfalls in ehebrecherischer, wenn

Komik und Tragik

auch verfehlter Leidenschaft verfolgt. Das ist zwar von komödienhafter Absurdität, gleichzeitig aber werden diese transgressiven Neigungen auch als Ausdruck einer gestörten Kontrolle der Leidenschaften durch die Vernunft tragisch ernst genommen.

Politik in Arkadien

Sidneys Arkadien ist im Privaten zerrissen von Leidenschaften und zwischenmenschlichen Entfremdungen und im Politischen bedroht von Krieg und Bürgerkrieg. Basilius' mangelnder Trieb- und Affektkontrolle entspricht auf dieser politischen Ebene seine mangelnde politische Autorität. Als Herrscher, der das ihm von Gott anvertraute Amt verrät, macht er sich ebenso schuldig wie als Ehebrecher. Dieses Motiv des Herrschers, der abdankt oder sich in ein kontemplatives Leben zurückzieht, beschäftigt die elisabethanische und jakobäische Literatur von einer der frühesten englischen Tragödien, Nortons und Sackvilles *Gorboduc* (1561), bis hin zum Spätwerk Shakespeares, zu *Measure for Measure* (um 1604), *King Lear* (1604/5) und *The Tempest* (1611). Es reflektiert das tiefsitzende politische Trauma eines Machtvakuums, das durch die Umstrittenheit der Tudor-Dynastie, die nachkommenlose Jungfräulichkeit der Königin und schließlich durch die philosophisch-kontemplativen Neigungen Jakobs I. immer neu genährt wurde.

Die pastorale Erzählung als Bildungsroman

Auf der politischen Ebene ist *Arcadia* damit ein Fürstenspiegel, auf der privaten Ebene ein Bildungsprogramm. Dieser Aspekt wird in der überarbeiteten Fassung noch stärker konturiert, wo nicht nur die Prinzen einen Erziehungsprozess durchlaufen, sondern auch die beiden Prinzessinnen in harten Prüfungen als Gefangene der atheistischen Cecropia und ihres lüsternen Sohns ihre Tugend bewahren und reifen müssen. Was als bloßes »trifle«, als improvisiertes Divertissement für die Schwestern und einige Freunde begonnen hatte, weitet sich so zu einem der einflussreichsten Normenbücher seiner Zeit. Sein Erfolg verdankte sich freilich sicher nicht nur dem hohen moralisch-didaktischen Anspruch, sondern auch der sorgfältig ausgearbeiteten literarischen Form: dem eleganten rhetorischen Stil,

Abkehr vom »Euphuism«

der als *Arcadianism* schon von den Zeitgenossen als Gegenmodell zum überfrachteten *Euphuism* (s.o. S. 122) geschätzt wurde; dem klassizistischen, dramennahen Aufbau in fünf »books or acts«, die, durch Verseklogen voneinander abgehoben, die Fülle der Episoden und Handlungsstränge gliedern und bändigen; den eingestreuten Liedern, die dem Werk den doppelten Reiz eines Prosimetron geben; der Balance von Komik und Ernst, die der Erzähler mit leichter Hand aufrecht erhält; der geschickten Verbindung philosophischer *débats* mit romaneskem Handlungsreichtum und pastoraler Idyllik. In dem Maß jedoch, in dem ein bürgerliches Ethos sich als geschmacksbestimmend gegenüber dem aristokratischen in der Literatur durchsetzte, verblasste der Ruhm der *Arcadia*. In dem Maß, in dem das romaneske Erzählen der frühen Neuzeit nur noch aus der Perspektive einer Vorgeschichte des Romans wahrgenommen wurde, erwies sich die *Arcadia* als unlesbar oder zumindest ungenießbar. Für Walpole strapazierte sie selbst »the patience of a young virgin in love«, Hazlitt war sie »one of the greatest monu-

Ein »monument of dullness«?

ments of the abuse of intellectual power upon record« und selbst T. S. Eliot, ansonsten ein origineller Kritiker der englischen Renaissanceliteratur, verdammte sie als »a monument of dullness«. Als Roman gelesen, mag die *Arcadia* so erscheinen; in einer angemesseneren Perspektive erweist sie sich jedoch als kühner Wurf.

Satyr und Picaro in England

Zwischen Sidneys *Arcadia* und dem Roman des 18. Jahrhunderts lassen sich immerhin punktuelle Berührungen festmachen: Die Titelheldin von Richardsons *Pamela* trägt wohl nicht zufällig den Namen von Sidneys Prinzessin, muss sie doch wie diese als Gefangene ihre keusche Tugend bewähren und bewahren. Die elisabethanische Prosaerzählung jedoch, für die von der neueren Literaturgeschichtsschreibung am häufigsten und am nachdrücklichsten die moderne Gattungsbezeichnung einer *novel*, und nicht mehr einer *romance*, reklamiert wird, Thomas Nashes (1567–1601) *The Unfortunate Traveller, or The Life of Jack Wilton* (1594), überlebte ihre Entstehungszeit zunächst nicht und sollte erst in unserem Jahrhundert als »Roman« ihre Urständ feiern.

Diese jüngste Karriere des *Unfortunate Traveller* verdankt sich vor allem seiner Distanz zur Hofwelt, deren heroisch-ritterliche und petrarkistisch-galanten Rituale hier nur noch in der burlesk gebrochenen Perspektive eines gewitzten Pagen und in der historischen Distanzierung in die Zeit Heinrichs VIII. aufscheinen. Außerdem haben wir durch unsere Erfahrungen mit modernen und postmodernen Kunstpraktiken gelernt, auch Nashes Darstellungs- und Sprachstil neu zu schätzen – einen Stil, den Nashe mit anderen *University Wits* teilt, aber brillanter als alle anderen beherrscht. Es ist dies ein betont heterogener Stil, der vielstimmig und mehrsprachig die disparate Vielfalt der Diskurse seiner Zeit ausspielt und sie damit alle relativiert. In burleskem Sprachübermut lässt er das rhetorisch überzogenste Pathos oder den geschraubtesten Gelehrtenschwulst in die niedrigsten Niederungen des Vulgären abstürzen oder bläht er Triviales und Unflätiges zu rhetorischem Bombast auf; in parodistischem Zitat aller Gattungen und Diskurse lässt er Schlachtenbeschreibung und Schwank, Reisebericht und blutrünstige Novelle, literaturkritisches Traktat und petrarkistisches Sonett, Predigt und Polemik einander abwechseln und durchkreuzen. *Copy* im doppelten Wortsinn des Frühneuenglischen ist das Prinzip dieses Stils: *copiousness* als Sprachfülle und Sprachlust und »Kopie« als zitierende, travestierende oder persiflierende *imitatio* bestimmen ihn. *Gallimaufry* (›Haschee‹) nennt Nashe selbst diesen Karneval der Sprachen, Stile und Gattungen. Diese küchenhumoristische Metapher, mit der elisabethanische Klassizisten die Regellosigkeit der heimischen Literaturproduktion gegeißelt hatten – hier wird sie zum Programm.

Elisabethanische Postmoderne?

Unter den Bedingungen eines solchen Stils kann und soll sich ja auch nicht jene kohärente Weltsicht und jenes geschlossene Charakterbild formen, das man bei einem Roman erwartet. Wieder ist es daher sinnvoller, auch *The Unfortunate Traveller* nicht aus der Roman-Perspektive zu betrachten, sondern im Horizont zeitgenössischer Gattungen. Die Gattung, die sich hier vor allem anbietet, ist die, für deren Meisterschaft sich Nashe als »Young Juvenal, that biting Satirist« (Robert Greene) bei seinen Zeitgenossen vor allem einen Namen gemacht hatte: die Satire. In zwei Papierkriegen – gegen den anonymen puritanischen Kritiker der Staatskirche »Martin Marprelate« (›Prälatenruin‹) und gegen den als Puritaner und Pedanten verspotteten Gelehrten Gabriel Harvey – erregt er die Aufmerksamkeit nicht nur der literarischen Öffentlichkeit, sondern auch der Obrigkeit. Wenn die bischöflichen Kirchenbehörden 1599 angesichts der steigenden Flut und zunehmenden Galligkeit und Drastik der Pasquillen den Druck weiterer Satiren verbietet und alle greifbaren satirischen (und obszönen) Schriften verbrennen lassen, sind auch die Nashes dabei.

Ein elisabethanischer Juvenal

Die heftigen Spannungen und Transformationsprozesse der Tudor-Zeit hatten immer wieder die Satiriker auf den Plan gerufen. Von John Skeltons (um 1460–

Entwicklungsperspektiven der Satire

1529) Hof- und Bischofssatiren unter Heinrich VII. und VIII. über Wyatt und Spenser führt eine durchgehende Traditionslinie der Verssatire bis hin zu den spätelisabethanischen Satiredichtern Thomas Lodge, Donne, Joseph Hall, Marston und Jonson, und auch das Druckverbot für Satiren kann die Spottlust oder den bitteren Ingrimm nur in ein anderes Medium, das Theater, abdrängen. Zunächst war die Tudor-Verssatire ganz von den mittelalterlichen Modellen des aggressiven und vulgären *flyting* bestimmter Personen oder des predigtnah ernsten, allgemeiner gehaltenen und oft allegorischen *complaint* über die Verderbtheit der Welt bestimmt. Seit den dreißiger Jahren jedoch, einsetzend mit Wyatt, lenkt die Neuorientierung an der antiken Literatur die Aufmerksamkeit auf antike Vorbilder, vor allem auf die Verssatiren von Juvenal und Horaz. Dabei wird vor allem die *saeva indignatio*, die »wilde Entrüstung« Juvenals, bestimmend und nicht der elegant-urbane Spott des Horaz über die Torheiten der Gesellschaft. Für die Elisabethaner leitet sich – in falscher Etymologie – der Begriff der Satire vom Satyr her, einem geifernden halbmenschlichen, halbtierischen Waldwesen, und entsprechend sehen sie die Rolle des Satirikers als die eines von wildschäumendem Grimm ergriffenen Geißlers menschlicher Bosheit und Verbrechen.

Satire und Satyr

»Jung-Juvenal« Nashe schreibt jedoch keine Verssatiren, sondern satirische Prosapamphlete und wählt und perfektioniert damit jenes flexiblere Medium der Satire, das für die bissige und prompt reagierende Attacke geeigneter ist als die immer etwas »akademische« Übung der *imitatio* klassischer Muster. In der Struktur greifen diese satirischen Pamphlete oft auf die Organisationsschemata des mittelalterlichen *complaint* zurück. Nashes brillantestes und erfolgreichstes Pamphlet, *Pierce Penniless, His Supplication to the Divell* (1592) spielt schon im Namen dessen, der hier mit juvenalischer und rabelaisischer Sprachgewalt Klage beim Teufel über die Torheiten und Laster seiner Zeit führt, auf William Langlands allegorisches Traumgedicht aus dem 14. Jh., *Piers Plowman*, an. Und wie dieser bedient er sich des Schemas der Sieben Todsünden als strukturelles Gerüst, erweitert dies aber durch zahlreiche scheingelehrte Digressionen, satirische Charakterportraits, skurrile Anekdoten, Tierfabeln und Huldigungen an bewunderte Vorbilder wie Morus, Ascham, Sidney und Spenser. Ständige Brüche, Abbrüche und Neuansätze kennzeichnen den Aufbau des Pamphlets, seines »paper-monster«, wie er es ironisch selbstkritisch nennt. In dieser offenen und überbordenden Struktur verweisen uns solche Texte auf den wahren etymologischen Sinn des Worts »Satire«, nämlich *satura* als die übervoll mit verschiedensten Früchten gefüllte Schale – also, wieder küchenmetaphorisch, eine Art von *gallimaufry*.

Satire und »satura«

Schon in *Pierce Pennilesse* schafft sich Nashe eine fiktive Sprecherfigur, aus der er die Welt in distanzierender Perspektive darstellt: den armen Schlucker Pierce, der sich als Literat sein karges Brot verdienen muss, erbost über das arrogante Wesen neureicher Emporkömmlinge, das philiströse und sektiererische Gehabe der Puritaner und die dünkelhafte Pedanterie der Gelehrten vom Schlag eines Harvey. Scheint hier hinter der Satirikermaske noch deutlich das autobiographische Ich des Autors durch, so geht Nashe im *Unfortunate Traveller* einen entscheidenden Schritt in der Fiktionsbildung weiter: Das Sprecher-Ich, der Page Jack Wilton, ist deutlich vom Autor abgesetzt und hat auch seine eigene Geschichte, die er als Ich-Erzähler berichtet. Damit wird die Satire, die als klassische Verssatire und *complaint* »sujetlos« war, konsequent in einen narrativen Text überführt. Modell dieser »Narrativierung« der Satire könnte dabei die antike varronische oder menippeische Satire gewesen sein, die sich ja auch schon fiktiver oder phan-

Menippeische Satire

tastischer Handlungen – im *Ikaromenippos* etwa der Luftreise – zur Perspektivierung und Veranschaulichung ihrer satirischen Weitsicht bedient hatte.

Auch dem *Unfortunate Traveller* liegt eine Reise als Handlungsschema zugrunde – allerdings keine phantastische, sondern eine an der Route der *Grand Tour* orientierte Reise durch Deutschland und Italien. Dabei tritt freilich Jack Wilton nicht als Bildungsreisender auf; dazu müsste er ja eine Standesperson sein und planvoll die Sehenswürdigkeiten aufsuchen. Er dagegen lässt sich, dem Zufall und dem Glück ausgeliefert, treiben und kommt damit mit den Höhen und Tiefen der Gesellschaft und mit den wechselvollen Zeitläufen in Berührung, die ihm immer neuen Anlass zum Staunen und zur satirischen Entrüstung geben. In dieser Hinsicht entspricht Jack Wiltons Reise der des Picaro der spanischen Schelmenromane, dessen erstes Muster, der anonyme *Lazarillo de Tormes* (1554) seit 1576 in einer englischen Übersetzung vorliegt. Bei allen Unterschieden – der Picaro ist ein bindungsloser Außenseiter der Gesellschaft, während Jack Wilton immer als *retainer* in gesicherten aristokratischen Diensten steht, und Lazarillos Irrfahrten bewegen sich in engen Kreisen um Salamanca und Toledo, wo Jack auf seiner *Grand Tour* Europa bereist – kann Jack als englischer Picaro gesehen werden: Er ist gewitzt wie dieser, fungiert als Wahrnehmungszentrum für ein satirisches Panorama der Welt und authentisiert als Ich-Erzähler mit seinem lebhaft mündlichen Sprachduktus die Erzählung seiner Abenteuer.

Dennoch sind weder der spanische Picaro noch Nashes glückloser Reisender in sich geschlossene und stimmige Figuren wie man sie in den Charakteren eines realistischen Romans geboten bekommt. Je nach satirisch-rhetorischer Absicht erscheint Jack naiv oder schlau, großmäulig oder lakonisch, gelehrt oder ungebildet, amoralisch oder auf konservative Normen pochend. Am Anfang tritt er uns als schwadronierender, vor seinen Mit-Pagen sich brüstender Ruhmredner seiner eigenen Schelmenstreiche im Feldlager vor Terouanne (1513) entgegen. Bald schlüpft er dann in die Rolle eines burlesken Chronisten einer Schweißfieber-Epidemie in England (1517), der Schlacht von Marignano (1515) und der Niederschlagung des Anabaptistenregimes in Münster (1535), die Nashe zum Anlass für eine heftige Attacke auf die Puritaner in England nimmt.

Die Begegnung mit dem Earl of Surrey, dem glänzenden Hofmann und Sonettdichter, leitet eine neue Erzählphase ein: die episodische Schilderung seiner *Grand Tour* von Rotterdam bis Rom, auf der der Page im Gefolge des Grafen bedeutende Zeitgenossen trifft – Erasmus und Thomas Morus in Rotterdam, Luther in Wittenberg, den berühmt-berüchtigten Magier Cornelius Agrippa am Kaiserhof (an dem ja schon Marlowes Doctor Faustus sich mit seinen Zauberkunststücken hervorgetan hatte) und in Venedig Pietro Aretino, Nashes bewundertes Vorbild. In Italien, wo Surrey in einem parodistisch verfremdeten Minneturnier seine Dame Geraldine verherrlicht, bildet Jacks handfestes Liebesabenteuer mit Diamante einen wirkungsvollen ironischen Kontrast zum petrarkistischen Werbungsritual seines Herrn. »My master beat the bush and kept a coil and a prattling, but I caught the bird«: so das anti-petrarkistische Fazit dieser Episode. Ihre Erlebnisse in Venedig und Rom führen uns schließlich in die Welt der italienischen Novellen und der blutrünstigen elisabethanischen Rachetragödien und bestätigen damit das englische Bild Italiens als eines Schauplatzes raffinierter Laster, machiavellistischer Intrigen und katholischer Idolatrie und Korruption. Demgegenüber nimmt Jack, der »historiographer of my own misfortunes«, die Sehenswürdigkeiten der Ewigen Stadt nur sehr respektlos zur Kenntnis: »I was at Pontius Pilate's house and pissed against it.«

Thomas Coryates *Crudities* (1611), der Bericht seiner Europarundreise,w urde modellbildend für die *Grand Tour* des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Titelblatt schildert die Fährnisse, denen Coryate auf seiner Reise ausgesetzt war – sie reichen von der stürmischenÜ berfahrt über den Kanal (A) bis zu den Nachstellungen venezianischerK urtisanen (E/F) und eines Rabbi, der sich gegen Bekehrungsversuche mit dem Messer wehrt (G). Auf das Portrait des Autors, von Personifikationen Frankreichs und Italiens gerahmt, spuckt Deutschland.

Burleske

Es sind diese »lebenspraktische, antiromantische Skepsis« (Werner von Koppenfels) und die vielschichtige Weltfülle, die uns Nashes *Unfortunate Traveller* auf dem Weg zum Roman erscheinen lassen, zu jenem »comic epic poem in prose«, als das Fielding im Vorwort zu *Joseph Andrews* (1742) seine eigenen »comic romances« bezeichnen wird. Die dominante Stilform dieser »komischen Prosaepik« ist bei Nashe wie bei Fielding die Burleske, das *mock-heroic*, die parodistische Überhöhung des Alltäglichen und Niedrigen ins Heroische und Hohe. Gerade in dem Maße jedoch, in dem das »bürgerliche« Individuum Jack Wilton sich ernst zu nehmen vorgibt, indem er sich burlesk zum König und Heros aller Pagen stilisiert, wird dies als ironische Selbstvergrößerung deutlich. Auch hierin, in diesem Festhalten an Standeshierarchien, das dem Privatmann nur eine komisch geborgte Größe zugesteht und ihn noch nicht zum Romanhelden qualifiziert, erweist sich der Konservatismus des Satirikers Nashe.

Das getaufte Epos

Der zweiundsechzigjährige John Milton in einem Stich von William Faithorne, der Miltons *History of Britain* (1670) als Frontispiz vorangestellt ist

Unser Überblick über die Formen des elisabethanischen Erzählens hat eines gezeigt: Die Texte, in einem relativ engen Zeitraum entstanden, reagieren zwar aufeinander, lassen sich jedoch nicht in ein lineares Entwicklungsschema bringen – und schon gar nicht in eines, das geradlinig zum Roman hinführte. Dieser Mangel an Kontinuität der Entwicklung – oder, positiv gewendet, diese Offenheit des Experimentierens mit tradierten Erzählmodellen – zeigt sich auch darin, dass unter den Stuarts und in den Wirren der religionspolitischen Auseinandersetzungen der Jahrhundertmitte, d. h. im Zeichen einer klassizistisch orientierten Hofkultur und eines Fiktionen abholden Puritanismus, auch diese Experimente abbrechen. Mit einer großen Ausnahme allerdings: John Miltons (1608–74) Bibelepen *Paradise Lost* (1667/74) und *Paradise Regained* (1671). Diese liegen zwar mit ihren Erscheinungsdaten in der Restaurationszeit und damit jenseits unserer Periodengrenze, doch gehen erste Pläne dazu schon auf die Zeit vor dem Bürgerkrieg, auf die Jahre 1639/40 zurück. Zu unserer Epoche des Humanismus und der Renaissance gehören sie auch in ihrem Ringen um die Wiedergewinnung der epischen Großform und in ihren politisch-biographischen Zusammenhängen mit dem puritanischen Projekt eines wiederzugewinnenden Gottesreichs auf englischem Boden. Ihr Autor, erblindet (seit 1651/2) und durch die Restauration ins politische Abseits gestellt, war das Relikt einer früheren Zeit, einer gescheiterten Hoffnung.

Das Epos und das Rad des Vergil

Wie kein anderer Dichter seiner Zeit sah Milton sein Dichtertum als Beruf und Berufung – als Beruf, zu dem es einer gründlichen »handwerklichen« Ausbildung und einer umfassenden theologischen und literarischen Bildung bedarf; als Berufung, die nicht nur die göttliche Gabe der Inspiration und des Genies bedeutet, sondern auch öffentliche Verantwortung. Das Epos als die öffentliche Gattung schlechthin, als »the tale of a tribe« und als »poem including history«, wie ein anderer verspäteter Epiker, Ezra Pound, es im zwanzigsten Jahrhundert nennen sollte, stellt sich ihm daher früh schon als die höchste ästhetische, politische und religiöse Verpflichtung seines dichterischen Schaffens dar. Im Epos sollte sich das »Rad des Vergil«, das sich in der *Aeneis* zum nationalen Mythos aufschwang, auch in seinem Werk, wie schon in dem Spensers, vollenden. Das Epos sollte zudem endgültig beweisen, dass das Englische den klassischen Sprachen und dem Italienischen ebenbürtig ist. Und es sollte, wie er in einer autobiographischen Passage seines Traktats über *The Reason of Church Government* (1642)

schreibt, »God's almightiness« verherrlichen, seinen Landsleuten lebendige *exempla* einer spezifisch christlichen Heroik vor Augen stellen und damit den »general relapses of kingdoms and states from justice and God's true worship« entgegenwirken.

Schwierige Themenfindung

Angesichts dieses hohen Anspruchs an sein eigenes Werk fällt ihm die Themenwahl nicht leicht. Stoff eines Epos können ja nicht erfundene oder private Geschichten sein, sondern ist die Geschichte eines Volkes, das sich im Erzählen dieser Geschichte des eigenen Ursprungs und seiner nationalen Identität und Größe versichert. Eine solche Geschichte ist von ihrer Form und Funktion her notwendig mythisch, und dies nicht nur, weil sie Götter als den Ursprung stiftende und die Entwicklung lenkende Instanzen ins Spiel bringt. Sie ist mythisch auch, weil sie auf dem verbindlichen Konsensus der jeweiligen Gemeinschaft gründet. Wo aber eine solche mythische Verbindlichkeit hernehmen in einem England und Europa, die von religiösen und politischen Konflikten zerrissen sind? Gerade diese Voraussetzung des Epos ist ja nicht mehr gegeben, und der Roman des 18. Jahrhunderts kann mit seinem Rückzug aus Geschichte und Mythos in die Privatheit der »bürgerlichen Epopöe« als Antwort auf dieses Dilemma gesehen werden.

Von der Nationalgeschichte zur Heilsgeschichte

Milton denkt zunächst an Themen aus der englischen Nationalgeschichte, und hier vor allem, wie schon vor ihm Spenser, an König Artus. Auch König Artus ist jedoch kein verbürgter Mythos, sondern eine bloße Legende, wie sich Milton in seinen Studien zur Frühgeschichte Englands bewusst macht. Und dem Puritaner Milton, dem Legenden und Allegorien im Ruch katholischer Trugbilder stehen, taugt allein ein Mythos, der gleichzeitig verbürgte historische Wahrheit ist. Diese Bedingung kann für ihn letztendlich nur die biblische Geschichte als Heilsgeschichte der Menschheit erfüllen. Da dieses Thema in seinen allumfassenden Dimensionen selbst in der Großform des Epos kaum erzählerisch zu bewältigen ist, gilt es, eine bestimmte Situation als Brennpunkt zu wählen, in dem sich die ganze Heilsgeschichte von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht und zum Anbruch des Gottesreichs auf Erden bündeln lässt. Der alttestamentarische Mythos vom Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies, zu dem Milton schon um 1640 Entwürfe für eine biblische Tragödie, »Adam Unparadized«, ausgearbeitet hat, entspricht genau diesen Anforderungen: Er setzt als seine Vorgeschichte die Erschaffung der Welt und den Engelsturz, der den Fall Adams und Evas präfiguriert, voraus, und er impliziert als seine Nachgeschichte die Heilstat Christi und die endzeitliche Wiedergewinnung des Paradieses.

Milton ist nicht der erste Dichter der Frühen Neuzeit, der eine solche Neubelebung des antiken Epos aus dem Geist des biblischen Mythos versucht hat; Italiener, Franzosen und Niederländer sind ihm hierin schon vorausgegangen. Miltons Bezugstexte sind jedoch nicht diese neueren religiösen Epen, sondern die antiken heroischen Epen, vor allem die *Aeneis* Vergils, und die heroische Epen- und Romanzendichtung der Renaissance, vor allem Ariosts *Orlando Furioso* (1532) und Tassos *Gerusalemme Liberata* (1580). Vom ersten Vers an tritt Milton mit ihnen in einen Dialog ein:

> Of man's first disobedience, and the fruit
> Of that forbidden tree, whose mortal taste
> Brought death into the world, and all our woe,
> With loss of Eden, till one greater man
> Restore us, and regain the blissful seat,
> Sing heavenly Muse [...]

Manuskript des Beginns von *Paradise Lost*

Wie Vergils so beginnt auch Miltons Epos mit Themennennung und Musenanruf, doch wo Vergil mit »Arma virumque cano« Heroisches und Martialisches ankündigt, führt Milton in das Heilsgeschehen des verlorenen und wiedergewonnenen Paradieses ein. Der weltgeschichtliche Bogen, den Vergil von Trojas Fall bis zur Gründung Roms schlägt, findet hier sofort sein heilsgeschichtliches Korrelat, und an die Stelle von Vergils einem Helden Aeneas treten hier von Anfang an zwei – der sündig gewordene Mensch Adam und »one greater man«, Christus. Und Vergils Epos wird auch weiterhin die bestimmende Vergleichs- und Kontrastfolie bleiben: An seinem hohen Sprachduktus orientiert sich Miltons Blankvers, dem weit gespannte Perioden, mythologische Verweise, klangvoll-suggestive Namenlisten oder episch ausgesponnene Vergleiche poetischen Glanz verleihen. Wie Vergil – und Homer – beginnt auch Milton *in medias res*, mit dem Sturz der Engel, und liefert dann in Reden und Erzählungen die Vorgeschichte der Revolte Satans (Buch V u. VI) und der Erschaffung der Welt (Buch VII u. VIII) nach; wie dieser erzählt er seine Geschichte in zwölf Büchern, ruft er immer wieder die Muse an, wechselt er die Schauplätze und ergeht er sich in breit angelegten Schlachtenbeschreibungen.

Vergil als Folie

Dabei ist Miltons Epos gleichzeitig *imitatio* und Kontrafaktur des klassischen Musters: Milton zitiert Verfahren und Strukturen, um die Differenz zwischen dem antiken und dem modernen christlichen Epos auszuspielen. Dies gibt *Paradise Lost* einen Grad an Selbstreflektiertheit, der dem antiken Epos fremd war. Milton meldet sich in den großen Prooemien zu Buch I, III, VII und IX immer wieder zu Wort und thematisiert explizit seinen Anspruch der Überbietung des antiken Epos und der heroischen Romanzendichtung. Seine Inspirationsquelle seien nicht mehr die heidnischen Musen des Parnaß, sondern der Heilige Geist und Urania, die Muse der Astronomie und damit der göttlichen Weltenharmonie; sein Thema seien nicht erfundene Fabeln von heroischen Großtaten, sondern die verbürgte Wahrheit der Heilsgeschichte und die unmartialische »fortitude of patience« christlicher Tugend, und dies sei ein »higher argument«, ein würdigeres Thema, als Trojas Fall oder ritterliche Schlachten.

Das religiöse Epos als Meta-Epos

Solche programmatischen Auseinandersetzungen mit der epischen Tradition machen *Paradise Lost* zu einem »Meta-Epos«, einem Epos über das Epos und seine Geschichte, ja im Ansatz zu einem Anti-Epos. Und da sich auch der Roman in der kritischen Absetzung von Epos und Romanze konstituieren wird, kann man hierin eine analoge Modernisierungstendenz sehen. Eine solche liegt auch im Einbruch des Subjektiven in das Epos: Milton bringt sich auch als Person ein – als blinder Dichter, der auf seine innere Vision angewiesen ist, an seiner Aufgabe zu verzweifeln droht und mit seinem Alter, seiner gesellschaftlichen Isolation und der Ungunst der Zeit für hohe Dichtung ringt.

Kompositionsprinzipien

Wie die *Aeneis* ist auch *Paradise Lost* zweigliedrig im Aufbau. Dabei ergeben sich axialsymmetrische Entsprechungen um die Mittelachse der rückblickenden Bücher V–VIII, die Gottes Schöpfermacht und seinen gütigen Heilsplan feiern. Wir wollen dies in einem tabellarischen Überblick (G. K. Hunter) veranschaulichen:

I:	Die gefallenen	XII:	Die gefallene
II:	Engel	XI:	Menschheit
III:	Himmel/Satan	X:	Himmel/Satan
IV:	Paradies	IX:	Paradies
V:	Rückblick auf	VIII:	Rückblick auf
VI:	Engelsrevolte	VII:	Erschaffung der Welt

Die einander entsprechenden Bücher stehen dabei immer auch in einem Kontrastverhältnis zueinander: Der Sturz der Engel ist irreversibel, während der der Menschheit erst die Voraussetzung für Christi Heilstat darstellt; der Plan Satans, die Menschheit zu verderben, wird durch das Opfer Christi in sein Gegenteil verkehrt; die Rebellion der Engel kontrastiert als anarchisches Moment mit der göttlichen Harmonie des Universums. In diesen Gegensätzen schlägt sich strukturell das zentrale theologische Paradox der *felix culpa* nieder, des Sündenfalls als einer Schuld, die die Güte Gottes herausfordert und damit das Heil des Menschen vollendet. Die Tragödie des »Adam Unparadized« ist damit auch eine Göttliche Komödie, und in dieser Einsicht erfüllt sich der Vorsatz des epischen Sängers »[to] justify the ways of God to men« (I, 26).

Theodizee der »felix culpa«

Dogmatisch ist diese Theodizee durchaus orthodox. Milton war offensichtlich darum bemüht, kontroverse Fragen wie die des Verhältnisses von Gnade und guten Werken oder von göttlicher Vorbestimmung und menschlicher Freiheit so zu behandeln, dass sich daran kein neuer konfessioneller Zwist entfachen soll. Sein Epos ist damit »katholisch« im ursprünglichen Wortsinn eines umfassenden Konsensus. Katholisch in diesem nicht-konfessionellen Sinn ist auch sein Weltbild, das sich weder auf das platonische Modell einer Sphärenharmonie noch auf die Himmelsmechanik der *New Science* festlegt, sondern geozentrische und heliozentrische Vorstellungen miteinander verknüpft. Trotz dieses Versuchs, seiner epischen *Summa theologica (et scientifica)* eine breite Basis des Konsensus zu geben, zeichnen sich doch Akzentuierungen ab, die wir mit Miltons Puritanismus in Zusammenhang bringen können.

Weltbild zwischen alt und neu

Dies beginnt mit der Darstellung Satans, des dritten Helden dieses Epos neben Christus und Adam. Vor allem in den ersten beiden Büchern wird sein Aufbegehren und seine bei aller Erniedrigung unerschütterliche Energie so bewegend und eindrucksvoll gestaltet, dass dagegen die himmlischen Gestalten blass und wenig mitreißend erscheinen. Der Romantiker William Blake wird sich das in einem Aphorismus aus *The Marriage of Heaven and Hell* tiefenpsychologisch erklären: »The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it.« Dies sagt sicher mehr aus über Blakes antinomische Theologie als über Miltons Theodizee und mehr über romantische Identifikation und Einfühlung als über puritanischen Rigorismus, doch ist nachvollziehbar, dass den puritanischen Rebellen Milton, der ja schließlich die Hinrichtung Karls I. gutgeheißen und gerechtfertigt hat, die Revolte Satans gegen Gott, trotz aller unterschiedlicher Voraussetzungen und Bewertung, in besonderer Weise bewegt hat. Die satanische Energie und Dynamik wird zwar als irregeleitete und zerstörerische verurteilt, gleichzeitig jedoch – im Höhenflug von Satans Rhetorik etwa oder in den hinreißenden Schilderungen seiner Superman-gleichen Flüge durch das All – unserem Staunen dargeboten: ein zutiefst ambivalentes Symbol jenes frühneuzeitlichen Modernisierungsschubs, den Miltons Puritanismus gleichzeitig vorantreibt und verwirft.

Blake führte seinen Dialog mit Milton auch mit Zeichenstift und Pinsel. Sein Aquarell »Satan Calling up His Legions« (1808) – vgl. dazu *Paradise Lost*, I, 299–303 – zeigt einen Satan, der eher Mitleid als Furcht erregt und dessen »Legionen« auf eine kleine Schar zusammengeschrumpft sind. Es ist ein tragischer Satan, der sich seines Scheiterns bereits bewusst ist.

Ein zweiter Aspekt ist die Anthropomorphisierung und damit auch Psychologisierung der Darstellung Gottvaters und Christi. Wenn der Gottessohn hier schon im vierten Vers des ganzen Epos als »greater man« angesprochen wird, ist dies bei aller Bemühung Miltons um Orthodoxie nicht frei von jener arianischen Häresie der reinen Menschlichkeit Christi, mit der sich Milton in seinen Prosaschriften identifizierte. Das Kurzepos in vier Büchern, *Paradise Regained*, setzt Christus dann als Menschen den Versuchungen Satans in der Wüste aus. Wenn er dabei,

Anthropomorphisierung und Psychologisierung

im Gegensatz zu Adam und Eva in *Paradise Lost*, besteht, so erweist sich dabei seine Göttlichkeit wiederum allein in seinem Status als »greater man«, vollkommen und frei von allem Makel gefallenen Menschseins. Selbst Gottvater, über allen Zweifel seines Gottseins erhaben, wird schon dadurch, dass Milton die Kühnheit hat, ihn über seine unerforschlichen Ratschlüsse ausführlich räsonieren zu lassen, zu einer anthropomorphen Figur. Er kommt uns vor wie ein Puritaner, der gewissenhaft seine Motive und Absichten auf ihre Lauterkeit hin prüft – oder wie eine Romanfigur, deren psychologische Inwendigkeit hier vorweggenommen zu sein scheint.

Verinnerlichtes Heilsgeschehen

Heilsgeschehen ist für den Puritaner Milton ein Geschehen, das sich im Herzen des Menschen vollzieht. Diesen Akzent setzt bereits das Prooemium zum ersten Buch, wo »the upright heart and pure«, und nicht irgendein kultisches Gebäude, als Wohnstatt des göttlichen Geistes herausgestellt wird. In dieser Verinnerlichung der Erfahrung des Heiligen unterscheidet sich ja gerade der Puritanismus vom Katholizismus und auch von der anglikanischen Kirche. Dem entspricht, dass Adam am Ende des Epos vom Erzengel Michael über seine Verzweiflung ob des verlorenen Paradieses mit der Aussicht auf ein neues, innerliches Paradies hinweggetröstet wird: »thou shalt possess/A paradise within thee, happier far«. (XII, 586f) Und dieses wiedergewonnene Paradies wartet nicht erst im Jenseits auf den Menschen, sondern ist in der gefallenen Wirklichkeit bereits zu verwirklichen und bereitet damit das Gottesreich auf Erden vor. »The world was all before them« (XII, 646): Dies ist die optimistische Perspektive, mit der der Erzähler das gefallene Paar entlässt, auf dass sie die Welt und sich selbst aktiv verändern und damit dem Gottesreich der Freiheit und der Gerechtigkeit zum Durchbruch verhelfen. »The world was all before them«: Das ist auch die optimistische Devise der Modernisierungsprozesse in der Frühen Neuzeit, die die alten feudalen und klerikalen Strukturen und die alten Wissenssysteme aufbrechen und durch offenere, dynamisierte und stärker auf das Individuum bezogene zu ersetzen sich anschicken. Besonders deutlich zeigt sich das auch in Miltons heterodoxer Sicht auf die Ehe, für die nicht mehr der Fortpflanzungsauftrag bestimmend ist, sondern die körperliche, geistige und seelische *companionship* der Ehepartner, in der beide sich in ihrer differenzierten Individualität erfüllen; wenn dies nicht mehr gegeben ist, soll daher die Ehe geschieden werden können, wie Milton ja auch schon in einer Reihe von Pamphleten, darunter *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1643), argumentiert hatte.

Anonymes Portrait eines Einundzwanzigjährigen im Corpus Christi College, Cambridge – dem College, an dem Christopher Marlowe studierte. Ihn stellt es angeblich auch dar.

Inszenierte Wirklichkeit: Weltenbühne und Bühnenwelten

Ein Welttheater made in England

Ein kleines Gedankenexperiment genügt: Um wie viel ärmer wären die Theaterrepertoires der Welt auch heute noch, wenn sie ohne die Stücke auskommen müssten, die im relativ kurzen Zeitraum eines halben Jahrhunderts, auf einer peripheren Insel Europas und in einer nach heutigen Begriffen mittelgroßen Stadt uraufgeführt wurden, also ohne die Stücke eines Marlowe oder Shakespeare, Ben

Jonson oder John Ford? Dass sie Teil des Welttheaters, der Weltliteratur geworden sind, ist unbestreitbar und bestätigt jeder Blick in die Theaterprogramme nicht nur West- und Osteuropas. Warum aber dem so ist, warum gerade unter den besonderen Umständen des frühneuzeitlichen Englands eine Dramatik von so zeitüberdauernder und grenzenüberschreitender Wirkung entstehen konnte, ist alles andere als unumstritten.

Die alte Antwort darauf, die des Genies, das als Genie »not of an age, but for all time« sei (Jonson über Shakespeare), überzeugt nicht mehr so recht, weil sie mehr Fragen aufwirft als beantwortet: Warum dann dieses gehäufte Auftreten von Genies zu diesem Zeitpunkt, und warum dann wenden sie sich ausgerechnet dem Theater als ihrem Medium zu? Man muss also wohl doch die historische Situation mitberücksichtigen, die es diesen Autoren ermöglichte, auf der Bühne Probleme darzustellen, die uns heute noch angehen, und sie so darzustellen, dass wir heute noch davon berührt und bewegt werden.

Vorgeschichte des Fortschritts

Ausgangspunkt unserer Überlegungen dazu ist die Frühe Neuzeit als »Vorgeschichte des Fortschritts« (Horst Breuer). Die säkularisierenden Tendenzen der Renaissance, das humanistische Interesse am Menschen in seinen innerweltlichen und gesellschaftlichen Bindungen und die Verinnerlichung der Erfahrung des Heiligen durch die Reformation warfen Probleme auf, die, noch nicht aufgearbeitet, auch noch unsere sind. Und diese Modernisierungstendenzen fanden gerade im Theater ihr ideales Medium: Es stellt den Menschen auf der Bühne aus – den Menschen in seinem problematisch gewordenen Ort im Kosmos, in seinen konflikthaften Interaktionen mit anderen Menschen und den gesellschaftlichen Ordnungen, in seiner Reflexion auf sich selbst, in seiner Körperlichkeit und der Innerlichkeit seiner Gedanken, Emotionen und Motivationen. Marlowes Faustus und Shakespeares Hamlet, die beiden zu abendländischen Mythen gewordenen Helden des elisabethanischen Theaters, konnten gerade deshalb zu Mythen werden, weil sie die krisenhaften Verunsicherungen dieses Umbruchs und Aufbruchs verkörpern.

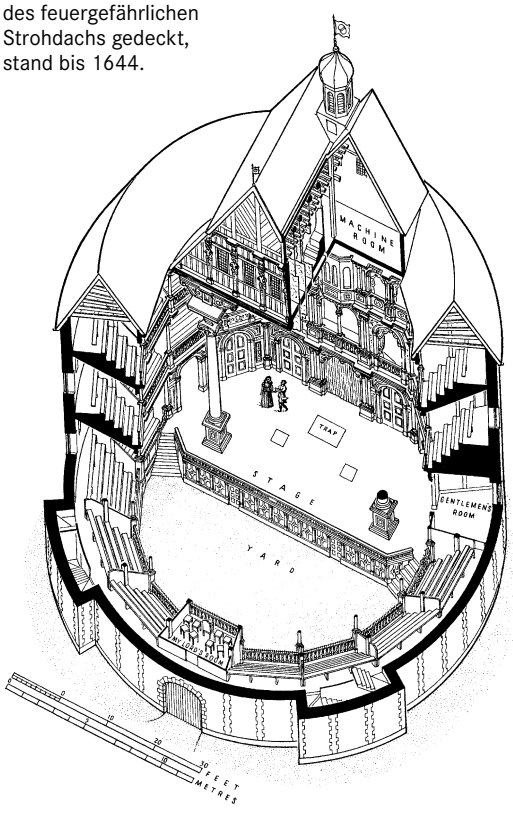
War das mittelalterliche Theater (s.o. S. 28 ff.) noch ganz in die klerikalen Ordnungen der Kirche und die ständischen Ordnungen der Handwerkergilden eingebunden und damit auch auf einen statischen Konsensus über den Heilsweg der Menschheit und des Menschen festgelegt, so entwickelt sich das Theater der Frühen Neuzeit in dem Maß, in dem es zu einer profanen Veranstaltung wird, zum öffentlichen Forum der widerstreitenden ökonomischen, gesellschaftlichen, politischen und religiösen Interessen in der Gesellschaft. Wie widerstreitend diese waren, haben wir gezeigt, und die Politik des *Elizabethan Compromise*, das immer prekäre Ausbalancieren der rivalisierenden Interessen und Orientierungen, eröffnete dem Theater neue Freiräume für seine fiktionalen Repräsentationen dieser Autoritäts- und Interessenskonflikte.

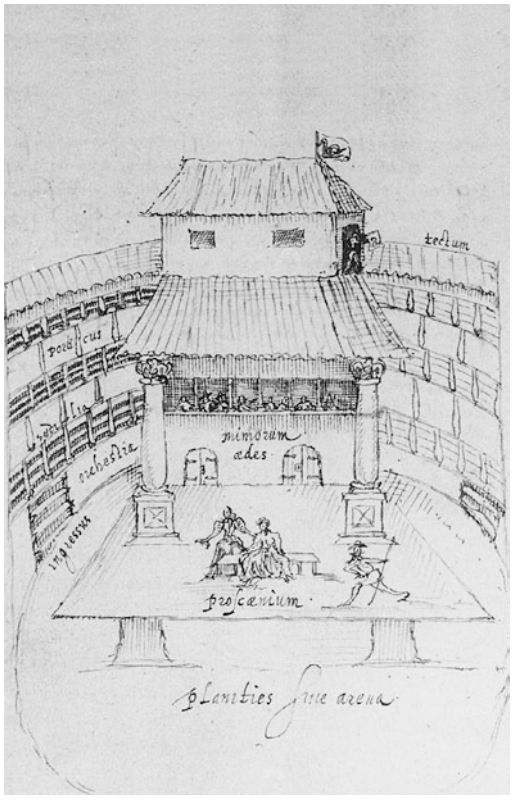
Den entscheidenden Einschnitt markieren hier die mittleren siebziger Jahre, in denen mit *The Rose* und *The Theatre* die ersten Theaterzweckbauten entstehen. Hiermit wird das Theater zu einer relativ autonomen Institution, die sich von der Kirche, den Bankettsälen der Höfe und Paläste und den Aulen der Schulen und Universitäten als den traditionellen Aufführungsorten ablöst und ausgrenzt. Diese neue Autonomie verdankt es der privatkapitalistischen Organisation und der Professionalisierung der Schauspielertruppen, mit denen sie teilhat an der dynamischen Entwicklung und Ausdifferenzierung der frühbürgerlichen Gesellschaft. Bald rivalisieren mehrere Truppen in London miteinander, aus denen sich dann in den neunziger Jahren unter der Protektion und Kontrolle des politischen Esta-

blishment zwei Truppen herausschälen, die die Londoner Szene bis zur Schließung der Theater 1642 beherrschen sollen – die *Chamberlain's Men* (ab 1603 *King's Men*), für die Shakespeare schrieb, spielte und als Teilhaber füngierte, und die *Admiral's Men*, geleitet vom Theater-Entrepreneur Philip Henslowe, dessen *Diary* unsere wichtigste Quelle für den elisabethanischen Theaterbetrieb darstellt. Die erheblichen Investitionen der *shareholding companies* in den Theaterbau und den Unterhalt der Truppen konnten sich nur lohnen, weil diese Theater ganz wörtlich *public theatres* waren: Schaubühnen für eine breite Öffentlichkeit, die in Scharen und häufig zu den Theatern südlich der Themse strömten, wo ihnen in schnellem Wechsel immer neue Stücke angeboten wurden. Das berühmteste dieser Theater, das *Globe*, fasste annähernd 3000 Zuschauer, und diese rekrutierten sich – mit Ausnahme entschiedener Puritaner – aus allen Ständen der Gesellschaft, von den Handwerkslehrlingen bis zum Hochadel.

Dieser breiten gesellschaftlichen Basis versuchen die Dramatiker mit Stücken gerecht zu werden, die dem sehr unterschiedlichen Bildungsstand und den divergierenden ästhetischen Erwartungen der *groundlings* im billigen Stehparkett oder der belesenen Bürger und Aristokraten auf den Galerien in gleicher Weise entsprechen. Dies macht gerade die besondere Qualität der Stücke Kyds und Marlowes, Shakespeares und Ben Jonsons aus: Sie sind gleichzeitig volkstümlich und von raffiniertem Kunstanspruch, spektakulär und intellektuell fordernd, unterhaltsam und die Probleme der Zeit anpackend. Dieser ästhetisch-dramaturgischen Vielfalt, die sich auch im Modulationsreichtum des Blankverses und im Neben-

Bild unten (links): Eine neuere Rekonstruktiond es zweiten *Globe Theatre* (1614). Das erste *Globe* war 1613 während einer Aufführung von Shakespeares *Henry VIII* abgebrannt. Wie Sir Henry Wootton in einem Brief berichtet, kam dabei niemand zu Schaden: »only one man had his breeches set on fire, that would perhaps have broiled him, if he had not by the benefit of a provident wit put it out with bottle ale«. Das neue *Globe*, nun mit einem Ziegeldach anstelle des feuergefährlichen Strohdachs gedeckt, stand bis 1644.





einander von Vers und Prosa, von Ernst und Komik zeigt, entspricht die Perspektivenvielfalt, mit der sie die divergierenden ideologischen Standpunkte der Zuschauer aufnehmen und verhandeln. Das englische Renaissancetheater ist damit in der Tat schon eine moralische Anstalt, freilich nicht im Sinn einer Indoktrination, sondern einer Problematisierung von Normen. Was dabei auf dem Spiel steht, sind vor allem die moralischen Regulative für die innerweltlichen Aspirationen des Menschen, wie schon Marlowes Tragödienschaffen belegt – das Begehren nach Besitz (*The Jew of Malta*), nach Macht (*Tamburlaine*) und nach Wissen (*Doctor Faustus*). Shakespeare wird dem noch das Begehren nach Liebe, bei Marlowe eher ein Nebenmotiv, hinzufügen.

Die Lebendigkeit dieses Theaters verdankt sich auch dem lebendigen Kontakt mit dem Publikum. Es ist nicht durch eine unsichtbare Wand vom fiktiven Bühnengeschehen getrennt, sondern umdrängt die weit ins Auditorium vorspringende Plattformbühne von drei Seiten so dicht, dass die Spieler auf der Bühne gar nicht umhinkönnen, die Präsenz der Zuschauer in ihr Spiel einzubeziehen. Hier trennen kein Vorhang, kein Proszeniumsbogen, keine künstliche Beleuchtung die theatralische Fiktion von der Wirklichkeit des Theaters und seiner Zuschauer. Was Brecht in seinem Programm eines epischen Theaters, das seine Theaterhaftigkeit dem Publikum gegenüber bloßlegt, gegenüber einem »realistischen« Illusionstheater durchzusetzen versuchte – hier ist es schon Wirklichkeit! Improvisierendes Spiel und Aus-derRolle-Fallen, Prologe, Epiloge, Monologe *ad spectatores* und *asides*, komisches Spiel über die Rampe hinweg und illusionsdurchbrechende Anachronismen und Anspielungen: dies sind nur einige der markantesten Formen der Kontaktpflege mit dem Publikum, die hinter der fiktiven Rolle den realen Schauspieler sichtbar werden lässt. Dieses Spiel ist »Vorführung« im doppelten Wortsinn – vorgeführte Fiktion und das offen gezeigte Vorführen dieser Fiktion.

Publikumskontakt, nicht Illusion

Das ist kein naives Theater, sondern ein Theater, das sich der eigenen Scheinhaftigkeit bewusst ist und diese auch bewusst macht. Ben Jonson zum Beispiel lässt im Rahmenspiel zu *Every Man Out of His Humour* fiktive Zuschauer und Kritiker anhand des vorgeführten Stücks Wesen und Funktion der Komödie erörtern. Die Schauspielertruppe, die in Shakespeares *Hamlet* auftritt, wird zum Anlass ausführlicher Diskussionen über ein natürlicheres Schauspielern und über die neuen Kindertruppen der *private theatres*, und die Handwerker im *Midsummer Night's Dream* führen in der komischen Selbstüberschätzung ihres schauspielerischen Vermögens die Prinzipien und Konventionen theatralischer Mimesis vor. Und jedes der zahlreichen »Spiele im Spiel« in den Rachetragödien und Komödien, jedes Rahmenspiel das – wie in Shakespeares *Taming of the Shrew* oder Francis Beaumonts *Knight of the Burning Pestle* – die Aufführungssituation thematisiert, ja jede Belauschungsszene treibt durch die Potenzierung der Fiktion und die Spiegelung der Zuschauer im Auditorium in den Zuschauern auf der Bühne dieses Bewusstsein der Fiktionalität hervor. Verstärkt wird dies noch durch häufige Metaphern, die auf das Theater verweisen und so, gemäß Jacques' Devise aus *As You Like It* (II, vii), nach der »All the world's a stage«, das gesellschaftliche Rollenspiel mit dem theatralischen kurzschließen. Pirandellos Metatheater und die moderne soziologische Rollentheorie scheinen hier gar nicht mehr so weit entfernt!

Die theatralische Fiktion wird hier auch deshalb immer schon verfremdet, weil sie nicht – wie etwa das klassizistische oder das realistische Theater – auf einer einheitlichen und in sich geschlossenen Dramaturgie beruht, sondern unter-

Bild auf der gegenüberliegenden Seite (rechts): Das einzige elisabethanische Theater, von dem wir eine einigermaßen verlässliche und detaillierte zeitgenössische Abbildung haben, ist das *Swan Theatre* (zwischen 1594 und 1596 erbaut). Die Zeichnung stammt von dem holländischen BesucherJ ohannes de Witt, der in seinem Begleitbrief von einem Fassungsvermögen von dreitausend Zuschauern spricht. Die *Chamberlain's Men* zogen im Herbst 1596 hier ein. Da de Witts Zeichnung aus diesem Jahr stammt, könnten die Schauspieler auf der Bühne zu Shakespeares Company gehören.

Dieser Stich aus der Restaurationszeit(um 1662) bietet die früheste veröffentlichte Darstellung von Shakespeare-Charakteren – Sir John Falstaff und Mistress Quickly aus *Henry IV, Henry V* und *The Merry Wives of Windsor.* Die Bühnenbeleuchtung spiegelt bereits die Gepflogenheit der *private theatres* und der Restaurationsbühnen wider.

schiedliche Konventionen der Fiktionsbildung nebeneinanderstellt. Ihre bis zum Mittelalter zurückgehende Vorgeschichte, die reiche Fülle unterschiedlicher Traditionen theatralischen Spiels, hat sich ihr eingeschrieben, und dies nicht in synthetischer Harmonisierung, sondern in spannungsreichem Nebeneinander. So wird das große heilsgeschichtliche Panorama der mittelalterlichen *Mystery Plays* in den weite Zeiträume überspannenden Zyklen des elisabethanischen *History Play* aufgenommen. Die Reduzierung auf ein nationalgeschichtliches Format bedeutet dabei zwar eine entscheidende Säkularisierung, doch wird auch hier Geschichte noch in die heilsgeschichtliche Perspektive providentieller Fügung gestellt. Und wie die Mysterienspiele bezieht auch das elisabethanische Theater das Publikum mit ein und stellt es neben den hohen Ernst das burleske Gaudium.

Die spätmittelalterlichen *Morality Plays* gehören ebenso zum lebendigen Erbe des elisabethanischen Theaters. Sie stellen einen abstrakten Repräsentanten der Menschheit, *Everyman* oder *Mankind*, in die Entscheidungssituation zwischen Gut und Böse, verkörpert in allegorischen Personifikationen von Tugenden und Lastern, von guten und bösen Ratgebern, von Engeln und Teufeln. Marlowe zitiert in seinem *Doctor Faustus* diese Tradition des allegorischen Spiels, wenn er seinen tragischen Helden mit Teufeln, guten und bösen Engeln, einem Aufzug der Sieben Todsünden oder einem »Old Man« als der Stimme des mahnenden Gewissens konfrontiert. Auf einer strukturellen Ebene scheint die Folie des Moralitätendramas aber auch in elisabethanischen Stücken durch, die ganz auf allegorische Personifikationen verzichten. Das »Moralitätendreieck« des Helden zwischen Gut und Böse wird, säkularisiert und entallegorisiert, auch im Geschichtsdrama aufgenommen: Von Thomas Nortons und Thomas Sackvilles *Gorboduc* (1561) bis zu Shakespeares *Richard II* und *Henry* IV muss sich die Herrscherfigur zwischen guten und schlechten Ratgebern entscheiden. Auch die tragischen Helden sind in diesen Zwiespalt gestellt, sei dieser nun in Kontrastfiguren verkörpert – Goneril und Regan vs. Cordelia, Edmund vs. Edgar im *King Lear* etwa – oder aber zum inneren Widerstreit von Gewissen und Begehren, von Vernunft und Leidenschaft internalisiert. In den Vertretern des Bösen – etwa Jago im *Othello* oder Don John in *Much Ado About Nothing* – können sich dabei zwei Darstellungsmodi überkreuzen: Sie sind gleichzeitig plausibel charakterisierte Personen und allegorische Personifikationen des Bösen, Abkömmlinge der Inkarnation aller Laster in den Moralitäten und Interludien, des *Vice*.

Noch weiter zurück als das christliche Welttheater der *Mystery* und *Morality Plays* reichen Formen des volkstümlichen Mimus, die auf heidnische Ursprünge zurückgehen, aber – oft in christlicher Überformung – noch im England der Tudorzeit lebendig sind und so das elisabethanische Theater mit einer anthropologischen Tiefendimension und einer anarchisch-plebejischen Perspektive bereichern. In karnevalesken Parodien kirchlicher und staatlicher Herrschaft beschwören sie eine »Verkehrte Welt«, in der verdrängte Vitalität und Sinnlichkeit über die Mächte der Disziplinierung siegen und der Unsinn gegenüber den verordneten Sinnsystemen seine subversiven Urständ feiert. Auch tief im Volksbrauchtum verwurzelte jahreszeitliche Riten wie die Maispiele und -tänze, zu denen man aus Stadt und Dorf in die freie, neu sich belebende Natur zieht, oder die Sonnwendfeiern, die dieser Nacht besondere magische Kräfte zuschreiben, spielen sinnliche Fülle gegen Kargheit und Triebkontrolle, überbordende Lebendigkeit gegen tödliche Starre, den Körper gegen den Geist, die Natur gegen die Kultur aus. Auf solche quasi-theatralische Traditionen des volkstümlichen Mimus spielen einige elisabethanische Stücke schon in ihren Titeln an – Shakespeare's

Auf diesem Ausschnitt eines London-Panoramas des böhmischen KupferstechersW enzel Hollar von 1647 erkennt man die Theatergebäude an der South Bank. Bezeichnend für die Symbiose von Bärhatzarenenu nd Theatern ist die Beschriftungd es *Globe* und des *Beere bayting* vertauscht.

Midsummer Night's Dream und *Twelfth Night* etwa, oder Ben Jonsons *Bartholomew Fair* (1614). Sie schreiben sich aber auch den Stücken selbst ein: ihrer Raumbewegung von Stadt und Hof in einen grünen Naturraum, wie etwa im *Midsummer Night's Dream* oder in *As You Like It*; ihren karnevalesken Umtrieben und Wirren, in denen sich Verklemmungen lockern, irregeleitete Gefühle neu orientieren und die Welt sich wieder ins Lot spielt; ihren Narren, Clowns, Tölpeln und ausgelassenen Zechern – etwa »Sir Toby and the lighter people« in *Twelfth Night*, Falstaff in *Henry IV* oder Ursula in *Bartholomew Fair* -, die eine groteske Gegenwelt zu den sublimeren Konfusionen der Aristokraten errichten. Ja, auch das Theater selbst ist eine gesellschaftliche Veranstaltung, die solchem Karnevalsbrauchtum und anarchischem Gemeinschaftserlebnis gar nicht so fern steht. Daher wird es auch immer von der Obrigkeit als Brutstätte von Aufruhr und Ausschreitungen beargwöhnt und vom puritanischen Magistrat aus der Stadt ans Südufer der Themse verbannt, wo es neben Bärhatzarenen und ähnlichen Stätten volkstümlicher Belustigung angesiedelt ist.

Komödie und Karneval

Theater in anrüchiger Nachbarschaft

Aus solch anrüchiger und potentiell immer auch subversiver Nachbarschaft versucht sich das elisabethanische Theater auch dadurch zu lösen, dass es Anschluss an das humanistische Bildungsprogramm sucht und sich durch die Nachahmung antiker Klassiker Dignität geben will. Der gesellschaftliche Ort dieser Bestrebungen sind die Lateinschulen, die *Inns of Court* und die Universitäten, wo Schüler, Chorknaben und Studenten die Komödien Terenz' und Plautus' oder die Tragödien Senecas studieren und übersetzen, aufführen und adaptieren. Schon eine frühe Tragödie wie Thomas Prestons *Cambyses* (1569) ist nicht nur als Volkstheater der Moralitätentradition verpflichtet, sondern strebt in seiner Stoffwahl aus der antiken Geschichte, seinem anspruchsheischenden Prolog, seiner bombastischen, mit mythologischen Anspielungen gespickten Rhetorik nach Höherem. Sein Titelheld, eines der ersten großen Tyrannenportraits des englischen Renaissancetheaters, ist *noch* der rasende Wüterich Herodes der Mysterienspiele und gleichzeitig *schon* ein von Machtrausch zerstörter klassischer Tragödienheld. Noch entschiedener strebt *Gorboduc*, die erste Blankverstragödie mit einer lateinisch markierten Fünfakteinteilung, nach klassischer Würde und Regularität, und wird dafür dann auch von Sidney ein Sonderlob erhalten. Thomas Kyds *Spanish Tragedy* (s.u. S. 149) aktiviert den ganzen Apparat klassischer Dramaturgie und folgt in der Darstellung starker Gemütsbewegungen und großer Leidenschaften dem Vorbild Senecas. Freilich zeichnet sich auch bei Kyd gleichzeitig als gegenläufige, anti-klassizistische Tendenz ab, dass die leidenschaftlichen Greuel-

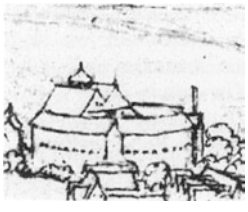
Theater an Schulen und Universitäten

Klassizistische Normen vs. Volkstheater

taten nicht nur in der rhetorischen Spiegelung erregter Berichte dargestellt, sondern gelegentlich auch auf offener Bühne mit schockierender Direktheit vorgeführt werden – eine Tendenz, die der Schaulust des Publikums mit reißerischen Effekten entgegenkommt und dem englischen Drama bis hin zu den raffinierten Verbrechen der jakobäischen Tragödie Websters und Fords eine körperliche Drastik verleiht, die Senecas klassisch gedämpfter, rein verbaler Blutrünstigkeit fremd war.

Auch die Komödie bekennt sich früh schon zu den antiken Vorbildern – oder legt zumindest Lippenbekenntnisse zu ihrem *decorum* und ihren Ansprüchen unterhaltsamer Belehrung ab. Es sind die Handlungsmuster und Figurenkonstellationen der lateinischen Komödie, die die handlungsarmen *débat*-Strukturen der frühen *Interludes* in die komödiantischen Verwicklungen von Nicholas Udalls *Ralph Roister Doister* (um 1552) überführen helfen. Noch Shakespeares wohl erste Komödie, *The Comedy of Errors* (um 1590–93), ist ohne Plautus' *Menaechmi*, deren Zwillingsmotiv sie doppelt, undenkbar. Aber wie die Tragödie bricht auch die Komödie immer wieder aus den Bahnen der lateinischen Muster aus, hier ins farcenhafte Rüpelspiel, in den Zauber von Musik und Lied, in romantisch-romanesken Überschwang der Liebe, in eine »green world« (Northrop Frye) jenseits der Normierungen von Stadt und Hof.

Weltgeschichte im »wooden O«



Das »wooden O« des *Globe Theatre* in einer vor Ort gezeichneten Skizze Wenzel Hollars

Im Prolog zu *Henry V* apostrophiert Shakespeare sein Theater als »wooden O«, als roh gezimmerte Rundarena: Wie, so fragt er, auf einem solchen schlichten Schaugerüst die beiden Königreiche England und Frankreich und ihre Heere und Heroen vor Agincourt glaubhaft und würdig darstellen? Und seine Antwort darauf ist der Appell an die »imaginary forces« seines Publikums, das in seiner Phantasie die wenigen Statisten zu Heeren aufschwellen und die Länder und Zeiten überbrücken muss. Hier entlastet keine plausibilisierende Einheit von Raum, Zeit und Handlung, wie sie die Klassizisten einforderten, die Imaginationskraft des Publikums, das ja auch nicht illusioniert werden soll, sondern selbst an der Illusionsbildung kritisch und kreativ mitwirken muss.

Im Ansatz ist das ernste elisabethanische Drama immer Geschichtsdrama, indem es Figuren öffentlichen Standes in historischen Situationen agieren lässt. Selbst Othellos und Desdemonas tragische Entfremdung vollzieht sich in einem historischen und politischen Umfeld, das in die private Tragödie der Leidenschaft hineinwirkt. Die wenigen *domestic tragedies* wie der anonyme *Arden of Feversham* (1592), Thomas Heywoods (um 1574–1641) *A Woman Killed with Kindness* (1603) oder Fords *'Tis Pity She's a Whore* (1633), die ganz in jener Welt bürgerlicher Privatheit spielen, in die uns der Roman und das bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert führen werden, fallen dagegen noch wenig ins Gewicht. Trotz dieser generellen historischen und politischen Dimension gibt es jedoch schon im zeitgenössischen Gattungsbewusstsein die recht prägnante Ausgrenzung eines bestimmten Typs von Drama, das sich in besonderer Weise der Darstellung von Geschichte widmet, das *chronicle* oder *history play.*

Historienzyklen

So bietet etwa die erste Folio-Ausgabe der Werke Shakespeares (1623) die sechsunddreißig Dramen in den drei Rubriken von Komödie, Historie und Tragödie dar. Die Abteilung der Historien besteht aus den zehn Stücken, die von der englischen Nationalgeschichte handeln, und ordnet diese nicht nach der Chrono-

logie ihres Entstehens, sondern in der historischen Reihenfolge der dargestellten Herrscher an. Diese Anordnung betont den geschichtlichen Zusammenhang, die Teleologie des Tudor-Mythos (s.o. S. 68f.), die ja auch in den Stücken immer wieder thematisiert wird. Im Zentrum stehen die Lancaster-Tetralogie – *Richard II*, *1/2 Henry IV* und *Henry V* – und die York-Tetralogie – *1/2/3 Henry VI* und *Richard III*; *King John* und *Henry VIII* erscheinen dabei als Vor- bzw. Nachspiel der beiden Tetralogien. Was diese zehn Stücke von den Tragödien unterscheidet, ist nicht einfach das Thema der eigenen nationalen Vorgeschichte, sondern die unterschiedliche Fokussierung: Steht in den Tragödien der Protagonist im Zentrum, so wird in den Historien gerade die Interdependenz von Herrscherindividuum und politischen Strukturen thematisch. Menschliches Fehlverhalten wird hier immer auch in seinen politischen Bedingungen und Folgen gezeigt, und das Ringen des Individuums um Identität ist immer auch ein Ringen um politische Autorität und nationale Identität.

Entwicklungen

Man hat daher, oft mit einem patriotischen Unter- oder Brustton, England als den eigentlichen, den heimlichen Helden der Historien bezeichnet. Darin ist manches Wahre, doch muss man mit Blick auf die einzelnen Stücke und die Entwicklung des Genres differenzieren. Es trifft vor allem zu für die frühen *chronicle plays*, in denen angesichts einer wenig strukturierten, allein dem Faden der Chronologie folgenden Episodenreihung und angesichts einer verwirrenden Vielzahl von Charakteren die Herrscherfigur sich noch kaum vom panoramischen Bilderbogen der Geschichte und Geschichten lösen und in den Vordergrund spielen kann. Shakespeares drei Teile von *Henry VI* (1590–92) sind noch stark diesem Typ verpflichtet: Heinrichs Schwäche wird kaum psychologisch ausgeleuchtet oder als persönliche Tragik gedeutet, sondern allein als politisch-konstitutionelles Problem diskutiert, als »Weak King Dilemma« (Michael Manheim) eines unfähigen aber doch legitimen Königs, und in seinen katastrophalen Auswirkungen für das Gemeinwesen dargestellt. *Richard II* (um 1595) wie auch Marlowes *Edward II* (1594) handeln ebenfalls von schwachen Königen, doch nun schon mit sehr viel stärkerem psychologischem Interesse an ihrer Schwäche und Labilität, ihren Sehnsüchten und Selbsttäuschungen. Sie verkörpern damit schon den moderneren Typ des *history play*, in dem der Fall der Mächtigen nicht mehr nur ein politisches Menetekel ist, sondern auch eine persönliche Tragödie, die unsere Anteilnahme erweckt.

Panorama der Schauplätze und Generationen

Aber auch diese tragödiennäheren Historien veranschaulichen die Lage der Nation vom niederen Volk über die rivalisierenden Adelsfraktionen bis hinauf zum König in einer »epischen« Breite, die den Rahmen einer Tragödie sprengen würde. Sie entfalten dabei ein breites Panorama der Schauplätze, das von den Kaschemmen bis zum Hof, von London bis in die fernsten Winkel des Reiches, von England bis Frankreich reicht, und überspannen in Zeitsprüngen oder zeitlichen Verdichtungen ganze Generationenfolgen. Chorische Figuren deuten das Geschehen immer wieder in einer politischen Perspektive und fragen nach der Legitimation von Macht, nach dem Recht auf Usurpation und Rebellion, danach, ob Geschichte göttliches Strafgericht und göttlicher Heilsplan ist oder bloße mechanische Zyklik des ewig sich drehenden Rads der Fortuna oder aber innerweltlicher Kausalnexus von Taten und ihren Folgen. Dabei bedienen sich die Historien immer auch emblematischer Verdeutlichungstechniken, die den Tragödien eher fremd sind. Die Szene II,v von *3 Henry VI* etwa konfrontiert Heinrich, auf seinem zum Maulwurfhaufen reduzierten Feldherrnhügel meditierend, mit einem Sohn, der seinen Vater, und einem Vater, der seinen Sohn getötet hat, und demonstriert

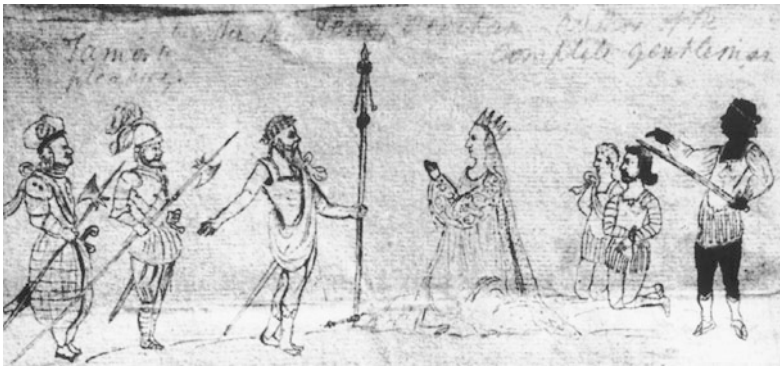
Emblem-Sammlungen der Zeit wie Geoffrey Whitneys *A Choice of Emblemes* (1586) oder Francis Quarles' *Emblems* (1635) boten den Dichtern und Dramatikern ein Repertoirefi guraticer Bedeutungen. In Henry Peachams Emblem aus *Minerva Britanna* (1612) verweist der Brunnen, der nur durch ständiges Schöpfen des Wassers rein bleibt, darauf, dass auch nur ein ständig geübter Geist zu klaren Einsichten kommt. In einem Emblem in Lady Drurys Andachtszimmer in Hardwick House bedeutet dagegen dasselbe Bild, dass Selbsterniedrigung allein die Seele mit Gnade füllen kann.

damit ihm und den Zuschauern das Widernatürliche eines in sich zerfallenen Reichs. Emblematisch verdeutlichend wirkt auch die Wiederkehr symbolkräftiger Schauplätze wie etwa des Gartens, der als Abbild des paradiesischen Garten Eden und eines ideal geordneten und hierarchisch gestuften Gemeinwesens immer wieder das Gegenbild zum politischen Chaos beschwört. Und ebenso stellen wiederkehrende emblematische Gesten und metaphorische Leitmotive immer wieder den politischen Gesamtzusammenhang und seine Wertigkeiten heraus. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel stellt dafür *Richard II* dar, in dem die Gegenläufigkeit von Richards Fall und Bolingbrokes Aufstieg sowohl in sprachlichen Bildern der Waage, eines Brunnens mit zwei Eimern und des Sonnenlaufs verdeutlicht wird, als auch in Gesten des Kniens oder des Herabsteigens, wie etwa in der klimaktischen Szene III,ii in Flint Castle.

Auch dort, wo die Herrscherfigur sehr zentral gesetzt wird, steht doch vor allem die politische Dimension ihres Denkens und Handelns im Vordergrund. So ist zwar Henry IV in gewisser Hinsicht die elisabethanisch-theatralische Entsprechung eines Bildungsromans, der den Entwicklungsweg Prince Hals darstellt, doch bleiben auch hier selbst die persönlichen Bindungen zu Falstaff und seinen Kumpanen in die politische Thematik der Qualifikation eines idealen Herrschers integriert. Die Überwindung der Welt Falstaffs erst lässt ihn zum verantwortlichen Regenten reifen, als den ihn dann *Henry V* – nicht ohne ironisch relativierende Untertöne! – in der Manier eines dramatisierten Fürstenspiels präsentiert. Dies gilt auch für *Richard III* (um 1591), das das Gegenbild des idealen Herrschers, den gerissenen Usurpator und skrupellosen Tyrannen vorführt. Wie der *Vice* der Moralitäten hat er, zunächst wenigstens, alle Fäden in der Hand und beeindruckt uns durch die schiere Virtuosität seiner Verstellungskünste und den mitreißenden Gusto, mit dem er immer raffiniertere Schachzüge ersinnt und sich dazu applaudiert. Sein Tod jedoch ist der eines bloßen Schurken und Tyrannen; er lässt uns als solcher kalt und entbehrt der persönlichen Tragik. Ganz anders dagegen das Ende des Tragödienhelden Macbeths, wie Richard ein Usurpator und Tyrann! Indem er uns bis zuletzt Einblick in sein Inneres gewährt, nehmen wir in einer Weise Anteil an der Disintegration seines Charakters, die weit über das politische Interesse an der Korruption politischer Autorität hinausschießt.

Shakespeares Historien machen politische Rechnungen auf, die nicht mehr aufgehen. Bolingbroke, der zukünftige Heinrich IV, hat gegenüber Richard II gleichzeitig recht und unrecht, und selbst die Verstoßung Falstaffs durch Prince Hal erscheint nicht nur als notwendiger Schritt zu königlicher Reife und Verantwortung, sondern auch als Verdrängung vitaler Sinnenfülle und Gemeinschaftserfahrung. Allenthalben brechen unauflösbare Wertwidersprüche auf, driften private Bindungen und Staatsraison, Macht und Legitimation der Macht, Sympathielenkung und normativer Horizont auseinander. Gerade das macht sie zu spannenden Dramen, die auch abgelöst von ihrem unmittelbaren historischen Bezug auf den Tudorstaat lebendig geblieben sind. Als »Mirrors of Elizabethan Policy« (Lily B. Campbell) sind sie zwar nur noch von Literaturhistorikern zu lesen, als »Mirrors of Policy« jedoch fesseln sie auch heute noch die Theatermacher und das Publikum.

Als Spiegel der bedrängenden Legitimationsprobleme und Interessenskonflikte im spätelisabethanischen England konnten die *history plays* vor allem deshalb schon fungieren, weil sie deren unmittelbare Vorgeschichte darstellen. Darin lag aber auch eine entscheidende Schranke: Die Spiegelung der Gegenwart in der Vergangenheit war so direkt und so unmittelbar einsichtig, dass diese Gattung



Henry Peachams zeitgenössische Zeichnung (1594/5) zu Shakespeares früher Römertragödie *Titus Andronicus* zeigt »Tamora pleadinge for her sonnes going to execution«. Sie belegt, dass elisabethanische Schauspieler, entgegen einer weit verbreiteten Ansicht, nicht immer im Kostüm ihrer Zeit agierten. Hier stehen vielmehr in unbekümmertem Anachronismus, der die historische Differenz gleichzeitig akzentuiert und aufhebt, Römertoga und Lorbeerkranz des Titus neben den eher elisabethanischen Kostümen Tamoras und der Soldaten.

wiederholt die Obrigkeit auf den Plan rief und immer mit Zensurmaßnahmen rechnen musste. Ein aus größerer Distanz reflektierender Spiegel war hier unverfänglicher und erlaubte größere Freiheit. Gelehrte Dramatiker wie Jonson und Chapman fanden ihn, gelenkt von humanistischen Interessen, in der antiken Geschichte, und ihr wandte sich auch Shakespeare nach *Henry IV* (um 1597) zu.

Römerdramen

Die Römerdramen Shakespeares – und auch die Ben Jonsons (*Sejanus his Fall*, 1603; *Catiline*, 1611) – sind tragödiennäher als die englischen Geschichtsdramen. Dies liegt schon an den anders gearteten Quellen: nicht mehr die eher annalistisch erzählenden und auf ein über-individuelles Panorama der Nationalgeschichte abzielenden Tudor-Historiographen (s.o. S. 62f.), sondern Plutarchs *Parallelbiographien* griechischer und römischer Staatsmänner, die in einzelnen »Lebensbildern« deren individuelle Charakteristik bis in die verborgensten Winkel des Seelischen hinein ausleuchten. Damit steht auch in Shakespeares *Roman Plays* das große Individuum in der Zwiespältigkeit seiner Stärken und Schwächen und in der Ambivalenz seiner Motivationen im Mittelpunkt – jedoch nicht, und darin liegt der Zusammenhang mit den *history plays*, als private Person, sondern immer auch in seinem Konflikt mit staatlichen Ordnungen und rivalisierenden gesellschaftlichen Gruppen. Selbst Caesars und Brutus' Beziehungen zu ihren Frauen, selbst Coriolans' Bindung an seine Mutter, selbst Antonys Verfallenheit an den Zauber Cleopatras machen Geschichte oder spiegeln politisches im privaten Verhalten.

Antike Sprengstoffe

Antike Geschichte, schon von den Humanisten zum zentralen Exempel politischer Erörterungen erhoben, wird den elisabethanischen Dramatikern zu einem Experimentierfeld, auf dem sie in modellhafter Überschaubarkeit die Probleme der Legitimation von Autorität und des Verhältnisses von Individuum und öffentlicher Rolle durchspielen. Die Darstellung dieser Problematik, die ja auch die der Historien war, kann hier schärfer und radikaler sein, weil die historische Differenz zwischen der englischen Monarchie und den antiken Oligarchien zeitgenössische Bezüge nicht mehr einklagbar macht. Wenn Shakespeare diese historische Differenz durch eine betonte Stilisierung der Figuren und Situationen ins »Antikische« von Römertugend und Römergröße akzentuiert, so hat das nicht nur mit humanistischer Überhöhung der Antike zu tun, wie sie ja Shakespeare fortlaufend mehr untergräbt, sondern dient auch der Distanzierung dieser brisanten (Spreng-) Stoffe.

Die einschneidendere Radikalität des Frageansatzes zeigt sich schon darin, dass es hier nicht mehr nur um den Konflikt von Dynastien innerhalb des einen

feudalen Systems geht. Was auf dem Spiel steht, sind vielmehr zwei Staatsformen, die Republik und das Kaiserreich (*Julius Caesar*), oder zwei Welten, Rom und der »Orient« (*Antony and Cleopatra*). Auch die Rolle des Volks ist eine politisch bedeutsamere als in den Historien: Sowohl *Julius Caesar* als auch *Coriolanus* setzen ein mit einer Konfrontation zwischen dem Volk und der Obrigkeit, und vor allem im zweiten Stück lässt sich die aufsässige Stimme des Volkes, mit dem es seine berechtigten Bedürfnisse einklagt, nicht mehr einfach als die eines manipulierbaren und chaotischen *rabble* (Pöbel) denunzieren. Und am Schluss wird zwar auch in den Römerdramen die politische Ordnung wiederhergestellt, doch ist nun die optimistische Zukunftsperspektive, die die Historien am Ende »Tudor-mythisch« eröffneten, einer tiefgreifenden Desillusionierung gewichen. In *Troilus and Cressida* schließlich, das, vom Prolog an, den hehren Trojanischen Krieg zum bloßen »quarrel« heruntertransformiert, zum Streit um »a whore and a cuckold« (II,iii), hat diese Desillusionierung schon das ganze Stück erfasst und zersetzt es mit einer satirischen Säure, die alles Appellieren an Werte und Normen in subjektive Meinungen oder interessegesteuerte Vorwände auflöst. Auch in diesen Dramatisierungen von Geschichte gehen also die Rechnungen nicht mehr auf, und diese Offenheit hat sich gegenüber den Historien noch verschärft. Für diese Stoffe standen von vornherein keine orthodoxen Rechenregeln wie die des Tudor-Mythos mehr bereit, und sie wurden schon im historiographischen und moralistischen Diskurs der Humanisten äußerst kontrovers diskutiert. In dieser radikalen Ambivalenz der Wertung, die das Werten selbst thematisiert und problematisiert, nähern sie sich den sog. *problem plays* (s.u. S. 158 f.) an – wie sie Spaltprodukte eines Zerfalls konsensusfähiger Werte, den wir uns »jakobäisch« zu nennen angewöhnt haben, obwohl er schon früher eingesetzt hatte.

Satire und Desillusionierung

Tragische Fälle

Noch dem späten Mittelalter war die Tragödie eine narrative Gattung, die exemplarische Erzählung vom Aufstieg und Fall der Mächtigen. Blicken wir in die einflussreichste Sammlung solcher Erzählungen, Boccaccios *De casibus virorum il-*

Die Göttin Fortuna als »triple-turned whore« mit ihrem Rad. Die Illustration zu Lydgates *Siege of Troy* (um 1450) stellt auch den Dichter selbst dar, wie er die »tragischen Fälle« aufschreibt.

Fortuna und der Fall der Mächtigen

lustrium (*Über den Fall berühmter Männer*, 1356–1373), das im englischen Mittelalter schon Chaucer in seiner »Monk's Tale« und John Lydgate in *The Fall of Princes* nachgeahmt hatten, so stellen wir schnell fest, dass diese *de casibus*-Tragödien nicht auf einer einheitlichen Konzeption des Tragischen beruhen. Ihnen allen ist zwar der Fall hoher Standespersonen gemeinsam, doch sind diese »Fälle« ganz unterschiedlich motiviert: Einige von ihnen – und besonders deutlich beim gänzlich unverschuldeten Sturz ins Unglück – demonstrieren allein die Allmacht der launischen und irrational unberechenbaren Fortuna, deren Rad sich unaufhaltsam dreht und damit den Menschen auf den Gipfel seines Glücks und seiner Macht hebt, um ihn dann ebenso mechanisch wieder ins Elend zu stürzen. Andere dagegen deuten dieses Schema christlich und stellen den tragischen Fall als göttliche Strafe für Verbrechen oder sündige Leidenschaften dar. Und ein dritter Typ schließlich zielt bereits auf eine innerweltliche Analyse der Kausal- und Folgezusammenhänge von Fehlverhalten ab.

Schicksal und Selbstverantwortung

Auch in den frühneuzeitlichen Tragödien von Kyd und Marlowe bis Ford ist noch viel von *fortune*, von der undurchschaubaren und unentrinnbaren Macht von *fate* und den *stars* die Rede, doch zeichnet sich als eine Entwicklungs- und Modernisierungsperspektive ab, dass das reine Fatum als Begründungsinstanz des tragischen Leids zurückgedrängt wird. Dies zeigt sich innerhalb von Shakespeares Werk im Schritt von *Henry VI* zu *Richard II* ebenso wie in der Entwicklung der Tragödie selbst. Scheitern z. B. die Liebenden in *Romeo and Juliet* (um 1595) als »star-crossed lovers« und werden sie die schuldlosen Opfer einer fatalen Verkettung von Umständen und Zufällen, so ist die tragische Entfremdung des Liebespaars in *Othello* (um 1602–1604) weder allein Werk des Schicksals oder Zufalls noch der diabolischen Ränke der *Vice*-Figur Iago, sondern ist in ihnen selbst und in ihrer Situation angelegt. Was sich jedoch bis hin zur jakobäischen Tragödie nicht ändern wird, ist, dass die tragischen Helden sich gleichzeitig als eigenverantwortlich agierende Individuen, als »Fortune's fools« (*Romeo and Juliet*, III,i) und als gelenkt von jener göttlichen Providenz verstehen, die, wie Hamlet meint (V,ii), selbst »in the fall of a sparrow« sei. Das gilt, bei allen Unterschieden der theologischen Konzeption von Gott, den Göttern und dem Schicksal, für einen frühen Tragödienhelden wie Marlowes *Tamburlaine* (vor 1587) ebenso wie noch für Fords Giovanni in *'Tis Pity She's a Whore* (1633). Die Doppelperspektivik von Selbstbestimmung und Fremdbestimmtheit mag einer philosophischen Nachprüfung als unstimmig und konfus erscheinen, doch sind es gerade diese Widersprüche im Selbstverständnis der tragischen Helden, die ihrem Ringen um Einsicht dramatische Spannung und existentielle Wahrheit und Tiefe geben. Mit jedem dieser tragischen Fälle wird damit erneut die Frage aufgeworfen, was die Ordnung der Welt und das Leben des Einzelnen bestimmt.

In dem Maße, in dem die elisabethanische Tragödie sich als moralische Anstalt begreift, rückt die bloße Fortuna-Deutung in den Hintergrund und die Darstellung von Lastern und Verbrechen in den Vordergrund. Wenn ein Puritaner wie Philip Stubbes in seiner *Anatomie of Abuses* (1583) die Tragödie als Schule der Laster abzuwerten versuchte, weil sie allein von »anger, wrath, immunity, cruelty, injury, incest, murther, & such like« handle, lag die orthodoxe Antwort auf der Hand: Die Darstellung solcher Laster diene als warnendes Schreckbild, da sie ja immer deren schreckliches Ende auf den Fuß folgen lasse. Dabei werden vor allem zwei moralische Bewertungsschemata geltend gemacht: die Hybris, mit der sich der tragische Held in seinem Machtstreben oder seiner Wissensbegierde über die Götter zu erheben versucht, und die Verfallenheit an Leidenschaften, die diese

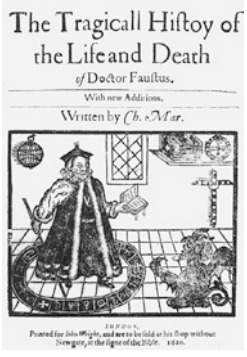
Eine zeitgenössische Darstellung Tamerlans – vermutlich mit den Gesichtszügen Edward Alleyns, des Schauspielers der Erstaufführung von Marlowes *Tamburlaine.*

»Overreachers« und »Slaves of Passion«

Moral und Sympathie im Widerstreit

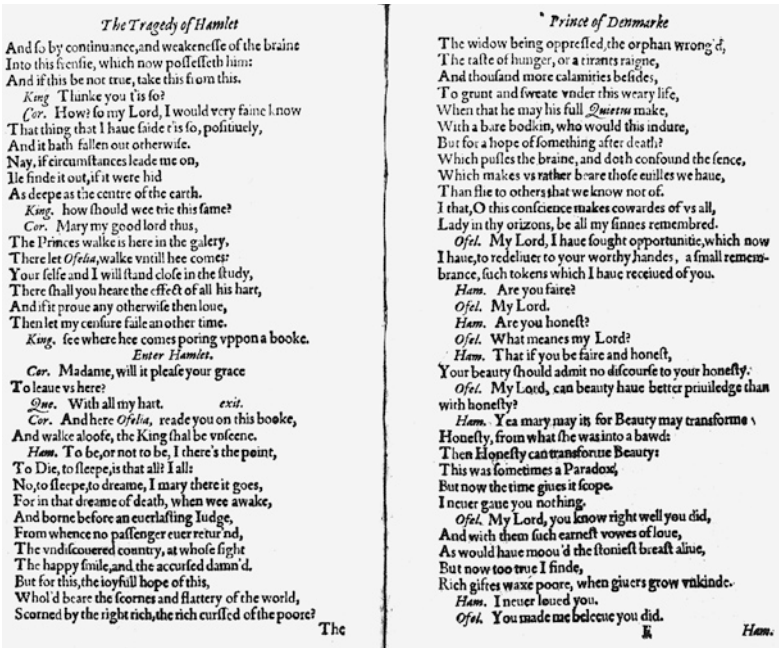
der Kontrolle durch die Vernunft entzieht. Sowohl als »Overreacher« (Harry Levin über Marlowes Helden) als auch als »Slave of Passion« (Lily B. Campbell über Shakespeares Helden) verstößt der tragische Protagonist gegen die göttliche Seinsordnung der *chain of being* (s.o. S. 75f.), indem er dieses hierarchische Gefüge anmaßend nach oben durchbrechen will bzw. absinkt zum vernunftlosen und allein von seinen Trieben bestimmten Tier.

So schematisch dies klingt, so wenig schematisch verfahren die Tragödien selbst. Entscheidend ist dabei schon, dass in der Darstellung des Normenbruchs die moralische Didaxe und die Sympathielenkung einander oft durchkreuzen. Marlowes Faustus wird zwar mit dem ganzen allegorisch-didaktischen Apparat der alten *Moralities* ob der Hybris seines Strebens nach grenzenlosem Wissen abgeurteilt, doch lässt ihn der Dramatiker seine Aspirationen in so hinreißenden Versen beschwören und gewährt er uns so tiefe Einblicke in den inneren Zwiespalt seines Helden, dass wir nicht umhinkönnen, mit ihm zu fühlen und zu leiden. Noch der Schlussmonolog, »Now hast thou but one bare hour to live«, stürzt uns, trotz der moralisch und theologisch orthodoxen Selbstverurteilung des verzweifelten Helden, durch die bewegten Sprachgesten, die kühnen Bilder der Auflösung seiner Identität, den Sog der immer rascher verstreichenden Zeit noch einmal in die Identifikation mit dem Teufelsbündler. Ähnliches geschieht in *Tamburlaine*: Zu glanzvoll beschwört der Welteneroberer seine Visionen von Machtfülle und Schönheit, als dass wir seinen Tod, der dem grenzenlosen Streben eine letzte Schranke setzt, allein als die gerechte Strafe für seine tyrannischen Frevel sehen könnten. Auch Shakespeares Usurpator und Tyrann Macbeth, dem solche visionären Höhenflüge versagt sind, schreckt uns nicht nur als ein Exempel der zerstörerischen Macht des Bösen im Menschen und in der Gesellschaft, sondern weckt durch die faszinierende Darstellung der komplexen und widersprüchlichen Prozesse, die in seinem Bewusstsein ablaufen, unsere bestürzte Anteilnahme. In späteren jakobäischen Tragödien schließlich, für das exklusivere Publikum der *private theatres* bestimmt und dessen *haut goût* für extreme Transgressionen widerspiegelnd, öffnet sich die Schere zwischen Normsetzung und Sympathielenkung noch weiter: Noch die inzestuöse Leidenschaft Giovannis und Annabellas in *'Tis Pity She's a Whore* wird gleichzeitig nachdrücklich verurteilt und in ihrer Unbedingtheit und Intensität unserem Mitgefühl, ja unserer Bewunderung dargeboten.


The Tragicall Hiſtoy of the Life and Death of Doctor Fauſtus,
With new Additions.
Written by *Ch. Mar.*

Das Titelblatt der sechstenA uflage zeigt den Magier bei der Teufelsbeschwörung.

Ein zentrales Mittel der Sympathielenkung ist der Monolog. Dient er in der frühelisabethanischen Tragödie vor allem der Information des Publikums über die Pläne und Absichten einer Figur, so wird er in Marlowes *Doctor Faustus* schon zum Medium der Selbstdarstellung des tragischen Helden in der Innerlichkeit seiner Reflexionen und Gefühle. Eine solche Innenschau engagiert das Zuschauerinteresse für eine Figur und schafft Verständnis auch für ihre transgressiven Motivationen. Von Kyd und Marlowe bis zum Shakespeare der großen Tragödien durchläuft dabei der Monolog auch einen Strukturwandel seiner Rhetorik, der ihn als Medium der Selbstaussage noch unmittelbarer und damit noch persuasiver macht: Wirken frühere Monologe wie vorgetragene Reden mit einem im Voraus schon durchdachten rhetorischen Aufbau, so wird nun dem Zuhörer der Eindruck vermittelt, die Genese und Entfaltung der Gefühle und Gedanken gleichzeitig mit deren spontaner Versprachlichung unmittelbar mitzuerleben (Wolfgang Clemen). Die großen Monologe eines Brutus und Hamlet, eines Lear and Macbeth gestalten sich daher als ein bewegtes Sprechen aus der Situation und dem Andrang der Emotionen und Gedanken heraus, als innere Zwiesprache der Figur



The Tragedy of Hamlet

And ſo by continuance, and weakeneſſe of the braine
Into this fienſie, which now poſſeſſeth him:
And if this be not true, take this from this.
King. Thanke you t'is ſo?
Cor. How? ſo my Lord, I would very faine know
That thing that I haue ſaide t'is ſo, poſitiuely,
And it hath fallen out otherwiſe.
Nay, if circumſtances leade me on,
Ile finde it out, if it were hid
As deepe as the centre of the earth.
King. how ſhould wee trie this ſame?
Cor. Mary my good lord thus,
The Princes walke is here in the galery,
There let *Ofelia*, walke vntill hee comes:
Your ſelfe and I will ſtand cloſe in the ſtudy,
There ſhall you heare the effect of all his hart,
And if it proue any otherwiſe then loue,
Then let my cenſure faile an other time.
King. ſee where hee comes poring vppon a booke.
Enter Hamlet.
Cor. Madame, will it pleaſe your grace
To leaue vs here?
Que. With all my hart. *exit.*
Cor. And here *Ofelia*, reade you on this booke,
And walke aloofe, the King ſhal be vnſeene.
Ham. To be, or not to be, I there's the point,
To Die, to ſleepe, is that all? I all:
No, to ſleepe, to dreame, I mary there it goes,
For in that dreame of death, when wee awake,
And borne before an euerlaſting Iudge,
From whence no paſſenger euer retur'nd,
The vndiſcouered country, at whoſe ſight
The happy ſmile, and the accurſed damn'd.
But for this, the ioyfull hope of this,
Whol'd beare the ſcornes and flattery of the world,
Scorned by the right rich, the rich curſſed of the poore?
The

Prince of Denmarke

The widow being oppreſſed, the orphan wrong'd,
The taſte of hunger, or a tirants raigne,
And thouſand more calamities beſides,
To grunt and ſweate vnder this weary life,
When that he may his full *Quietus* make,
With a bare bodkin, who would this indure,
But for a hope of ſomething after death?
Which puſles the braine, and doth confound the ſence,
Which makes vs rather beare thoſe euilles we haue,
Than flie to others that we know not of.
I that, O this conſcience makes cowardes of vs all,
Lady in thy orizons, be all my ſinnes remembred.
Ofel. My Lord, I haue ſought opportunitie, which now
I haue, to redeliuer to your worthy handes, a ſmall remembrance, ſuch tokens which I haue receiued of you.
Ham. Are you faire?
Ofel. My Lord.
Ham. Are you honeſt?
Ofel. What meanes my Lord?
Ham. That if you be faire and honeſt,
Your beauty ſhould admit no diſcourſe to your honeſty.
Ofel. My Lord, can beauty haue better priuiledge than with honeſty?
Ham. Yea mary may it, for Beauty may transforme
Honeſty, from what ſhe was into a bawde:
Then Honeſty can transforme Beauty:
This was ſometimes a Paradox,
But now the time giues it ſcope.
I neuer gaue you nothing.
Ofel. My Lord, you know right well you did,
And with them ſuch earneſt vowes of loue,
As would haue moou'd the ſtonieſt breaſt aliue,
But now too true I finde,
Rich gifres waxe poore, when giuers grow vnkinde.
Ham. I neuer loued you.
Ofel. You made me beleeue you did.
K *Ham.*

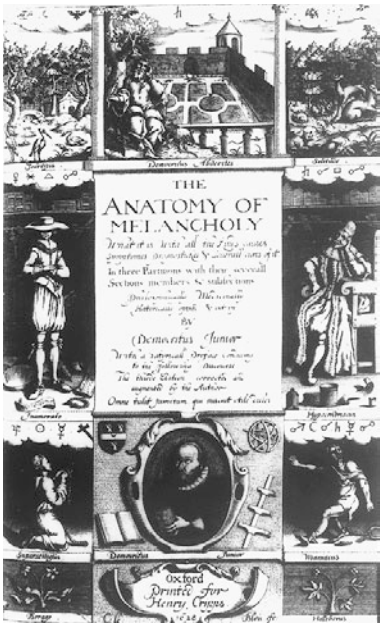
Nur zwei Exemplare dieser Erstausgabe des *Hamlet* sind auf uns gekommen; sie befinden sich heute in der British Library, London und in der Huntington Library, San Marino, Kalifornien. Die verstümmelte Form, in der in diesem QuartbändchenH amlets berühmtester Monolog wiedergegeben wird, ist charakteristisch für die sog. »bad quartos«, die auf unautorisierte Aufführungsmitschriften zurückgehen und vermutlich bei Tourneen verkleinerter Schauspielertruppeni n der Provinz verwendet wurden.

mit sich selbst, in der sich die widersprüchlichsten Empfindungen durchkreuzen. Der Akt der Versprachlichung selbst wird hier zum Spiegel eines inneren Dramas: die Art und Weise, wie eine Figur spricht, um Worte und Bilder ringt, im Satz abbricht, den Blankvers sprengt, erregt ausruft oder verstummt, wird zum Indiz von unbewussten oder verdrängten Begierden, Hoffnungen, Ängsten und Zweifeln. Denken wir an Hamlet oder Macbeth, dann denken wir zunächst an die Serie ihrer Monologe, die das Stück interpunktieren und ihm eine Fluchtlinie der Reflexion geben. Und diese Fluchtlinie verdichtet sich meist gegen Ende zu: Im Bewusstsein der Ausweglosigkeit seiner Situation, in der Gefährdetheit seiner Identität, in der fortschreitenden Isolation, in die der tragische Held hineingeht, drängt es ihn zur monologischen Selbstbefragung, die dem Zuschauer noch einmal erfahrbar macht, dass die Zerstörung des Helden auch die Zerstörung eines groß und komplex angelegten Charakters ist, die Zerstörung von beeindruckenden Intensitäten des Gefühls und der Leidenschaft und einer moralischen Sensibilität, die sich dem inneren Abgrund hellsichtig gestellt hat.

Tragische Monologe

Dieser Zwiespalt, in den der Zuschauer gestürzt wird, ergibt sich jedoch nicht nur aus der beschriebenen Spannung von Normensetzung und Sympathielenkung. Es sind vielmehr die Normen selbst in sich schon ambivalent. Wo die alte christliche Moralistik in *ambition*, *honour* oder *glory*, in *curiosity*, *desire* oder *passion* nur sündhafte, die göttlichen Ordnungen des Kosmos und der Gesellschaft gefährdende Triebe sah, erscheinen diese nun aus der innerweltlichen Orientierung des Renaissance-Humanismus auch als *Triebkräfte*, als positive Energien, die den Menschen auszeichnen und in denen er sich in dieser Welt verwirklicht. *Virtue* heißt nun eben nicht mehr nur ›Tugend‹, sondern auch ›Wirkmächtigkeit‹, *virtù* im Sinne Machiavellis. Während z. B. Arthur Brooke in seiner *Tragical History of Romeus and Juliet* (1562) den italienischen Novellenstoff allein als abschreckendes moralisches Exempel der gerechten Strafe für ungezügelte Leidenschaften und Ungehorsam gegenüber den Eltern nachzuerzählen wusste,

Ambivalenz der Normen



Ein früher Comicstrip: Eine Szene aus *The SpanishTragedy* (II, iv/v) als Titelblatt der Ausgabe von 1615

Die große *summa melancholica* des jakobäischenZ eitalters: Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621). Das emblematische Titelblatt der erweiterten Ausgabe von 1628 zeigt in seinen einzelnen Feldern die verschiedenen Formen und Aspekte der Melancholie und den Autor als zweiten Demokrit (vgl. S. 150).

beschwört Shakespeare in seiner Liebestragödie mit der ganzen Suggestivkraft seiner Poesie und Dramaturgie diese Leidenschaft auch als eine beglückende, Körper und Seelen verschmelzende Steigerung menschlicher Erfahrungsmöglichkeit.

Rachetragödien und tragische Rächer

Wie kein anderer Tragödientyp der Zeit kann gerade der beliebteste, die *Revenge Tragedy*, diese historisch bedingte Ambivalenz der Normen belegen; ihr Erfolg beruht gerade darauf, dass sie eine Norm ins Zentrum rückt, die problematisch geworden ist.

Rache als Recht und Verbrechen

Wenn Bacon in seinem Essay »Of Revenge« (1625) die Rache als »a kind of wild justice« definiert, ordnet er sie einer archaischeren Gesellschaft zu, wie sie der moderne Staat, der in seinen Rechtsinstitutionen die richterliche Gewalt für sich monopolisiert, gerade überwunden hat. Die Rache ist den Elisabethanern verbunden mit dem Bürgerkriegstrauma des *War of the Roses*, in dem die rivalisierenden Adelssippen einander in selbstzerfleischender und staatszersetzender Rache dezimiert hatten. Dem frühneuzeitlichen Staat gilt daher die private Blutrache als einer der schwerwiegendsten Angriffe auf die gesellschaftliche Ordnung, und er kann sich dabei auch auf die christliche Moralphilosophie berufen, nach der die Rache Gott vorbehalten ist oder eben ihm selbst als dem irdischen Sachwalter Gottes. Mit dieser offiziellen Sicht konkurrieren jedoch in bestimmten Gesellschaftsgruppen erheblich davon abweichende positive Bewertungsschemata, die sich zum Teil noch vom Recht auf Blutrache in einer Sippengesellschaft herleiten oder aber vom modernen kontinentaleuropäischen Duell- und Ehrenkodex beeinflusst sind. Das Auseinanderklaffen dieser Normen macht jede einzelne Rachetat zu einem vielschichtigen ethischen Problem, das sich je nach Anlass und Ausfüh-

rung der Rache ganz unterschiedlich darstellt und den Rächer selbst zu einer schillernden, gleichzeitig Sympathie und Abscheu erweckenden und bis zum Wahnsinn in sich gebrochenen Figur werden lässt.

Thomas Kyds *Spanish Tragedy* aus den mittleren achtziger Jahren ist hier modellbildend bis hin zur jakobäischen Tragödie. Hieronimo, dem zentralen Rächer dieses Stücks, ist es aufgegeben, die brutale Ermordung seines Sohnes selbst zu rächen, da eine gerichtliche Verurteilung und Sühne der Untat durch die politischen Umstände ausgeschlossen ist. Er ist dabei in ein kompliziertes Netz von Intrigen und Gegenintrigen, von Rache und Gegenrache, verstrickt, das ihm ein Höchstmaß an Verschlagenheit und geschickt kalkulierender *policy* abverlangt. Spannend wie diese Handlungsverwicklungen und Hieronimos schwieriger und langwieriger Weg zur erfolgreichen Rache sind, so steht doch im Mittelpunkt seine innere Entwicklung vom trauernden Vater, dem sein Verlust und die Aussichtslosigkeit seiner Lage den Verstand rauben, zum raffiniert seine Möglichkeiten nutzenden Intriganten; vom gerechten Richter, der er ja von Amts wegen ist, zum grausamen Rächer, der sich am Ende selbst richtet. Dass ihm auf diesem Weg die Zuschauer bis zum Ende ihre Sympathie nicht entziehen, hat mehrere Gründe: In der von machiavellistischem Intrigantentum beherrschten Hofwelt Spaniens erscheint es als unausweichlich, dass sich auch der Gerechte der Mittel raffiniertester *policy* bedient. Hieronimos große Monologe und Reden machen dies eindrucksvoll deutlich und lassen dabei die Kontamination seines Charakters durch die Korruptheit der Welt, in der er agieren muss, als einen Selbstentfremdungsprozess von tragischer Notwendigkeit erscheinen. Zudem bieten die chorischen Zwischenakt-Dialoge zwischen dem Geist Andreas und der personifizierten »Revenge« eine Bewertungsperspektive, die streng zwischen Hieronimos gerechter Rache und den diabolischen Racheintrigen seiner Gegenspieler unterscheidet. Dennoch bleibt Hieronimos Rache-Ethos ambivalent, und diese Ambivalenz geht wie ein Riss durch viele seine Reden: So überantwortet Hieronimo im großen Monolog der Szene III,xiii mit dem lateinischen Bibelzitat »Vindicta mihi!« (Römer 12,19) die Rache zunächst den Göttern, um dann aber alsbald den Entschluss zur heimtückischen Rache zu fassen. Damit erscheint er in einer bis zum Ende durchgehaltenen Doppelperspektive gleichzeitig als Frevler, der sich in seiner Hybris das göttliche Privileg auf Rache anmaßt, und als gerechtfertigtes Werkzeug göttlicher Rache.

Rache und »policy«

Das Kydsche Modell wird in den folgenden Dekaden in mehr als zwei Dutzend Rachetragödien aufgegriffen und variiert. Die bedeutendste unter ihnen ist Shakespeares *Hamlet* (um 1600), der mit der *Spanish Tragedy* in einem vielschichtigen Dialog steht. Anstelle des Vaters, der den Sohn rächt, tritt hier der Sohn als Rächer des Vaters auf. Auch der zur Rache mahnende Geist wird übernommen, nun aber nicht mehr als chorische Figur, sondern in die Handlung selbst hineingenommen. Wie Hieronimo muss sich auch Hamlet erst durch Beweismittel der Identität des Mörders versichern, bevor er dann mit den Schwierigkeiten der Planung und Ausführung der Rache ringen kann. In beiden Stücken inszeniert dabei der Rächer ein Spiel im Spiel; wo Hieronimo dieses aber dem Vollzug der Rache selbst dient, ist es Hamlet das Mittel zur Überführung des Mörders. Und ebenso wird auch das Motiv des Wahnsinns variiert, indem Hieronimos echter Wahnsinn der Ausdruck einer tiefgehenden Zerrüttung seiner Identität ist, während Hamlets Wahnsinn, seine »antic disposition« (I,v), Teil seines Verstellungsspiels ist, mit dem er seine Gegner verwirrt und unter dem Deckmantel der Narrheit die Wahrheit enthüllen kann.

Shakespeares Dialog mit Kyd

Echter und gespielter Wahnsinn

Diese und weitere Motivzitate weisen *Hamlet* jedoch nicht als bloßes Remake der *Spanish Tragedy* aus, sondern pointieren Shakespeares Neuansatz. Bei ihm ist nicht mehr die Rache das eigentliche Thema, vielmehr wird seinem Helden der Racheauftrag zum Auslöser einer sehr viel weiterreichenden Erschütterung seines Selbstbildes, seiner familiären, erotischen und freundschaftlichen Bindungen, seiner öffentlichen Rolle, ja seines Platzes im Kosmos von Natur und Übernatur. Während Hieronimo vor allem mit den praktischen Problemen eines Rächers zu ringen hatte, ringt Hamlet vor allem mit sich selbst. Sein sprichwörtlich gewordenes Zögern ergibt sich nicht nur daraus, dass er zuerst sich seines Racheauftrages versichern und dann den richtigen Zeitpunkt für eine effektive und öffentliche Inszenierung seiner Rache abwarten muss, sondern vor allem auch daraus, dass er sich über sich selbst und die Motivation und Wirkungen seiner Tat klarwerden muss, bevor er handeln kann.

Diese Internalisierung der Racheproblematik und damit auch der Problematik jeden Handelns forciert Shakespeare schon dadurch, dass er Hamlet nach dem elisabethanischen Bild des Melancholikers formt. Das heißt eben, dass Hamlet nicht nur zu trübsinniger Niedergeschlagenheit neigt, sondern zu selbstkritischer Introspektion, zu einem scharfen und beweglichen Geist, der unter die Oberfläche der gesellschaftlichen Fassade dringt, und zu einer rückhaltlosen Skepsis gegenüber allen an ihn herangetragenen Sinnangeboten. Auch die Verlagerung des Schauplatzes von den für die Rachetragödie konventionellen mittelmeerischen Räumen ins nordeuropäische Dänemark ist in diesem Zusammenhang bedeutsam: Die Extrovertiertheit schnell entfachter und heiß lodernder Leidenschaften wird damit, zeitgenössischen Nationalitätenstereotypen entsprechend, zu einem nach innen gewandten Sinnen verdüstert. Und an die Stelle der machiavellistischen *policy*, die ja als besonders im katholischen Italien und Spanien beheimatet gesehen wurde und das Erklärungsmodell für die raffinierten Intrigen, den dekadenten Amoralismus und die Korruption der Welt der Rachetragödien abgab, tritt nun als thematisches Zentrum das protestantische Ethos einer religiösen Selbstbefragung und einer Überprüfung der Grundlagen des Glaubens an ein Jenseits, eine göttliche Ordnung der Gesellschaft und des Kosmos und die Freiheit bzw. Vorbestimmtheit menschlichen Handelns.

Mit dieser Ausweitung der Racheproblematik ist *Hamlet* zu einem Stück geworden, das auch jenseits der elisabethanischen Debatte um Recht und Unrecht der Rache verständlich blieb und über die Jahrhunderte hinweg bei den unterschiedlichsten Zuschauern und Lesern die tiefe Resonanz einer Begegnung mit den eigenen Fragen und Zweifeln auslösen konnte. Vor allem in Deutschland wurde der melancholische Dänenprinz von Goethe bis Heiner Müller zur Projektionsfigur für das problematische Verhältnis des poetischen Träumers oder intellektuellen Denkers zur Tat, zur politischen Welt des Handelns und der Macht. Dies, ebenso wie die zahlreichen freudianischen Analysen des erotischen Familienszenarios im *Hamlet*, mögen anachronistische Fehlinterpretationen sein. Sie belegen jedoch die fortdauernde Suggestivkraft dieses frühneuzeitlichen Stücks, das, wie nur noch Marlowes *Doctor Faustus*, einen Helden zum Zentrum hat, der zum Mythos der Neuzeit geworden ist. Und diese Suggestivkraft gründet nicht zuletzt im enigmatischen Wesen des Helden, der, sozusagen die Mona Lisa unter den Dramenfiguren, sich selbst und uns ein Rätsel bleibt.

Hamlet und kein Ende

Die jakobäischen Rachetragödien erscheinen im Vergleich dazu vordergründiger. Viele von ihnen versuchen zwar, herausgefordert auch durch die illusionistischeren Darstellungsmittel der *private theatres* und durch den sensationslüster-

Jakobäische Rachetragödien

nen Geschmack ihres exklusiven Publikums, die elisabethanischen Muster an heimtückischen Verbrechen, blutrünstigen Schaueffekten, grellen Kontrasten und raffinierten Perversionen zu überbieten, doch verliert dabei das innere Ringen des Rächers mit seinem Auftrag an Gewicht. Die meisten jakobäischen Rächerfiguren sind nicht mehr durch jenen Zwiespalt von moralischen Skrupeln und Racheinstinkten ausgezeichnet, der Kyds Hieronimo, John Marstons (um 1575–1634) Antonio in *Antonio's Revenge* (1599) oder Shakespeares Hamlet zu so vielschichtigen Figuren macht: Sie sind vielmehr von Anfang an als Schurken konzipiert, und ihre Entwicklung kann damit nur eine Steigerung in sadistische Grausamkeiten hinein sein. Cyril Tourneurs (um 1575–1626) Vindice aus *The Revenger's Tragedy* (1607) tritt zwar als scharfer Satiriker höfischer Korruption an, doch erweist sich das im weiteren Verlauf als Ausdruck derselben Zerstörungswut, die ihn zum diabolischen Intriganten und Rächer macht. Figuren wie Vindice, die sich vom zynischen *malcontent* zum machiavellistischen Monstrum entwickeln, nötigen dem Zuschauer kein Mitempfinden mehr ab, sondern allein noch ein fasziniertes Staunen ob der schieren Energie ihrer Aggressionen, der Virtuosität ihrer Intrigen und der Unerschütterlichkeit, mit der sie ihren Weg bis hin zur Selbstzerstörung gehen.

Vom zynischen »malcontent«z um machiavellistischen Monstrum

Die Kehrseite einer solchen Diabolisierung des Rächers bieten *Revenge Tragedies*, die den Verzicht auf Rache als exemplarisches Verhalten herausstellen. Der Held lernt hier, seine Leidenschaften zu überwinden, und ringt sich zu stoischer Vernünftigkeit und Ergebenheit in sein Schicksal oder zu christlichem Vertrauen auf einen rächenden und gerechten Gott durch. Tourneurs *The Atheist's Tragedy* (1611) führt dies an Charlemont vor, dessen teuflischer Gegenspieler, der Atheist D'Amville, sich ohne sein Zutun schließlich selbst zerstört. Chor und Held sind sich einig: »Attend with patience the success of things,/But leave revenge unto the King of Kings« (II,vi), und »patience is the honest man's revenge« (V,ii). Solch plakativ moralische Lösungen des Problems vermeidet zwar John Webster (um 1578 – um 1632) in *The White Devil* (um 1609–1612) und *The Duchess of Malfi* (um 1612/13), doch stehen hier nicht mehr die Rächer Flamineo und Bosola im Mittelpunkt, sondern die Titelheldinnen, die durch ihre transgressiven Leidenschaften zum Spielball der Intrigen und Gegenintrigen werden. In einer Liebestragödie wie John Fords *'Tis Pity She's a Whore* (1633) wird schließlich das Rachemotiv ganz in die Nebenhandlung verdrängt und dient nur noch dazu, dem Stück zu einem effektvoll reißerischen Ende zu verhelfen. Die immer auch politische Problematik der Rache ist damit vollends dem eher privaten Interesse an extremen Liebesleidenschaften und den Ambivalenzen des Erotischen gewichen. Auch hierin zeigt sich, dass das Theater in der Stuartzeit immer weniger beansprucht, öffentliches Forum politischer Interessenkonflikte zu sein, und dass es sich in dem Maße aus der politischen Öffentlichkeit ausgrenzt, in dem sich in dieser die Konflikte zum Bürgerkrieg zuspitzen.

Stoischer Racheverzicht

Zwei Komödientraditionen

Die zeitgenössische Reflexion darüber, was eine Komödie ausmacht, läuft auf zwei recht unterschiedliche Bestimmungen hinaus. Die erste bezieht sich auf ihr *plot*, das gerade umgekehrt verlaufe wie das einer Tragödie und mit einem *happy ending* abschließe. So tritt in der Expositionsszene des *Midsummer Night's Dream* Egeus auf und führt Klage gegen seine Tochter Hermia, die Demetrius heiraten

Der große Schweizer Maler Heinrich Füssli widmete dem *Midsummer Night's Dream* einen Zyklus von Gemälden, die vor allem die unheimlichenS eiten dieserF eenkomödie betonen. »Titania Awakes« (1793/94) bezieht sich auf die Szene IV, i.

soll, aber in Lysander verliebt ist. Er ruft das Gesetz an, nach dem sie sich entweder dem Willen des Vaters beugen oder den Tod bzw. ein Leben im Kloster erleiden muss. Am Ende des Stücks, nach vielen Irrungen und Wirrungen, kriegt Hermia ihren geliebten Lysander und Demetrius seine Helena. Die junge Generation hat damit über die alte gesiegt, die Liebe über das Gesetz und die Widerstände der Gesellschaft. Lange davor schon, in der Szene III,ii, kündet der Kobold Puck, der Geist komischer Wirrnisse, diesen Sieg an, indem er das alte »country proverb« zitiert, dass

> Jack shall have Jill,
> Nought shall go ill;
> The man shall have his mare again, and all shall be well.

Diese Vorstellung, dass Komödien von Liebeswirren handeln, die glücklich in der Vereinigung der Liebenden und in der Aussöhnung von Eltern und Kindern enden, ist natürlich weder Shakespeares noch eine elisabethanische Erfindung. Schon die »Neue Komödie« der Antike kannte dieses übergreifende Handlungsschema, vor allem aber war es auch das Handlungsschema des spätantiken »Romans« und der mittelalterlichen Romanzen, deren Stoffe und Strukturen in der elisabethanischen Erzählliteratur vielfach aufgegriffen wurden. Wir nennen daher diese Konzeption von Komödie eine »romantische« oder, um Verwechslungen mit der späteren Periode auszuschließen, eine »romaneske«.

Wenn Ben Jonson (1572/3–1637) in seiner Komödie *Every Man Out of His Humour* (1598) in Rahmendialogen die zwei Zuschauer Mitis und Cordatus über das Wesen der Komödie räsonieren lässt, zeigt er anhand von Mitis' Verwunderung darüber, dass die Komödie, der sie beiwohnen, nicht seinen Erwartungen entspricht, wie sehr dieses romaneske Komödienmodell bestimmend war. Mitis' Einwand ist,

> [t]hat the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting-maid; some such cross-wooing, with a clown to their servingman [...] (III, i) –

kurzum, dass das Stück keine romaneske Komödie ist, wie sie Shakespeare in den neunziger Jahren so popularisiert hatte. Stattdessen sei es »near, and familiarly allied to the time«, d. h. gehe es auf die aktuellen Zeitläufte und die gesellschaftliche Wirklichkeit ein. Cordatus, »the author's friend« und sein Sprachrohr, rechtfertigt dies mit Rekurs auf eine ganz andere, eine antike Konzeption von Komödie, für die er als Gewährsmann Cicero anführt,

> who would have a comedy to be *imitatio vitae*, *speculum consuetudinis*, *imago veritatis* [eine Nachahmung des Lebens, ein Spiegel der Sitten, ein Bild der Wahrheit]; a thing throughout pleasant and ridiculous, and accommodated to the correction of manners.

Romaneske vs. satirische Komödie

Komödie wird hier als ein satirisches Genre definiert, dessen *plot* so beschaffen sein muss, dass es immer wieder zu Situationen kommt, die das Fehlverhalten von Figuren sichtbar machen. Wo in der romanesken Komödie das Lachen *mit* den Figuren, die heitere Lust am Überschwang ihrer Gefühle, am findigen Witz, mit dem sie

die Schwierigkeiten überwinden, und am Glück, das sie schließlich finden bzw. einander bereiten, im Vordergrund steht, dominiert in der satirischen Komödie das Lachen *über* die Figuren, das Verlachen ihrer Schwächen – ihrer harmlosen Torheiten, aber auch ihrer gravierenderen Laster. Die komische Figur ist hier kein liebenswertes Muster geglückter Menschlichkeit, sondern weicht von bestimmten gesellschaftlichen Normen ab. Ihr Verlachen dient der »correction of manners«, indem der Normabweicher durch seine Ridikülisierung aus der Gesellschaft ausgegrenzt, oder aber zur Einsicht gebracht und damit in die Gesellschaft integriert wird.

Wir wollen diesen Gegensatz von romanesken und satirischen Komödien, der die Formen des komischen Spiels auf dem Theater der Tudor- und Stuartzeit bestimmt, in modellhafter Exemplarik am Unterschied zwischen den Komödien Shakespeares und denen Ben Jonsons verdeutlichen. Dieser generische Unterschied erweist sich dabei auch als historische Differenz, wie die Erscheinungsdaten unserer Hauptbeispiele schon belegen: *As You Like It* (vor 1599) und *Twelfth Night* (vor 1601) sind spätelisabethanisch, *Volpone* (1605/6) und *The Alchemist* (1610) frühjakobäisch – ein weiterer Beleg für die Verdüsterung des gesellschaftlichen und geistigen Klimas, für die zunehmende Desillusionierung und Bitterkeit im Übergang von den Tudors zu den Stuarts.

Shakespeares Komödien entführen den Zuschauer in ferne, südliche Gefilde von romanzenhaftem Glanz, nach Athen etwa (*A Midsummer Night's Dream*) oder Sizilien (*Much Ado About Nothing*), in den Ardennerwald (*As You Like It*) oder nach Illyrien (*Twelfth Night*). Mit der einzigen Ausnahme der *Merry Wives of Windsor* vermeidet Shakespeare den unmittelbaren Wirklichkeitsbezug auf das zeitgenössische London und England. Jonson dagegen sucht diesen bewusst; seine Fiktionen sind im Hier und Jetzt der Zuschauer angesiedelt. »Our scene is London«, heißt es programmatisch im Prolog zum *Alchemist.* Selbst ein Stück wie *Volpone*, das in Venedig spielt, verdeutlicht auf vielfältige Weise, dass die mittelmeerische Hafenstadt eine Metapher für das frühkapitalistische London ist. Von Shakespeares Venedig im *Merchant of Venice* (um 1596–98) unterscheidet sich seines ja schon darin, dass es hier keine romantische Insel Belmont als harmonischen Gegenpol und Fluchtraum gibt.

Was Shakespeares Komödie bewegt, ist die Liebe. Ihre Haupthandlung besteht darin, dass Liebespaare gegen äußere Widerstände und innere Verwirrungen zu sich und zueinander finden. Jonsons Komödie dagegen bewegt das Geld. Nach ihm allein streben sowohl Volpone und die Erbschleicher als auch der Alchemist Subtle und seine Klientel. Wo neben diesen ökonomischen Intrigen erotische überhaupt eine Rolle spielen, wirkt das – wie etwa bei Celia und Bonario im *Volpone* – wie das knappe Anzitieren einer Komödienkonvention, das gerade deren Verabschiedung verdeutlichen soll. Und wenn Shakespeares Liebende sich verstellen oder verkleiden – und vor allem seine Heldinnen wechseln gern ihr Geschlecht oder ihren Stand –, bringt sie das ihren Geliebten näher, lässt sie es heilsam verwirrende Gefühlsbereiche jenseits der gesellschaftlichen Normierungen von Geschlecht und Stand erproben – und bietet es dem Zuschauer die apart androgynen Reize eines Knabenschauspielers, der eine junge Dame spielt, die ihrerseits in die Hosen-oder Dienerrolle schlüpft. Die virtuosen Verstellungskünste Volpones dagegen, der mit seiner gemimten Krankheit zum Tode die Erbschleicher anlockt und ihnen immer neue Geschenke entlockt, oder der Schwindel alchemistischer Goldgewinnung, den Subtle und seine Gehilfen so brillant inszenieren, dienen allein der Bereicherung der Intriganten und funktionieren auch nur, weil ihre Opfer ebenso von Habgier umgetrieben sind wie sie selbst.

Volpone beim Morgengebet an seine Schätze – hier in einer Jugendstil-Illustration Aubrey Beardsleys (1897). Die Eingangsszene der Komödie wird von Beardsley auf den blasphemischenB egriff einer Verehrung des Goldesa ls *summum bonum* gebracht.

Geflecht der Handlungsstränge

Das *main plot* spaltet sich in beiden Stücken Jonsons in mehrere parallel laufende Intrigenstränge gegen die verschiedenen Erbschleicher bzw. Investoren in die alchemistischen Projekte auf. Zusammen demonstrieren diese, dass die Gier nach dem schnellen Geld alle Stände der frühkapitalistischen Gesellschaft in gleicher Weise ergriffen hat. Auch Shakespeares *plots* gestalten sich als Geflecht von Haupt-, Neben- und Parallelhandlungen, doch führen diese *unterschiedliche* Facetten der Liebe und der Selbsttäuschung vor. In *Twelfth Night* etwa sind dies Orsinos schmachtende Liebesposen, in denen er sich und Olivia zu den Helden eines petrarkistischen Sonettzyklus stilisiert, Sir Andrew Aguecheeks tölpelhafte Werbung um Olivia und ihr Geld, die Selbstverliebtheit des puritanischen Hofmeisters Malvolio, der sich von seiner Herrin begehrt wähnt, Olivias auf falschen Voraussetzungen beruhende Leidenschaft für den Pagen Cesario (alias Viola) und Sir Toby Belchs sinnliches Einverständnis mit Maria – dies alles neben jenen romantischen Liebesbeziehungen, die am Schluss triumphieren und Gefühl und Witz, Sinnlichkeit und Seelenbande zu einer glücklichen Synthese bringen.

Komödienpersonal

Diese Unterschiede in der Struktur der Komödienhandlung bei Shakespeare und Jonson hängen eng zusammen mit den Unterschieden im Komödienpersonal. Bei Shakespeare rekrutiert es sich aus überwiegend sympathisch gezeichneten Figuren, deren positives Wesen meist schon durch euphonisch klangvolle, romantische Namen – Rosalind und Orlando, Viola, Olivia und Orsino – angedeutet wird. Bei Jonson dagegen beherrschen von Habgier getriebene Schurken oder Toren die Szene, und ihre Laster werden dabei immer schon durch satirisch sprechende Namen auf den Begriff gebracht: Im *Volpone* etwa bilden sie das Fabelparadigma gerissener oder widerwärtiger, aasfressender Tiere (Volpone der Fuchs, Mosca die Fliege, Voltore der Geier usw.). Ihr Name legt sie auf einen bestimmten Charakterzug fest. Sie sind *humours*, wie Jonson in der Sprache der antiken Humoralpathologie programmatisch erklärt – Charaktere, in denen die Körpersäfte nicht harmonisch gemischt sind, sondern einer so vorherrscht, dass er zum unkontrollierbaren Trieb wird. Nur eine Radikalkur der satirischen Verspottung konnte sie in Jonsons frühen Komödien – *Every Man in His Humour* (1598) und *Every Man out of His Humour* (1599) – noch davon purgieren. In seinen jakobäischen Komödien jedoch haben diese Triebe eine solche kriminelle Energie angenommen, dass ihre Träger unheilbar erscheinen und nur noch durch öffentliche Bloßstellung, Entmachtung und Ausschluss aus der Gesellschaft unschädlich gemacht werden können. Die Intriganten Volpone und Subtle spielen dabei eine Doppelrolle: Sie sind gleichzeitig Subjekt und Objekt der Satire. Einerseits dienen Jonson ihre Intrigen dazu, die humoralpathologischen Deformationen ihrer Intrigenopfer satirisch bloßzulegen, andererseits werden sie selbst, umgetrieben von ihrem *humour* verschlagener Habgier, als betrogene Betrüger unserem Verlachen preisgegeben.

Das Intrigenspiel der Täuschungen erfüllt hier also die satirische Funktion der Bloßstellung von Charakterdeformationen und Lastern, während das komödiantische Spiel der Täuschungen, Verwirrungen und Verwechslungen in Shakespeares Komödien den Figuren – wie auch dem amüsierten Publikum – ihre Torheiten, närrischen Verstiegenheiten und Selbsttäuschungen vor Augen führt. Diese erweisen sich auch nicht als unheilbare Deformationen; die Figuren werden vielmehr über die komischen Imbroglios zu Selbsterkenntnis und Einsicht und damit zu einer beglückenden Balance der Gefühle geführt. Dabei kommt den Heldinnen eine ebenso zentrale Position zu wie bei Jonson den brillant intrigierenden Schurken. Die Frauen, in den Tragödien meist die leidenden Opfer oder in

besonderer Weise getrieben von unkontrollierten und zerstörerischen Leidenschaften – hier haben sie das Heft in der Hand und lösen mit spielerischem, selbstironischem Witz und mit romantischem Gefühlsüberschwang die Männer aus ihren Verklemmungen und Posen.

Neben den Komödienheldinnen stellen in Shakespeares Komödien der Jahrhundertwende die Narren die normativen Schlüsselfiguren dar. Sie sind nicht mehr die unfreiwillig komischen Tölpel, die *clowns* oder *fools natural* der frühen Komödien, wie etwa Speed und Launce in *The Two Gentlemen of Verona* (um 1592/93), die Handwerker im *Midsummer Night's Dream* oder Launcelot Gobbo im *Merchant of Venice*, sondern sind professionelle Hofnarren, *fools artificial* und *wise fools*, die ihr Narrenwesen als geistreiche Kunstübung der Wortverdreherei, der paradoxen Verkehrung der Perspektiven und Werte, der Parodie und des Lieds betreiben. Touchstone in *As You Like It* kann damit in der Tat als jener kritische »Prüfstein« für idealistisch verstiegene Attitüden oder pastorale Schwärmerei fungieren, als den ihn sein Name ausweist, und Feste in *Twelfth Night* ist sowohl die Verkörperung des Geistes der Komödie als Fest, als auch der, der die Zuschauer aus der romantischen Komödienwelt wieder in den Alltag zurückführt, in dem der Regen »raineth every day«. Wie anders dagegen die Hofnarren, die Volpone sich hält! Nano (der Zwerg), Castrone (der Kastrat) und Androgyno (der Hermaphrodit) sind monströse Kreaturen, die emblematisch die monströse Perversität ihres Herrn und seiner Welt verdeutlichen – einer Welt, in der das tote Gold mehr gilt als alles Lebende.

Entsprechend unterschiedlich fallen auch die Komödienschlüsse aus: Shakespeares Komödien klingen aus mit einer Feier der glücklichen Vereinigung von zwei oder mehr Paaren und der Versöhnung der gesellschaftlichen Konflikte und Widersprüche, mit Musik, Lied, Tanz oder heiteren Gesprächen über die bevorstehenden Hochzeiten; Jonsons Komödien dagegen enden vor Gericht mit der strengen Verurteilung und Bestrafung der Schuldigen. *The Alchemist* geht hier sogar noch einen Schritt weiter als *Volpone*: Subtle entkommt am Ende. Das Stück entlässt damit die Zuschauer mit grimmigem Wirklichkeitsverweis in ein London, in dem Habgier und Gaunerei in den verschiedensten Masken immer noch ihr Unwesen treiben. Aber auch Shakespeares *happy endings* sind nicht ungetrübt, sondern verdüstern sich deutlich in den letzten Regierungsjahren Elisabeths. Schon die strenge Verurteilung des Juden Shylock im *Merchant of Venice* (IV,1) wirft einen langen und tiefen Schatten auf die mondbeglänzte Zaubernacht von Belmont, in der die Liebenden und Freunde ihr Glück feiern. In *As You Like It* schließt sich der bittere Melancholiker Jacques selbst aus und bleibt in hofkritischer Distanz im Wald zurück, und in *Twelfth Night* steigt Malvolio mit einem unversöhnlichen »I'll be reveng'd on the whole pack of you!« (V,i) aus dem *happy ending* aus. Hier nähert sich Shakespeares romantische Komödie der satirischen Komödie Jonsons an, wie ja Malvolio überhaupt, von seinem sprechenden Namen bis zu seiner puritanisch-heuchlerischen Spielverderberei, wie das Zitat einer düsteren Jonson-Figur in der helleren Komödienwelt Shakespeares erscheint. Freilich markiert auch hier das Zitat noch die Differenz: Selbst Malvolio wird nicht nur satirisch abgeurteilt, sondern erweckt auch unser Mitgefühl.

In solchen anti-romantischen Kontrastfiguren und Kontrastperspektiven relativiert Shakespeare immer wieder die heitere Spielwelt seiner Komödien und legt damit ihren Kunstcharakter, ihre Fiktionalität bloß. In seinen letzten Komödien, den sogenannten *romances* oder »Märchendramen« *Pericles* (um 1606/8), *Cymbeline* (um 1609/10), *The Winter's Tale* (um 1610/11) und *The Tempest* (1611/12),

Richard Tarlton (†1588) war nicht nur der berühmteste Bühnennarr, sondern auch der beliebteste chauspieler seiner Zeit. Shakespeares Yorick im *Hamlet* ist wohl eine postume Huldigung an ihn. Noch Shakespeares Narrendarsteller, der eher clowneske William Kemp (Dogberry, Bottom, Falstaff) und der elegante und versatile Robert Armin(Touchstone, Feste), wurden an ihm gemessen.

Verdüsterte Happy-Ends

William Kemp trennte sich 1600 von Shakespeares Truppe – wohl auch, weil seine überschäumende *vis comica* sich nicht in das Ensemblespiel fügen wollte. Mit einem neuntägigen Moriskentanz von London nach Norwich erregte er im Jahr nach der Trennung neues Aufsehen; seinen eigenen Bericht dazu schmückt dieses Titelblatt von *Kemps Nine Days Wonder.*

Franz Marcs Caliban-Figurine (1913) zum *Tempest* macht die Kehrseite des utopischen Traums sichtbar. Caliban als rasender, zerstörungswütenderD ämon – oder als gequälte und entsetzte Kreatur?

betont er diesen Kunstcharakter noch weiter. Die reicheren illusionistischen Möglichkeiten der *private theatres* nutzend, bringt er Magie und Übernatürliches ins Spiel, verdichtet er die alten Romanzenmotive von Trennung und Wiedervereinigung, von Verfehlung und Vergebung ins Archetypische und Mythische und lässt er innerhalb eines märchenhaften, Harmonie und Versöhnung garantierenden Rahmens die Figuren punktuell die Grenze zum tragischen Chaos überschreiten. Das führt noch weiter weg vom satirischen Realismus Jonson und nähert die Komödie der allegorisch-emblematischen Form der *court masque*, des höfischen Maskenspiels an. Dass dies jedoch nicht den Verzicht auf kritischen Wirklichkeitsbezug bedeuten muss, haben wir anhand des *Tempest* schon gezeigt (s.o. S. 79f.), der in der Form eines Zaubermärchens die utopischen Dimensionen des Humanismus, die Entdeckung und Kolonisierung neuer Welten, den Traum von der wissenschaftlichen oder magischen Beherrschung von Mensch und Materie und die Legitimationsprobleme politischer Autorität modellhaft durchspielt.

»Citizen Comedies«

Für die weitere Entwicklung der englischen Komödie im 17. Jahrhundert bleibt jedoch eher das Modell Ben Jonsons bestimmend. Die *Citizen Comedies* eines Thomas Middleton (1570–1627) oder eines Philip Massinger (1583–1640) handeln von Standesschranken überschreitenden Geld- und Heiratstransaktionen und grundieren die erotischen Verwicklungen mit den ökonomischen Interessen der *rising gentry* und eines Adels in Finanznöten. Aber nicht nur in dieser sozialen Absenkung des Personals von den romantischen Aristokraten Shakespeares zum Handel und Gewerbe treibenden Bürgertum, zu schlauen Arrivisten, biederen Handwerkern und dem neuen Lumpenproletariat eines aus den Nähten platzenden London, und nicht nur in der satirischen Typenkomik, in der dieses schwärende Leben einer mit neuer Intensität werkelnden und dem Geld nachjagenden Metropole dargestellt wird, bleibt das Modell Jonsons bestimmend. Auch seine Bemühungen um eine klassizistisch reinere Komödienform, die die ausschweifenden räumlichen und zeitlichen Dimensionen und die Mischung von Komik und Tragik, von Romantik und Posse bändigen soll, wird bis hin zur *Restoration Comedy* stilbildend bleiben. Sein Verdikt über den Rivalen, »that Shakespeare wanted art«, wird lange nachwirken und einer kreativen Rezeption im Wege stehen.

Tragical-comical-historical-pastoral

Experiment und Formenreichtum

Polonius' Registerarie elisabethanischer Dramengattungen und ihrer Mischformen (*Hamlet*, II,ii), der wir unseren Titel entlehnt haben, macht ironisch deutlich, dass alle klassizistischen Versuche, den experimentierfreudigen Formenreichtum des englischen Renaissancetheaters säuberlich zu etikettieren, in hilfloser Pedanterie enden müssen. Nicht nur, dass solche Versuche wenig fruchten, da jede ihrer Unterteilungen immer weiterer Unterteilungen bedarf; sie sind sogar kontraproduktiv, da sie gerade das verfehlen, was die spannungsreiche Vitalität dieses Theaters ausmacht – seine bewussten Konfusionen aller Gattungen,

Gattungsmischungen

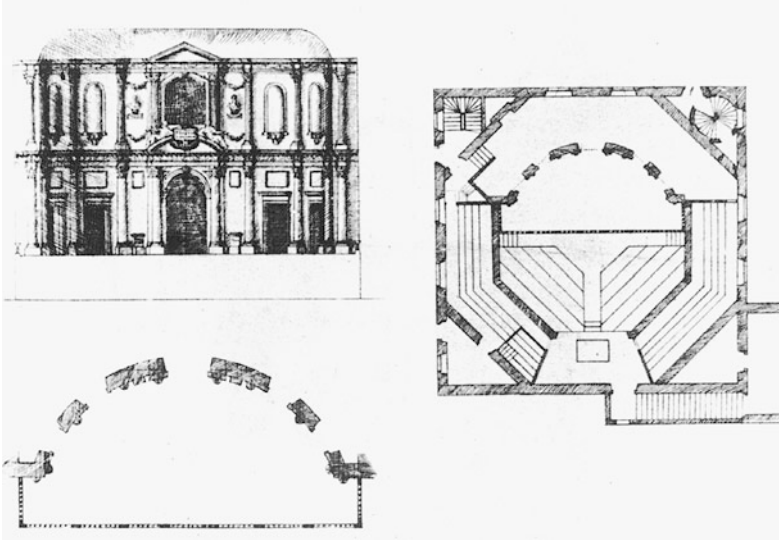
seine kühnen Verschränkungen von Hohem und Niedrigem, von Alltagsprosa und glanzvollem Vers, von Farce und sublimer Tragödie, von grotesker Körperlichkeit und geistreichem Witz, von Profanem und Heiligem …

Selbst die erschütterndsten Tragödien haben ihre Narren, Tölpel und Rüpel, ihre burlesken, grotesken oder farcenhaften Auftritte. Und wenn man über diese »Bastardisierung« der Gattungen – so die abschätzige Metapher Sidneys und an-

derer – auch geteilter Meinung sein kann, was etwa Prestons *Cambyses* oder noch Marlowes *Doctor Faustus* betrifft, so wäre doch ganz unbestreitbar *King Lear* ohne den Narren und ohne den gespielten Wahnsinn Edgars weniger erschütternd. Ihre Narrenreden und ihr groteskes Spiel, die das Unterste zuoberst kehren, stellen nicht einfach einen komischen Kontrast zum tragischen Leidensweg Lears dar, sondern tragen dazu bei, seine Selbsttäuschungen aufzulösen, führen den ans Herrschen Gewohnten zur Solidarität mit dem »unaccommodated man«, der in seiner Schutzlosigkeit nicht mehr ist als »a poor, bare, forked animal« (III,iv), und lassen die Disintegration seines Ich im Wahnsinn zu einer regenerativen Selbsterfahrung werden. Und selbst komische Nebenszenen wie die des betrunkenen Pförtners im *Macbeth* (II,iii) oder die der Totengräber im *Hamlet* (V,i) sind mehr als bloßes *comic relief* zum entspannenden Amüsement der *groundlings* im Stehparkett. Die Groteske nach dem Horror der Ermordung Duncans und dem Wahnsinn und Selbstmord Ophelias vertieft noch das Bild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist, und der soziale Perspektivenwechsel bezieht das tragische Geschehen auf eine plebejische Wirklichkeitserfahrung, in der der Tod als der große *leveller* alle Standesunterschiede einebnet.

Tragödie und Satire

Die satirischen Kommentare der Totengräber stehen nicht isoliert da im *Hamlet*. Auch der Titelheld selbst, der Melancholiker in der Narrenmaske seiner »antic disposition«, reduziert immer wieder in karnevalesker Weise die Prätentionen der Mächtigen auf das allgemein menschliche Maß kreatürlicher Körperlichkeit und Hinfälligkeit. Hamlet ist jedoch keineswegs die einzige Tragödienfigur der Zeit, die mit ihren satirischen Kommentaren das Decorum der Tragödie immer wieder durchbricht und die Tragödie als Gattung der Satire annähert. Die Helden solcher *satirical tragedies* oder *tragical satires*, die sich ab der Jahrhundertwende häufen, haben oft Hamlets desillusionierten Blick und geistreichen Witz des Melancholikers oder sind *malcontents*, die die Laster einer Gesellschaft verspotten, die sie ausschließt. John Marston, der sich nach dem Satireverbot der Bischöfe (s.o. S. 122) der Bühne zuwendet, schafft im Titelhelden von *Antonio's Revenge* einen in dieser Hinsicht Hamlet sehr ähnlichen Rächer-Satiriker, und auch John Websters Flamineo in *The White Devil* und Bosola in *The Duchess of Malfi* gehören



Der Plan des *Cockpit-at-Court Theatre* im Palast von Whitehall (um 1632), von Inigo Jones entworfen, zeigt den Einfluss des palladianischen Stils auf die neue Theaterarchitektur der *private theatres*.

diesem Typ an. Und schließlich wendet sich auch Shakespeare in seinem jakobäischen Spätwerk diesen *tragical satires* zu: *Troilus and Cressida* (um 1603) ist nicht die Liebestragödie um Cressidas Untreue und Troilus' Schmerz, die man vom Titel her eigentlich erwarten würde. Nicht sie geben den Ton an, sondern Spötter wie Thersites und die satirisch zu eitlen und streitsüchtigen Schwadroneuren reduzierten Helden des Trojanischen Kriegs.

In solchen Stücken wird dem Zuschauer konsequent jener gesicherte Werthorizont entzogen, den eine feste Gattungsmatrix immer auch impliziert. Die Instabilität der Gattung reflektiert das Instabil-Gewordensein aller Werte und Normen, die als immer subjektive relativiert und als interessenbedingte infrage gestellt werden. Dies vollzieht sich im Bereich der Komödie ebenso wie in dem der Tragödie.

Tragikomödien

Zwei Haupttypen tragischer Überformung der Komödie treten dabei auf. Der erste versucht sich mit Rekurs auf Aristoteles' Hinweis auf Tragödien mit glücklichem Ausgang klassizistisch zu legitimieren und folgt italienischen Vorbildern eines gemischten Dramas, in denen die Handlung bis an den Rand der tragischen Katastrophe geführt wird, die dann im letzten Augenblick abgewendet wird. Die Tragikomödien, die Francis Beaumont (1584–1616) und John Fletcher (1579–1625) zwischen 1606 und 1613 gemeinsam schreiben, erreichen hier das höchste Raffinement in der Manipulation der Publikumserwartung und in der Inszenierung überraschender Peripetien. Das Böse, in das sich die Protagonisten in *Philaster* (um 1609) oder *A King and No King* (1611) tragisch verstricken, erweist sich dabei im Nachhinein als bloßer Schein: Der Vorwurf des Treuebruchs Arethusas mit Bellario bricht zusammen, sobald offenbar wird, dass »er« eine adlige Dame in Männerkleidern ist; und bei König Arbaces, der seine Schwester liebt, bleibt das Inzest-Tabu unverletzt, denn es erweist sich, dass er weder der König noch sie seine Schwester ist. Solche Tragikomödien sind ein raffiniertes Spiel mit dem Feuer des Bösen und Skandalösen, das das exklusive Publikum der *private theatres* und der *Inns of Court* fasziniert haben mag. Bei allem Vexierspiel von Gut und Böse bleibt dabei jedoch das moralische Koordinatensystem selbst intakt, zumal ja die Gattungserwartung und deutliche *clues*, die das Denouement vorbereiten, dem Zuschauer eine saubere Lösung ohne Problemrückstände garantieren.

Problemstücke

Ganz anders verhält es sich beim zweiten Typ, jenen Stücken, die viktorianische Kritiker als *dark comedies* abwerteten und die dann zu Beginn unseres Jahrhunderts, unter dem Eindruck der »Problemstücke« Ibsens und Shaws, als *problem plays* in eine verständnisförderndere Perspektive gerückt wurden. Das herausragende Paradigma dafür ist Shakespeares *Measure for Measure* (1604). Ein *problem play* ist es schon insofern, als problematisch bleibt, welcher Gattung es eigentlich angehört. Das Happy End, in dem drei Paare sich die Hände reichen, wirkt in vielfacher Weise zu forciert, zu sehr als Zitat der Konventionen eines Komödienschlusses, um das Stück wirklich zur Komödie zu machen. Die tragischen Wertkonflikte und -ambivalenzen, in die sich die Hauptfiguren gestürzt sehen, werden mit zu engagiertem Ernst dargestellt, als dass ihre komödienhafte Auflösung durch die listigen *deus ex machina*-Interventionen des verkleideten Herzogs überzeugen könnte. Das breite stilistische Spektrum, das von der Groteske der Bordell- und Gefängniswelt bis zur sakralen Weihe der *débats* über Sünde und Sühne, Gerechtigkeit und Gnade reicht, entzieht im schnellen Wechsel der Stillagen der Komödie ebenso wie der Tragödie den Boden. *Problem play* ist *Measure for Measure* aber auch wegen der Verwickeltheit der dargestellten Probleme

und weil die Lösung der dabei aufbrechenden Wertkonflikte dem Zuschauer überantwortet wird. Zum Problem geraten dem Zuschauer diese Wertkonflikte, weil einander ausschließende Positionen mit der gleichen dramatischen Persuasivkraft präsentiert werden (Ernst Schanzer): Die moralische Anarchie der Bordellwelt wird mit einer *vis comica* dargestellt, die ihre subversive Vitalität gegenüber der sich verschärfenden Kontrolle der Obrigkeit im Recht erscheinen lässt. Der als Mönch verkleidete Herzog Vincentio ist gleichzeitig der alles sehende und lenkende Stellvertreter Gottes auf Erden, ein fehlbarer Mensch in seinem Schwanken zwischen Milde und Strenge und ein trickreicher Intrigant. Isabellas hohes Keuschheitsideal erscheint innerhalb des allgemeinen Sittenverfalls als bewundernswert, wird dann aber als inhumaner Rigorismus und egoistische Selbstbewahrung problematisch.

Problematisierung und Modernisierung

Wozu diese komplexen Verschränkungen unvereinbarer Werte den Zuschauer anregen, ist nicht mehr, bestimmte Wertungen nur nachzuvollziehen, sondern das Werten selbst, seine Begründetheit in vorgegebenen puritanischen, anglikanischen oder humanistischen, aristokratischen oder plebejischen, männlichen oder weiblichen Wertnormierungen zu bedenken. In dieser Problematisierung des Wertens sind freilich nicht nur die als *problem plays* geltenden Dramen Shakespeares »Problemstücke«, sondern vielmehr alle Dramen der Frühen Neuzeit, die heute noch zum lebendigen Theaterrepertoire gehören. Denn was die Texte aus der Frühen Neuzeit, die uns heute noch faszinieren, gemeinsam haben, ist gerade diese produktive Kraft der Problematisierung, und in ihr entdeckt die Moderne immer wieder ihre eigene Vorgeschichte.

Von der Restauration zur Vorromantik

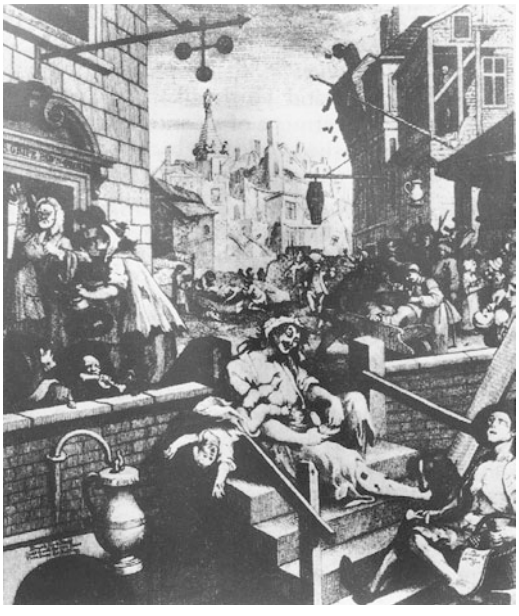
Periodisierung

Problematik von Epochenbezeichnungen

Da die Epochenetikettierungen für das 18. Jahrhundert sich nur selten auf die Namen von Herrschern oder Regierenden beziehen – allenfalls könnte man von einer »Ära Walpole« oder einem »Jahrhundert der Hannoveraner« sprechen –, beinhalten sie bereits interpretative Aussagen, die erklärungsbedürftig sind. Bezeichnungen wie »Zeitalter der Vernunft« und »Zeitalter der Aufklärung« vermitteln einen Eindruck von Harmonie, Stabilität und Ordnung, der sich schnell ins Gegenteil verkehrt, wenn man sich die vehementen Angriffe der großen Satiriker auf gesellschaftliche Unvernunft, Dummheit und politische Spaltungstendenzen vergegenwärtigt. Swifts *A Modest Proposal* etwa, in dem die Schlachtung und Zubereitung von schmackhaften Babys zur Linderung der Not in Irland empfohlen wird, ist die wohl gnadenloseste Verdammung einer verrückten Geisteshaltung, die sich dennoch als Stimme von Vernunft und Mäßigung ausgeben kann. Dass für das Fällen von Bäumen in einer Avenue und den Diebstahl von Sixpence die Todesstrafe verhängt wurde, so wie auch barbarische Gesetze gegen Vagantentum zum Vollzug kamen, deutet aus heutiger Sicht nur sehr bedingt auf eine »aufgeklärte Gesellschaft« mit optimistischem Menschenbild. Der Schmutz der Städte, die vielen, in Hogarths Stich »Beer Street and Gin Lane« unnachahmlich festgehaltenen Ginshops, die verheerenden Pocken- und Grippeepidemien und der Übergang eines leidlich prosperierenden freien Bauernstands (*yeomanry*) in ein ausbeuterisches Pachtsystem haben in großen Teilen der Bevölkerung ein Klima des Mangels und der Verelendung geschaffen. Allein die Tatsache, dass nach zeitgenössischen Schätzungen um 1700 über die Hälfte der 5,5 Millionen Einwohner Englands unterhalb des Existenzminimums lebten und damit von Fürsorge abhingen, lässt den ebenfalls gebräuchlichen Begriff »Zeitalter der Eleganz« nur noch wenig repräsentativ erscheinen, sobald die vornehme Gesellschaft Londons verlassen wird. Jede Kategorisierung einer Epoche kann somit nur sehr relative Tendenzen anzeigen, zu denen oft genug auch das Gegenteil gedacht werden muss.

Selbsteinschätzung einer Epoche

Dennoch erfüllen Periodisierungen eine wesentliche Verständnisfunktion, da sie – wie auch immer idealisierend – das Neue vor der Folie der vorausgegangenen und nachfolgenden Ära stärker konturieren, als dies ein auf historische Kontinuität ausgerichtetes Literaturverständnis erlauben würde. Auch können sie etwas von der Eigeneinschätzung einer jeweiligen Epoche mitteilen und werden so selbst zu Erklärungsbestandteilen von Geschichte und Literaturgeschichte. Ge-



William Hogarth, »Beer Street« & »Gin Lane« (1751)

sellschaftliches Konsensbedürfnis etwa wird durch Harmonie- und Vernunftpostulate abgedeckt (*The Age of Compromise*). In England waren durch die Restauration der Stuart-Monarchie 1660 Bürgerkrieg und blutiger Glaubensstreit beendet und eine neue Epoche eingeleitet, deren mühsam ausbalanciertes Konfliktpotential durch die *Glorious Revolution* von 1688/89 weitgehend entschärft wurde. Mit der Festschreibung der konstitutionellen Monarchie und eines parlamentarischen Systems von nur begrenzt auseinanderstrebenden Interessengruppen war eine breite Plattform geschaffen, die fast alle relevanten Gruppen vorbehaltlos akzeptierten; Ausnahmen bildeten einzig die *non-jurors*, die den Treueeid verweigerten, und radikale Anhänger von Jakob II., die auf eine Wiederherstellung der Verhältnisse von vor 1688 sannen. Insgesamt aber galten Fanatismus und Sektierertum einerseits, absolutistischer Machtanspruch und höfischer »Sittenverfall« andererseits als bekämpfenswerte Relikte einer vergangenen Epoche. Gegen sie wurden nun Vernunft, Toleranz, Empirie, Aufklärung und Common sense als einzig gesellschaftsverträgliche, mitunter auch polemische Leitwerte gesetzt. Jede willkürliche Absonderung von der Revolutionsvereinbarung bedeutete fortan den Versuch der »Fraktionierung«, ein Begriff, der seit Cromwell schreckliche Visionen beschwor, da er Spaltung, Aufruhr und gewaltsame Umwälzung anzeigte.

»Klassizismus«

Es sind vor allem zwei Epochenbegriffe, die das Wunschbild einer Zeitenwende, aber auch einen entscheidenden Topos für die Verbindung von Ästhetik und gesellschaftlicher Normensetzung signalhaft verdeutlichen: Klassizismus (*Neoclassicism*) und Augustan Age. In der Besinnung auf antike Humanitätsideale sowie einen Begriff von ästhetischer Konformität, die durch moralische Einsicht und sittliche Erkenntnis gedeckt war (Horaz' »docere et delectare«), verstanden die Dichter die klassischen Vorgaben als Garanten gegen Maßlosigkeit und den *false wit* einer ungezügelten Phantasie. Die Regelhaftigkeit der Formgestaltung sollte das Pendant zu einer geregelten Gesellschaft sein, deren hierarchische Teile nicht durch- und gegeneinander, sondern im Bewusstsein ihrer wechselseitigen

Notwendigkeit existierten. Zudem bestand die Vorstellung von einer universalen Ordnungshaftigkeit. Deren Gesetze waren freilich nicht metaphysisch verborgen, vielmehr konnten sie von der um Maß und Proportion bemühten Dichtung aufgespürt und in ihr ausgedrückt werden.

Wie so häufig im 18. Jahrhundert besitzt das kulturelle Selbstverständnis eine weitergehende Leitfunktion für Lebensstil und soziale Existenzgestaltung. Das Gentleman-Ideal, eine an höfische Gesprächsnormen angelehnte Konversationskultur sowie die Aneignung von Geschmack besaßen ihre klassizistisch orientierte Geltung im politischen Kräftespiel zwischen *gentry* und Hochadel, aber auch in ihrer späteren Assimilation durch das nonkonformistische Handelsbürgertum. In der Literatur hat der Klassizismus nie jene formale Strenge angestrebt, wie sie der Regelpoetik französischer Vorbilder zu eigen war. Vielmehr herrscht ein toleranter, der Theorienbildung eher abgeneigter Pragmatismus, der für Ausgewogenheit, Vernunft und Mäßigung stehen soll. Im Vordergrund stand weniger ein rigide gehandhabter formaler Systemcharakter als vielmehr der Glaube, dass die behandelten Gegenstände (Natur, Gesellschaft) eine innere Ordnung besaßen, die von der Dichtung mittels Analogie, Parallelismus und Antithetik einzig »übersetzt« zu werden brauchte.

Symmetrie und perfekte Proportion: Die »georgianische Architektur« (1714–1810)

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verliert der Klassizismus durch wachsende Psychologisierung und Moralisierung der Gattungen seine Verbindlichkeit als universaler Orientierungsmaßstab für eine objektiv vernünftige Weltordnung. Sentimentalismus und Imaginationskult gewinnen nun an Bedeutung. Doch handelt es sich auch hier um einen Ablöseprozess, der sich keineswegs in harten Brüchen, vielmehr in differenzierter Angleichung an neue Horizonte vollzieht. Am besten lässt sich dies an der Shakespeare-Rezeption nachvollziehen. Bereits Addison und Steele wenden sich gegen die starre Urteilsnorm einer *poetic justice* und betonen die allen Regeln übergeordnete Wirkung, die Shakespeare auf die Imagination und die moralische Urteilskraft des Betrachters ausübt. Dr. Johnsons nicht weniger undogmatischer Klassizismus erlaubt es immerhin, dass Shakespeares Dramen als imaginativer Ausdruck von Natur gerühmt werden. Auch wenn hier Natur noch als Projektion vorgegebener Ordnungen erscheint, lässt sie sich in keine präskriptiven Gattungsschemata mehr pressen. Regel- und Wirkungsästhetik, oft als Gegensätze behandelt, waren ineinander transformierbar geworden.

»Augustan Age«

Obgleich Alexander Pope und seine Zeitgenossen als die prototypisch »augusteischen« Dichter gelten, wird das Augustan Age zuweilen von der Restauration bis zur Vorromantik ausgedehnt. In seinem *Astraea Redux* hatte John Dryden den wiedereingesetzten Karl II. als neuen Augustus Caesar begrüßt und ein Goldenes Zeitalter prophezeit – eine Sicht, die David Hume aus dem sicheren Abstand von 1757 als unangemessene Idealisierung eines absolutistischen Herrschers zurückweisen konnte. Die Erwartung an den jeweiligen König, dass unter seiner Regentschaft ein blühendes Gemeinwesen entstehe, in dem die Schönen Künste unter der Patronage des Monarchen gefördert und sich in Zirkeln von Gleichgesinnten harmonisch entwickeln würden, ist zum Standardtopos vieler Jahrzehnte nach Dryden geworden. Vor allem unter der Stuart-Königin Anna und dem fast zeitgleichen Tory-Ministerium von Harley/St. John (1710–14) kam die Idee einer Versöhnung von Macht und Literatur gleichsam zu sich selbst. In Swifts politischen Verteidigungsschriften, aber auch bei Pope, ist sie im nachhinein zur unwiederbringlichen Geschichtskonstellation propagandistisch stilisiert, ja mythisiert worden. Seitdem blieb die Wiederkehr einer augusteischen Epoche ein Ideal, an dem

Regierende und Herrscher gemessen und zu gering befunden wurden. So richtet sich Popes »Epistle to Augustus« in Form eines römischen Lobgesangs direkt an Georg II., doch entsteht daraus ein Schmäh- und Klagegedicht. Die Unverdientheit des Lobs (»Praise undeserv'd is scandal in disguise«) resultiert hier gerade aus der Diskrepanz zwischen dem römischen Vorbild und einem König, dessen Patronage den Hofschranzen und Lohnschreibern aus dem verkommenen Londoner Grub-Street-Bezirk gilt. Wenn Samuel Johnson in der Verssatire »London« die dritte Satire Juvenals imitiert, in der der Sprecher von der sündigen Metropole auf das Land flieht (so wie Pope vor den Schmeißfliegen der Schreiberlinge in seine private Grotte in Twickenham flüchtete), ist das augusteische Modell bereits aufgegeben: Ein England, das politisch von der allgemein als korrupt geltenden Walpole-Regierung und literarisch von Grub Street repräsentiert wird, verdient nur noch mit dem Rom des Kulturzerfalls verglichen zu werden. Juvenals zornig rückwärtsgewandter Blick beeinflusst in der Tat immer mehr, was als »Düsternis der Tory-Satiriker« (L. Bredvold) bezeichnet wurde – das Bewusstsein vom Ende einer Epoche, die ein homogenes Idealverständnis einer sozialen, politischen und künstlerischen Blütezeit in sich trug.

Dr. Johnson und sein Biograph Boswell in Edinburgh. Stich von Thomas Rowlandson

Der Topos der Zeitenwende ist freilich mehr dem satirischen Pathos geschuldet, als dass er historische Prozesse adäquat beschreiben könnte. Schon die These, dass der Klassizismus als Kunstform einer ausgesprochen aristokratischen Schicht dem bürgerlichen Roman und bürgerlichen Drama weichen musste, ist in dieser Formulierung ebenso wenig haltbar wie jede dichotome Gegenüberstellung von Adel und Bürgertum. Es macht geradezu ein Spezifikum der englischen Entwicklung aus, dass die unterschiedlichen sozialen und politischen Triebkräfte in oft widersprüchlichen, von der List der Geschichte geleiteten Prozessen zu Allianzen fanden und der so herausgebildete Interessenausgleich eine Fülle wechselseitiger Angleichungen, Mischtendenzen und Entgrenzungen bedingte. Erst so konnte das Paradox entstehen, dass eine hierarchisch strukturierte, vom konservativen Grundbesitz beherrschte Gesellschaft eine im europäischen Maßstab vorbildhafte politische Mündigkeit und Dynamik der sozialen Umschichtung ermöglichte. Ein historischer Exkurs vermag die Gründe hierfür zu verdeutlichen.

Vor der »Glorious Revolution«

Die *Glorious Revolution* von 1688, die prospektiv eine Reihe bürgerlicher Errungenschaften ermöglichen sollte, war in ihrem Kern die verfassungsmäßige Festschreibung des Kräfteverhältnisses zwischen der Krone und dem vom Adel dominierten Parlament. Schon 1660 wies die Monarchie ein unübersehbar konstitutionelles Element auf: Dem König war es verwehrt, über Abgabenerhebungen eigenmächtig zu befinden, zudem musste er Entscheidungen über kirchliche Angelegenheiten an das Kavaliersparlament abgeben. Diese oligarchisch zusammengesetzte Körperschaft setzte den Indulgenzerklärungen von Karl II. die Testakte von 1673 entgegen, der zufolge jeder Amtsträger den kirchlichen Suprematseid auf den Anglikanismus zu leisten hatte. Vornehmlich als Resultat der unglücklichen Frankreich-Orientierung des Königs und einer absolutistisch geprägten Außenpolitik kam es zu einer ersten Annäherung von Anglikanismus und Dissent, vertreten in den parlamentarischen Adelsfraktionen von Whigs und Tories. Als Tories galten jene, die am unmittelbaren Erbrecht der Dynastie und am göttlichen Königsrecht festhielten, somit den Thronanspruch von James von York bestätigt wissen wollten. Die Whigs als anfangs noch radikale und z. T. republikanische Anhänger der Urvertragslehre lehnten dagegen das Prinzip der Gehorsamspflicht ab.

Als der 1685 auf den Thron gelangte Jakob II. durch eine bedenkenlose Katholisierungspolitik (Entbindung katholischer Amtsträger von der Testakte) die Angst vor einer Gegenreformation und einer papistischen Verschwörung schürte, brach der Gegensatz zwischen Whigs (*country party*) und Tories (*court party*) noch einmal auf, bevor sie sich gegen die antikonstitutionell agierende Krone verbanden (sehr zur Verlegenheit der Tories, die argumentierten, dass Jakob durch seine Desertion selbst abgedankt habe). Wilhelm III. von Oranien wurde nach England gerufen und die unblutige Wiederherstellung des rechtmäßigen Zustands als »glorreiche Revolution« deklariert. »Glorreich« war sie nicht zuletzt deshalb, weil eine Konsolidierung des politischen Prozesses ohne nochmaligen Bürgerkrieg und unter konstruktivem Einbezug der Krone gelang.

Nach der »Glorious Revolution«

Die auf naturrechtlicher Vertragslehre basierenden Revolutionsprinzipien bedeuteten einen Sieg der whiggistischen Staatslehre über ein monarchisch-unitarisches Staatsideal. Die unblutige »Umwälzung« zog bezeichnenderweise nur sehr wenige Gesetzesänderungen nach sich. Die Toleranzakte von 1689 zeigt in ihrer pragmatischen Kompromisslösung beispielhaft die gesellschaftlich-politischen Konstellationen auf, die weit ins 18. Jahrhundert reichen sollten. Zwar wurden in ihr die Rechtsnachteile für die Dissenter nicht aufgehoben, doch waren die nonkonformistischen Glaubensgemeinschaften als quasi-private Vereinigungen zumindest geduldet und konnten ihrer Religionsausübung ungehindert nachkommen. Dieser rechtlich zugebilligte Freiraum hat – vor allem in der Publizistik, in Roman und Drama – die Herausbildung einer »literarischen Öffentlichkeit« (Habermas) gefördert, die trotz fehlender parlamentarischer Repräsentation ein politisches Vakuum auszufüllen half und ein weite Teile der Gesellschaft einbeziehendes Forum schuf. Auch wenn der Adel bis zur Wahlrechtsreform von 1832 die politische Vormacht besaß, als deren Ausweis der Grundbesitz galt, kam es gerade zwischen Whig-Aristokraten und wohlhabendem Handelsbürgertum zu zahllosen Verflechtungen, bedingt durch die Primogenitur, die die jüngeren Söhne aus adeliger Familie bürgerliche *professions* ergreifen ließ, sowie durch Einheirat und Wahrnehmung von Handelsinteressen auch seitens der *gentry*.

»Das Paradies der Spekulanten«(1720): Auch Georg I. und seine Vertrauten waren in die South Sea Bubble verwickelt.

Diese graduelle Vermischung gesellschaftlicher Machtinteressen hat in der Auseinandersetzung zwischen *landed interests* und *moneyed interests* in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nochmals ein Konfliktpotential hervorgerufen, nachdem die Steuern zur Finanzierung des Spanischen Erbfolgekriegs vor allem dem Grundbesitz auferlegt worden waren. Der niedere Landadel, mit der Hochkirche eng verbunden, betrachtete sich als Wahrer eines beständigen, in sich selbst ruhenden Gesellschaftsstandes, während das Geld künstlichen Schwankungen und undurchschaubaren Spekulationen ausgeliefert sei. Gerade nach den Gründungen der Bank of England (1694), der Börse (1698) und der großen Handelsunternehmungen sind der Börsenhändler, der Spekulant und der »Projektemacher« (*projector*) zu Hauptantagonisten des Landadels geworden. Swift, der als *Old Whig* die Revolutionsprinzipien durchaus anerkannte, hat sich mit am schärfsten gegen die *New Whigs* einer Profitoligarchie gewendet: »We have been Fighting to raise the Wealth and Grandeur of a particular Family; to enrich Usurers and Stockjobbers; and to cultivate the pernicious Designs of a Faction, by destroying the Landed-Interests«. Für einen Schock sorgte auch unter den Literaten jener Zeit die sog. »South Sea Bubble«. 1711 war unter dem gemäßigten Tory Robert Harley die halbstaatliche South Sea Company gegründet worden, die den Handel im Südatlantik (v. a. mit Sklaven) beförderte. Swift investierte in sie ebenso wie Newton und Arbuthnot. Nachdem 1717 durch Übernahme von Lotteriean-

»South Sea Bubble«

leihen, Prämienhandel und betrügerische Finanzmanipulationen die Aktien um ein Vielfaches ihres Nennwerts angestiegen waren, drängte sich der Vergleich mit einer um das Vielfache ihres Volumens dehnbaren Blase (»bubble«) auf. Als sie platzte und die Aktien auf ein Drittel ihres Nennwerts zusammenschrumpften, wurde South Sea zum Symbol für Aufstieg und Fall, Hybris und Katastrophe, Inflation und Deflation. Mit der im *Act of Settlement* von 1701 geregelten Anwartschaft des Hauses Hannover und mit der Regierung Walpoles ist dem hier noch einmal aufgebrochenen Gegensatz zwischen Land- und Finanzinteressen auf längere Sicht die Grundlage entzogen, auch wenn er in der Tory-Satire noch für letzte scharfe Rückzugsgefechte sorgt.

Angleichung von Verhaltensnormen

Soziale Mobilität, gesellschaftliche Funktionsdifferenzierung bei der Herausbildung eines Staats- und Parteienapparats sowie die relative Durchlässigkeit der Klassenschranken zwischen Adel und Handelsbürgertum haben zu einer Verständigung über Verhaltensnormen geführt, die auch in der Literatur zum Ausdruck kommt. Sie ist sowohl inhaltlicher wie formaler Natur. Dem bürgerlichen Roman gelingt der Sprung ins Milieu des Landadels mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der Richardsons Pamela nach ihrer Verehelichung adelige Verkehrsformen adaptiert. Fieldings *Tom Jones* ist mit seinen ironischen Rhetoriksignalen, seiner auktorialen Allwissenheit und der quasi-absolutistischen Kontrolle des Erzählers über sein Material so sehr dem Epos angeglichen, dass die Romanform ein wenig wie Toms niedere Findlingsherkunft erscheint, die sich am Ende doch noch als von aristokratischer Abstammung herausstellt. Bis weit in das Jahrhundert hinein haben klassizistische Gattungsmuster als Schreibvorbilder für »bürgerliche« Autoren gedient, wenn auch mit Psychologie und moralischer Präskriptivik angereichert. Umgekehrt wurden empfindsame Tendenzen, wie sie in bürgerlichen Schichten kultiviert wurden, durchaus auch von der Aristokratie als Legitimationsausweis erhabenen Empfindens vereinnahmt. Als ästhetisch noch keineswegs autonomes Medium vermittelt die Literatur im 18. Jahrhundert gesellschaftliche Erfahrung, zugleich aber wirkt sie auch selbst erfahrungsprägend als aktives Instrument politischer Selbstbehauptung.

Henry Fielding. Porträt von William Hogarth

Entstehung von »literarischer Öffentlichkeit«

Literatur als Teil des öffentlichen Diskurses

Die Schriftstellerei, stellte Defoe 1725 fest, sei ein sehr beträchtlicher Zweig des englischen Handels geworden: »The Booksellers are the master Manufacturers or Employers«. Bezeichnenderweise setzt sich sein *Essay Upon Literature* nicht mit ästhetischen Problemen, sondern mit der Technik der Buchproduktion auseinander. Defoes Verständnis von Literatur als einem *trade*, einer Ware zur Belebung des ökonomischen Marktes, deutet auf einen grundlegenden Wandel im Verständnis literarischer Tätigkeit im nachrevolutionären England. War einst eine vom Hof geförderte bzw. in Auftrag gegebene Literatur allein für eine repräsentative Öffentlichkeit bestimmt, so wandelt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Literatur zu einer Form des öffentlichen Diskurses, in dem politische, religiöse und ethische Problemstellungen kontrovers verhandelt werden. Kunst ist in diesem Verständnis weder autonome Sphäre noch eigenständige Institution, die allein den von ihr entwickelten Zielsetzungen folgt; dies wird nirgendwo deutlicher als in der Anbindung klassizistischer Ästhetik an allgemeine Prämissen gesellschaftlicher und sogar naturwissenschaftlich-universaler Ordnungssysteme. Reli-

gion, Szientistik, Philosophie, Politik und Literatur sind keine voneinander getrennten Bereiche, sondern werden im Diskurs der Satire, des Romans, des Lehrgedichts, des Pamphlets etc. zusammengeführt. Führende augusteische Schriftsteller wie Defoe, Swift, Addison, Steele, Prior und Gay ergriffen Partei im politischen Tagesgeschäft und betätigten sich publizistisch, um der von ihnen vertretenen Sache Gehör zu verschaffen. Sie taten dies nicht als Autoren, die ihren »guten Namen« einem Zweck leihen, vielmehr war die Zweckbestimmtheit bereits Teil der von der Literatur eingenommenen Funktion als polemisches, didaktisches, propagandistisches oder satirisch angreifendes Medium. Defoe hatte immerhin über 500 Schriften – meist Pamphlete und Journale – verfasst, bevor er im 59. Lebensjahr *Robinson Crusoe* als eine von sechzehn Publikationen innerhalb desselben Jahres herausbrachte – der Roman war hierbei nur eine von mehreren Möglichkeiten (wenn auch die anschaulichste), aktuelle Zeitfragen publik zu erörtern. Unter Defoes vielfältigen Druckerzeugnissen finden sich ein Familienratgeber, *The Family Instructor*, der als häusliches Etikette-Handbuch in Dialogform eingerichtet ist, sowie ein *Essay on Projects*, in dem Verbesserungsvorschläge für das Bank-, Versicherungs- und Schuldenwesen gemacht werden. Die Zeitschrift *The Review* mit Abhandlungen über Politik und Kommerz publizierte Defoe fast im Alleingang von 1704 bis 1713, bis die einstmals whiggistische Tendenz des Blattes aus Opportunitätserwägungen heraus mehrfach korrigiert wurde. Jonathan Swift wiederum gab im Auftrag der Politiker Harley und St. John die Zeitschrift *The Examiner* (1710) heraus, verklärte in *The Four Last Years of the Queen* das gemäßigte Tory-Ministerium von 1710 bis 1714, setzte sich im *Proposal for Correcting the English Tongue* für eine korrekte, unaffektierte Sprach- und Konversationskultur ein und verfasste Predigten, Pasquille, Pamphlete, Spottgedichte (*The Legion Club*), bevor er mit den *Drapier's Letters* unmittelbar in eine brisante politische Kontroverse zwischen England und Irland eingriff und dabei zum Boykott einer von London oktroyierten Münze aufrief.

Literarische Öffentlichkeit und »public opinion«

In *Strukturwandel der Öffentlichkeit* hat Jürgen Habermas beispielhaft die Herausbildung einer »literarischen Öffentlichkeit« am englischen Modell dargestellt. Das öffentliche Räsonnement vollziehe sich im 18. Jahrhundert »unter Absehung von allen sozial und politisch präformierten Rängen« nach den Regeln der Vernünftigkeit und des besseren Arguments. Die Privatleute verständigten sich eben nicht nur qua Menschen über ihre Subjektivität, sondern möchten qua Eigentümer die öffentliche Gewalt in ihren gemeinsamen Interessen bestimmen. So sei ein »ständig sich erweiternder vorparlamentarischer Hof« entstanden, der es ermöglicht, dass die im Parlament unterlegene Minderheit in die Öffentlichkeit ausweichen und an das Publikum appellieren könne – man denke etwa an die höchst anspruchsvolle literarische Opposition von Pope, Swift, Bolingbroke, Gay und Fielding im ersten Regierungsjahrzehnt von Premier Walpole. Erst gegen Ende des Jahrhunderts verlagert sich der öffentliche Diskurs von der Literatur im engeren Sinn auch auf neue Tageszeitungen wie die *Times*, auf Vereine und politische *pressure groups*.

Die sehr hohe Auffassung vom Leistungsvermögen der Literatur innerhalb des öffentlichen Räsonnements verleiht ihr auch eine »öffentliche Stimme«, die sich ihres Auftrags, ihrer rhetorischen Mittel und der Lesererwartung sicher ist. Auch dort, wo Literatur unter dem Mantel von Authentizität fiktive Geschichten erzählt, bildet sie eine Plattform und ein Forum der politischen Auseinandersetzung. Der gesellschaftliche Bezug ist ihr nicht als bloß immanentes Bedingungsmerkmal beigegeben, sondern gehört zu ihrem Wesen als einem Beeinflussungs-

organ der *public opinion*. Allzu vereinfachend, aber in der Tendenz zutreffend haben Kritiker darauf hingewiesen, dass der augusteische Dichter dem Dilemma künstlerischer Identitätskrise und Isolation entkommen konnte, während die Pathologie späterer Autoren wie Collins, Smart und Cowper bereits auf einen unheilbaren Bruch zwischen Künstler und Gesellschaft verweise.

Mäzenatentum

Die Zuwendung zur Literatur als einer Form des öffentlichen Diskurses ist nicht vom soziokulturellen Wandel und den allgemeinen Bedingungen zu trennen, unter denen die Schriftsteller ihre Tätigkeit ausübten. In der Restaurationsepoche waren es nicht zuletzt die adeligen Mäzene, die kulturelle Zentren schufen und den Schriftstellern eine nicht zu unterschätzende Freiheit innerhalb eines nicht infrage gestellten Normensystems gewährten. So büßte der Hof allmählich seine bestimmende Stellung als Mittelpunkt der Auftragsvergabe ein. Drydens Gönner war noch der Earl of Dorset, ein Höfling und *man about town*, der auch die Dramatiker Wycherley und Congreve unterstützte. Mit Charles Montague (dem ersten Earl of Halifax), selbst literarisch produktiv und überdies Präsident der Royal Society, betrat der Prototyp eines Patrons die Szene, der den aufklärerischen Kurs eines Addison und Steele ermutigte und mit deren Essays einen Typ von Literatur förderte, der gewöhnlich dem »aufsteigenden Bürgertum« zugeordnet wird. Das Beispiel zeigt, wie soziale Etikettierungen immer fragwürdiger werden, sobald ihnen der Charakter von Ausschließlichkeit zugemessen wird.

Politischer Streit

Die zahlreichen Wahlkämpfe zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatten zur Folge, dass sich die politischen Fraktionen – die noch keine Parteien im modernen Sinne waren – eine breitere politische Legitimation in der öffentlichen Meinung zu verschaffen suchten. Diese *public opinion* konnte sich nun in der veröffentlichten Parteinahme für eine der rivalisierenden politischen Richtungen entwickeln und war dementsprechend heftig umkämpft. Ein Übriges hatte die 1695 angeordnete Aufhebung des *Licensing Act*, der regierungsamtlichen Vorzensur, getan, die erst die rechtliche Voraussetzung für die Entfaltung einer breiten Publizistik schuf; einzig die Gesetze gegen Verleumdung (*Libel Laws*), die auch gegen den Drucker einer Schmähschrift angewandt werden konnten, stellten eine Bedrohung v. a. für die Satiriker dar.

So entstanden Zeitschriften, die nicht mehr nur für die Klientel aristokratischer Magnaten und zur Verbreitung der Hofmeinung geschrieben waren. Vielmehr wurde eine Parität der Informierten angestrebt, eine von Hierarchisierungen weitgehend freie Beurteilungsinstanz. 1702 erfolgte die Gründung der Zeitung *The Daily Courant*, und bereits 1724 gingen in London drei Tageszeitungen und dreizehn weitere Journale in Druck, die ein- bis dreimal wöchentlich erschienen. Die Presse war wohl noch keine Macht eigenen Rechts, noch keine vierte Gewalt, doch bewährte sie sich als Multiplikator von Meinungen und in der Austragung von Kontroversen. Sie beförderte die Diskussion in Clubs und Kaffeehäusern und war damit auch stilbildend für einen aufgeklärten, toleranten Gesprächston, der das Dekorum in der Öffentlichkeit wahrte. Die Kaffeehäuser bildeten dabei Zentren des geistigen und gesellschaftlichen Lebens in der Hauptstadt und fungierten als parteilich ausgerichtete Meinungsbörsen, in denen Wochenschriften wie *The Spectator* mit großem Erfolg zirkulierten. Berühmt geworden sind Will's Coffee House und St. James's Coffee House, in denen auch Literaten wie Congreve, Addison und Pope verkehrten. Daneben etablierten sich Clubs wie der whiggistische Kit-Cat Club, der auch die Patronage von Bühnen übernahm, und der noch bekanntere Scriblerus Club, in dem die größten satirischen Geister der Epoche (Pope, Gay, Swift, Congreve) zusammenkamen und sich eine Lächerlichmachung

Clubs und Kaffeehäuser

von »all false tastes in learning« – also jeglicher Form von Inkompetenz und Geschmacksverirrung – vornahmen. Auch wenn der Scriblerus Club vornehmlich toryistisch geprägt war, machte der spielerische Wettbewerb um eine möglichst täuschende Mimikry von Dummheit alle darin verkehrenden Schriftsteller, gleich welcher politischen Ausrichtung, zu Verbündeten.

Neben dem persönlichen Mäzenatentum für klassizistische Literaturformen, die gewöhnlich dem nonkonformistischen Bürgertum verschlossen blieben, bildete sich allmählich ein Buchmarkt heraus, der nach rein kommerziellen Regeln funktionierte und von Autoren wie Pope und Swift für den Verfall literarischer Standards verantwortlich gemacht wurde. Zwar standen dahinter noch immer Patronate, da bis ca. 1740 ein völlig freier Absatzmarkt sich auf dem Buchsektor kaum entwickeln konnte, doch wuchs die Auffassung, dass Schreiben eine durchaus lukrative Betätigung sein konnte (auch wenn Grub Street, der Bezirk der Lohnschreiber in der City of London, synonym für geistige und materielle Verarmung stand). Unter den Hannoveraner Königen und unter Walpoles stabiler Herrschaft entfiel auch die Notwendigkeit parteipolitischer Patronage; dies erklärt, warum Walpole geradezu als Monster der Korruption und Kulturfeindlichkeit gezeichnet wurde.

Kommerzieller Buchmarkt

Dass ein geistiges Produkt auch eine Ware ist, eingebunden in ein Kosten-Preis-Kalkül, bedeutete für die Schriftsteller eine Erfahrung, die sie – je nach politischer Einstellung – als kulturelles Verfallssymptom oder als Schreibansporn empfanden. Man spürte, dass mit den veränderten Produktionsbedingungen auch das ästhetische Regelsystem einem neuen, vom Publikumsgeschmack unmittelbar abhängigen Einfluss ausgesetzt sein würde.

Leihbüchereien

Die beiden Faktoren, die eine Anonymisierung des Literaturbetriebs und eine ungeahnte Ausweitung der Lesegewohnheiten bewirkten, waren das Subskriptionswesen sowie (um 1740) die Ausbreitung von *circulating libraries*, die vom Reverend Samuel Faucourt, einem nonkonformistischen Geistlichen, ins Leben gerufen wurden. Da der Preis für einen dreibändigen Roman ein ganzes Wochensalär betragen konnte, bedeutete der von der Leihbücherei erhobene Jahresbei-

Kaffeehaus zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Entstehungsort einer literarischen Öffentlichkeit (links)

Bezirk der armen Poeten: Sweedon's Passage, Grub Street (rechts)

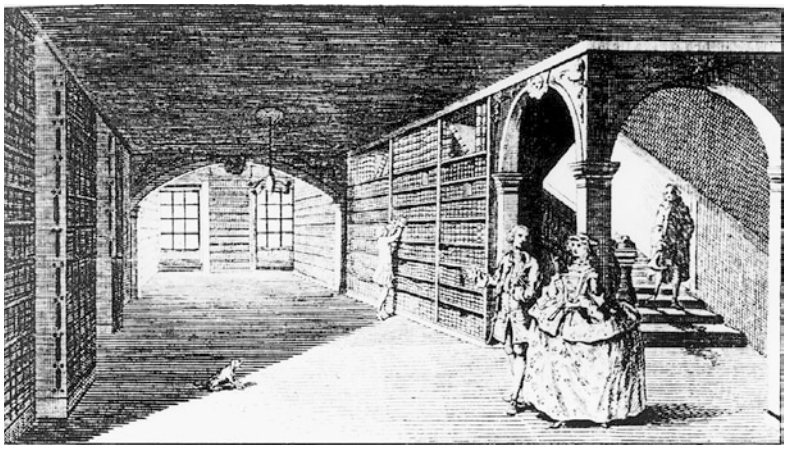
trag von einer Guinea einen gewaltigen Leseantrieb gerade für die niederen Stände. Zu den privaten Bibliotheken der Adeligen kamen nunmehr auch die öffentlichen, was für die Literatur ein rapides Anwachsen ihrer Distribution und Zirkulation mit sich brachte. Die externen Faktoren beschleunigten auch eine fortschreitende Nivellierung des Adressatenbezugs: Die oft scharfe Trennlinie zwischen den die einzelnen Gattungstypen rezipierenden Gruppen wurde immer fließender, d. h. die Literatur bildete sich als ein autonomer Bereich heraus, der nicht mehr an eine Zielgruppe innerhalb einer streng hierarchisierten Leserschaft gebunden war.

Sozialprestige des Autors

Vor allem der Roman, das »bürgerliche Epos«, setzte diese neuen Formen des Literaturmarktes voraus. Ein Romancier musste schon – wie Fielding mit seinem *comic epic in prose* – auf durch antike Autoren beglaubigte Ästhetikmuster zurückgreifen, um der Patronage für würdig befunden zu werden. Doch auch ohne Gönner stieg in der zweiten Jahrhunderthälfte das Sozialprestige des Romanautors zusammen mit der Erweiterung der Leserschaft und seiner wachsenden ökonomischen Sicherheit. Zu Jahrhundertbeginn betrug der Anteil von fiktiver Prosa an der gesamten literarischen Produktion sieben Prozent, nach 1740 etwa zwanzig und in den letzten drei Jahrzehnten fast vierzig Prozent. Fieldings Verleger, Andrew Miller, hinterließ das riesige Vermögen von £ 100.000, und ein Laurence Sterne wurde in seinen erfolgreichsten Zeiten in den Londoner Salons und Zirkeln wie ein Star hofiert.

Leserschaft

Die Ausweitung des Publikums durch die Romanliteratur zerstörte die klassizistische Idealvorstellung von einem quasi-persönlichen Dialogverhältnis zwischen Dichter und ebenso gebildetem Rezipienten. Noch 1750 bemerkte Dr. Johnson in *The Rambler*, Romane würden für die gedanklich Trägen verfasst, »chiefly for the young, the ignorant, and the idle … They are the entertainment of minds unfurnished with ideas … not fixed by principles … not informed by experience.« Darüber hinaus verdankte sich der Aufstieg des Romans zweifellos auch einer ständig wachsenden weiblichen Leserschaft. So wendet sich Sterne in seinen zahlreichen Anreden direkt an »Jenny«, »Madam« und »Julia«. Frauen konnten dem Roman als einem »picture of real life and manners« (so die gängige Bezeichnung) mehr abgewinnen als den ihrer privaten Wirklichkeit entrückten Romanzen über unbesiegbare Heldenfiguren. Gerade in Dissenterkreisen war die soziale Orthodoxie einer patriarchalischen Gesellschaft weit weniger ausgeprägt,



Francis Nobles
Circulating Library in
Covent Garden

so dass im Rollenverhalten der Geschlechter ein neuer Zug weiblicher Selbstbehauptung deutlich wurde – Defoes *Moll Flanders* und *Roxana* legen davon Zeugnis ab. Vor allem aber im Briefroman gerät jene Sphäre in den Mittelpunkt, der auch *realiter* eine immer größere Bedeutung zuwuchs: der häusliche Bereich. Da nämlich die Zubereitung von Nahrungsmitteln immer mehr auf Fabrikationsbetriebe verlagert und die Manufaktur aus dem Familienbetrieb herausgelöst wurde, beschränkte sich der private Bezirk zunehmend auf familiäre Intimität und Muße (*leisure*), eine unabdingbare Voraussetzung für die Lektüre vielbändiger Romane. Die Privatheit des Leseakts korrespondierte mit der Privatheit des Schreibens, so wie es in den Briefromanen dargestellt wurde.

Frauen als Autoren

Aphra Behn war eine der ersten Autorinnen, die (nach einem Wort von Virginia Woolf) bewiesen, dass »Geld durch Schreiben gemacht werden konnte«. Mit *Oroonoko; or, The Royal Slave* (1688) schrieb die überaus produktive Dramatikerin und Romanautorin über einen edlen Wilden, einen afrikanischen Prinzen, den weiße Plantagenbesitzer versklaven und hinrichten. Um die Vorbildhaftigkeit der italienischen *novella* zu unterstreichen, gab sie ihrem relativ kurzen Werk die Bezeichnung *novel.* Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war es dann vor allem Sarah Fielding, die mit ihrem didaktischen *conduct book, The Governess; or, The Little Female Academy*, und ihrer fiktionalen Historienbeschreibung *The Lives of Cleopatra and Octavia* ebenso großen Erfolg erzielte wie Charlotte Lennox mit *The Female Quixote* (1752), einer Romanzenparodie über eine weltabgewandte Frau, deren Kopf voller Rittergeschichten und höfischer Liebescodes ist. Doch erst mit Harriet Lees *The Errors of Innocence* (1786) und Mary Wollstonecrafts *The Wrongs of Woman; or Maria* (1791) liegen zwei Werke vor, die zu Vorläufern einer spezifischen Frauenliteratur reklamiert werden können.

Traktate und Manuale

Die expandierende Romanproduktion verdeckt freilich die Tatsache, dass Predigten und religiöse Traktatliteratur bis weit ins 19. Jahrhundert den größten Anteil aller Druckerzeugnisse ausmachten. Der Hauptgrund dafür liegt in der Eingängigkeit einer Kanzelsprache, die Ornat und Affektiertheit ablehnt – »proper words in proper places«, wie Swift, selbst ein Prediger, das Ideal beschrieb. Dr. Johnson sah in der Predigt eine geradezu klassische Form nationaler Literatur: Die *sermons* von Tillotson, Atterbury, Clarke erfüllten auf vollkommene Weise die Forderung in Glanvills *Essay Concerning Preaching* nach klarer, durchsichtiger Argumentation, die den Appell an die Vernunft mit dem Bedürfnis nach Belehrung verknüpft.

Portrait Dr. Johnson

Eine zweite bedeutsame Domäne der Buchproduktion betraf den gesamten Bereich der *self-education*, also der Lexika, Grammatiken, Nachschlagewerke und Manuale. 1728 veröffentlichte Ephraim Chambers seine *Cyclopaedia*, die es bis 1746 auf fünf Auflagen brachte, und 1755 erschien Dr. Johnsons *English Dictionary*, das auch eine Fülle von Begriffen aus Technik und Naturwissenschaften aufnahm und dessen einleitender Essay über Sprache und Sprachgebrauch zu einem bedeutenden Dokument des Sprachverständnisses der Epoche geworden ist. Der Optimismus, der im aufklärerischen Postulat von der Perfektionierung menschlichen Wissens steckt, findet seinen Ausdruck in einer unübersehbaren Fülle von Handbüchern zur Kunst der Rede und des Lesens, von Verhaltensrichtlinien und Anweisungen zur Logik und Ethik in pragmatischen Situationen, von popularisierenden Einführungen in die Astronomie, Geographie, Geometrie und Geschichte. Diese Gebrauchsliteratur kann keineswegs von der Schönen Literatur abgelöst betrachtet werden: Allein Werke wie *Robinson Crusoe* und *Gulliver's Travels* sind nicht nur mit Bezügen zu praktischem Wissen geradezu angefüllt, in ihrem

schnörkellosen Duktus stellen sie selbst eine Art von ökonomischer bzw. ethisch-satirischer »Gebrauchsliteratur« zum öffentlichen Nutzen dar.

Tagebuch

Auch private Mitteilungsformen wurden veröffentlichungsfähig und veröffentlichungswürdig, wie die bedeutende Tagebuch- und Briefliteratur von 1660 bis 1800 belegt. Puritanische Seelentagebücher stellten eine Bilanz religiöser Anfechtungen und Glaubensanstrengungen im Alltag auf. Ein ungewöhnlich lebendiges Bild vom kulturellen und sozialen Leben Londons in der Restaurationsepoche liefert Samuel Pepys' *Diary*, das der Autor dem Magdalen College in Cambridge vermachte. Pepys war Sekretär im britischen Staatsamt und begrüßte die Monarchie wegen der wiedergewonnenen Stabilität der Gesellschaft. Die Einmaligkeit seines Tagebuchs besteht in der perfekten Symbiose von Privatem und Öffentlichem. Pepys ist penibler Chronist seiner Epoche mit einer Vorliebe für Genauigkeit und Symmetrie, die seinen Eintragungen eine große Ökonomie verleiht. Andererseits scheint durch die Aufzeichnungen ein Verlangen nach Genuss und leidenschaftlicher Selbstveräußerung, die ihn auch über seine Amouren und Ehezwistigkeiten berichten lässt. Es gelingt ihm so eine Balance zwischen Distanz und Beteiligtsein, trockener Chronistensprache und stilistischer Eleganz, Wohlanständigkeit und lüsterner Erotik (»Vor dem Einschlafen vorgestellt, ich hätte es mit der Königin«, 16. 7. 1663).

Samuel Pepys

Briefliteratur

Abgesehen von den formalen Episteln, die von Beginn an für die Veröffentlichung bestimmt waren, bildete sich eine Form der Korrespondenz heraus, die private Aussprache mit publikationsreifem Bericht über allgemeine Begebenheiten verband. Diese *familiar letters* demonstrieren auf beeindruckende Weise, wie im 18. Jahrhundert selbst die persönliche Mitteilung eine über alles Persönliche hinausreichende Verbindlichkeit erlangen konnte. Die Briefe von Lady Mary Wortley Montagu aus der Türkei, wo ihr Mann als Gesandter tätig war, sind voll von witzig-scharfsinnigen Beobachtungen orientalischer Lebensgewohnheiten und liefern einen selbstironischen, oft maliziösen Einblick in ihre Ehe wie auch in das Rollenverhalten der vornehmen englischen Gesellschaft. Oft belehrend (*educational*) dagegen die Briefe des Staatsmanns und Diplomaten Lord Chesterfield an seinen unehelichen Sohn, seinen Enkel und den jungen Lord Huntingdon. Ganz in der Tradition der *conduct books*, im Tonfall jedoch souveräner und in realistischer Einschätzung menschlicher Schwächen, gibt er Anleitungen, wie kalkulierte Gefühlskontrolle, Disziplin, Selbstbeherrschung und die Gefälligkeit gedanklichen Ausdrucks zum gesellschaftlichen Erfolg führen können. Die Moralität ist auf einen Code des angemessenen Stils gebracht, und kaum anderswo wird so deutlich, welche substantielle Rolle in der augusteischen Epoche äußere, ja veräußerlichte Formen spielen: »Style is the dress of thoughts«. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist es Horace Walpole, der Sohn des Premiers Sir Robert, der der Briefliteratur zu einem quasi-autonomen Status verhilft, indem er weniger die persönliche Aussprache sucht, als mit fast monomaner Energie eine Art innere Bühne mit Ereignissen füllt und in dreitausend Briefen eine anekdotenreiche Komödie gestaltet, die sozialhistorisch unschätzbare Impressionen aus der Welt der vornehmen Whigs liefert.

Das Jahrhundert der Leserin: Lektüre bei Kerzenlicht

Verbrecherbiographien

Jene Teile aus der Unterschicht, die bei einem noch hohen Anteil an Analphabeten des Lesens überhaupt mächtig waren, rezipierten *broadside ballads, chapbooks*, Verbrecherbiographien und Beichten von Piraten, Schurken und Huren. Der ab 1764 erscheinende *Newgate Calendar* unterhielt die Massen mit moralisierenden Berichten über jeweils aktuelle Schwerverbrechen – und wenn auch in der öffentlichen Meinung eine heimliche Sympathie für Sozialrebellen und krimi-

nelle Rächer bestand, so war es doch unabdingbar, dass in den Berichten die Unterwelt als abschreckende Gegenwelt erschien und der Gesetzesbrecher nur im Zustand reuiger Zerknirschung Sympathien auf sich lenken durfte. Auch hier hat ein nach tradierten Gattungsregeln »unliterarisches« Genre das Muster in literarischen Auseinandersetzungen mit Verbrechern und Verbrechertum geliefert: Defoes *Moll Flanders*, Lillos *The London Merchant* und Fieldings *Jonathan Wild* sind dafür nur die prominentesten Beispiele.

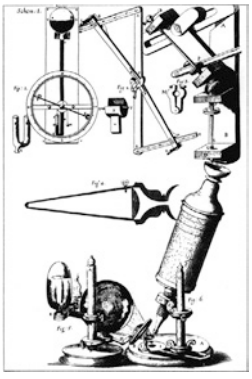
Newton, die »Neue Naturwissenschaft« und das philosophische Zeitalter

Literatur und Naturwissenschaft

Noch unter Dr. Johnson repräsentierten die szientistischen Wissenschaften »any art or species of knowledge« und waren damit noch nicht zur hochspezialisierten, exakten Naturwissenschaft verengt. Der erst später auftretende Konflikt zwischen dem visionären Anspruch des Künstlers und der analytischen Methode des Naturwissenschaftlers, zwischen »schöpferischer Intuition« und »Mechanik«, war zu Newtons Zeit noch weitgehend unbekannt. Die gültigsten Belege für das Interesse von Dichtern an astronomischen und mathematischen Forschungen liefern James Thomson mit »To the Memory of Newton«, Blackmores Gedicht *Creation* sowie Popes berühmtes Couplet, wonach Newton im wörtlichen Sinn »Enlightenment« (Erleuchtung/Aufklärung) gebracht hat: »Nature, and Nature's Laws lay hid in Night:/ God said, *Let Newton be!* and All was *Light*«. Die 1662 gegründete Royal Society zählte zu ihren Mitgliedern auch Literaten, und viele der wissenschaftlichen Erkenntnisse wurden im 18. Jahrhundert in den Künsten zum Anlass über generalisierbare Aussagen über den Zustand der Welt gemacht. Die Verwandtschaft zwischen dem Ordnungssystem klassizistischer Ästhetik und dem wissenschaftlichen Hang zu Klassifikationen, Zergliederungen und Analogiebildungen ist dabei unverkennbar. Das Wissen um das Funktionieren von Naturerscheinungen stärkte nur noch den Glauben an eine dem Universum innewohnende Vernünftigkeit. Wenn Newton in den *Opticks* (1704) nachwies, dass helles Licht eine Mischung aus vielen Farben sei und der Regenbogen durch Brechung und Reflexion der Sonnenstrahlen erklärt werden könne, so hat er damit das poetische Interesse an Licht und Farben eher noch verstärkt: Die Schönheit der Natur war nicht mehr etwas Unverstandenes, sondern enthüllte dem Menschen ihr innerstes Organisationsprinzip. Erst gegen Ende des Jahrhunderts brandmarkte William Blake Bacon, Newton und Locke als Vertreter eines materialistischen Denkens, das im Gegensatz zur Spiritualität eines Milton und Shakespeare stehe.

Wissenschaft und Religion

So sehr im Rückblick Isaac Newton als die das Jahrhundert beherrschende Gestalt im Bereich der Naturwissenschaften erscheint, so sehr haben auch andere Wissenschaftler das Profil der Epoche geprägt. Eine von Bacon in *New Atlantis* vorgetragene Idee, das Wissen vieler in einer Institution zu bündeln, wurde ab 1645 vom »Invisible College« realisiert, das sich allwöchentlich traf und 1662 die Patronage von König Karl II. erhielt; seitdem hat es als Royal Society of London die Forschungen in den »natural sciences« gefördert. Wenn Swift noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts die *virtuosi* und *mechanics* attackiert, die in unsinnigen Experimenten den gottgegebenen Lauf der Dinge zu korrigieren versuchten, so



Mikroskop, Barometer und Linsenschleifmaschine: Abbildung aus Hookes »Micrographia« (1665)

trifft er damit sicherlich Auswüchse einer spekulativen Wissenschaft, wie sie sich im 17. Jahrhundert herausgebildet hat. Doch entsprach es mehr dem Geist der Epoche, wenn der Physiker und Chemiker Robert Boyle bei seinen Angriffen auf Descartes in *The Usefulnesse of Experimental Natural Philosophy* (1663) die Verträglichkeit von Religion und Naturwissenschaften hervorhob und damit das sog. »physiko-theologische Argument« vorwegnahm, das zu Newtons Zeit zum bestimmenden Weltmodell avancierte.

Ob es James Bradleys Entdeckungen zur Aberration des Lichts waren (1728), oder Edmund Halleys frühe meteorologische Karten, oder William Dampiers hydrographische Überblicke über ferne Küsten, oder George Grahams astronomische Instrumente wie das tragbare Planetarium von 1700: in fast allen Fällen berührte sich die Astronomie mit der Mathematik und sollte die göttliche Weisheit bei der perfekten Einrichtung der Welt bezeugen. Gleichzeitig dienten die Ergebnisse dazu, die navigatorischen Bedingungen zu verbessern und damit eine Ausweitung des Handels zu ermöglichen.

Sir Isaac Newton, als erster Engländer Aufgrund naturwissenschaftlicher Leistungen von Königin Anna 1705 zum Ritter geschlagen und von Addison »the Miracle of the present Age« genannt, verband am vollkommensten empirische Beobachtung mit mathematischer Präzision und philosophischem Denken. In den *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* deduziert er mathematische Formeln von Bewegungen von Körpern, ob dem Lauf der Gestirne am Himmel oder dem Fall eines einfachen Steines, um daraus wieder Präzisionsberechnungen bei weiteren Bewegungen (der Gezeiten, der Kometen und beim Licht) anzustellen. Statt also allgemeine a-priori-Annahmen systemhaft zu setzen und daraus Folgerungen für einzelne Erscheinungen abzuleiten, ließ sich Newton erst von den Resultaten der Beobachtung und des Experiments zur generellen Theorienbildung führen: »For whatever is not deduced from the phenomena is to be called an hypothesis; and hypotheses … have no place in experimental philosophy.« Darin liegt der Ursprung aller empirischen Erfahrungswissenschaften, und wenn auch Newton und Locke sich einzig bei der Gründung des Board of Trade persönlich begegnet sind, verbindet sie eine tiefreichende gemeinsame Auffassung, so wenn Newton für die Farben feststellt, dass es sich um keine Qualität *per se*, sondern um ein Perzeptionsphänomen handle, wobei eine »Sensation« für die eine oder andere Farbe hervorgerufen werde.

Empirie

Physico-Theology

In Newtons Auffassung bewiesen die gesetzmäßigen Relationen und die von ihm errechneten physikalischen Eigenschaften die Macht und Weisheit des Schöpfers, der eine rationale Ordnung und damit auch Schönheit in die Welt gebracht hat. Dass Gott in allem, auch dem unendlichen Raum, und zu jeder Zeit existiere und dass die natürliche Materie nach seinem Willen gestaltet sei, deutete auf den bewussten Gestaltungswillen eines »Großen Uhrmachers«, der das Getriebe des Universums nach auch dem Menschen einsehbaren Regeln in Gang hält. Als William Derham 1713 seine einflussreiche *Physico-Theology*, eine Sammlung von Vorträgen zu Ehren Robert Boyles, veröffentlichte, kam darin die Newtonsche Auffassung von Natur als einem System objektiver Vernünftigkeit zur Geltung. Derhams »Demonstration of the Being and Attributes of God, from the Works of Creation« (so der Untertitel) wurde zu Recht als ein naturwissenschaftliches Handbuch sowohl für Geistliche als auch für Dichter bezeichnet. *Nature* und *reason*, zwei Kernbegriffe des englischen Klassizismus, durchdrangen als Begründungskonzepte gleichermaßen eine an Regeln orientierte Ästhetik wie die Theorie einer authentischen, ihre Konflikte ausbalancierenden Vertragsgesell-

Natur und Vernunft

schaft. Die noch aus dem Mittelalter übernommene Idee einer hierarchischen *chain of being*, in der der Mensch einen mittleren Platz einnahm, hatte zwar auch in den Naturwissenschaften noch eine begrenzte Geltung, doch wurde sie immer mehr von der Auffassung eines harmonischen Interessenausgleichs überlagert. Gottes Plan manifestierte sich im entlegensten Planeten ebenso wie im winzigsten Insekt, und es lag am Menschen, den Gesetzen der Natur zu folgen, indem er deren Ordnungsprinzipien herausfand und sie zum Maßstab für sein Verhalten machte.

Der enge Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlicher, gesellschaftlicher, theologischer und ästhetischer Orientierung ging mit der Herausbildung von – im modernen Sinn – exakten Naturwissenschaften und einer die Industrielle Revolution befördernden Technikentwicklung verloren. Bezeichnenderweise verlagerte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Interesse von den physikalisch-mathematischen Wissenschaften und der Astronomie hin zur Biologie und Mineralogie, damit zur peniblen Erfassung der unzähligen Pflanzen, Tiere und Mineralien, die in privaten Kabinetten aufbewahrt wurden. Nicht mehr der teleologische Nachweis von Ordnung in der Natur, sondern das Bemühen, in die Natur überhaupt erst eine menschliche Ordnung zu bringen, bestimmte nun das wissenschaftliche Verfahren.

John Locke

Das gesamte 18. Jahrhundert war von einem engen Konnex zwischen Naturwissenschaften, Literatur und Philosophie bestimmt. Wenn John Locke sich als Newtons »Geselle« betrachtete, so spielt er sowohl auf die systematische Gründlichkeit an, die ihn das Vorbild gelehrt hat, als auch auf den rigorosen Empirismus der Newtonschen Methodik. Im *Essay Concerning Human Understanding* (1690)

Joseph Wright of Derby: Experiment mit einem Vogel an der Luftpumpe (ca. 1767)

schuf John Locke die Grundlage seiner empirischen Lehre von Materie und sinnlicher Erfahrung. Ihr Ausgangspunkt besteht darin, dass es keine angeborenen Ideen (*innate ideas*) gebe, d. h. es existieren keine Prinzipien vor ihrer Wahrnehmung durch uns. Der Geist des Menschen bilde gleichsam ein leeres Blatt, auf das die Eindrücke im Verlauf des Erfahrungsgewinns eingezeichet werden:

> Let us then suppose the Mind to be, as we say, white Paper, void of all Characters, without any *Ideas;* How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store, which the busy and boundless Fancy of Man has painted on it, with an almost endless variety? Whence has it all the materials of Reason and Knowledge? To this I answer, in one word, From *Experience:* In that, all our Knowledge is founded; and from that it ultimately derives it self. Our Observation employ'd either about *external, sensible Objects; or about the internal Operations of our Minds, perceived and reflected on by our selves, is that, which supplies our Understandings with all the materials of thinking.*

Wohl mögen die Eindrücke nicht sehr zuverlässig sein, doch nur über sie ist dem Menschen ein Zugang zum Leben gegeben. Lockes mit Anekdoten und Reflexionen durchsetzter Essay gilt heute als philosophischer Text, hat jedoch auf die Literatur der Zeit vor allem einen wahrnehmungspsychologischen Einfluss ausgeübt.

George Berkeley

Während Locke postuliert, dass geistige Ideen durch »Kräfte« in äußerlichen Gegenständen verursacht werden, leugnet George Berkeley in seiner Theorie des Immaterialismus den Einfluss von nicht denkender Materie auf den Gang der Ideen. In *The Principles of Human Knowledge* (1710) argumentiert er, dass das, was dem Geist unzugänglich bleibt, nicht existieren könne. Berkeleys Brückenschlag zur Theologie ließ ihn nach Vorannahmen über die Beschaffenheit Gottes suchen, die alle Menschen anerkennen könnten: Die Sinneswahrnehmungen erfolgten über den »mind« durch einen unmittelbaren Akt Gottes.

Earl of Shaftesbury

Wo Locke bei der Geburt eine *tabula rasa* voraussetzt, entdeckt Shaftesbury in seinen *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711) einen »moral sense«, der Begeisterung für uneigennützige Tugend und für die Schönheit von Gottes Schöpfung wecke. In seiner Vorstellung vom Zusammenwirken von Toleranz, Tugend und Geschmack geht Shaftesbury über rein philosophische Konzepte hinaus und gelangt in die Nähe praktischer Verhaltensethik; das Individuum sei nämlich mit Gaben ausgestattet, die es intuitiv zwischen richtigem und falschem Tun unterscheiden lassen. Zudem stellt Shaftesbury in seiner Anschauung von der virtuellen Vollkommenheit der Natur eine enge Verbindung zwischen dem ethischen Kriterium des Wahren und dem ästhetischen Kriterium des Wohlgefälligen her, die an Keats' »Beauty is Truth, Truth Beauty« gemahnt: »What is BEAUTIFUL is *Harmonious* and *Proportionable;* what is Harmonious and Proportionable, is TRUE; and what is at once both *Beautiful* and *True*, is, of consequence, *Agreeable* and GOOD«.

David Hume

David Hume ist in *Enquiry concerning Human Understanding* (1739, veröff. 1748) wie kein anderer englischer Philosoph seiner Zeit auf den Mechanismus des Denkens selbst eingegangen, indem er aufzeigte, dass Ursache und Wirkung auf eine Denkmethode und auf bestimmte Muster der Assoziation und Gegenüberstellung reduziert werden können. Die Psychologisierung des ethischen und ästhetischen Urteils und die Leugnung einer substantiellen menschlichen Identität verboten Hume sowohl einen unbedingten Vernunftglauben als auch den Glauben an ewige Wahrheiten, wie sie von den Religionen verkündet werden. Bis

über den Tod hinaus wurde er deshalb als »Atheist« denunziert. Sein Grab musste sogar vor möglichen Schändungen durch orthodoxe Gegner geschützt werden – ein untrügliches Zeichen für die Sprengkraft von Humes Philosophie, die wohl am engsten mit der der französischen Enzyklopädisten in Zusammenhang gebracht werden muss.

Versdichtung

Imitation und Parodie

Die Alten und die Modernen: Swift Battle of the Books

In seiner Prosaschrift *A Battle of the Books* (begonnen 1697) ergreift Jonathan Swift Partei in einem Disput, der als *Querelle des anciens et des modernes* schon Jahre zuvor französische Literaten wie Boileau, La Fontaine und Racine engagiert hatte. Während die Verteidiger antiker Literatur die Verbindlichkeit klassischer Traditionen postulieren, stehen auf der Gegenseite die Vertreter einer modernen Geschmackskultur, die die Überlegenheit der Gegenwart nicht zuletzt vom naturwissenschaftlich-technischen Fortschritt ableiten. Auch wenn der Streit in England mit mehr satirischer Schärfe und weniger ideologischer Grundsätzlichkeit als auf dem Kontinent ausgetragen wird, kann in ihm aus heutiger Sicht ein Vorläufer der stets neu entflammenden Modernisierungsdebatte um die »zwei Kulturen« gesehen werden: Die eine Kultur ist die der »Großen Tradition« im humanistisch-geistesgeschichtlichen Kontinuum, die andere Kultur setzt einen auf Gegenwart und Zukunft orientierten Fortschrittsoptimismus voraus, dem die Idee einer sich ständig perfektionierenden Geschichte zugrunde liegt.

Den Anlass für die *Battle* gab Swifts Mentor Sir William Temple mit seiner Behauptung von der Überlegenheit antiker Autoren in der Prosaliteratur (mit Aesop und Phalaris als Kronzeugen), worauf ein gewisser William Wotton mit einer leidenschaftlichen Verteidigung des modernen Zeitalters antwortete. In klar erkennbarer Parodie von Hobbes' Leviathan-Vision eines Bürgerkriegs entwirft Swift das komische Prosaepos des Kampfs zwischen Büchern, bei dem die törichten *Moderns* allein durch ihre aufgeblähte Körperfülle daran gehindert werden, die *Ancients* von der Parnassusspitze zu stoßen. Am bekanntesten ist die bezeichnenderweise auf Aesop basierende Fabel von der Biene und der Spinne geworden, die das poetologische Programm der augusteischen Schriftsteller auf bildhaft prägnante Weise umreißt: Die fleißige Biene hält sich an die Natur, von der sie »sweetness and light« (sittliche Vervollkommnung und Erleuchtung) bezieht, während die Spinne aus ihren Eingeweiden (»the Guts of *Modern* Brains«) Gift und Schmutz herauspressen muss, da sie auf keinen Traditionsbestand zurückgreifen kann.

Antike als normativer Hintergrund

Hinter dem Streit steht eine Geschichtskonzeption, die die Vorstellung verwirft, dass die Menschheit »aus sich heraus« zu unbegrenztem Fortschritt gelangt. Wie in Berkeleys *Essay* und in Popes *An Essay on Criticism* deutlich wird, besitzt die Orientierung an Vorbildern der klassischen Antike auch eine gesellschaftspolitische Dimension, die nach Anschauung der Tory-Satiriker unter der Walpole-Regierung immer mehr an Geltung zu verlieren drohte. Was von ihnen oft sehr allgemein als »corruption of morals and manners« beklagt wurde, beschreibt innerhalb einer sich immer mehr nach funktionalen Zweckkriterien ausrichten-

den Politikauffassung die Opferung von tradierten Bindungen zugunsten eines – in ihren Augen zügellosen – Individualismus und einer »egoistischen« Originalitätssucht. Das Konzept der *imitatio naturae* betonte in diesem Zusammenhang den Vorbildcharakter der mit Beharrungskräften ausgestatteten Natur, auch der gesellschaftlichen, die es mit dem Medium der Kunst zu versöhnen gelte.

Übersetzung von Klassikern

Übersetzung und Imitation der Klassiker behaupten im klassizistischen Kanon eine herausgehobene Stellung, die in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen ist. Im Verständnis späterer Inspirationsästhetik mögen es nicht viel mehr als Nachdichtungen und Fingerübungen gewesen sein, doch der augusteische Dichter sah in ihnen Prüfsteine, an denen sich die besten Vertreter einer Epoche erst zu bewähren hatten. So schrieb Samuel Garth seinem Schüler Pope: »The best of the modern poets in all languages are those that have nearest copied the ancients.« Nicht nur, dass das heroische Epos die Spitze in der Hierarchie der Gattungen einnahm und damit Drydens *Virgil* (1697) und Popes *Iliad* (1715–20) als Übersetzungen eine monumentale kulturelle Integrationsleistung darstellten, die jede originale Dichtung zwangsläufig auf den zweiten Platz verweisen musste (im Übrigen wurde sie auch weit höher dotiert und von einem größeren Subskribentenkreis gefördert). Die »Bewährung« an den klassischen Vorbildern war vielmehr auch ein Versuch, das poetische Naturgenie etwa eines Homer in die geschliffene *poetic diction* klassizistischer Stilnormen einzubinden. Dem kunstfeindlichen Regime der Hannoveraner-Könige und eines Walpole sollte implizit die Botschaft vermittelt werden, wie einzig im Bereich der Künste eine zweite klassische Epoche erwuchs, während die Politik durch Korruption und Eigennutz jegliche Vorbildfunktion verlor.

Popes Horaz-Imitationen

Dieser Bezug zwischen klassischem Ideal und seiner zeitgenössischen Depravierung wird in den Imitationen noch offensichtlicher. Zwar sind Rochesters und Oldhams Horaz-Imitationen weitgehend unselbstständige Nachdichtungen in zeitgenössischer Spracheinkleidung, doch können gerade Popes *Imitations of Horace* (1733–38) exemplarisch zeigen, welche Möglichkeiten der Innovation in der produktiven Aneignung und Variierung steckten. Horaz' *Saturae* bilden Vorbild und Anreiz zur eigenständigen satirischen Kommentierung aktueller Zeiterscheinungen, wobei der Rückverweis auf die allgemein anerkannte Autorität der imitierten Texte Pope gegen den Vorwurf der Verleumdung schützen sollte. Diese Strategie wird geschickt genutzt, um zwar Themen und Rollenaufteilung der Vorlage zu übernehmen, Horaz' eher »freundlichen« Ton jedoch mit dem verletzenderen Angriffsstil der pathetischen Satire Juvenals zu durchsetzen. So warnt bei Lucilius und Horaz der vermeintlich wohlmeinende Freund den Dichter vor den Gefahren persönlicher Schmähung und rät zu Diskretion und Panegyrik. Pope nimmt diese Dialogsituation zwischen der *persona* des Satirikers und ihrem *adversarius* (Gegner) auf und füllt sie mit aktuellen Bezügen derart an, dass der Ratgeber als legalistisch argumentierender Opportunist, der kompromisslose Satiriker hingegen in der heroischen Stilisierung des tragischen Kämpfers erscheint. Die Imitationen geraten so zu Auseinandersetzungen in der Tradition der *apologiae*, also von Verteidigungen satirischen Schreibens. Indem Pope jedoch die Rechtfertigung von Satire aus den moralisch verkommenen Zuständen bezieht, die keine andere Wahl mehr ließen, schlägt die Apologie in satirischen Angriff um. Die Fesseln der Imitation erlauben es dem augusteischen Dichter, sich erst eigentlich frei zu bewegen.

Die ihrer Locke beraubte Belinda wird von Freunden getröstet. Stich von M. van der Gucht für die Zweitausgabe von *The Rape of the Lock*

Als Pope 1712 die erste Fassung seines komischen Heldenepos *The Rape of the Lock* veröffentlichte, war der Boden für dieses parodistische Genre mit Boileaus *Le lutrin* (*Das Chorpult*, 1674–83) und Sir Samuel Garths *Dispensary* (*Die Armen-*

apotheke, 1699) bereits vorbereitet. Wie so häufig in der augusteischen Periode wurde eine ernsthafte Gattung, deren Voraussetzungen – wie hier die einer mythisch-heroischen Geschichtsauffassung – obsolet geworden waren, mit parodistischen, satirischen und komischen Elementen angereichert. Das Ergebnis ist ebenso komplex wie schillernd: Neben dem Eingeständnis, dass in einer Welt trivialisierter, oberflächlicher Verhaltensregeln das Pathos des heroischen Epos unangemessen ist, wird in der gekonnt-eleganten Handhabung epischer Parodienmuster doch auch wieder eine Bestätigung dieser Welt geliefert.

KomischesH eldenepos: Popes The Rape of the Lock

1714 fügte Pope in einer zweiten Fassung, diesmal mit fünf statt zwei Cantos, die zarten Sylphen bei, deren Ätherik das Zerbrechliche des Werkes unterstreicht, und gestaltete den Besuch des Gnomen Umbriel in der Höhle der Göttin Spleen zu einer Miltonschen Reise in die Unterwelt, wo die Gerüche der feinen Gesellschaft die natürlichen Instinkte beleidigen. Als schließlich in einer letzten Fassung (1717) Clarissa dem Gedicht eine Moral im Sinne der Befolgung von *good sense* beigibt, war der ursprünglich private Anlass zu dem komischen Epos bereits längst vergessen: Zwei aristokratische Familien, wie Pope katholischen Glaubens, hatten sich verfeindet, nachdem Lord Peter von Miss Arabella Fermors Haar eine Locke abgeschnitten hatte. Pope wurde als Schiedsrichter gebeten, den Streit mit einer Dichtung zu schlichten, was mit der parodistischen Episierung des trivialen Vorfalls geschah.

Domestizierung des Epos

Das eigentlich Neue von *The Rape of the Lock* liegt darin, dass es das Heldenepos domestiziert und mit der Hauptfigur Belinda in eine weiblich geprägte Rokokosphäre verlagert. Damit findet die große Auseinandersetzung nicht mehr zwischen feindlichen Kriegsparteien, sondern zwischen den Geschlechtern statt. Sie wird gleichsam zu einer Schlacht im Boudoir und gewinnt die Ausmaße einer Miniatur. Dadurch aber, dass das epische Vorbild in die galante Welt der Salons übertragen wird, entsteht eine Diskrepanz der Proportionen. Noch der unbedeutendste Gegenstand wird zu heroischer Größe erhoben, während umgekehrt epische Maßstäbe auf die Größenordnung eines Toilettentischs minimiert sind. Triviale Betätigungen erscheinen in der Hyperbolik des *mock-heroic epic* als militärische Operationen, die Haarnadel bekommt eine Ahnentafel, die Kosmetika werden zu Waffen, das Kartenspiel gerät zum heldenhaften Wettkampf, der Reifrock ist mal analog zum homerischen Schild des Helden, mal zum Schutzwall einer belagerten Stadt gesetzt. Der Lockenraub selbst gemahnt an den Raub der Helena, und wenn am mythopoetischen Ende die Locke auf Jupiters Geheiß als Sternbild im nächtlichen Firmament verschwindet, ist die Bagatelle in kosmische Dimensionen entrückt.

Satirisches Porträt von Alexander Pope (1729)

Ohne Frage entlarvt Pope die Prätentionen, albernen Posen und schalen Vergnügungen der aristokratischen Gesellschaft, ihre Heuchelei in der Sexualität und ihre eitlen Scheinwerte. Doch bleibt es bei einer Kritik, die ihre spitz-eleganten Waffen von eben dieser Gesellschaft bezieht: Mimikry, geistreiche Anspielung, *double entendre*, Kultivierung des Trivialen. Auch in seiner Parodierung adelt das Epos als höchste aller Gattungen seine Gegenstände und Figuren, allen voran Belinda, deren »heldinnenhafte« Schönheit ihre kokette Eitelkeit vergessen macht *(»Belinda* smil'd, and all the World was gay«). Pope bewegt sich auf einer ständigen Gratwanderung zwischen Bewunderung für alles Artifizielle und einer ebenso epochentypischen Befürwortung einfacher Lebensformen, wie sie in der Antike propagiert worden waren.

Die Dialektik von *The Rape of the Lock* zeigt sich in der sanften Ironisierung aristokratischer Verkehrsformen, die in ihrer ästhetischen Geltung aber gleichzei-

Das Zeugma als Stilprinzip

tig anerkannt werden. Das diminutive Verfahren scheint im Benehmenskodex der Rokokogesellschaft bereits angelegt, die den schönen Schein, das Grazile und Zerbrechliche zelebriert. Auffallendstes Stilmittel und zugleich Strukturprinzip des komischen Versepos ist dabei das Zeugma, das ein Verb in eigentlicher und übertragener Bedeutung auf untergeordnete Satzteile bezieht: »Thou, great *Anna*! to whom three Realms obey,/ Dost sometimes Counsel take – and sometimes Tea«. Im sexuellen Bereich (»Or stain her honour, or her new brocade«) verbindet die Figur des Zeugmas arkadische Unschuld mit latenter Gewalt, die mehr als nur einen Schatten der Bedrohung in die heitere Atmosphäre wirft. *The Rape of the Lock* handelt vom Krieg zwischen den Geschlechtern, in dem zwar niemand stirbt, in dem die Eroberungen jedoch nicht kampflos vollzogen werden – der Lockenraub symbolisiert nicht zuletzt eine Vergewaltigung. Was bei Pope den ersten Anschein einer heiter-unproblematischen Welt vermittelt, ist in Wahrheit Ergebnis einer prekären Balance, bei der das gesellschaftliche Dekorum einer ständig gefühlten Gefährdung durch eine aggressive Triebstruktur ausgesetzt ist.

Pastoraldichtung und Lehrgedicht

Überindividuelle Geschmacksnormen

Die klassizistische Dichtung stützte sich in hohem Maße auf sanktionierte Gattungen, deren Strukturschemata oft schon von der Antike her vorgegeben waren und von den Dichtern je nach Anlass und individuellem Talent unterschiedlich ausgefüllt wurden. Dahinter stand der Grundsatz von der Beständigkeit ästhetischer Ausdrucksformen, ein Grundsatz, der homolog zur Beständigkeit menschlicher Natur angelegt war. Für ein Dichtungsverständnis, das in der Nachfolge der Romantik Lyrik als unmittelbare Kundgabe eines spontanen Überfließens von Gefühlen begreift, müssen überindividuelle Traditionsgebundenheit und die Anbindung an feste Geschmacksnormen unüberwindbare Rezeptionsbarrieren bedeuten. So nahm Pope in seinen vier *Pastorals* von 1709 die Eklogen Vergils zum Anlass, um eine künstliche, ganz von virtuoser Sprach- und Metrikbeherrschung geprägte Bukolik nachzubilden. Der Einwand, nichts darin entspreche einer wirklichen Landschaft, geht an der Intention der Verse vorbei: Sie sind bewusst literarischer Entwurf, um von einer Harmonie zu künden, die den Menschen in den idealen Kontext von Geselligkeit und schönem Schein stellt; noch die Schweinehirten besitzen die Anmut von Höflingen. Pope konnte Ambrose Philips' *Pastorals*, die eine größere »Natürlichkeit« aufwiesen und deshalb besonders in whiggistischen Kreisen geschätzt waren, nur mit Spott überziehen, da eine Schäferdichtung, die nicht mehr als ästhetisches Kunstprodukt ausgewiesen war, eine völlig falsche Echtheit herstellen musste. Parodie und Burleske, darunter John Gays *The Shepherd's Week* (1714), verwiesen bereits auf die Verbrauchtheit der Pastoraldichtung, die als zeitenthobener Eklogenlobpreis eines in die Idylle versetzten Gesellschaftsspiels keine Aussagerelevanz mehr für sich beanspruchen konnte.

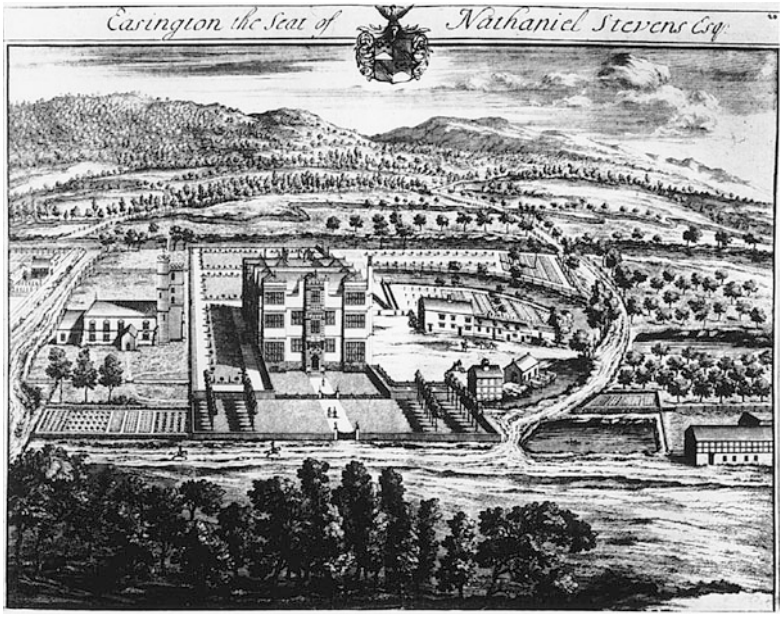
»Poetic diction« und gesellschaftliche Harmonie

Die künstlerische Darstellung von Natur ist im Klassizismus stets mit Vorstellungen von einer geglückten, d. h. in ihren Teilen sich zum Ganzen fügenden Gesellschaft verbunden. In der Natur drückte sich eine göttliche Ordnung aus, die der Mensch immer neu für sich entdecken musste. Während die Großstadt von Handel, Industrie und Finanz – also vornehmlich whiggistischen Domänen – geprägt war, galt das Land als die beständige, von immer gleichen Gesetzen bestimmte Existenzform, die zu einem einfachen, kontemplativen Leben einlud. Daher die

reflexive Versenkung in die Harmonie und Ordnungskraft des Landlebens mit seinen festen Riten und jahreszeitlichen Abläufen, die die Dichtung in der Nachfolge von Vergils *Georgica* bestimmt. Ursprünglichkeit und zivilisatorische Leistung werden darin zu komplementären Normbestimmungen eines ausgesprochen national geprägten Gesellschaftsverständnisses. Die *poetic diction* bildete den unmittelbaren Ausdruck dieser Spannung, trafen in ihr doch Ökonomie und Symmetrie mit einer von der Alltagssprache abgehobenen Künstlichkeit zusammen.

Popes Windsor Forest

Popes *Windsor Forest* (1713) vermag wie kaum ein anderes Gedicht zu verdeutlichen, wie im frühen 18. Jahrhundert die Beschreibung von Natur im Analogieverfahren zu einem Aussagemodell historisch-politischer Erfahrung wird. Bereits ein Jahr vor Pope hatte William Diaper mit *Dryades; or, the Nymphs Prophecy* den Blick auf einen »locus amoenus« ebenfalls mit belehrend moralischen und patriotischen Betrachtungen versehen. Als schon etablierte Vorbilder dienten Diaper und Pope Edmund Wallers Versbericht *On St. James's Park, as lately improved by his Majesty* und John Denhams Reflexionsgedicht *Cooper's Hill* (1642), die beide von der Wahrnehmung topographischer Besonderheiten zur generalisierenden Didaxe über die Bedeutung des Erschauten gelangen. *Windsor Forest* bedient sich des üblichen Lexikons aus der Pastorallyrik und vergilischer Topoi, aber auch heraldischer Motive aus der Ritterdichtung. Die natürliche Schönheit des Waldes und der nahen Themse wird so in Bildern vom paradiesischen Arkadien konventionalisiert und als geglückter Mikrokosmos der ganzen Nation propagandistisch verfügbar gemacht: Dies alles dient der Feier der herrschenden Dynastie unter Königin Anna, der toryistischen Friedenspolitik, die zum Frieden von Utrecht und zu territorial begünstigten Handelsrechten mit den westindischen Territorien führte, sowie des Beginns einer Jahrtausende währenden *pax Britannica*. Der Lobpreis der mit Diana verglichenen Stuart-Herrscherin und das traditionelle Stuart-Emblem der Eiche machen aus *Windsor Forest* ein implizit gegen die Hannoveraner gerichtetes Gedicht, in dem idealisierend-religiöse Überhöhungen von Staat und Merkantilismus von jakobitischen Glaubenssätzen oft nur schwer zu



Kleineres Country House in Gloucestershire zur Zeit Popes (1709)

trennen sind. Wie auch in szientistischen Gedichten der Epoche wird der Einfluss von Natur und Wissenschaft auf Englands Weltstellung gerühmt, da sein gemäßigtes Klima fast frei von heftigen Stürmen sei und es als handelsabhängiges, vom Meer umschlossenes Land zur Entwicklung technischer Navigationshilfen beitrug. Windsor Forest als Königssitz gerät zum synekdochisch erweiterten Modell einer naturgegebenen universellen Ordnung:

> Here Hills and Vales, the Woodland and the Plain,
> Here Earth and Water seem to strive again,
> Not *Chaos*-like together crush'd and bruis'd,
> But as the World, harmoniously confus'd:
> Where Order in Variety we see,
> And where, tho' all things differ, all agree.

Die hier zum Ausdruck gelangende *concordia discors* (Ganzheit im Widerspruch, Einheit im Unterschied) deutet auf eine rational sanktionierte Welt, für die die Harmonie von Windsor als topographischer Ausschnitt einsteht. Nur in den Jagdszenen – auch sie zunächst Sinnbild gleichgewichtsstiftender Auseinandersetzung – mischen sich immer wieder Eindrücke von Gewalt, Störung und Zerbrechlichkeit, die die Gefährdung der Balance spürbar machen.

Lehrgedicht: Popes An Essay on Criticism

Der didaktische Impetus augusteischer Dichtung kommt im Lehrgedicht am unverhülltesten zum Ausdruck. Popes *An Essay on Criticism* von 1711 ist als poetologisches Manifest des Klassizismus insofern bemerkenswert, als er die Regelbestimmtheit von Literatur, die die ordnende Harmonie der Natur zur Geltung bringt (»Nature Methodiz'd«), keineswegs zur orthodoxen Maxime erklärt, sondern der Vernunft und dem *good sense* überlässt. Die Poetik entwickelt sich damit vom verpflichtenden Regelsystem zum moralphilosophischen Diskurs, der Halbbildung und Verstöße gegen den Geschmack mit christlichen Begriffen aus der Erbsündenlehre belegt.

Popes An Essay on Man

An Essay on Man, dem Freund und Politiker Henry St. John (Viscount Bolingbroke) gewidmet, ist ein universalistischer Versuch, in die »Wildnis« menschlicher Natur Ordnung zu bringen, die Frage nach der Stellung des Menschen in der Seinsordnung des Universums neu zu stellen und im toryistischen Sinne eines hierarchischen Gesellschaftsmodells traditionell zu beantworten. In einem typischen Versuch der Harmonisierung von Extrempositionen weist Pope dem Menschen eine mittlere Position zu, wobei der vermeintlich optimistische Leitspruch »Whatever is, is right« auch als stoisches Sich-Fügen in Leid und menschliche Unzulänglichkeiten verstanden werden kann. Glück vermag nur durch Regulierung der Leidenschaften und den Verzicht auf Stolz erzielt zu werden – eine Botschaft, die auch die konservative anthropologische Kernaussage der großen augusteischen Satiren durchzieht. Da die Welt nach einem dem Menschen unbekannten göttlichen Plan gelenkt wird, könne Gottes Wille nur über die *second causes* der natürlichen Gesetze erschlossen werden. Dieser Zweifel am Offenbarungsglauben hat Pope zu seiner Zeit den Vorwurf des Deismus, ja sogar des Unglaubens eingebracht. Doch wäre es falsch, einzig auf die theologische bzw. logische Stringenz von Popes Argumentation abzuheben. *An Essay on Man* ist die Verdichtung eines aus vielen Denktraditionen gespeisten Weltbildes in einer Fülle bestechender Aphorismen, Epigrammen, Maximen und rhetorischen Antithesen, die dem Lehrgedicht eine formal brillante Prägnanz verleihen. Es ist gerade diese Formbestimmtheit, die in ihrer eleganten Selbstverständlichkeit die Widersprüche auflöst und eine Perspektive des »vernünftigen Realismus« eröffnet:

Know then thyself, presume not God to scan;
The proper study of Mankind is Man.
Plac'd on this isthmus of a middle state,
A being darkly wise, and rudely great.

Mandevilles The Fable of the Bees

Als der holländische Arzt Bernard Mandeville 1714/1723 sein satirisches Lehrgedicht *The Fable of the Bees; or, Private Vices, Publick Benefits* veröffentlichte, war dies bereits die um einen philosophischen Prosakommentar erweiterte Fassung eines in Knittelversen geschriebenen Poems *The Grumbling Hive.* Es ist das wichtigste Dokument eines skeptischen, von der Idee des Eigeninteresses geleiteten anthropologischen Realismus. Von der Philosophie Pierre Bayles und den Maximen des Merkantilismus sichtlich beeinflusst, handelt die Fabel von der Notwendigkeit, über die Welt so zu schreiben, wie sie ist, und nicht, wie sie sein sollte. Der in der Fabel entwickelte Nützlichkeitsgedanke steht dabei in krassem Widerspruch zu Shaftesburys idealistischer Lehre von Motiven wie Benevolenz und Mitleid, die nach Mandeville doch nur verdeckter Eigenliebe entspringen. Der Bienenstock (d. h. die Gesellschaft) sei nicht *eo ipso* Sinnbild einer vernünftigen Naturordnung, sondern funktioniere nur dann, wenn seine Bewohner ihren natürlichen Instinkten und einer Portion Eigennutz folgten: »Thus every Part was full of Vice, / Yet the whole Man a Paradise«. Die libertäre Orientierung der Handelspolitik, die Mandevilles mechanistischer Selbstregulierung von Tugend und Laster, gesellschaftlichen Machtkontrollen und inneren Impulsen unterliegt, hat die klassische Nationalökonomie eines Adam Smith (*An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*) maßgeblich beeinflusst, auch wenn bei Smith der ordnenden Korrektur eines zunächst unkontrollierten *checks-and-balances*-Systems das Wort geredet wird.

Vom Klassizismus zur Vorromantik

Obgleich mit Wordsworths »Preface« zu den *Lyrical Ballads* allgemein die große Wende in der englischen Dichtungstradition assoziiert wird, war der Übergang von einer klassizistisch inspirierten Lyrik zur romantischen Naturdichtung alles andere als abrupt. Im Gegenteil, die Annäherung von zwei auf den ersten Blick konträren Konzeptionen vollzog sich über mehrere Jahrzehnte und in vielfachen Verschränkungen. Philosophische und religiöse Reflexionen werden mit Naturbetrachtungen verknüpft, die in der Einsamkeit des Sprechers vorgenommen werden. Es zeigen sich erste Merkmale einer »Inspirationsästhetik«: Der Dichter versucht seine Kunst nicht vorrangig an der möglichst vollkommenen Nachahmung vorgegebener Poetikmuster, sondern wendet sich zunehmend einer Wahrnehmungsweise zu, die meditativ, ich-zentriert und zunehmend »originell« ist. Eine Schlüsselposition in der Naturauffassung spielt dabei das Sublime. Es konfrontiert den Betrachter mit einer überwältigenden Erfahrung, die auf grandiose Weise »erhaben« ist, in ihm aber auch ein Gefühl des Schreckens auslöst. Elegische Stimmungshaftigkeit, meist mit Melancholie und Empfindsamkeit verbunden, kann so mit emotionalen Ausbrüchen alternieren, wie man sie sich vorstellen muss, als Thomas Gray und Horace Walpole eines »monstrous precipice« in den Alpen von Isère angesichtig wurden.

James Thomson

Eine herausragende Rolle beim Übergang vom Klassizismus zur Romantik nimmt James Thomson (1700–1748) ein, der im Grenzgebiet zwischen Schott-

land und England aufwuchs. 1726 verfasste er mit *Winter* ein deskriptives Landschaftsgedicht in Blankvers, das später in *The Seasons* eingehen sollte. Dieser Zyklus verknüpft in der Tradition der Vergilschen *Georgica* die Landschaftsbeschreibung mit moralisch-didaktischen Maximen, die dem klassizistischen Lehrgedicht nahekommen: Der jahreszeitliche Ablauf lässt Gottes Willen sichtbar werden, den in der Natur zu erkunden dem Menschen als Aufgabe gestellt ist. Die ländliche Idylle fördert den Hang zu Einfachheit und Harmonie, die sowohl in ihrer kosmischen Gesetzhaftigkeit als auch in der Stärkung des Shaftesburyschen Benevolenz-Gedankens gesehen werden. Daneben wird – wie auch in *Windsor Forest* – die weltumfassende Handelstätigkeit der Briten, also einschließlich Thomsons schottischer Heimat, in patriotischen Tönen gepriesen. *The Seasons* (auf dem Haydns 1801 komponiertes Oratorium *Die Jahreszeiten* in der Textbearbeitung von Gottfried van Swieten basiert) ist mit seinen schmuckreichen Epitheta, seinen Latinismen, seinen Pflanzenkatalogen und Personifikationen der *poetic diction* des klassizistisch-pastoralen Jahreszeiten-Gedichts verpflichtet, und doch enthält es auch Momente, die mit der Darstellung einer wilden, ungebändigten Natur und mit suggestiv gestalteten atmosphärischen Details wie Licht, Farben und Töne neue Gestaltungsmöglichkeiten andeuten. Es entsteht so eine Spannung zwischen »reflection« und »sensation«, zwischen rationalen und gefühlsmäßigen Elementen.

Edward Young

Edward Young (1683–1765), mit Thomas Gray der wohl berühmteste Vertreter der »Friedhoflyrik« (*graveyard poetry*), schrieb zunächst Verssatiren in klassischer Manier, bevor er mit seinem über 10000 Zeilen langen Poem *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742–45) sein Hauptwerk verfasste, das ihn nach und nach in ganz Europa bis nach Russland bekannt machte. Die Begeisterung war so groß, dass Klopstock behaupten konnte: »Youngs Nächte sind vielleicht das einzige Werk der höheren Poesie, welches verdiente, gar keinen Fehler zu haben.« *Night Thoughts* ist zunächst den klassizistischen Konventionen verpflichtet, als es in Form eines *memento-mori*-Gedichts mehrere Todesfälle in der Familie zum Anlass nimmt, um zunehmend predigthaft über die Vergänglichkeit des Seins und die Notwendigkeit des Glaubens zu meditieren; darin folgt es auch dem Traditionsstrang der puritanischen *funeral elegy* in der Nachfolge Miltons. Die generalisierenden Spruchweisheiten und die auch in religiösen Dingen eher rational-didaktische Argumentation vermitteln den Einfluss von Heilsgewissheit (»Religion! Providence! An after-state! Here is firm footing; here is solid rock! This can support us«). Doch evoziert Young auch eine melancholische Atmosphäre von schlafloser Nacht, Grabesdüsternis und Todeselend, die starke Züge von Empfindsamkeit trägt und in den fehlenden Proportionen bereits ein Zerfließen klassizistischer Formstrenge ankündigt. So wird gegen die naturnotwendige Folge des Vernunftprinzips auch eine starke Betonung des Emotionalen gesetzt, die bereits die Subjektivität romantischer »Erlebnisdichtung« vorwegnimmt. Am deutlichsten wird dies im Umschlag des Gedichts ab Zeile 93, als der Sprecher seine »Melancholie« (im Sinne schöpferisch-einsamer Meditation) hervorhebt und seinen eigenen Tod zum Thema macht. Der Dichter ist nicht mehr Repräsentant und Sprachrohr einer relativ homogenen sozialen Gruppe, sondern sieht sich »far from the madding crowd's ignoble strife.« Die natürliche Außenseiterstellung des romantischen Visionärs nimmt von daher ihren Ausgang. Ähnlich rücken auch in den kontemplativen Oden von William Collins subjektive Stimmungen in den Vordergrund, auch wenn »Mitleid«, »Angst« und »Leidenschaften« noch in rhetorisch-klassizistischen Stilkonventionen beschwo-

Die Entdeckung der freien Landschaft in Malerei und Dichtung: Gainsboroughs »Mr and Mrs Andrews« (ca. 1750)

ren werden (»Ah Fear! Ah frantic Fear! I see, I see thee near.«). In »Ode to Evening« wird das Stimmungserlebnis bereits so sehr als Ausfluss sinnlicher Wahrnehmung gefasst, dass pastorale und bukolische Stilisierungen eher die zeitliche Generalisierbarkeit des Erlebens betonen, als dass sie noch eine ausschließlich künstliche Gegenwelt zur subjektiven Erfahrung bilden könnten.

Thomas Gray

Eine noch markantere Verschiebung vom Allgemeinen der unter dem Eindruck des Naturerlebens angestellten Reflexionen zu einer Szenerie, die auch in die Innenwelt des Betrachters einstimmt, leistet Thomas Grays *Elegy Written in a Country Church-Yard* (1742 begonnen, 1751 veröffentlicht), das als eines der größten und bekanntesten englischen Gedichte kanonisiert ist. Es betont die Dämmerung als einen elegischen Zwischenmoment in einem Prozess des Übergangs, der auch als Übergang von Natur als Sinnbild kosmischer Ordnung zu einem auf einer subjektiven Einfühlungsästhetik basierenden Naturbegriff gekennzeichnet ist. Und auch anders als im klassizistischen Lobpreis des einfachen Lebens steht hier der einfache, anonyme Bauer im Vordergrund, der sich in seiner privaten Idylle von der Welt der Politik und Geselligkeit absetzt. Die klassizistisch-regelpoetische Ständeklausel, die auch noch die bäuerlichen Figuren in Bukolik und Idylle adelte, ist hier zugunsten einer Sentimentalisierung des Todes aufgehoben – wobei der Tod, den auch der Dichter für sich ausmalt, als der große Gleichmacher fungiert. In der anschaulichen Bildhaftigkeit und ihrem suggestiven Klang bewirkt die *Elegy* eine emotionale Einbeziehung des Lesers in eine wirkungsästhetisch intensivierte Stimmungshaftigkeit, die auf melancholische Weise das Vergängliche von Natur in den Mittelpunkt rückt. Mit der in der Tradition des »Entwicklungspoems« stehenden pindarischen Ode »The Bard. The Progress of Poesie« hat Gray, der 1768 eine Professur für Geschichte erhielt, ein historisches Interesse verfolgt, das epochentypisch wurde: Er stellt dar, wie Poesie und Wissenschaften dem Ruf der Freiheit folgen und von ihren mythischen Anfängen in Griechenland über Italien nach England gelangen. Wenn ein walisischer Barde im Medium einer griechisch inspirierten Ode beschworen wird, so zeigt sich darin eine Loslösung der Dichtung aus überzeitlich-universaler Geltung und eine Verzeitlichung menschlicher Erfahrungsbereiche – damit eine Tendenz, die immer stärker einen Abschied vom Klassizismus signalisiert.

Großen Einfluss auf Gray hat vermutlich die Veröffentlichung der *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the*

»Funde« alter Dichtungen: Macpherson und Percy

Galic or Erse Language (1760) ausgeübt, in *t*er (wirklichen oder vermeintlichen) Übersetzung des schottischen Bauernsohns James Macpherson. Die Heldendichtungen vom Kampf des Schottenkönigs Fingal gegen Wikinger und Iren, die auf das Werk eines gälischen Barden namens Ossian zurückgehen sollen, lösten zwar eine heftige Kontroverse über ihre Echtheit aus, da Macpherson die Originale nicht vorzeigen konnte. Gleichzeitig aber wurden sie in ganz Europa mit Begeisterung aufgenommen: Hier lag das Werk eines Originalgenies vor, dessen »primitive« und doch auch wieder sublime Dichtung zwischen Homer und der mündlichen Rede einfacher Leute aus den Highlands situiert werden konnte. Eine an Metaphern überreiche *poetic diction* alterniert mit der Ursprünglichkeit rhythmischer Wiederholung von einprägsamen Phrasen, mit »authentisch« wirkenden Lücken in der Erzählung und einer an der Bibel geschulten Einfachheit. Dass Macpherson den keltischen Sagenschatz wohl ziemlich bedenkenlos geplündert hat, ist nur zweitrangig angesichts des Appells dieser heldenhaften Schwulstdichtung an den Zeitgeschmack. Wie viele hegte auch Thomas Gray erhebliche Zweifel an der historischen Echtheit, doch auf symptomatische Weise entschloss er sich dann doch, sie für authentisch zu halten, »spite of the Devil & the Kirk.«

Ein zufälliger Fund, hier eines Balladenmanuskripts, steht auch am Ursprung von Thomas Percys Anthologie *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), die schottische und englische Volksballaden und Versromanzen aus der Artusepik vereint. Die Sammlung reflektiert ein neues, präromantisches Interesse an ursprünglicher Bardendichtung, doch durfte – wie zahlreiche Glättungen und Tilgungen beweisen – diese Ursprünglichkeit nicht mit einem aus dem Klassizismus stammenden Gefühl für Dekorum in Widerstreit geraten.

William Cowper

Eine unübersehbare Bedeutung beim Übergang vom Neoklassizismus zur Romantik kommt auch der Dichtung von William Cowper zu. Sein Leben war von schweren Depressionen und düsteren Wahnvorstellungen geprägt, doch gilt seine Lyrik weniger als Ausdruck seiner inneren Kämpfe denn als therapeutisches Selbstgespräch. Erstmals bekannt wurde Cowper mit Kirchenliedern in Form religiöser Hymnen, den *Olney Hymns* (1779), die zu jener Zeit in hohem Ansehen standen. Besonders aber verbindet sich mit seinem Namen eine Auftragsarbeit, mit der ihn die befreundete Lady Austen betraute: Er sollte das Sofa in seinem Zimmer zum Ausgangspunkt lyrischer Reflexionen machen. Das in Blankversen verfasste Werk mit dem bezeichnenden Titel *The Task* (1785) beginnt im Ton des komischen Epos, das entfernt an Pope erinnert, doch wird der Leser unversehens in die subjektive Erfahrungswelt des Dichters eingeführt. In zuweilen unverbundenen Assoziationen und Reflexionen, die Coleridge von einem »divine chit-chat« sprechen ließen, rühmt Cowper das einfache Leben auf dem Lande und die Wonnen der Zurückgezogenheit. Mag London die Hauptstadt von Reichtum und gutem Geschmack sein, so ist es auch die Kapitale von »riot and incontinence«. Der Topos vom Rückzug auf das Land als einem Ort der Beschaulichkeit verweist auf klassizistische Vorbilder, gleichzeitig aber scheint in der Einvernahme von Natur in die persönliche Befindlichkeit eine romantische Grundtendenz auf, die später bei Wordsworth radikalisiert werden soll. In Gedichten wie »Verses Supposed to be Written by Alexander Selkirk, during His Solitary Abode in the Island of Juan Fernandez« (1782) und »The Castaway« (publ. 1803) erinnern sowohl der implizite autobiographische Bezug als auch ihre bewegende Gestaltung der Themen Einsamkeit und Isolation ebenfalls an die Romantik.

Robert Burns

Robert Burns

Als 1603 das schottische Königshaus nach London zog, war damit auch eine genuin schottische Dichtungstradition, wie sie sich am Hof entwickelt hatte, beendet. Zwar entstand im Scots, dem schottischen Dialekt, ein umfangreiches Liedgut, das später von Robert Burns aus erhaltenen Varianten kombiniert und der Vergessenheit entrissen werden sollte. Doch nachdem in der Folge der *Glorious Revolution* englische Staatsminister Londons Politik in Schottland durchsetzten und 1707 das schottische Parlament nach Bildung einer »Union« mit England zu existieren aufhörte, wurde Englisch zur beherrschenden Sprache auch in der Literatur. Dies ging so weit, dass David Hume von einem englischen Freund alle Scottizismen aus seinem philosophischen Werk tilgen ließ. Scots sank zum Idiom der Unterklassen und diente allenfalls der eitlen Zurschaustellung eines bodenständigen Patriotismus durch die sogenannten *literati*, einem Klüngel in Edinburgh.

Vorgänger

Sieht man von der Lyrik Allan Ramsays im ersten Drittel des Jahrhunderts ab, haben sich erst ab 1750 Voraussetzungen gebildet, die die Dichtung einem steril gewordenen Regionalismus entrissen. Konventionen des englischen Klassizismus, Dialektformen und literarische Elemente des älteren Scots wurden darin zu einer spannungsreichen Diktion verschmolzen. So schrieb der früh verstorbene Robert Fergusson (1750–74) außergewöhnlich deftige Gedichte über das Großstadtleben in Auld Reekie (Edinburgh), deren ungeschminkte Darstellung von Klassengegensätzen und *low-life*-Vergnügungen gerade durch die Mischung aus Sprachdisziplin und vitaler Ausdrucksweise ihre komische Wirkung entfaltete. Zum berühmtesten schottischen Lyriker überhaupt avancierte jedoch Robert Burns, der, obgleich als Sohn eines verarmten Kleinbauern aus Ayrshire geboren, eine literarische Bildung genoss, die das sentimentalisierte Image eines naiven Bauernpoeten Lügen strafte. Spätestens seit Macphersons Ossian war gerade unter den Gebildeten ein Kult natürlicher Einfachheit und »primitiver« Emotionalität entstanden, dem Burns allenfalls eine geborgte Attitüde lieh. Seine große Leistung aber bestand gerade darin, wie er das Kolloquiale mit formalem Schreibstil, das Sentiment mit dem Satirischen dergestalt verband, dass die Eindrücke des anarchisch Sinnlichen und gesellschaftskritischer Reflektiertheit miteinander verschmolzen. In diesem komplexen, widersprüchlichen Prozess trafen sich so völlig unterschiedliche Einflüsse wie die von Burns hochgeschätzte Verssatire Popes, der sentimentale Roman von Mackenzie und die *folk tales* von Ayrshire. Sie bewirken eine Geschmeidigkeit in der Anverwandlung des Stils an Stimmungen und Haltungen, wie sie im Erzählgedicht »Tam O'Shanter« am sinnfälligsten zum Ausdruck kommt: von der freudigen Schilderung enthemmter Kneipengeselligkeit über die Evokation des grotesk Unheimlichen bis hin zur ironisierten Moralbelehrung im Kanzelton. Dem verhärteten und gegenüber seinen rigorosen Ansprüchen versagenden Kalvinismus der »Auld Lichts« erteilt Burns im dramatischen Monolog »Holy Willie's Prayer« eine satirische Absage: Der scheinheilige, von seiner göttlichen Auserwähltheit überzeugte Sprecher enthüllt ungewollt die Heuchelei seines Glaubens, wenn er auch noch Gott zum Kumpanen seiner sittlichen Unvollkommenheit macht. In seinen politischen Gedichten von zum Teil radikaldemokratischer Stoßrichtung zeigt sich Burns von Thomas Paine und den Freiheitsidealen der Französischen Revolution beeinflusst. Bezeichnend für das schottische Geschichtsverständnis jener Zeit ist aber auch, dass hin und wieder eine rückwärtsgewandte Idealisierung der »guten alten Zeit« unter Jakob II. durchscheint – also vor *Glorious Revolution*, Union und Zusammenbruch feuda-

Einflüsse und Stilvirtuosität

Tam O'Shanter in der Schänke. Lavierte Federzeichnung von George Cruikshank d. J.

ler Sozialstrukturen auf dem Lande (R. Camerer spricht von »jakobinischem Gedankengut in jakobitischer Verkleidung«). Auch in Deutschland populär geworden ist das von Freiligrath 1843 übersetzte »A'That and A'That« (»Trotz alledem«) mit seinen starken Anklängen an Kants und Rousseaus Forderung nach Befreiung aus den Fesseln geistiger Unmündigkeit und fraglos hingenommener Institutionen. Wenn Burns von einer Kultgemeinde zum schottischen Heimatdichter verniedlicht wurde, leugnet das ebenso seine Versiertheit in »hohen« Dichtungsformen wie der epigrammatischen Epistel und Verssatire, wie es auch die subversive Kraft und gegen puritanisches Muckertum gerichtete Sinnenfreude seiner Liebes- und Klagelieder zu entschärfen sucht.

Romanentwicklung

Einflusss ubliterarischer Gattungsformen

Der Roman des 18. Jahrhunderts hat sich abseits vom klassizistischen System der Gattungen in enger Abhängigkeit von zunächst außerliterarischen Ausdruckskonventionen entwickelt: dem Tagebuch, der Autobiographie und dem Brief, dazu den Hauszuchtbüchern, den Verbrecherbiographien und Reiseberichten. Was einst als »umgangssprachliches Redematerial« (Tynjanov) galt, sich also jenseits ästhetisch verbindlicher Formregeln entwickelte, hat im Lauf seiner fiktionalen Umgestaltung zu neuen Möglichkeiten fiktionaler Wirklichkeitserfassung verholfen. So waren es vornehmlich Modelle des *practical writing*, die das Hauptsubstrat des Romans bildeten. Die in der theoretischen Diskussion von der *novel* scharf abgegrenzte heroische *romance* mit ihrer gestelzten Sprache und ihrem weitgehend höfisch bestimmten Figurenrepertoire, die nach französischem Muster überlieferte Novelle, der historisch-galante und der pikareske Roman: sie alle wirkten als traditionelle Vorbildmuster zwar noch nach (v. a. in den Motiven von Gefahr und Bewährung), doch konnten sie nicht mehr bruchlos an die neuen Erzählkonventionen des 18. Jahrhunderts anknüpfen. Sowohl der fiktionsfeindliche Puritanismus als auch die klassizistische Ästhetik hatten ihre Fortentwick-

lung angehalten, so dass von ihnen nur noch ein Reservoir von frei verfügbaren Kompositionsschemata übrigblieb (z. B. die lockere Episodenreihung und *low-life*-Perspektive des Schelmenromans, wie sie in Defoes *Moll Flanders* wiederkehrt, oder die Handlungsstruktur der Romanze mit ihren Stationen von Abenteuer, Prüfung und Bewährung). So müßig es in Anbetracht bedeutender Beispiele elisabethanischer Erzählprosa ist, den Beginn des Romans exakt datieren zu wollen, so sinnvoll ist es doch, die Ursprünge des *modernen* Romans, wie er in unverminderter Popularität bis heute konsumiert wird, mit Defoe, Sterne und Richardson zu verbinden.

Veröffentlichtung privater Schreibformen

Die allmähliche Literarisierung von vormals subliterarischen Ausdrucksmustern hat sich freilich auch unabhängig vom Roman vollzogen. Selbst so »private« Schreibformen wie Tagebuch und Briefe waren publikationsfähig und somit »öffentlich« geworden, sobald sie für sich eine allgemeine Verbindlichkeit der Beobachtung und der didaktischen Anschauung bzw. eine Vorbildhaftigkeit des sozialen Meinungsaustauschs beanspruchen durften (vgl. S. 166 u. 189). Damit ist eine sozialgeschichtlich höchst bedeutsame Umkehrung markiert: Während nämlich die Geltung überindividueller Normen abnimmt – und noch am reinsten in der klassizistischen Versdichtung bewahrt bleibt –, gerät der laut Definition »eingegrenzte« Bereich des Privaten zum Vorbildmuster für Gesellschaftliches. Dieser schrittweise Prozess hat sich von Anfang an der religiösen und moralischen Legitimation versichert. So wurden puritanische Seelentagebücher (*spiritual autobiographies*) von ihren Verfassern im größeren Kreis von Familienmitgliedern und Freunden vorgelesen, ja untereinander ausgetauscht und sogar veröffentlicht, sobald ein besonders eindringliches Exemplum vorlag, wie sündhaften Versuchungen tugendhaft zu widerstehen sei. Auch enthielten sie durchaus stilisierte Rahmenvorgaben einer modellhaft angelegten Erzählfolge, die das, was sich faktisch in einem Leben ereignet hat, auf seine zentrale Sinngebung hin auswählt, interpretiert und in gewisser Weise »verfälscht«. Diese Vorgaben orientieren sich am traditionellen Bekehrungsschema von Ungehorsam, Strafe, Einsicht, Reue und Versöhnung, wie es etwa in Defoes Romanen als moralisch-didaktisches Gerüst wiederkehrt.

Vergegenwärtigung des individuellen »Selbst«

Wenn die Entwicklung des modernen Romans ursächlich mit der Heraufkunft des »bürgerlichen Individualismus« verknüpft worden ist, so handelt es sich hierbei um ein schlagwortartiges Erklärungsmodell, das als erstes die Rezeption der Gattung durch ein weitgehend bürgerliches Publikum anführen kann. Die oft langwierige Lektüre erzwang den Rückzug in die Privatsphäre und damit auch eine Beanspruchung individueller Phantasie. Doch sind dies mehr äußerliche Voraussetzungen einer sozialpsychologischen Entwicklung, die bis in die Gegenstände des Romans (Verständigung über Ziele bürgerlicher Existenz) und die Art ihrer ästhetischen Bewältigung verfolgbar ist. In ihrem Kern liegt nicht weniger als die neuzeitliche Formung von Subjektivität und personaler Identität – jene Vergegenwärtigung des Selbst, wie sie eine philosophische Definition aus dem 17. Jahrhundert mustergültig ausdrückt: »That which in a person is really and intrinsically *he;* a permanent subject of succession and varying states of consciousness« (*O.E.D., s.v.* »self«). Während in ständisch gegliederten Sozialordnungen weitgehend noch eine »Traditionslenkung« vorherrscht, die den einzelnen in ein schon vorgegebenes Kontinuum der Generationenfolge und geschichtlicher Erfahrungsvorgaben stellt, hat sich im Zusammentreffen humanistischen und protestantischen Ideenguts eine neuartige Besinnung auf die Leistungsfähigkeit des Individuums herausgebildet. Es wird zum handelnden,

selbsttätigen Subjekt, das sich über seine Bewusstwerdung auch zum Objekt der Selbsterkenntnis macht. Erst mit wachsender »Innenlenkung« rückt das Selbst in den Mittelpunkt des Erlebens und erfährt sich vor dem Horizont wahlweiser Möglichkeiten seiner Existenzgestaltung. Um Heilsgewissheit zu erlangen, ist es dem Einzelnen aufgegeben, sowohl in seine Seele zu blicken und sein Inneres zu erkunden, als auch die Welt nach positiven Zeichen seiner Gottgefälligkeit zu erforschen. Der Roman ist literarisches Dokument dieser Erkundung des Ich über seine Stellung in der Welt, einer frühen Verbindung von Psychologie und Wirklichkeitsbeobachtung.

Frontispiz der dritten Auflage von Bunyans *The Pilgrim's Progress*

Ein frühes Beispiel jener »Selbstbesinnung des Problemsubjekts« (W. Iser) ist John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1678, 1684), das sein Autor im Gefängnis verfasste, wo er wegen Übertretung des Predigtverbots saß. Bunyan hatte bereits mit *Grace Abounding to the Chief of Sinners; or, a Brief and Faithful Relation to the Exceeding Mercy of God in Christ to his poor Servant John Bunyan* (1666) ein Seelentagebuch vorgelegt, das sein religiöses Erweckungserlebnis nach einer Phase psychischer Wirrungen schildert. Nach Art der Psychomachia kämpfen dabei Gott und Satan um seine Seele, stets begleitet von Bibelworten der Erbauung oder Verdammnis. Die schonungslose Selbsterfahrung wird in *The Pilgrim's Progress* allegorisch mit bildhaften Topoi des Reisemotivs verknüpft: Der Pilger Christian gelangt erst nach allerlei Gefährdungen und Anfechtungen (wie dem »Sumpf der Verzagtheit«, dem »Jahrmarkt der Eitelkeiten« oder der »Burg des Zweifels«) ans Ziel des göttlichen Heils. Der »progress« ist dabei ganz eschatologisch als Fortschreiten auf dem Weg zu Gott verstanden, wobei der Erwählte die Welt und sich selbst immer wieder nach Beweisen göttlicher Gewogenheit überprüft. Bei Christian wird die Exemplarik menschlicher *conditio* noch unübersehbar über alles individuelle Erleben gestellt, und doch gewinnt gerade die Traumvision von Aufbruch und Heilsweg des Christenmenschen durch die ständig geforderte Vergewisserung des Subjekts eine konkrete Geltung für den einzelnen, so dass *The Pilgrim's Progress* als zitatengesättigtes Erbauungsbuch noch bis ins 20. Jahrhundert in vielen englischen Haushalten zu finden war.

Leben als Text

Wenn die Reflexivität von Tagebuch, Brief und Autobiographie mit am Ursprung des Romans steht, so hat dieser dabei etwas höchst Paradoxes zu realisieren: das Leben als fortlaufenden, im Moment der Entstehung noch unabgeschlossenen Text. Hier liegt der Unterschied zu all den Chroniken, Tatenbüchern, *Memoirs* und heroischen *Lives*, die den einzelnen in den Zusammenhang einer schon abgeschlossenen Historie stellen. Nunmehr aber sieht sich das Subjekt mit einer Vielzahl von möglichen und variablen Geschichten (*stories*) konfrontiert, deren Kontextdeutung offensteht und von ihm erst noch zu leisten ist. Erst so können auch sie zur fertigen »Geschichte« (*history*) werden – ein Begriff, der zuweilen synonym für den Roman, für private Lebensbeschreibung, aber auch eine Erzählung benutzt wird. Eine solche Entwicklung bedingt zwei wesentliche Wandlungen im Verständnis des historischen Subjekts, die für die Romangenese grundlegend sind. Zum einen tritt das Ich sich selbst gegenüber und verschafft sich eine Identität als reflektierende Instanz. Nur so kann es die jeweils gegenwärtigen Momente des Erlebens, die noch ungeordnet und undurchschaubar sind, in eine einheitliche Perspektive bringen. Dass ein solches Verfahren schon sehr früh auch wieder Probleme aufgeben konnte, sobald die ordnende Sinngebung durch zu viele Fragen nach der jeweiligen Bedeutung von Ereignissen gestört wurde, beweist Sternes *Tristram Shandy* mit seinen Exkursen, Digressionen und zeitlichen Verschachtelungen.

Anschein von Authentizität

Zum anderen ist allein die Tatsache, dass ein im Sprechakt notwendig gegenwärtiges Ich von sich und seiner Umwelt berichtet, ein unabweisbarer Beleg für Zuverlässigkeit und Echtheit der Erzählung. Es entsteht so zumindest die Fiktion von Authentizität. Der geläufige Kunstgriff, einen Nachlassverwalter oder Herausgeber im Vorwort einzuschalten, war sicherlich zweckdienlich, um puritanische Vorbehalte gegen die »Lüge« literarischer Erfindungen zu entkräften. Eine noch viel stärkere Realitätsbeglaubigung liefert jedoch der Einbezug der Nah-Welt, wie sie der Blick des Erzählers unmittelbar erfasst. Der oft erwähnte »Realismus« des Defoeschen Romans erklärt sich daraus, dass auch Alltägliches ins Sehfeld rückt und der Beschreibung für wert erachtet wird. So scheint Robinsons penible Inventarisierung seiner Umwelt in der Gegenstandserfassung von Autobiographie und Tagebuch bereits vorweggenommen. Der Blick ist stets ein interessierter: Die Dinge werden nicht gesehen, »wie sie sind«, sondern in ihrer Bedeutung für künftiges Handeln erkannt. Der Wirklichkeitsanspruch – manifest auch in der Wirkung, die eine äußere Realität auf das Subjekt ausübt – verlangt nach einer immer größeren Konzentration auf Details, so dass die Beschreibung auch quantitative Auswirkungen hat. Im Nachwort des nicht zufällig umfangreichsten Romans der englischen Literatur, *Clarissa; or, The History of a Young Lady*, schreibt Richardson, es habe häufig eine Notwendigkeit zur Ausführlichkeit und minuziösen Genauigkeit bestanden, um den Eindruck von Wahrscheinlichkeit zu erhalten, der für eine Geschichte notwendig sei, welche sich eine Darstellung des wirklichen Lebens vorgenommen habe.

»Wahrscheinlichkeit«

Der von Richardson benutzte Terminus der »probability« – verwandt der ebenso häufig angeführten *vraisemblance* – ist ein Schlüsselbegriff in der Romanentwicklung. Während in den kalvinistischen Seelentagebüchern die Tatsachentreue zugleich moralisches Kriterium für Wahrheitsliebe war, wird schon bei Defoe die faktische Teilnahme am Geschehen vom Erzähler relativiert. So schreibt der fiktive Chronist »H. F.« (die Initialen stehen vermutlich für Defoes Onkel Henry Foe) im *Journal of the Plague Year:* »I cou'd give a great many such Stories as these, diverting enough, which in the long Course of that Dismal Year, I met with, that is heard of, and which are very certain to be true, or very near the Truth; that is to say, true in General, for no Man could at such a Time, learn all the Particulars.« Bereits die Formulierung verrät, auf welch schmalem Grat von *true history* und *feigned story* (*fiction*) sich die frühe Romanliteratur bewegen wird. So postuliert auch Robinson, alle Verdächtigungen einer erfundenen Geschichte seien »scandalous in design, and false in fact«, doch lenkt er dann geschickt ein, dass es keine Einzelheit in der erfundenen Geschichte gebe, die nicht ihre wohlbegründete Entsprechung in der tatsächlich stattgefundenen Geschichte besitze. Der Roman entnimmt zwar wichtige Bestandteile aus der Realität, doch wird sein »Realismus« immer mehr zu einem literarischen Verfahren, um nahezulegen, dass sich eine Geschichte so oder ähnlich hätte ereignen können. In *Gulliver's Travels* kann Swift bereits ein ironisches Verwirrspiel mit der Verlässlichkeit des als Gullivers »Cousin Sympson« vorgestellten Verlegers und der Glaubwürdigkeit des fiktiven Erzählers anstellen (»There is an Air of Truth apparent through the whole«) – bestes Indiz dafür, wie die Wahrheitsliebe des Romans wiederum Gegenstand satirischer Relativierung werden konnte.

Daniel Defoe: Moralisches Exempel und die Abenteuergeschichte

Daniel Defoe stammte aus einer Londoner Dissenter-Familie von Gewerbetreibenden. Sein Werdegang mutet angesichts des ständigen Auf und Ab selbst wie ein fiktiver Bericht über Fehlschläge, Bewährungen und abenteuerliche Umschwünge an: Er begann als Strumpfhändler, diente als Soldat in der putschenden Armee des Duke of Monmouth, meldete 1692 als Kaufmann Konkurs an, tauchte unter, avancierte drei Jahre später zum Steuereinnehmer und Aufseher über die staatliche Lotterie, erwarb eine Ziegelei und zeigte sich dem gemäßigt konservativen Premier Robert Harley erkenntlich, indem er als Agent durch die Provinz reiste, um die politische Stimmung im Lande auszukundschaften. Seine journalistische Tätigkeit für *The Review* prägte seinen Sinn für faktenorientierte Beobachtung und die aktuelle Vermittlung von Geschehnissen, die er mit praktischen Ratschlägen oder moralischen Einsichten verband. Der Schritt von der journalistischen Reportage zum Roman war zunächst ein eher gradueller, indem nun die Fiktion eines anschaulichen »Tatsachenberichts« geschaffen wurde, den ein Ich-Erzähler und ein Herausgeber beglaubigten.

Daniel Defoe (von N. van der Gucht, 1706)

Das Bemerkenswerte an Defoes Romanen ist, dass ihrer sachlich-unprätentiösen Art der Beschreibung, dem Verzicht auf »Atmosphäre« und Ausleuchtung des Innenlebens sowie dem schmucklosen Stil jede ästhetische Anstrengung zu fehlen scheint. Der Ton ist oft beiläufig, und selbst in Passagen persönlicher Kundgabe, wie in Eingeständnissen von Schuld und Reue, herrscht ein konventioneller und unproblematischer Duktus. Der Handlungsaufbau ist dem der *conversion narratives* (Bekehrungsgeschichten), pikaresken Abenteuerromanen und Reiseerlebnissen angeglichen. Die sehr unterschiedlichen Schauplätze und Milieus wiederum, die von Londoner Brutstätten des Verbrechens über die gehobene Gesellschaft des englischen Landadels bis hin zu exotischen Inseln in Übersee reichen, appellieren eher an das Sensationsbedürfnis des Publikums, als dass sie rein imaginäre Räume öffneten, die die Phantasie beflügeln. Trotz dieser offensichtlichen Begrenzungen sind Defoes Erzählwerke erste Höhepunkte der Romankunst. Sie erstellen ein empirisch ausgewiesenes Universum, durch das sich die Figuren in all ihren ökonomischen Zwängen und moralischen Nöten bewegen müssen, um das Glücksversprechen einzuholen, das nach puritanischer Anschauung am Ende ihrer Anstrengungen wartet.

Captain Singleton

Captain Singleton (1720) führt die Hauptfigur zusammen mit einer Gruppe Meuterer durch Afrika, später mit Piraten über den Pazifik, bis sie schließlich zu einem geregelten Leben nach England zurückkehrt. *Colonel Jacque* (1723) erweitert den geographischen Aktionsradius noch um einige Länder mehr, nur um den Titelhelden – einen Dieb – nach all den Anfechtungen und Abenteuern wie einen verlorenen Sohn zu Reichtum und sozialem Ansehen heimzuholen. Auch *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) scheint zunächst ganz dem Schema zeitgenössischer Tatsachenschilderungen, Reiseberichte und Bekehrungsgeschichten zu folgen. Zumindest zwei Quellen dienten Defoe als Vorbild: William Dampiers vierbändige *A New Voyage Round the World* (1697) und die Erzählung eines Robert Knox über seine neunzehnjährige Gefangenschaft auf Ceylon (1681). Doch gewinnt bei Defoe die Abenteuergeschichte eines auf eine einsame Insel verschlagenen Mannes, der nicht nur einen Überlebenskampf führt, sondern die Insel »kolonisiert« und den Wilden Freitag zum Christentum bekehrt, eine unübersehbar archetypische Dimension. Unter beinahe laborartigen Bedingungen wird der zivilisatorische Prozess auf 28 Jahre komprimiert und

Robinson Crusoe: Quellen

nacherzählt, der Roman liefert aber zugleich einen minutiösen Bericht von der Leistungsfähigkeit des Einzelnen, sobald Gottvertrauen, *common sense* und zivilisatorischer Optimismus zusammenfinden. *Robinson Crusoe* ist somit auf unterschiedliche Weise »kodiert«: als unverwechselbar einmalige Geschichte eines Individuums und als exemplarische Fiktion, als früher Triumph erzählerischer Imagination und als moralischer oder ökonomischer Traktat. Um die Erzählung möglichst plausibel und lebensnah zu gestalten, bedient sich Defoe des *circumstantial evidence* von faktischen Detailangaben, doch lässt er Robinson in der Tradition der Heilszeichendeutung auch immer wieder nach dem Sinn seines Schicksals forschen. Empirie und Suche nach Heilsgewissheit, pragmatischer Erlebnisbericht und historische Allegorie gehen damit eine unauflösliche Verbindung ein.

»Robinson rettet seine Habe aus dem Schiff«. Illustration von 1726

Doppelte Codierung

Die doppelte Struktur der Erzählanlage bestimmt den Roman bereits an seinem Anfang. Die Ausgangssituation könnte in jedem Seelentagebuch auftreten: Ein junger Mann schlägt den Rat des Vaters in den Wind, verlässt das Zuhause und verstößt damit gegen die im Puritanismus geforderte Gehorsamspflicht des Sohnes, nach den Hauszuchtbüchern eine der Hauptvoraussetzungen der Familienreligion. In vielfältigen Stationen der Anfechtung und Bewährung muss er daraufhin beweisen, dass er sein Verhalten bereut und imstande ist, ein gottgefälliges Leben zu führen. Dieses Abfolgeschema von Ungehorsam, Strafe, Einsicht und Reue wird freilich dadurch relativiert, dass Robinsons »Sünde« erst die Herausbildung seines Selbst ermöglicht, indem er die Herausforderung offener Lebensmöglichkeiten annimmt. Die »middle station of life«, die ihm der Vater als Perspektive anempfiehlt, würde den Verbleib in einer gottgegebenen Sozialhierarchie voraussetzen, während Robinsons dynamische Unruhe erst der eigentliche Anstoß ist, sich auch in extremen Lebenssituationen zu bewähren und neue Horizonte zu erschließen.

Sozialhistorische Bedeutung und poetische Umsetzung

Man hat Robinson den klassischen *homo oeconomicus* genannt, ein Vorbild für den kapitalistischen Entrepreneur und Kolonisator. Im weiteren Sinne einer zweckbestimmten, auf Selbsthilfe und Initiative angelegten Haltung trifft dies zu, doch als Prototyp des frühkapitalistischen Kaufmanns (*merchant adventurer*) ist Robinson bereits ein Anachronismus; schon zu Defoes Zeit wurden die großen Überseeunternehmungen von England aus geleitet, während in *Robinson Crusoe* unternehmerische Planung und deren Durchführung noch beispielhaft vereint sind. Und wenn der Held gleichzeitig zum Handwerker, Landbesteller, Töpfer, Schiffbauer, Jäger und Viehzüchter wird, so gehorcht er in der Entfaltung universaler Talente eher einer vorzivilisatorischen Notlage, als dass er zu einer repräsentativen Gestalt für eine sich verstärkt arbeitsteilig entwickelnde Gesellschaft werden könnte. Marxistische Kritiker haben die Versöhnung von Kopf und Hand sowie die Überwindung des Expertentums freilich auch als utopische Vision verstanden. Das zentrale Thema in *Robinson Crusoe* ist jedoch das der Bewährung und des Triumphs menschlicher Arbeitskraft über alle Widerstände der Natur, die Trägheit zeitlicher Dauer und emotionale Blockaden. Wie sehr er in Kategorien des kaufmännischen Soll und Haben denkt, zeigt der kalkulatorische, von Affektbeherrschung getragene Ton seiner Bestandsaufnahme zu Beginn seines Inseldaseins:

EVIL	GOOD
I am cast upon a horrible desolate island, void of all hope of recovery.	But I am alive, and not drown'd as all my ship's company was.

I am singl'd out and separated, as it were, from all the world to be miserable.	But I am singl'd out too from all the ship's crew to be spar'd from death; and He that miraculously
sav'd me from death, can deliver me from this condition.	
I am divided from mankind, a solitaire, one banish'd from humane society.	But I am not starv'd and perishing on a barren place, affording no sustenance.

Robinson Crusoe

Robinsons Behandlung des Eingeborenen Freitag als Zivilisationsobjekt ist der Beginn vom Traum einer patriarchalisch regierten Kolonie, in der die Bewohner zur Mehrung irdischer Güter und zum Beweis der Gottgefälligkeit eingesetzt werden. In den *Farther Adventures* gerät Robinsons innere Dynamik freilich immer mehr zum Pathos des ziellos umherirrenden Wanderers und führt damit zum Ausgangspunkt zurück, als die Abenteuerlust mehr in ihren sündhaften Aspekten als in ihrem ökonomischen Antriebsschub gesehen wurde.

Es macht die Größe von *Robinson Crusoe* aus, dass Intensität und Welthaltigkeit der Beschreibungsmomente weit über den religiösen und sozialpolitischen Horizont hinausreichen. Die Zeichenhaftigkeit des Geschilderten kann sich somit vom allegorischen Sinnbezug hin zur vornehmlich poetischen Bedeutung verschieben. Wenn etwa Robinson in einer – von Virginia Woolf bewunderten – Passage sich erinnert, er habe von seinen Kameraden keine Spuren mehr entdeckt, »except three of their hats, one cap, and two shoes that were not fellows«, dann wird die faktische Information zu einer bewegend existentiellen. Mehr noch, als wenn Robinson vom Weinkrampf geschüttelt wird, enthüllt sich in der lapidaren Mitteilung der herangespülten Gegenstände die Unendlichkeit seiner Verlorenheit, verstärkt durch die Beschreibung des von Schaum und Gischt vernebelten Bootes in weiter Ferne. Die Fiktion entlässt das Individuum bereits in eine Welt der unentschiedenen Deutungen und schickt es auf die Suche nach Gewissheiten, die nicht mehr unmittelbar vorgegeben sind.

Robinsonaden

Es war vor allem die exemplarische Lektion von der erzieherischen Würde der Handarbeit, die im 18. und 19. Jahrhundert die Rezeption von *Robinson Crusoe* bestimmte und weitere Robinsonaden nach sich zog. Da bei Defoe Arbeit nicht nur als Konkretum, sondern als universale Wertgröße von ethischer Dimension verstanden wird, hat der Roman die didaktische, moralische und ökonomische Theorie eines Rousseau, Carlyle, Marx, Samuel Smiles (*Self-Help*) und Morris beeinflusst. Campe, Wezel und der Herbat-Schüler Ziller integrierten *Robinson* in die Diskussion über pädagogische Zielvorstellungen ihrer Zeit, indem sie Robinsons Abenteuer vor dem bürgerlichen Verständnishorizont von Familie und Hausgemeinschaft neu erzählten.

Moll Flanders

Moll Flanders (1721) ist die episodenhafte Lebensbeichte einer im Newgate-Gefängnis geborenen Diebin und Prostituierten, die nach zahlreichen Irrungen und einer Strafverbannung nach Virginia mit ihrem fünften Mann, einem bekehrten Wegelagerer, ein anständiges, reich begütertes Leben beginnt. Stärker noch als in *Robinson Crusoe* scheint der moralische Erbauungsanspruch des Romans in eklatantem Widerspruch zur Faszination zu stehen, die die fabulierfreudig ausgeschmückte Darstellung erotischer und krimineller Sündenfälle auf den Leser ausübt. Das hat dazu geführt, dass Kritiker in der vitalen Heldin eine Opportunistin, ja Heuchlerin sahen; so stiehlt sie in einer virtuos gestalteten Szene einem Kind

das Halsband, um anschließend moralisierend den unaufmerksamen Eltern die Schuld anzulasten. Auch der Ausgang der Geschichte lässt indirekt den Schluss zu, dass unrecht Gut durchaus gedeihen kann und wahre Reue erst aus materieller Saturiertheit erwächst. Diese Unentschiedenheiten mögen auf die erzählerische Sorglosigkeit Defoes zurückgeführt werden, der die ethische Beurteilung der Ich-Erzählerin noch nicht in perspektivischer Trennung von Rollenfigur und Autor vornimmt. So verbleiben die *diversion* der Gesellschaftsschilderung und die *instruction* der Bekehrungsgeschichte in unauflösbarer Spannung. Diese Spannung vermag freilich auch etwas von den Zwängen und Inkonsequenzen zu vermitteln, die in einer auf Eigennutz aufgebauten Gesellschaft herrschen, solange das Individuum auf seinem Willen zum Überleben und seinem Bedürfnis nach materieller Sicherheit besteht. Molls Welt ist geprägt von den Mechanismen des Tauschs, in die sie auch noch ihre Beziehungen zu Männern einbringt; während bei Richardson Liebe zum Inbegriff des emotiv gefassten Gleichheitspostulats wird, könnte sie Moll Flanders nur im Wege stehen: »I had been tricked once by that cheat called love, but the game was over; I was resolved now to be married or nothing, and to be well married or not at all.« In der Bilanz des Lebens siegt bei Defoe die Notwendigkeit über das Sentiment und einen rigoros gesetzten Moralkodex.

Roxana

In *The fortunate mistress Roxana* (1724) findet die karrierebewusste Heldin zu einer selbstbewussten Erkenntnis ihrer Überlegenheit, die sie eine Liebesheirat von sich weisen lässt. Was bei Defoe häufig als moralische und narrative Unstimmigkeit erscheint, wird in *Roxana*, stärker noch als in *Moll Flanders*, zur illusionslosen Bestandsaufnahme weiblicher Selbstbehauptung in einer von Eigensucht beherrschten Welt.

Richardson und der Briefroman

Etwa ein Fünftel der Prosaliteratur des 18. Jahrhunderts bestand aus Briefromanen (*epistolary novels*), und schon vor Richardson waren Dutzende davon erschienen. Meist handelte es sich um verspielte *letters of gallantry,* die in unübersehbarer Stilisierung den Briefaustausch mit einer Geschichte über Liebeswerben und Zurückweisung verbanden, oder es waren romanzenhafte *novellas* wie etwa Aphra Behns *Love Letters between a Noble-Man and His Sister.* Im Verständnis der Epoche konnte der Brief zweierlei darstellen: sowohl private Kommunikation als auch formale Einkleidung eines Textes, der von vornherein für die Publikation gedacht war. Wenn eine Satire, ein Traktat oder ein Reisebericht als »Letter from … to …« erschien, so war dies eher ein Kunstgriff, um über den namentlich genannten Adressaten einen persönlicheren Zugang auch zur Schar der potentiellen Rezipienten zu ermöglichen. Zudem erschien der Akt des Schreibens nicht als planlose Beschäftigung, sondern war in seiner Hinwendung auf einen Empfänger als zweckbestimmt und zielgerichtet legitimiert.

Samuel Richardson (1750)

Dass aber auch Briefe von intimerem Gehalt (*familiar letters*) dank ihrer Erbaulichkeit und moralischen Leitbildfunktion einem öffentlich sanktionierten Verhaltenskodex gehorchen können, zeigen die zahlreichen Handbücher jener Zeit, in denen Briefmodelle für alle Wechselfälle des Lebens zur Nachahmung erstellt wurden. Der 50-jährige Richardson selbst hat, nach einer Karriere vom Lehrling zum selbstständigen Drucker und Verleger, solche Sammlungen von Musterbriefen verfasst und veröffentlicht. Um ihnen einen inneren Zusammenhang zu ver-

Mr. B. entwendet Pamelas ersten Brief und liest ihn (Francis Hayman und Hubert Gravelot).

leihen, erfand er eine zentrale Frauenfigur, die den in ihrer Mehrzahl weiblichen Lesern zur Identifikation diente. Auch hatte Richardson erkannt, dass der Drang zu Reflexion und Selbstaussprache in der prekären Phase zwischen Verliebtheit und Heirat am stärksten war und so von den Briefstellern verlässliche Verhaltensregeln erwartet wurden. Die Briefe enthielten Anleitungen für situationsadäquates Benehmen, gaben Ratschläge, wie eine unglückliche Affäre taktvoll zu beenden sei, oder führten vor, wie spontane Gefühle in kontrollierte Sprache umgesetzt werden konnten. Zunächst als moraldidaktische Schreibvorgabe gedacht, gerieten diese Musterbriefe bald auch zur Unterhaltungslektüre und wurden immer mehr auf ihre fiktiven Verfasser und Adressaten hin konkretisiert. So finden sich in Richardsons Sammlung bereits ganz spezifische Situations- und Erzählbeispiele wie »A Young Woman in Town to her Sister in the Country, recounting her narrow Escape from the Snare the Day Before«.

Kompositionstechniken

Die Zusammenfassung fiktiver Briefe zu einem Roman verlangte nach einer Fülle neuer Kompositions- und Perspektivtechniken, die von Richardson – in *Clarissa* mehr noch als in *Pamela* – meisterhaft facettiert gehandhabt wurden. Da eine auktoriale Kommentierung mit Ausnahme der Fußnoten und Anmerkungen fehlt, mussten die für den Leser notwendigen Informationen und Erklärungen in die Briefe selbst integriert werden, ohne dass dabei ihre Glaubwürdigkeit als spontane Form der Kommunikation übermäßig strapaziert werden durfte. Durch die Spiegelung in den jeweils subjektiv gefärbten Sichtweisen der Korrespondenten können zumindest die zentralen Figuren eine Fülle von Charakterattributen erhalten, die sie relativ komplex erscheinen lassen. So ist Lovelace in *Clarissa* zwar der traditionelle Wüstling (*rake*), aber auch ein Mann von Stolz, der neben sadistischem Herrschaftsstreben Großmut und Generosität entwickelt.

Die Zeit im Briefroman

Im Schreibakt selbst nähert sich beim Briefroman die erzählte Zeit immer mehr der Erzählzeit. Was gerade eben geschah, wird unmittelbar in die emotionale Verfassung des Schreibenden aufgenommen, so dass eine Mischung aus spontanem Gefühl und fortdauernder Reflexion über die Bedeutung des Erlebten entsteht. Richardson, der damit Elemente des Bewusstseinsromans vorwegnimmt, spricht selbst von »Familiar Letters, written as it were, to the *Moment*, while the Heart is agitated by Hopes and Fears, on Events undecided …« Diese außerordentlich enge Verknüpfung zwischen noch unabgeschlossenen Ereignissen und den durch sie in den Figuren ausgelösten Reaktionen steht am Ursprung der vielgerühmten Psychologie bei Richardson. Im Leser bildet sich ein Gespür für all die Gefährdungen, wenn Handeln und Schreiben, intimes Erleben und gedanklicher Nachvollzug aufeinandertreffen: wie daraus eine Empfindlichkeit für Nuancen erwächst, wie Planungen spannungsvoll durchkreuzt und Gefühle von gesellschaftlichen Konventionen konterkariert werden.

Pamela: *Tugend als Tauschobjekt*

Für die eigentliche Konfliktkonstellation in Richardsons Erstlingswerk *Pamela* (1740) lässt sich ein sozialpsychologisch ausdeutbarer Rückbezug zur Privatheit und Intimität der erzählten Geschichte herstellen. Die fünfzehnjährige Titelheldin, ein aus verarmter Familie stammendes Dienstmädchen, setzt den skrupellosen Nachstellungen ihres Hausherrn, des Landedelmannes »Mr. B«, sowohl ihre sittlichen Gefühle als auch eine unübertreffbare Intensität der brieflichen Selbsterforschung entgegen. Den Lohn der Tugend (*Pamela; or, Virtue Rewarded*, wie der volle Titel lautet) findet sie in der reuevollen Umkehr des sozial weit über ihr stehenden Adeligen, der ihre Briefe entdeckt, in echter Liebe entflammt und sie heiratet. In einem mühsamen, doch letztlich siegreichen Prozess des Tauschs erwirbt sie Status und Vermögen als verdiente Gegenleistung für Gefühl und besse-

re Moral. Die Überlegenheit des puritanischen Bürgertums über den Adel ist damit doppelt besiegelt: Gegen kaltes erotisches Rollenspiel setzt es aufrechtes Sentiment, gegen Zügellosigkeit eine skrupulöse, durch *delicacy* und *sensibility* veredelte Sittlichkeit. Der resolute Tory Richardson verfolgt keineswegs eine Umwälzung sozialer Hierarchien, die durchaus ihre Geltung bewahren sollen, solange sie für Personen von Anstand und Tüchtigkeit derart durchlässig bleiben wie für Pamela. Tugend erscheint damit als Arbeitsleistung, mit deren Hilfe die gesellschaftliche *chain of being* überwunden wird.

Dadurch jedoch, dass die gesellschaftliche Konfliktproblematik mit der Geschlechterdifferenz untrennbar verknüpft ist, erhalten Pamelas tugendhafte Verweigerung und der oberflächlich kalkulierte Einsatz ihrer Unschuld die Aura eines »puritanischen Striptease« (Watt). D. H. Lawrence spricht gar polemisch von einem »underclothing excitement«, wie in *Pamela* männliche Strategien durch weibliche Entgegenkommens- und Verzögerungstaktiken zugleich bestätigt und durchkreuzt werden. Doch so sehr die fetischistische Verehrung der »Reinheit« in der Frau das Vorbild für den trivialen Traum von versteckter Sexualität und sozialem Aufstieg lieferte, so sehr ist Pamelas Handeln doch noch in die subjektive Überzeugung von der Selbstlosigkeit ihres Tuns und in einen Tugendidealismus eingebunden, ohne die es auch keine Belohnung gäbe. Noch fern aller modernen psychoanalytischen Diagnosen nannte Richardsons Freund Aaron Hill die Heldin »a salutary *Angel*, in *Sodom*«, der strikt nach den Vorschriften von Hauszucht- und Erbauungsbüchern (*conduct books*) agiert. In dieser Hinsicht ist *Pamela* stärker eine didaktisch durchdrungene Romanze denn tiefenpsychologische Studie, auch wenn der Roman profunde Einsichten in die Zusammenhänge zwischen sozialer Hierarchisierung, gesellschaftlichem Sittenkodex und erotischer Antriebskraft liefert. Dass er die Privatsphäre vornehmlich dem weiblichen Geschlecht überantwortet, ist dabei unbestritten Ausdruck realer Verhältnisse. Es verrät aber auch die gesteigerte Legitimation, die das Private als Enklave bürgerlicher Existenz im Verlauf des 18. Jahrhunderts erfährt.

Pamela wehrt sich gegen einen Kuss (Joseph Highmore).

Shamela

Richardsons erbaulicher Ton – der Autor selbst legte Wert darauf, »nie im Leben in Gesellschaft einer sündhaften Frau« gewesen zu sein – hat nur ein Jahr nach Veröffentlichung von *Pamela* Henry Fielding zur witzigen Burleske *Shamela* angestiftet, in der die Tugend phonetisch zur »vartue« vulgarisiert und von der verfolgten Unschuld auf dem Altar moralischer Zweckmäßigkeit geopfert wird. In *Joseph Andrews* schließlich wird Pamelas Bruder, ein junger Bediensteter, zum Objekt weiblicher Begierde, der er sich mit karikaturistisch übertriebener Keuschheit zu entziehen versucht. Es ist Fieldings ironische Replik auf die Änderungen in der sozialen »Seinskette«, die das puritanische Bürgertum mit den Waffen der Moral bewirken will. Auch Clelands *Memoirs of a Woman of Pleasure*, besser noch als *Fanny Hill* bekannt und gerichtsnotorisch geworden, kann insofern als »Anti-Pamela« gelten, als der Autor weibliche Lust durch die Macht der Liebe adelt und ihr ein ebenso glückliches Ende verheißt wie Richardson der weiblichen Tugend.

Clarissa: *Der Zwang der Konventionen*

Clarissa; or, The History of a Young Lady (1747–48) enthält knapp unter eine Million Wörter und gilt nicht nur als längster englischer Roman, sondern auch als einer der am wenigsten rezipierten. Würde man ihn, so Dr. Johnson, allein wegen seiner Geschichte lesen, würde die Ungeduld so sehr gereizt, dass man sich erhängen müsste. Doch zählt bei Richardson das äußere Geschehen nur wenig und die Subjektivierung des Geschehens im Denken und Fühlen eines Charakters fast alles. In *Clarissa* ist die aus einer arriviert-reichen Bürgerfamilie stammende Heldin sozial weit höher angesiedelt als Pamela; gerade dadurch ist der Geschlechterkampf von den Kolportageelementen des Cinderella-Motivs befreit. Richardson kann sich ganz auf die psychischen Mechanismen der Figuren konzentrieren, die als Korrespondenten komplementär einander zugeordnet sind. Was wie eine melodramatische Konstellation von unbezwingbarer Tugend und abgrundtiefem Laster anmutet, wenn Clarissa nach ihrer Vergewaltigung durch den dämonischen Lovelace die Ehe verweigert und in moralischer Überlegenheit den Tod erwartet, wird zu einem subtil-minutiösen Erzähldiskurs über Clarissas tragisches Gefangensein zwischen der Gefühlskälte ihrer großbürgerlichen Familie und dem alle Konventionen verspottenden Sexualanspruch des Libertins. Mag ihre seelische Reinheit vom Autor auch als gängiges Attribut der Frau eingesetzt sein, so wird sie im Verlauf des Romans zum christlich interpretierten Symbol von Freiheit, mit der Clarissa gegen die Zwänge der Umwelt ihre personale Unversehrtheit setzt. Freilich tut sie das um den Preis verdrängter Erotik. Richardsons Romane mit ihren weiblichen Zentralfiguren stehen am Ursprung einer langen Reihe trivialer Geschichten, in der nur die Wahlfreiheit echter Liebe von Statusschranken und den Fesseln männlicher Besitzgier zu erlösen vermag. Sie haben aber auch einen unübersehbaren Einfluss auf die gesamteuropäische Herausbildung von Empfindsamkeit und den universalen Tugendbegriff der Aufklärung ausgeübt, von Diderot und Rousseau über Lessing bis hin zu Goethe.

Sir Charles Grandison

In *Sir Charles Grandison* (1753–54), Richardsons letztem Briefroman, steht ein männliches Vorbild an moralischem Verhalten im Mittelpunkt. In der didaktisierenden Tradition der *conduct books* verkörpert er die wahre Gattenliebe und eine Benevolenz, die auf alle übergeht, die mit ihm in Berührung kommen. Auf eine statische Exemplarik angelegt, stellt Grandison in vielem ein doktrinäres Gegenbild zu Fieldings toleranterem Konzept des *good man* dar: Die Frivolität der Gesellschaft in Liebes- und Ehedingen ist ihm fremd, und da Güte und intellektuelles Verständnis bereits vollkommen in ihm eingezeichnet sind, kann kaum eine dramatische Entwicklung stattfinden. Wenn Jane Austen und George Eliot den-

noch den Roman hoch einschätzten, so liegt dies an der Ernsthaftigkeit und Kompromisslosigkeit, mit denen er einen Modellfall des moralischen Helden vorstellt.

Fieldings »comic epic poem in prose«

Richardson und Fielding

Henry Fieldings Romankunst trägt im Vergleich zu der von Richardson komplementäre bis antithetische Züge; nicht umsonst werden beide Autoren (die einander nicht sehr schätzten) oft in einem Atemzug genannt, sobald das breite Spektrum der englischen Romanentwicklung im 18. Jahrhundert abgesteckt werden soll. Während Richardson einer kleinbürgerlichen Familie entstammte, nur eine geringe Schulbildung genoss und erst sehr spät als Autodidakt zu schriftstellerischem Erfolg gelangte, kam Fielding aus einer Familie mit adeligem und militärischem Hintergrund (wenn auch verarmt), ging in Eton zur Schule, wo er eine klassische Ausbildung erhielt, wandte sich dann dem Theaterbereich zu und frequentierte Londons Künstlerkreise; später betätigte er sich als Friedensrichter und gewann in dieser Funktion Einblick in unterschiedlichste Gesellschaftsschichten. Die Biographien der beiden Schriftsteller geben bereits Hinweise auf ihre diametral entgegengesetzten Auffassungen von Leistungsfähigkeit und Struktur des Romans. Bei Richardson herrscht eine vornehmlich von Frauen vorgenommene Selbsterforschung von Emotionen vor, sie geschieht im privaten Raum bürgerlicher Intimität, der Ton ist ernsthaft und vom Sentiment getragen. Bei Fielding hingegen überwiegt eine ausgesprochen männliche Form der Auseinandersetzung mit der Außenwelt, sie vollzieht sich in öffentlichen Bereichen (selbst private Liebesnester sind nicht vor der Anwesenheit von Nebenbuhlern sicher), der Ton ist ironisch, gesellig und von aristokratischer Souveränität. Der Moralbegriff ist bei dem einen von puritanischer Unerbittlichkeit, beim anderen von der Toleranz eines aufgeklärten Anglikanertums geprägt. Erwerb von Menschenkenntnis erfolgt bei Richardson in der minutiösen Beobachtung von Gefühlsreaktionen, bei Fielding in einem handlungsreichen Lernprozess, der nicht nur den Helden, sondern auch den Leser dazu zwingt, im Verhalten der Figuren zwischen Täuschung und wahrer Identität zu unterscheiden.

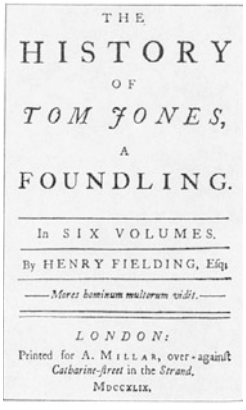
Der Roman als Bühne

Die Welthaltigkeit, die inszenierten Konflikte und das distanziert entwickelte Rollenspiel in Fieldings Romanen erinnern an die Bühne, also gerade jene künstlerische Darstellungsform, die den Puritanern als Hort der Unmoral äußerst suspekt war. Bevor der bei Fielding und seinen Schriftstellerfreunden gründlich gehasste Premier Walpole 1737 mit der *Licensing Act* die Theaterzensur einführte, hatte Fielding eine Reihe von Komödien, Satiren, Farcen, Parodien und Opernlibretti verfasst, von denen *Tom Thumb* als Parodie auf die heroische Tragödie am bekanntesten wurde. In dieser »Tragödie der Tragödien« werden die heroischen Taten und bombastischen Reden eines Däumlings monströs übersteigert, bis ihn am Schluss versehentlich eine Kuh verspeist. Parodistische und burleske Elemente stehen in *Jonathan Wild* (1743) im Dienst einer beißenden Prosasatire. In der Nachfolge von Plutarch und Sueton vergleicht diese »Neuauflage« der großen Biographien und Heldenepen einen historischen Verbrecher mit den wahrhaft Großen der Weltgeschichte und feiert seine Missetaten als Zeichen seiner Bedeutung. Wenn *Jonathan Wild* über die ironischen Verkehrungen des *mock-heroic* hinaus zu einer Auseinandersetzung mit der aktuellen Politik gelangt, so liegt das an der unmissverständlichen Identifikation des »great man« Robert Walpole mit

einem Gangster und der Schlussfolgerung, dass Tugend in Zeiten der Korruption nur als Schwäche aufgefasst werden kann.

Der Roman in der klassizistischen Begründung

Fieldings herausragende Stellung in der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts hängt maßgeblich damit zusammen, dass er die Schreibpraxis mit einer theoretischen Fundierung des Romans dergestalt verknüpft, dass fiktives Geschehen und poetologische Reflexion in wechselseitige Kommentierung treten. Mit der Traditionsanbindung durch epenparodistische Elemente versucht er als einer der ersten eine gattungspoetologische Legitimation, die nicht auf subliterarische Zweckformen wie Brief, Tagebuch etc. zurückzugreifen braucht, sondern den Roman als kompositorische Kunstform in die Nachfolge des antiken Epos stellt. Fieldings Begründungsstrategie, wie sie am reinsten im Vorwort zu *Joseph Andrews* (1742) zum Ausdruck kommt, erreicht zweierlei. Zum einen vermag die klassizistische Terminologie den Roman in das hergebrachte System der literarischen Gattungen einzuordnen und ihm damit gesellschaftliche Anerkennung als vollwertigem künstlerischen Ausdruck zu verschaffen. Gerade im Klassizismus bedeutete eine solche Einordnung in ein ausbalanciertes Regelgefüge von verbindlich definierten Genres eine gleichzeitige Sanktionierung der Einzeltexte. Nicht umsonst war *Tom Jones* (1749) einer der ersten Romane überhaupt, die einem adeligen Mäzen, dem Lord Lyttelton, gewidmet waren. Wenn sich andererseits der Autor von *Tom Jones* mit einem Gastwirt vergleicht, der auf seiner Speisekarte für jeden Geschmack etwas anbietet, also eine gemischte Kost für eine gemischte Leserschaft, so war damit auch eine Liberalisierung der traditionellen klassischen Literaturformen zugunsten einer neuen Gattung verbunden.


THE
HISTORY
OF
TOM JONES,
A
FOUNDLING.
In SIX VOLUMES.
By HENRY FIELDING, Esq;
——Mores hominum multorum vidit.——
LONDON:
Printed for A. MILLAR, over-against
Catharine-street in the Strand.
MDCCXLIX.

Titel der Erstausgabe von *Tom Jones*

Fieldings Konzept des »comic epic poem in prose«

Der Widerspruch konnte gelöst werden, weil Fielding mit dem Konzept eines komisch-realistischen Romans an eine vermeintlich existierende, später verlorengegangene komische Epik Homers anknüpfte; mit seinen 18 Büchern hält *Tom Jones* ganz bewusst die Mitte zwischen den 12 Gesängen der *Aeneis* und den 24 der *Ilias.* Das Epos und die Komödie fanden damit in dem von Fielding so bezeichneten »comic epic poem in prose« zueinander. Man hat in diesem Zusammenhang von einer Demokratisierung des Epos und einer Unabhängigkeitserklärung des Romans als einer den tradierten Genres ebenbürtigen Kunstform gesprochen.

Das Bild, das der Roman von der Gesellschaft zeichnet, sollte glaubhaft sein, indem es auch Personen von *lower manners* darstellt und ein breites Panorama mit einer Fülle unterschiedlicher Schauplätze entfaltet. Der erhabene Ton der Romanze sollte einer distanzierten Komik weichen, die in den Roman die noch bis ins 19. Jahrhundert reichende Tradition der *comedy of manners* einführte (Jane Austen, Thackeray u. a.). Anders aber als die satirischen und parodistischen Schreibformen sollte sich der Roman nahe an die menschliche Erfahrungswirklichkeit halten und mit seiner Darstellung von »Natur« möglichst viele Lebensbereiche schildern. Die bloß amüsanten Disparatheiten der Burleske waren dabei möglichst zu vermeiden; wenn schon zwischen epischem Stil und beschriebenem Gegenstand eine komische Inkongruenz auftritt, so eher zu dem Zweck, Ideal und reale Erfahrungswelt aneinander zu messen und ein grundsätzliches, wenn auch pragmatisches Verständnis der unvollkommenen Natur des Menschen zu gewinnen.

Natürlichkeit vs. Affektiertheit: Tom Jones

Bei Fielding treten viele der Figuren mit ihren typischen Schwächen auf, zu denen vor allem Heuchelei, Eitelkeit, Egozentrik und Verstellung zählen. Die moralische Profilierung zwingt dabei zu exemplarischem Vorgehen: »I declare here once for all, I describe not men, but manners; not an individual, but a species.« Da freilich die Natur den Menschen zum Gutsein bestimmt, ist alles andere nur Abweichung, die korrigierbar ist und von einem eher versöhnlichen Hu-

mor bereits verziehen erscheint. Fieldings Charaktere sind aus diesem Grund in ihren Eigenschaften »gemischt«, aber keineswegs komplex. Ein so leuchtendes Beispiel des selbstlosen Christen wie Parson Adams in *Joseph Andrews* besitzt dennoch naive, ja lächerlich weltfremde Züge, die ihn gerade wegen seiner Unkenntnis der Menschennatur zur verspotteten Komödiengestalt machen. Joseph Andrews selbst ist ein sympathischer Simpel, der – obgleich als Figur dem pikaresken Roman entlehnt – keineswegs den moralisch illusionslosen Durchblick des traditionellen Schelmen besitzt. Der Gutsbesitzer Allworthy in *Tom Jones* mag zwar, wie der Erzähler beteuert, die Spitze des Hügels repräsentieren, von der man nur schwer wieder herunterkommt, doch verstößt er in moralischer Blindheit seinen Ziehsohn Tom zugunsten des heuchlerischen Blifil, dessen Maske er nicht durchschaut. Tom Jones schließlich als gutgelaunter, hochherziger Held besitzt eine natürliche Spontaneität, die selbst noch seine erotischen »Verfehlungen« und seine mangelnde Umsicht zu Bestandteilen einer aufgeklärten Gefühlsethik machen; Tugendhaftigkeit wird damit von der puritanischen Selbstgefälligkeit und vom dogmatischen Keuschheitsideal abgetrennt und in ein tolerantes Konzept von Benevolenz und naturkindhafter Sympathie überführt. Fielding setzt dabei in seiner optimistischen Aufgeklärtheit einen klassenübergreifenden Moralbegriff voraus, der ihn sowohl den opportunistischen Egoismus des aufstrebenden Bürgertums als auch die heuchlerische Affektiertheit des Londoner Hofadels kritisieren lässt. Dem in der Realität nur selten zu beobachtenden Ideal, dass sozialer Rang und moralische Integrität einhergehen, trägt Fielding mit einer melodramatischen Fügung Rechnung: Tom ist zwar als Findling in seiner gesellschaftlichen Herkunft undefiniert, doch stellt sich zu guter Letzt heraus, dass sein Adel des Herzens auch genealogisch gut begründet ist. So wie bei Richardson die bürgerliche Heldin ihren adeligen Liebhaber mit der Reinheit ihrer Gefühle beschämt, so wird bei Fielding der bürgerliche Held durch unwahrscheinliche Zufälle in seiner Menschlichkeit geadelt. Der Roman, über weite Strecken an der Schilderung von »Natur« interessiert, kehrt an seinem Ende zur Romanze zurück. Zugleich aber findet das klassizistische Weltbild seine Bestätigung: Ordnung, Symmetrie und Versöhnung sind emblematisch eingesetzte Zeichen für ein providentielles Walten, das sich die aufgeklärte Vernunft zum Maßstab menschlichen Handelns nimmt.

»Come, Joey,« said she, »tell me truly, who is the happy girl whose eyes have made a conquest of you?« – Illustration zu *Joseph Andrews* (links)

Illustration zu *Tom Jones* (rechts)

Der auktoriale Erzähler

Der auktoriale Erzähler erscheint dabei als personifiziertes Sprachrohr dieser Vernunft. Er kommentiert und deutet das Geschehen in ironischen oder humorigen Reflexionen, er lenkt die Reaktionen auf Personen und Handlung, nimmt in olympischer Allwissenheit eine episch-distanzierte Erzählperspektive ein und verbindet sie mit der moralischen Autorität des wohlmeinenden Pädagogen. Zum Leser (»my good Reader«) entwickelt er ein freundlich belehrendes Verhältnis, das nicht frei ist von Gönnerhaftigkeit, sich aber von der satirischen Einvernahme des »dear, gentle reader« durch Swift grundlegend unterscheidet. Dank der Trennung der im Ich-Roman vereinten Positionen der Zentralfigur und des Erzählers kommt nun der Erzählvorgang selbst in den Blick: wie bewusst nämlich aus der Fülle der Ereignisse ausgewählt und das Geschehen in sorgsam ausbalancierten Parallelen und Kontrasten durchkomponiert wird. Trotz der Kalkuliertheit der Intrigenstruktur ist der Eindruck nicht der einer schematischen Schwarzweißzeichnung. Vielmehr herrscht eine tolerante Anerkennung von Komplementärem: »For what demonstrates the Beauty and Excellence of any thing but its Reverse?«

Die Figur des Erzählers erlaubt eine Fülle intertextueller Verweise, von biblischen Anspielungen bis zu quixotischen Situationen in *Joseph Andrews.* In ihrer Nähe zur kanonisierten Literatur tragen solche Referenzen normensetzenden Charakter. Selbst eine so epenparodistische Beschreibung wie Parson Adams homerischer Gladiatorenkampf gegen eine Meute Jagdhunde steht in einer Reihe mit jenen zahlreichen Genreparodien, die im englischen Klassizismus eine versierte, keineswegs abwertende Auseinandersetzung mit der Gattung selbst führten.

Gesellschaftspanorama

Die pikareske Weltoffenheit von *Joseph Andrews* und die exemplarische Dreiteilung von *Tom Jones* in Leben auf dem Adelsgut, Reisen auf Landstraßen und feine Londoner Gesellschaft erlauben eine panoramische Sicht auf weite Gesellschaftsausschnitte um 1740 bis 1750. ›High Life‹ und ›low life‹ sind so umfassend dargestellt, wie es einem Romancier der Epoche nur möglich war. Selbst noch eine Kutschenfahrt (in *Joseph Andrews*) liefert eine querschnitthafte Typengalerie, während andere Szenen die Charaktere im Sinne der Ständesatire entindividualisieren.

Amelia

Diese Breite fehlt in Fieldings Spätwerk *Amelia* (1751). Mit seinem erbaulichen Lobpreis der tugendhaften Ehefrau steht es einerseits dem empfindsamen Roman nahe, andererseits weist es als psychosoziales Sittengemälde düstere und bedrückende Züge auf, indem die Isolation der Heldin als bittere Konsequenz männlicher Schwäche und Triebhaftigkeit geschildert wird. Die an Amelia gerügte Unentschiedenheit im Einsatz der Erzählmittel kann auch als unmittelbarer Reflex einer Zeitenwende gesehen werden: Die klassizistische Einheit der Formbestimmung, die aus *Tom Jones* ein Werk strukturaler Ausgeglichenheit macht, weicht einem *mixtum compositum* aus unterschiedlichen Stilen, Stimmungslagen und Genreelementen. Damit ist *Amelia* der *domestic novel* des 19. Jahrhunderts näher als desselben Autors *Joseph Andrews.*

Laurence Sterne in freundlichem Gespräch mit dem Tod. Gemälde von Thomas Patch (1766)

Sterne und der »sentimentale Roman«

Als 1760 die ersten beiden Bände von *Tristram Shandy* veröffentlicht wurden, rückte Laurence Sterne – ein nicht nur gelehrter, sondern überaus sinnenfreudiger anglikanischer Landpfarrer aus Yorkshire – so sehr in den Mittelpunkt literarischen Ruhms, dass er sogar einige Monate in vornehmen Londoner Salons verkehrte. Er, den Voltaire den »zweiten Rabelais von England« nannte, hatte dann aber mit den in Toulouse entstandenen Fortsetzungen des Romans weit weniger

Erfolg und geriet gar in finanzielle Schwierigkeiten. Wenn das Erzählwerk in seiner Chronologie am Ende sechs Jahre vor seinen Anfang zurückfällt, so bleiben doch alle Vermutungen über einen vorzeitig erzwungenen Abschluss reine Spekulation. Denn *Tristram Shandy* fehlt von vornherein die Richtung hin auf ein genau definiertes Ziel, ja es würde dem Eindruck der Unendlichkeit von Welt und der Unwägbarkeiten des Lebens widersprechen, wenn er einen auf das Ende zielenden Spannungsbogen besäße. Schon der Beginn verweigert sich jeder handlungslenkenden Orientierung: Zwar verspricht das autobiographische Ich, seine Geschichte »ab ovo« zu erzählen, doch gelangt es über deren Ursprünge nur mit wenigen Ausnahmen hinaus und schließt etwa die Schilderung des Tages der Geburt des Helden erst im vierten Buch ab.

Bedingungen von Ich-Erkenntnis in Tristram Shandy

Diese Abwesenheit von äußerem Handlungsaufbau und sichtbarer Plotentwicklung scheint auf den ersten Blick Resultat einer amorphen Formstruktur zu sein, doch gewinnt sie ihre innere Logik aus der natürlichen Inkonsistenz menschlichen Erlebens und Fühlens. Das Ich ist nicht mehr eingebettet in einen objektiv vorgegebenen Geschichtsentwurf; vielmehr ist es zurückverwiesen auf seine Erkenntnisbedingungen, die ein Subjekt überhaupt erst konstituieren. So wird auch die erzählerische Ich-Form selbst wieder interpretativ gemacht, weil die Ereignisse, die Tristram im Zusammenhang mit seinem Leben zu berichten weiß, alle möglichen Formen der Deutung, der Sinngebung und Verstehensprobleme durchlaufen. Daher das Verweilen bei eher zufällig-trivialen Vorkommnissen, die ständigen Schwankungen der Stimmungslagen, die exzentrischen Abschweifungen und komisch-grotesken Verwicklungen. *Tristram Shandy* verkehrt konsequent die in historischen Erfahrungssätzen niedergelegte Typik eines Lebenslaufs: Die Vita läuft nicht mehr unter bereits vorentschiedenen Bedingungen ab, die eine abgeschlossene Identität voraussetzen müssten. Vielmehr speist sich das Lebensmaterial aus einer schieren Unendlichkeit von Eindrücken und Geschichten, deren jeweilige Relevanz von den Erkenntnisbedingungen sowie der emotionalen Verfassung des Subjekts abhängig ist.

Erzählstruktur

Sternes Roman macht damit auch die Mechanismen des Erzählens deutlich. Erzählte Zeit und Erzählzeit klaffen so sehr auseinander, dass die Erkenntnis, ein Tag aus einem Leben erfordere ein ganzes Jahr für seine Wiedergabe, bereits die Zeitproblematik eines *Ulysses* zu antizipieren scheint. Allein der »Zeugungsunfall« gleich auf der ersten Seite ist mit dem Aufziehen einer Uhr verbunden, was sodann die uneinholbare Diskrepanz zwischen erlebter und gemessener Zeit zum komisch-paradoxen Angelpunkt des Romans erhebt. Später kann der Leser den Lärm, den Onkel Toby im oberen Stockwerk macht, nur dann verstehen, wenn er Onkel Toby selbst mit all seinen Beweggründen und biographischen Eigenheiten versteht. Tristram liefert so die Geschichte von Tobys Wunde, während dieser oben darauf wartet, dass sein Neffe bei ihm eintrifft. Das Leben erscheint nicht länger als Kontinuum, sondern als ein vom Bewusstsein und von Empfindungen geknüpftes Knäuel pseudologisch gesponnener Situationsfäden.

Illustration zu *Tristram Shandy* (Stich von William Hogarth)

Man hat zur Erklärung der Erzählstruktur von *Tristram Shandy* die Assoziationspsychologie von Locke herangezogen, der an einer Stelle von Sterne selbst als Zeuge zitiert wird. Menschliche Kommunikation erschiene demnach in ihrer Kontingenz, da entweder die vom Subjekt getroffenen Zuordnungen oder die von den Gegenständen selbst herrührenden Vorstellungen nicht mehr in ihrer allgemeinen Verbindlichkeit darstellbar seien. Onkel Toby assoziiert selbst noch seine Amouren mit den Festungsbauten in Flandern, so wie auch Tristrams Leben als eine Kette von Zufälligkeiten erscheint, die erst im Erzählvorgang verknüpft wer-

den. Sternes skurrile Kombinatorik ist freilich weit mehr als bloße Illustration einer These Lockes: Sie ist die humoristische Anerkennung einer Welt, die in ihren vielfachen funktionalen Differenzierungen in undurchschaubar verschlungene Einzelsysteme (Wissenschaft, Politik, Recht, Privates) nicht mehr eine einheitliche Kausalität für ihr Funktionieren beanspruchen darf.

»Empfindsamkeit«

Die erstaunliche »Modernität« des Sterneschen Romans mit seinen Zeitverschiebungen, Strukturparodien und autoreflexiven Konventionsbrüchen verdankt sich einer durchweg zeitgenössischen Haltung, der des Sentimentalismus. Lessing hat für »sentimental« die Bezeichnung »empfindsam« vorgeschlagen. Damit soll die Fähigkeit beschrieben werden, auch durch triviale Ereignisse neugierig gemacht und innerlich angerührt zu werden, ein Zartgefühl, das – um authentisch zu wirken – ständig neuer Anlässe und Steigerungen bedarf. Es wirkt als Schutz gegen die intellektuelle Kälte des Expertentums, soll aber genug an »Witz« besitzen, der die Ergriffenheit vor bloßer Rührseligkeit bewahrt. Die so entstehende Offenheit für die Vielfalt menschlicher Existenz – nicht nur für ihre biographische »Hauptroute«, sondern auch die Abzweigungen, Unterbrechungen und absurden Verbindungslinien – ist im Roman selbst mit dem wirkungsästhetisch bedeutsamen Etikett »Shandyismus« versehen: »True *Shandyism*, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro' its channels; and makes the wheel of life run long and chearfully round« (IV, 32).

Sentimental Journey

Mit *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) hat sich Sterne dem Reisebericht als einem kongenialen Medium für Eindrücke, Beobachtungen und Reflexionen zugewandt. Die lockere Struktur steht hier nicht mehr in spannungsvollem Gegensatz zur Zielgerichtetheit einer Lebensgeschichte, vielmehr ist sie unmittelbarer Ausdruck des Momenthaften und subjektiv Zufälligen, dem die Empfindsamkeit unterliegt. Die Literarisierung der Reisebeschreibung – weg von der Faktizität des bloßen *account* – konnte erst einsetzen, als die empirisch registrierte Landschaft weit weniger interessierte als die kuriosen Begebenheiten am Rande, die dialoghaft gestalteten Zufallsbekanntschaften, die Vignetten und planlos aufgenommenen Einzelheiten. So wie Sterne im *Tristram* den Historiographen nicht auf eine gerade Strecke schicken, sondern ihn nach rechts und links blicken lassen möchte, so sollen auch in *A Sentimental Journey* Liebe oder Mitleid den Reisenden von seinem Wege locken. Untrennbar ist nun das Fahren mit emotionaler Erfahrung verbunden, was in ganz Europa eine Begeisterung für Empfindsamkeit und das Entdecken fremder Regionen auslöste. Sie ließen im Innern der Menschen auch die *terra incognita* der eigenen Einbildungskraft entdecken.

Romanentwicklung 1750–1800

Fielding, Sterne und Richardson haben die Vielgestaltigkeit des englischen Romans unter Beweis gestellt, gleichzeitig aber auch – jeder auf eine andere Weise – Modellbeispiele des Erzählens geschaffen, die eine unverwechselbare Einmaligkeit aufweisen. In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, einer auch von den Zeitgenossen empfundenen Epochenschwelle, herrscht im Bereich des Romans eher eine Unsicherheit im Gattungsverständnis, die sich in einer Vielzahl von mehr unterschwelligen Entwicklungen und in formalen Synthesen manifestiert. Die pikaresken Reiseelemente in Fielding wirken noch bei Smollett und

Goldsmith nach, werden jedoch durch die perspektivische Relativierung des Briefromans (*Humphry Clinker*) und Merkmalen eines allegorischen Sentimentalismus (*The Vicar of Wakefield*) gleichzeitig in eine neue Richtung gelenkt. Der moralisierenden *novel of sensibility* wird ein ereignisreicher Abenteuerplot beigegeben, der sie für melodramatische Bühnenadaptionen geeignet macht. Der Schauerroman vermischt die Stile von Romanze, historischer Tragödie und Sentimentalismus, um die wilde äußere Natur in Relation zur inneren Natur der Handelnden zu setzen. Moralische Schaubilder, Szenarien und pittoreske Milieus, wie sie bei Smollett hier und da auftreten, antizipieren Scotts historische Romane; nicht nur literarische Stile, sondern die Kunstmedien insgesamt suchten eine synkretistische Verschmelzung. In Maria Edgeworths um die Jahrhundertwende verfassten sozialkritischen Milieustudien der Landaristokratie in Irland schließlich deuten sich gesellschaftsreformerische Tendenzen an, wie sie erst im Gefolge der Französischen Revolution denkbar wurden.

Beschleunigung von Erfahrungswandel

Man kann in all den Wandlungsfaktoren einen Abschied von augusteischen Werten und Denkhaltungen sowie einen Reflex auf wachsende Differenzierungstendenzen innerhalb der Gesellschaft sehen. Die nahende Industrialisierung und die Umstellung von der handwerklichen zur maschinellen Technik bewirkten auch eine Umschichtung der Klassenstruktur. Die Landbevölkerung wurde aufgrund der von den Besitzern vorgenommenen Rationalisierungen in Massen in die großen Städte getrieben, der Wettbewerb auf dem Arbeitsmarkt und die Formen der Bedürfnisbefriedigung bedingten eine bis dahin unbekannte soziale Durchlässigkeit, trotz der aus heutiger Sicht rigiden Statuszugehörigkeiten. Die Wirklichkeit war nicht mehr auf ein von zeitlichen Brüchen unangetastetes Weltmodell von absoluter Vernünftigkeit bezogen, sondern nun den Erfahrungen von Beschleunigung, Zeitenwandel und Fragmentierung der Gegenwart in unterschiedliche Erlebnisbereiche unterworfen. Der Einfluss subjektiver Faktoren auf die Gestaltung bürgerlicher Existenz hatte nicht allein eine wachsende Intimisierung von Privatheit zur Folge, sondern auch eine Öffentlichmachung dieser Privatheit als der moralisch, ökonomisch und sozial sinnvollsten Organisation der Lebensformen. Auf all diese unterschiedlichen Faktoren antwortet der englische Roman noch unentschieden und vorläufig, bevor er dann im 19. Jahrhundert zu neuen Formen der Realitätsdarstellung finden wird.

Tobias Smollett nimmt in der Reihe der bedeutenden Romanautoren des 18. Jahrhunderts einen festen Platz ein, obgleich er nicht zu den Gründern und Erneuerern des Genres zählen kann. Seine Werke bestechen weder durch einen persönlich geprägten Erzählstil noch durch einen thematischen Zusammenhang, der – wie bei den Romanen eines Sterne oder Richardson – eine Verbindung zu philosophisch-kulturellen Grundtendenzen der Epoche herstellt. Gerade aber diese Abwesenheit einer experimentellen Haltung und das Fehlen eines sich selbst problematisch werdenden Formbewusstseins haben dazu beigetragen, dass sich der Roman als populäre Gattung stabilisierte und sich auf jene Eigenschaften besann, die ihm im 19. Jahrhundert seine so ungemein erfolgreiche Stellung verschafften: Welthaltigkeit, Beobachtungsgabe und Handlungsfülle. Smolletts Fabulierfreude trägt stark konventionelle Züge, und doch hat sie auch wegweisende Bedeutung für die unprätentiöse, reflexionslose Erzählhaltung, wie sie später mit der missverständlichen Bezeichnung »realistisch« belegt wurde.

Tobias Smollett

Smolletts Lebensweg ist so reich an unterschiedlichen Stationen, dass er die Struktur der Abenteuergeschichte vorzuprägen scheint. Aus dem niederen schottischen Adel stammend, machte er sich als *wit* nach London auf, diente nach

Roderick Random und die Bauerntölpel

Abfassung erfolgloser Tragödien als Schiffsarzt in der Kriegsmarine, heiratete eine Kreolin und wandte sich in finanzieller Notlage der lukrativen Romanform zu. Sein erstes Werk, *The Adventures of Roderick Random* (1748), ein Jahr vor *Tom Jones* erschienen, ist eine Mischung aus Schelmen-und Liebesroman, die eine solche Fülle von überraschenden Situationen, sensationellen Wendungen und immer neuen Charakteren besitzt, dass dem Leser kaum Zeit zum Verweilen bleibt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der reinen Handlung, der die Exemplarik früherer romanhafter Lebensgeschichten ausgetrieben ist. Weder die Darstellung psychologischer Antriebskräfte noch moralische Deutungen hemmen den Beschreibungsfluss, der sich primär an Aktion, Reaktion und Auswirkung orientiert. Zwar liefern die Abenteuer immer wieder Anschauungsmaterial für Heuchelei und Brutalität, doch erstellt Smolletts pikaresker Plot nicht mehr die umfassende Sicht einer von bösen Zufällen getriebenen Welt; wenn der Titelfigur am Schluss Gerechtigkeit widerfährt, hat sich der Schelm endgültig zur sentimentalen Figur gewandelt. Smollett selbst bezeichnete den Roman als ein »large diffused picture«, in dem der Held einzig die Aufmerksamkeit anzieht und die lose verbundenen Ereignisse in seiner Person verknüpft.

The Adventures of Peregrine Pickle (1751) ist ein von Smollett sorgfältig recherchierter Reiseroman, der den Helden, einen verantwortungslosen Lebemann, auf den Weg moralischer Reform schickt, ohne dass der Umschlag in seiner inneren Entwicklung eine Entsprechung fände. Erst *The Expedition of Humphry Clinker* (1771), kurz vor Smolletts Tod erschienen, fasst die bislang bekannten Bestandteile von Romanen – Briefe, pikareske Abenteuergeschichten, Reisebericht und Biographie – zu einer differenzierten Synthese zusammen. Erzähltechnik und Thema gehen eine funktionale Verbindung ein: Geschildert wird die Reise der Familie von Matthew Bramble, für den der wiederholte Ortswechsel einen therapeutischen Ausweg aus seiner hypochondrischen Verfassung bedeutet. Dieser Prozess ist in den brieflichen Berichten von fünf in Temperament und Alter unterschiedlichen Korrespondenten wiedergegeben, die die Ereignisse aus ihrer jeweils subjektiven Perspektive schildern. Die vom Leser zu leistende Zusammenschau und Interpretation der Sichtweisen nähern sich dabei einem (freilich fiktiven) Eindruck von »Objektivität«, sobald die Erzählstränge an ihren Schnittpunkten zusammengeführt sind. Realität – ob die heitere Kleinstadtatmosphäre von Bath oder die verwirrende Vielfalt der englischen Hauptstadt – erscheint als Addition sehr verschiedenartiger Beobachtungen, die sich zu einem gesellschaftlichen Panorama der Epoche fügen.

Oliver Goldsmith

Wie Sternes *Tristram Shandy* wird auch Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* (1762, veröff. 1766) dem empfindsamen Roman zugerechnet, doch ist bei ihm die Diskrepanz zwischen Gefühl und Lebenssituation nicht mehr nur humorvoll, sondern »tragisch« in einem belehrend-christlichen Sinn dargestellt. Es ist die Geschichte des Landpfarrers Dr. Primrose, eines edlen, wenn auch naiven Familienvaters, den ein von ihm undurchschautes Schicksal in die Katastrophe von Bankrott und Schuldgefängnis treibt, bis durch die Intervention eines *deus ex machina* sich doch noch alles zum Positiven wendet. Das Strukturschema des Romans besteht aus der Verletzung einer pastoralen Familienidylle durch den Einbruch einer korrupten Wirklichkeit und der Wiederherstellung der Idylle durch die patriarchalische Verkörperung eines hilfreichen *deus ex machina* und die Wiedereingliederung des Bösewichts in die Gemeinschaft der Guten. So sehr Primroses Leiden in seiner tragischen Ironie aufscheint, weil der Held allzu unbeirrt an idealen Welten festhält, so sehr ist es auch als Exempel konzipiert, wenn

er etwa den Gefängnisaufenthalt nutzt, um Schuldnern und Tagedieben erbauliche Lektionen zu erteilen. Sein Unglück ist damit vollkommen in den göttlichen Heilsplan eingebaut, die Hiobsgeschichte von unablässigen Schicksalsschlägen vermag den christlich motivierten Optimismus zwar zu erschüttern, nicht aber letztlich zu zerstören. *The Vicar of Wakefield* steht damit unentschieden zwischen aktualisierter biblischer Allegorie und realistischer Unglücksbeschreibung, zwischen homiletischer Erbaulichkeit und sentimentaler Romanze. Die Einlösung der poetischen Gerechtigkeit nach einer Wanderung durch ein Tal der Leiden gemahnt an die *domestic melodramas,* wie sie im 19. Jahrhundert die Bühnen beherrschen sollten.

Goldsmiths Roman kann als Archetyp des ländlichen Hausväter- und Haushaltungsromans gelten, wie er sich nachfolgend als eigenständiges Subgenre herausgebildet hat. Alles in ihm konzentriert sich auf den privaten Wirkungskreis der Familie, der eine Welt des Verrats und der »adversity« (Missgeschick), des falschen Aufstiegsstrebens und finanziellen Machtmissbrauchs gegenübergestellt wird. Empfindsamkeit definiert sich nicht mehr in ihren auch egozentrischen und isolierenden Eigenschaften, vielmehr ist sie nun die eigentliche emotionale Erfüllung. In *Dichtung und Wahrheit* rühmt Goethe die typisch englische Verbindung bürgerlicher Sphäre in all ihren idyllischen Aspekten mit der Erfahrungswelt, was nichts anderes bedeutet, als dass Goldsmith die Versammlung der Familie um »a chearful fire-side« zum nur mild ironisierten Modell gesellschaftlicher Erfüllung zu gestalten verstand.

Henry Mackenzie

Henry Mackenzies *The Man of Feeling* (1771), eine nur notdürftig zum Roman verknüpfte Sammlung von Episoden aus einem angeblich lückenhaft überlieferten Manuskript, ist eine Art Handbuch des Sentimentalismus genannt worden. Im elegischen Ton des melancholischen *pastoral* werden nicht allein die edlen Taten von Mr. Harley, dem Titelhelden, geschildert. Zentrales »Thema« ist die Bestätigung eines in sich kreisenden Gefühls, dessen Intensität sich in der Anzahl der vergossenen Tränen äußert. Weil das wahrhaft Authentische schon längst ausgesprochen ist, muss die Herzenskultivierung in der Erregung über die eigene Güte zum Ausdruck kommen: »On words it could never rely; it reigned in the throb of my heart.« Der Sentimentalismus, verknüpft mit den Kriterien der *benevolence* und *sympathy*, ist zur säkularen Religion des Gefühlskults verfeinert, dessen Ideal des selbstlos-edlen Menschen nur noch vordergründig ein Beispiel christlicher Großmut abgibt. In seinem Außenseitertum ist der den schlimmsten Gaunereien ausgelieferte Mr. Harley ein Ästhet des Gefühls, der vor allem der Gerührtheit über die eigene Rührung folgt. Die »moral sense«-Philosophie mündet folgerichtig in die Einsamkeit des Todes, den der von einem Schützling angesteckte Held in den Armen seiner Angebeteten erwartet.

The Man of Feeling von Thomas Rowlandson

Mackenzies *The Man of the World* (1773) ist so augenfällig auf moralischen Gegensätzen, unwahrscheinlichen Situationen und tränenauslösenden Familienkonstellationen aufgebaut, dass der moralische Intuitionismus der Shaftesbury-Schule völlig nach außen in eine melodramatische Demonstration von Unschuld und Laster verkehrt ist. Mit seinen emotional wirkungskräftigen Tableaus, die eine in ihren Katastrophen undurchschaubare Welt nur noch in ein Oppositionsschema von Gut und Böse aufteilen, nimmt der Roman bereits Formen des populären Entertainment vorweg, wie sie für das 19. Jahrhundert typisch werden.

Henry Brooke

Henry Brookes *The Fool of Quality; or, The History of Henry Earl of Moreland* (1764–70) ähnelt einer traktatartigen Essaysammlung. Ähnlich wie bei Mackenzie wird die Herausbildung einer neuen Sensibilität auf Rousseaus Theorie natür-

licher Erziehung zurückgeführt. Das Werk gewinnt an Interesse dadurch, dass der Autor – einst mit Swift und Pope befreundet – einen stark idealisierten adeligen Helden vorstellt, in seiner Botschaft aber den Adel des Herzens propagiert, das – wie der Titel ausdrückt – einen höheren Rang als der Verstand einnimmt. Damit ist in einer von Klassengegensätzen und Privilegien beherrschten Gesellschaft eine Reduktion aufs allgemein Menschliche (*reductio ad humanum*) vorgenommen, die in ihrem sozialen Optimismus mit dem bürgerlichen Gleichheitsanspruch einhergeht.

Fanny Burney

Auch Fanny (Frances) Burneys *Evelina; or, The History of a Young Lady's Entrance into the World* (1778) benutzt eine sentimentalisierte, dem Aufstieg der Heldin hinderliche Familienkonstellation sowie die melodramatischen Gegensätze zwischen unschuldigem Land und verderbter Stadt, Wüstling und idealem Gatten. Doch wird bei ihr die unmittelbare Erfahrung, wie sie der Erlebnisbericht vermittelt, durch die Distanz ironisch gemildert, mit der die unerfahrene Heldin (eine *ingénue)* sich der Sozialisierung durch die elegante Londoner Gesellschaft unterwirft. Fanny Burney geht es dabei nicht um die Entlarvung eines hohlen Regelsystems, sondern um die Vermittlung von Etikette und Lebensregeln an ihre vornehmlich weibliche Leserschaft. Die sozialen und moralischen Codes einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft werden zwar nicht angetastet, doch verliert die Orthodoxie durch die humorvolle Schilderung eines Lernprozesses. So nimmt auch *Evelina* romangeschichtlich eine Zwischenstellung ein: Als öffentliches Belehrungsvehikel für moralisch-soziales Rollenverhalten ist der Roman ein fiktionalisiertes *conduct book* herkömmlicher Prägung, in seiner unsentimentalen Trennung von Innenschau und Außensicht dient er als Vorbild für Jane Austens Erzähltechnik.

Satire

Klassizismus als das »Zeitalter der Satire«

Das Jahrhundert zwischen 1650 und 1750 wird allgemein als das goldene Zeitalter der englischen Satire betrachtet. So fragwürdig es auch ist, von einer Gattung auf ein ihr förderliches »Klima« zu schließen, so steckt doch bereits in der Vorstellung von Literatur als Form eines öffentlichen Diskurses ein inhärentes Wesensmerkmal satirischer Schreibart. Als offensive Beeinflussungsliteratur besitzt sie verhaltensmoralischen Tendenzcharakter und verfolgt ihre didaktischen Ziele (Defoes »The End of Satyr is Reformation«) mit strategisch-rhetorischem Kalkül. Ihre Mittel der Verzerrung, Reduktion und Amplifikation sind nicht selbstzweckhaft zum ästhetischen Vergnügen eingesetzt, sondern werden ganz der Verstärkung der Tendenz dienlich gemacht. Auch wenn die ihr unterliegende Norm nur in den seltensten Fällen thematisch expliziert wird, besitzt Satire eine unverrückbar normative Vorstellung von Gesellschaft, Politik und literarischer Funktionsbestimmung. Damit ist sie von einer Festigkeit der Weitsicht durchdrungen, die keine Relativierung durch Subjektives erlaubt. Die Affinität zum Normensystem des Klassizismus erscheint so weitaus größer, als die vermeintlich anarchische Tendenz der Satire zur *tabula rasa* zunächst vermuten lässt. Auch ist es kein Zufall, dass gerade der Verstoß des Einzelnen oder von Gruppen gegen allgemein gültige Regeln zur Zielscheibe satirischer Kritik wird, und sehr viel weniger die Zumutungen der Gesellschaft gegenüber dem Individuum. Zu den attackierten Torheiten und Lastern gehören Stolz, Hybris, Regellosigkeit, Pedanterie und

Dummheit – also Eigenschaften, bei denen sich das Subjekt aufbläht und zu lächerlichen Prätentionen aufläuft. Die wenigen Figuren bei Pope und Swift, die ein nachahmenswertes Verhaltensmodell verkörpern, sind hingegen von fast abstrakter Positivität und als gesellschaftliche Außenseiter gezeichnet: Lord Munodi in *Gulliver's Travels*, der Man of ROSS in den horazischen Imitationen.

Zeitgebundenheit von Satire

Satire ist in hohem Maße von der Bereitschaft des Lesers abhängig, sie im intendierten Sinne ihres Autors zu verstehen. So kann die in ihr angelegte Wirkungsabsicht in der Folgezeit leicht verlorengehen, weil ihre unmittelbare Aktualität nicht mehr vorhanden ist. Die ungewöhnlich starke *topicality* ist denn auch eines der größten Hindernisse, auf die der moderne Leser bei der Rezeption augusteischer Literatur stößt; oft hilft nur ein umfangreicher kritischer Apparat, den Zeitbezug und damit den satirischen Angriff überhaupt zu verstehen. Ein Text erschließt sich als *Satire* somit erst in seiner Hinwendung zum zeitspezifischen Denk- und Erfahrungshorizont. Bekanntes Beispiel ist der Streit zwischen den »Stumpfendern« (Katholiken) und »Spitzendern« (Protestanten) über das richtige Aufschlagen des Eies, was einen veritablen Religionskrieg auslöst (*Gulliver's Travels*, I, iv); das Ei steht dabei für die eucharistische Transsubstantiationslehre als dem eigentlichen Grund der Kontroverse. Als Gulliver den kaiserlichen Palast durch Urinieren vor den Flammen rettet, versteckt sich dahinter eine Rechtfertigung der politisch umstrittenen Geheimverhandlungen, die die Tories mit Frankreich zur Beendigung des spanischen Erbfolgekrieges führten. Wenn schließlich im dritten Buch der Georg I. nachgebildete König die Magnetsteuerung der Insel Laputa dazu nutzt, um Aufstände auf Balnibari zu ersticken, so ist dies ein deutlicher Hinweis auf die Wood-Affäre, als den Iren eine wertlose Halfpence-Münze von England aufgezwungen werden sollte. Zwar können solche Passagen auch als allgemeine satirische Attacken auf Haarspalterei, moralische Pingeligkeit und politische Unterdrückung gelesen werden, doch gewinnen sie Schärfe und Stoßkraft erst in ihrer historischen Spezifik, die sie über eine allgemeine Satire (*satura generalis*) hinaushebt.

Der König von Brobdingnagu nd Gulliver. Dieser 1803 entstandene Druck von James Gillray zeigt den zwergenhaften Napoleon, damals Konsul von Frankreich, der vom mächtigen Georg III. unter die Lupe genommen wird.

Auch können Ironiesignale als ernsthafte Aussagen missverstanden werden. So blieb das Pamphlet *The Shortest Way with the Dissenters* (1702), in dem Defoe einen Vertreter der anglikanischen Hochkirche die gnadenlose Verfolgung religiöser Abweichler vorschlagen lässt, anfangs als satirische Fiktion unerkannt und wurde von den darin Attackierten wörtlich aufgenommen – was zur Folge hatte, dass Defoe an den Pranger gestellt und eingekerkert wurde, nachdem seine Autorschaft publik und die wahre Intention aufgedeckt worden war. Swift wiederum ist ein Meister der Doppelstrategie, um als anonymer Urheber »aufrührerischer« Schriften der Bestrafung zu entgehen, von den anvisierten Rezipienten aber dennoch in seiner Schreibidentität erkannt zu werden (*Bickerstaff Papers, The Drapier's Letters*). Bereits der taktische Modus der Vermittlung der satirischen Absicht verweist so auf einen Typus von Literatur, der erst im öffentlichen Raum seine volle Wirkung entfalten kann.

Schocktaktiken

Um den Leser zu läutern, muss Satire das Böse, das im Zentrum steht, in den Randbereich von Verachtung, Lächerlichkeit und moralischer Verwerflichkeit ausgrenzen. Der Satiriker setzt sich dabei dem Risiko aus, dass die Mittel seiner Schocktaktik als eigentliche »Aussage« oder als persönliche Obsession missverstanden werden. Doch bestätigen gerade die satirischen Verletzungen von Maß, Norm und gutem Geschmack deren unbegrenzte Geltung. Je mehr eine Gesellschaft auf verfeinertem Umgang, auf geglätteten Kompromissformeln und einer Angst vor offenen Antagonismen aufgebaut ist, um so schwerer wiegt die satiri-

Defoe am Pranger außerhalbd es Newgate-Gefängnisses. Das Erlebnis inspirierte ihn zur »Hymne an den Pranger« (1704).

sche Diskriminierung. In diesem Sinne ist der »radikale« Swift ein prototypisch augusteischer Autor. Ob zur Rettung der ökonomischen Lage Irlands ein Kannibalismusvorschlag unterbreitet wird (*A Modest Proposal*), ob Schockbilder von ekelhaft vergrößerten Hautporen, von riesigen Ratten und stinkenden Kreaturen gezeichnet werden (*Gulliver's Travels*), ob sich der Geist des Lohnschreibers als in den Kopf gestiegene Winde erweist (*A Tale of a Tub*) oder die im religiösen und politischen Enthusiasmus gebildeten Visionen als sexuelle Erregungszustände auftreten (*The Mechanical Operation of the Spirit*): stets bildet die Reduktion auf Obszönes oder Skandalöses ein moralisches Regulativ, das menschliche Anmaßung und Borniertheit an der gesellschaftlichen Übereinkunft über Geschmack und Schicklichkeit zerbrechen lässt. So endet die seltsame Lehrmethode in der »School of Mathematics« (*Gulliver's Travels,* III. v.) damit, dass den Studenten die auf leeren Magen eingenommenen Oblaten mit aufgeschriebenen Erkenntnisformeln nicht ins Gehirn steigen, sondern erbrochen werden.

Selbstbescheidung als Norm

Bei aller »Radikalität« ihrer Mittel geht es der augusteischen Satire nicht um eine Umwälzung bestehender Werte, sondern um die Herstellung einer auf Konsens, Kompromiss und soziale Bescheidung aufgebauten Gesellschaft, die von antiken Tugenden geleitet wird und die die »Exzesse« der Vergangenheit (Bürgerkrieg, Absolutismus) meidet. Eingefordert wird eine Vernunfthaltung, welche sich im politischen wie im privaten Bereich gegen Illusionen über menschliche Perfektion wappnet. So sind die *new men*, die *moderns* und ökonomischen *projectors* besonders geeignete Zielscheiben, da sie gewachsene Bindungen zugunsten illusionärer Versprechungen und undurchschaubarer Transaktionen zu ersetzen drohen. In Swifts Gedichttrilogie »The Lady's Dressing Room«, »Cassinus and Peter« und »Strephon and Chloe« idealisieren die dort auftretenden jungen romantischen Liebhaber die physische Vollkommenheit ihrer Nymphen und verfallen in Desillusion, Zynismus und Wahnsinn, als sie entdecken, dass die reinen Jungfrauen mit Namen aus Romanze und Pastorallyrik nur in ihrer verklärenden Phantasie existierten und in Wirklichkeit Geschlechtswesen mit allen dazugehö-

rigen Eigenschaften sind. Ähnlich auch Gulliver, der sich nach der Begegnung mit den vollkommenen Pferden, den Houyhnhnms, am Schluss in einen Pferdestall verkriecht, weil er Frau und Familie, also seinesgleichen, buchstäblich nicht mehr riechen kann. Nirgendwo werden die Aporien des Vernunftbegriffs deutlicher: In der lächerlichen Anbetung einer idealen Vernunft erscheint Gulliver erst recht unvernünftig. In seinem Vollkommenheitswahn wird er somit selbst zum Objekt von Satire, die den Menschen nicht radikal ändern, sondern »korrigieren« will.

Verssatiren von Butler bis Pope

Satire als eine in Wesen und Zielrichtung *praktische Literatur* handelt von öffentlichen, allgemein einsehbaren Erscheinungen. Die subjektive Wirklichkeit des Einzelnen tritt in ihr allenfalls als moderner Individualitätswahn auf. Was in seinen Eigenschaften dem Gemeinwohl entgegengesetzt ist, gilt als spalterisch, als »visionär« und spekulativ, als aufgebläht und ohne *publick Spirit*. Gerade die puritanische Revolution mit ihrem starken Hang zur Bekenntnishaftigkeit hatte nach augusteischer Auffassung gelehrt, dass es Grundwahrheiten gibt, die nicht einer allgemein verbindlichen Konformität entzogen werden dürfen. Von daher begründet sich die lange Tradition der antipuritanischen Satire, die mit Samuel Butlers *Hudibras* (1663–78) einen ersten Höhepunkt erreicht. Mit den Mitteln der Epenburleske und der Romanzenparodie denunziert Butler das »Heldentum« der Presbyterianer und Independenten als selbstsüchtige Narretei auf dem Niveau einer bäuerlichen Posse. Das antiklimaktische Verfahren der Niederburleske enthüllt einen wesentlichen Zug augusteischer Denkweise: Sobald eine normativ geregelte Realität der subjektiven Einbildung und Deutungswillkür ausgesetzt ist, entsteht eine Verzerrung von Wirklichkeit, die durch den Zerrspiegel der Satire wieder zurechtgerückt werden kann. Mit seinen vorwärtstreibenden achtsilbigen Couplets, den zahlreichen Hyperbeln und witzigen Concetti erzielt *Hudibras* eine Fülle grotesker Wirkungen, die in William Hogarths zwölf Stichen (1725) adäquat verbildlicht wurden. Die hudibrastische Puritanersatire hat noch bis ins

Samuel Butler

Illustration von 1716 zu *Hudibras:* Die vom Rumpf-Parlament enttäuschte Bevölkerung verbrennt Hudibras *in effigie*.

18. Jahrhundert gewirkt und die ironische Kasuistik von Matthew Priors *Alma: or, The Progress of the Mind* (1718) über den Sitz der Seele beeinflusst.

John Dryden

Sehr viel näher an seinem Nachfolger Pope als an Samuel Butler ist John Drydens hochburleske Satire zu situieren, die ihre niederen Gegenstände in erhabenem Stil behandelt. Inhärente Norm wäre hier das Beharren des Dichters auf der Würde einer rhetorischen Ordnungskraft, die ihre Ideale der Regelstrenge, der stilistischen Disziplin und einer ausgefeilten Symmetrie an unangemessenen Objekten erprobt. Dryden verhilft damit auch der Satire zu ihrer Anerkennung als historisch nobilitierter Gattung, die längst nicht mehr – gemäß ihrer ursprünglichen Definition – eine »Schlachtschüssel« ist. Mit *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1693) wird Satire vielmehr in den poetologischen Kanon klassischer Vorbilder zurückgeholt, wo sie in der Epistel, im Vers, im Epitaph etc. auftrat.

In der im *heroic couplet* verfassten Verssatire *Absalom and Achitophel* (1681), einer Auftragsarbeit für den König, bringt Dryden Monmouths Versuch einer Rebellion gegen seinen Vater Karl II. (den Bruder des späteren Jakob II.) in Bezug zur alttestamentarischen Geschichte von der Rebellion Absaloms gegen König David. So wie dort Achitophel der eigentliche Drahtzieher ist, fungiert bei Dryden der whiggistische Earl of Shaftesbury als ein satanischer Spalter, dessen Miltonsches Format ihn nur noch gefährlicher macht. Dank seiner allegorischen Einkleidung und epischen Distanz kann sich *Absalom and Achitophel* davon freihalten, in den Dienst der Tagespropaganda und zur persönlichen Schmähschrift zu geraten.

In den nur 217 Versen von *MacFlecknoe; or, A Satire on the True Blue Protestant Poet, T. S.* (1682) antizipiert Dryden die zentralen Themen von Popes *The Dunciad*. Sein einstiger Freund und nachmaliger politischer Gegner Thomas Shadwell, ein den Whigs zugeneigter Komödienverfasser, avanciert in der Würdigung der Dichterkollegen zum zwergenhaften König von Dummheit und Stumpfsinn; wie sein Vater Flecknoe herrscht er über »all the Realms of *Non-sense* absolute«. Dadurch, dass die Hauptfigur in eine Fülle hochliterarischer Analogien gestellt wird, enthüllt sich erst recht ihre eigene geistige Hohlheit und ihre Zugehörigkeit zum Milieu der massenproduzierenden Lohnschreiber, die sich im Londoner Theater- und Bordellviertel angesiedelt haben. Die mockheroische Übertreibung lässt freilich nicht nur die Inkongruenz zwischen Scheinhöhe der Handlungsebene und Kleinheit der Figuren, zwischen Anmaßung und Leere deutlich werden. Indirekt liefert sie auch einen Rückverweis auf die klassizistische Normvorstellung der Angemessenheit von Stil und Gegenstand – eine Normvorstellung, die die Satire aufbricht, um den Verfall von Normen anzuprangern.

Grub Street

Popes The Dunciad

Alexander Popes *The Dunciad* (1728/29, 1742/43) bezieht ihren Titel aus der Bezeichnung »dunce«, wie sie Dryden in *MacFlecknoe* in Anspielung auf die verächtliche Dummkopf-Kennzeichnung des mittelalterlichen Philosophen Duns Scotus durch die Humanisten benutzt hatte. Popes großes *mock-heroic poem* in vier Teilen war ursprünglich aus einer gemeinsamen Idee der Scriblerus-Clubmitglieder erwachsen, die »hehren Produkte von Grub Street nach dem Muster moderner Kritik« zu loben. Die topographische Herkunftsbezeichnung verweist auf Gossenliteraten und Lohnschreiber, die sich im 17. Jahrhundert in der Nähe des

Grub Street

Londoner Bezirks Moorfields ansiedelten und Auftragsprodukte für ihre Auftraggeber aus dem kommerziellen Mittelstand verfertigten. Das Druckerzeugnis war damit als profitable Ware entdeckt, die auch ihre Inhalte nach den Marktgesetzen von Angebot und Nachfrage ausrichten musste. Ganz ähnlich wie Swift in *A Tale of a Tub* sieht Pope in der Heraufkunft der Lohnschreiber einen Verfall der Schreibmoral, der wiederum geistige Konfusion, die Korruption politischer Sitten und am Ende gar den Untergang der Zivilisation nach sich zieht. Strukturprinzip des satirischen Versepos ist demnach die Synekdoche, eine Ausweitung des Gegenstands vom lästigen Symptom (Pope sprach von »Insekten«, die er sich vom Hals schaffen wollte) bis hin zur umfassenden Weltkatastrophe, ganz im Sinne der epidemischen Ausbreitung von Dummheit vom lokalen Krankheitsherd auf die gesamte Gesellschaft.

In der Nachfolge von Erasmus' *Encomium Moriae* (1509) beinhaltet die *Dunciad* einen Lobpreis aller Torheiten, die in unfreiwillig übersteigertem Pathos in den Bereich des Erhabenen gerückt werden, von wo aus sie um so tiefer in die Niederungen der Lächerlichkeit abstürzen können. Diese formale Strategie des *Bathos* (des Stilprinzips der Hochburleske) findet ihre Entsprechung im Hochmut der Schreiberlinge, die Tauchwettbewerbe im stinkenden Fleetgraben veranstalten und um die Wette urinieren. In einer brillanten Parodie auf die Restauration des trojanischen Reichs in Vergils *Aeneis* scharen sich die Vertreter literarischer Langeweile um ihren neuen Herrscher, für den (in der zweiten Fassung) der eitelopportunistische Whig-Propagandist Colley Cibber Modell stand, und marschieren im Festaufzug die Route des Lord Mayor von der City nach Westminster, dem topographischen Bereich von Palast und Regierung. In Anlehnung an Satans Versprechen in Miltons *Paradise Lost*, die Dunkelheit im Universum wiederherzustellen, werden im letzten Buch der *Dunciad* die Visionen vom Triumph der Göttin Dulness zur breit angelegten Phantasmagorie. Die Schlussverse liefern ein düsteres Finale, das das grotesk-absurde Spektakel einer kosmischen Katastrophe beschwört:

THE
DUNCIAD,
VARIORVM.
WITH THE
PROLEGOMENA of SCRIBLERUS.
LONDON.
Printed for A. Dod. 1729.

Titelseite von Alexander Popes *The Dunciad*

> *Religion* blushing veils her sacred fires,
> And unawares *Morality* expires.
> Nor *public* Flame, nor *private*, dares to shine;
> Nor *human* Spark is left, nor Glimpse *divine*!
> Lo! thy dread Empire, CHAOS! is restor'd;
> Light dies before thy uncreating word:
> Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall;
> And Universal Darkness buries All. (Iv. 649–56)

Gesellschaftliches Chaos und poetische Vollkommenheit

The Dunciad fällt ein vernichtendes Urteil über den politischen und kulturellen Niedergang Britanniens unter der Regierung Walpoles und der Herrschaft von Georg I. und Georg II. (»Still Dunce the second reigns like Dunce the first«, wie es in der Version von 1729 heißt). Der absoluten Negativität des Schlusses wird freilich durch die Eleganz und Flexibilität der Verse, den kühnen Bilderreichtum und die geschliffenen Antithesen ein normsetzendes Modell des dichterischen Ideals entgegengestellt. Wenn *The Dunciad* trotz der Katastrophe von einem heldenhaften Sieg über Dummheit, Hässlichkeit und Chaos kündet, so dank des inhärenten Triumphs von Popes überlegener Formgestaltung, die aus dem *mock-heroic epic* doch noch ein wahres Epos macht und die Parodie als wahrhaft originäre Dichtung adelt.

Swifts Prosasatiren

Die »persona«

Ein Großteil von Swifts Satiren ist dadurch charakterisiert, dass der fiktive Sprecher sich aus einer bestimmten Redesituation heraus selbst entlarvt, ohne dass der Autor als direkter Kommentator eingeschaltet werden müsste. Swift gelangt so ohne Umwege zur inneren Logik von Irrtum, Unvernunft und Wahnsinn, die sich rhetorisch immer auch hinter Halbwahrheiten und verdrehten Vernunftargumenten verbergen. Die vorgeschaltete Redefigur der *persona* geht zurück auf »Impersonationen« in den rhetorischen Schulen der Antike: Das Hineinschlüpfen in die Denkweise einer fremden Person vermag aufzudecken, welchen Rechtfertigungsstrategien Laster und Torheiten ihre Existenz verdanken. Bei Swift wird die *persona* häufig zu einem fiktiven *projector*, der den attackierten Sachverhalt in spekulativen Vorschlägen und Zukunftsentwürfen logisch so sehr auf die Spitze treibt, bis er ad absurdum geführt ist. Swifts Satiren beziehen damit auch die sprachlichen Täuschungen ein, von denen Unvernunft ihren Ausgang nimmt. Durch die Auflösung starrer Argumentationszuordnungen im bloßen Für und Wider wird dem Leser – der (in Swifts Worten) im satirischen Spiegel alles andere, nur nicht sich selbst sieht – jeder sichere Halt genommen. Ein solches Relativierungsverfahren vereitelt die Suche nach Sündenböcken und verhindert eine vorschnelle Festlegung auf ein Ideal, dessen angestrebte Verwirklichung den a priori unvollkommenen Menschen in noch größere Torheiten stürzen würde. Durch das Wechseln von Masken kann Swift auch ein kleines »Drama« von Position und Gegenposition gestalten, das unmittelbar in die Realität eingreift, so wenn er in den *Bickerstaff Papers* den Tod des Astrologen Partridge durch einen anderen Astrologen weissagen lässt und damit eine widersprüchliche Logik erzielt, als Partridge seine gute Gesundheit beteuert.

Jonathan Swift. Porträt von Charles Jervas

Eine Tonne wird von Seeleuten zur Ablenkung von Walen benutzt. Aus: *A Tale of a Tub*

A Tale of a Tub, Swifts erste große Prosasatire, lebt ganz von der Folgerichtigkeit des Paradoxes, das die Redeweise der anonymen *persona*, eines Lohnschreibers aus Grub Street, charakterisiert und gleichzeitig die absurden Voraussetzungen seiner Rede bloßlegt. Die Verwirrung, die dadurch entsteht, dass der Leser zwischen dem fiktiven Sprecher und dem realen Verfasser oft nur schwer unterscheiden kann, hat dazu geführt, dass Zeitgenossen (darunter Königin Anna) das Werk als blasphemisch und subversiv missverstanden. Swift, der als anglikanischer Geistlicher auf eine Beförderung nach London hoffte, hat sich als Dean der Dubliner Diözese St. Patrick's zeitlebens verbannt gefühlt und sein Schicksal nicht zuletzt den Fehldeutungen angelastet, denen eine formal radikale (wenn auch inhaltlich konservative) Satire ausgeliefert ist.

A Tale of a Tub rekurriert deutlich auf Themen der antipuritanischen Satire des 17. Jahrhunderts. Bevor die angekündigte Geschichte – die religiöse Allegorie der drei Brüder Martin, Jack und Peter – überhaupt beginnt, ist bereits ein Drittel des Buches durch Vorreden, Einleitungen und Widmungen verbraucht, und die nachfolgenden Digressionen, »Verbesserungen«, scholastischen Auslegungen und hydraartigen Anmerkungen schaffen ein Bild »moderner« Formlosigkeit, die nie zum Ende kommen kann, weil sie auch keinen Anfang kennt. So wie Peter, der Katholik, den vom Vater ererbten Mantel mit immer neuen Borten besetzt und Jack, der Puritaner, das Gewebe aufreißt, kann auch der Lohnschreiber nichts an seinem angestammten Platz belassen. Einzig Martin, der Anglikaner, steuert einen mittleren, bewahrenden Kurs, der weder nach Perfektion strebt noch das Erreichte durch Spaltung und Zerrissenheit aufs Spiel setzt.

Ein in der *Tale* erprobter Kunstgriff Swifts ist die Verbindung von geistigen Prozessen mit dem Physisch-Materiellen. Die *persona* erklärt als ihr Ziel, die

Reduktion von Geistigem auf Materielles

Ideen der gesamten Menschheit genau auf dieselbe Länge, Breite und Höhe ihrer eigenen Gedanken zu bringen. Da gemäß der Äolisten alles nur dem Wind seinen Ursprung verdanke, sind Wörter nur Wind oder auch nur Blähungen, die nach oben steigen. Die Zweckabsicht (*finis*) eines Buches liege in dessen Ende (*finis*), also dem Index. Kraft dieser Nivellierungen wird die Sprache zu einem raffinierten Codesystem, in das ständig neue spekulative Bedeutungen getragen werden. Die *Tale* ist eine Absage an die eifernden Puritaner und glücksversprechenden Perfektibilisten, die die Natur nach ihren Vorstellungen zurechtrücken und in den Leerlauf von endlosen mechanischen Systemen überführen. Hinter dem brillanten Spiel mit Paradoxa und Ironien verbirgt sich die normative Vorstellung einer von Gott geregelten und potentiell vernünftigen Welt, die einzig durch die Täuschungen, Anmaßungen und Egoismen des modernen Menschen verrückt wird.

Gulliver's Travels: *die vier Teile*

Die rhetorischen und metaphorischen Relativierungen der *Tale* sind in *Gulliver's Travels* einer Relativierung durch Größenmaßstäbe gewichen. Die »Einheit« der vier Bücher verdankt sich keiner erzählerischen Entwicklung wie im Roman, sondern den satirisch genutzten Oppositionen und Entsprechungen der jeweiligen Situationen, die in einen »Reisebericht« eingebunden sind. Swift selbst sprach von einer »Serie satirischer Traktate«, die eher episodenhaft zusammengefügt sind. Kohärenz wird dabei durch thematische Schwerpunkte und den ständigen Vergleich von Proportionen gestiftet. Nachdem Gulliver in Brobdingnag, dem Reich der Riesen, gelandet ist, ruft er aus: »Undoubtedly, Philosophers are in the Right when they tell us, that nothing is great or little otherwise than by Comparison« (II. i. 5.). Dieser Relativismus wird im Buch zur Verfahrensweise, um den menschlichen Anspruch auf Absolutheit zu konterkarieren und die Realitätswahrnehmung einer perspektivischen Verformung zu unterziehen. Zudem wird der Größenvergleich in einen ständigen Systemvergleich überführt. Newtons Mathematisierung von Ethik und Politik ist damit wörtlich genommen und in die satirische Szene integriert.

Bei der Zeitreise nach Lilliput, einem wie durch ein umgedrehtes Fernrohr wahrgenommenen Miniaturstaat nach englischem Vorbild, werden die großen Staatsaktionen, Intrigen und politischen Konflikte durch die *reductio* zum lächerlichen Kinderspiel. In Brobdingnag, dem Land der Riesen, verkehrt sich der Blick zur mikroskopisch vergrößerten Wahrnehmung menschlicher Physis, deren Ekelhaftigkeit von Swift freilich gerade nicht zum Pendant moralischer Verkommenheit gemacht wird. In Umkehrung des ersten Buches erscheint nun der Philosophen-König, der an Swifts Mentor Sir William Temple erinnert, als Verkörperung der satirischen Norm, während Gulliver im falschen Enkomium (Lobpreis) die korrupte Verfassungswirklichkeit Englands verteidigt und in einer Rede von eindringlicher Grausamkeit dem König die Vorteile des Schießpulvers darlegt. Das dritte Buch liefert ein ganzes Panorama von Spielarten der Wissenschaftshybris und politischer Machtgelüste. Wenn dieser Teil gemeinhin als schwächster gilt, weil es ihm an erzählerischem Zusammenhang fehlt, so ist er im Sinne der »satura« (ursprünglich »Schlachtschüssel«) gleichzeitig der reichste: Die Themenpalette reicht von den absurden Experimenten der *virtuosi* in der großen Akademie, einer Persiflage auf die Royal Society (1660) und die Theoreme Bacons und der Neuen Wissenschaft, über eine abstoßende Demonstration des Unsterblichkeitswahns bei Gullivers Begegnung mit den ewig lebenden Struldbruggs bis hin zur Beschwörung antiker Heroen, die die Beschränktheit zeitgenössischer Zustände vor Augen führen sollen.

Die fliegende Insel Laputa in Swifts *Gulliver's Travels* III, Kap. 2

Gulliver bei den Yahoos

Der eigentliche Prüfstein für das Verständnis von *Gulliver's Travels* ist freilich das vierte Buch, Gullivers Reise zu den weisen Pferden, den Houyhnhnms, und zu den Yahoos. Thackeray nannte es »filthy in word, filthy in thought, furious, raging, obscene«. Es jedoch als End- und Höhepunkt von Swifts »Misanthropie« zu bezeichnen, verbietet sich schon angesichts der Tatsache, dass es noch vor dem dritten Buch entstand. Während die »weiche Schule« in der Swift-Kritik Gulliver zwischen den beiden Polen der bestialischen Yahoos und der idealen Pferde der Houyhnhnms ansiedelt, Swift den Menschen also zwischen Triebhaftigkeit und absoluter Vernunft situieren lässt, versteht die »harte Schule« die Houyhnhnms als ideale Norm, die Gulliver blind gegenüber seinesgleichen macht. Inzwischen hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass Swift mit einem »theriophilen Paradox« – nämlich der absurden These von der Überlegenheit des Tieres – Gulliver in ein moralisches Koordinatensystem einspannte, zum Beweis, dass der Mensch kein Vernunftwesen (*animal rationale*) ist, sondern im besten Falle zur Vernunft fähig (*rationis capax*).

Dass das perspektivische Arrangement von *Gulliver's Travels* so beeindruckend funktioniert, liegt an Swifts einzigartigem Vermögen, Mittel der empirischen Beglaubigung (präzise Maßangaben, authentische Details), wie sie in der dokumentarischen Reiseliteratur gängig waren, mit den phantastischen Elementen der ebenso populären imaginären Reisen zu verbinden. Die spätere Karriere der ersten drei Teile als Kinderbuch mag wohl den satirischen Zeitbezug in den Hintergrund gedrängt haben, sie bestätigt aber das imaginative Verfahren und die Fabulierfreude, mit denen Swift seinen satirischen Attacken zur Wirkung verhilft.

Bild- und Verssatire nach Swift

William Hogarth

William Hogarths Bildsatiren stehen in weit größerer Nähe zu Swift, Pope und Fielding (den er neben Richardson persönlich kannte) als zu den eleganten Porträtmalern seiner Zeit. Der Sohn eines armen Lehrers wandte sich entschieden gegen den Kult der »alten Meister«, der die Phantasiearmut der Gegenwart verdecken sollte, und gegen künstlerischen Akademismus. Auf oft drastische Weise verspottete er in seinen »modern moral subjects« soziale Prätentionen und brachte das Elend auf Londons Straßen zur exemplarischen Darstellung. Schon ein früher Druck, *Masquerades and Operas* (1724), attackiert die heruntergekommene, heuchlerische Geschmackskultur der Aristokratie. *A Harlot's Progress* (1731) und *A Rake's Progress* (1733), beides dramatische Bildgeschichten, decken die tiefe Kluft zwischen moralischem Anspruch und Lebensführung, zwischen pseudoaristokratischem Dekorum des Bürgertums und niedriger Gesinnung auf; darin wirken sie wie verdeutlichende Illustrationen zum humoristischen Verfahren Fieldings. *Marriage à la Mode* (1745) schließlich ist eine soziale Parabel von der Hochzeit zwischen einem verarmten Adeligen und der Tochter eines reichen Bürgers; kaum je ist der Sieg des Geldes über das »Herz« erbarmungsloser festgehalten worden. Hogarths späte Werke befassen sich mit dem Elend der Gingassen (*Beer Street* und *Gin Lane*, 1751) und den demagogischen Auswüchsen von Wahlkämpfen (die *Election*-Serie von 1754–61). Fielding hat im »Preface« zu *Joseph Andrews* das eigene Gattungsverständnis mit Hogarths Kunst in einen analogen Zusammenhang gebracht: »Now what Caricatura is in painting, Burlesque is in writing.« Und wie Fielding hat Hogarth das England der Wirts-

William Hogarth: »Marriage à la Mode« (1745). Hogarths Bilderfolgen zu Themen der Moral (Moral Pictures) begründeten die englische Genremalerei.

häuser, Dorfplätze und Elendsquartiere zum Schauplatz seiner Kunst gemacht, der er mit preisgünstigen Gravuren, von ihm selbst angefertigt und verteilt, zum Erfolg verhalf.

Samuel Johnson

Mit Samuel Johnson erreichte die augusteische Satire ihren letzten Höhepunkt, bevor sie mit Charles Churchills *The Rosciad* (1761) – einer in *heroic couplets* verfassten Attacke auf zeitgenössische Schauspieler wie David Garrick – in virtuos beherrschtes Epigonentum abfiel. In der Verssatire *London* (1738) bezieht sich Johnson auf die »tragische« Satire Juvenals, im Gegensatz zur »komischen« Satire des Horaz. Die Großstadt erscheint darin als eine Stätte der Verderbtheit, in der Talent und Integrität vernichtet werden, während das ruhige, beständige Landleben eine von Korruption und Sittenlosigkeit freie Vergangenheit beschwört. Anders als bei Pope (der *London* schätzte) herrscht bei Johnson eine didaktische Strenge und eine auf Dignität bedachte Beredsamkeit, die Juvenals *saeva indignatio* zur philosophischen Haltung des ernsthaften Satirikers stilisiert. *The Vanity of Human Wishes* (1749), eine Imitation der zehnten Juvenalschen Satura, behandelt die Vergeblichkeit von Macht, Wissen, Schönheit und hoher Lebenserwartung für die menschliche Existenz. Mit der rhetorischen Autorität eines Kanzelredners geißelt Johnson illusionäre Glücks- und Erfolgsversprechungen und lenkt erst am Ende mit der tröstlichen Versicherung ein, dass allein im Vertrauen auf Gott existentieller Sinn entsteht. Johnsons Neubehandlung des Vanitas-Themas zielt nicht mehr nur auf menschliche Schwächen, die am Beispiel zeitgenössischer Personen und aktueller Fehlentwicklungen verspottet werden. Vielmehr spricht die *satura generalis* ein Schlusswort über die Unabänderlichkeit eines widrigen Daseins und verweist damit den didaktischen Appell zur Besserung in den theologischen Bereich.

Moralische Wochenschriften und Geschichtsschreibung

Die moralischen Wochenschriften (*periodical essays*) von Joseph Addison und Richard Steele haben wie keine andere literarische und publizistische Form jener Epoche den sozialen Interessenausgleich gefördert. Der Grundstock für ein weitgehend freies Zeitschriftenwesen war schon im 17. Jahrhundert mit der Aufhebung der königlichen Zensur durch die Puritaner (1641) sowie den Wegfall der regierungsamtlichen Vorzensur (1695) gelegt. Frühe Periodika erschienen, wenn auch noch in unregelmäßiger Folge, bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Gestalt von Frage-und-Antwort-Dialogen, formalen Episteln, Charaktersketchen und literarischen Genrebildern des Großstadtlebens. Daniel Defoes *Review* (1704–13) behandelte allwöchentlich politische, ökonomische und historische Fragen in eher leitartikelhafter Manier, wobei der Autor es geschickt verstand, sein Dissentertum und merkantiles Denken als Ergebnis abgewogener Vernunft und gemäßigter Gesinnung zu präsentieren. Doch erst mit Steeles *Tatler*-Essays, die vom April 1709 bis Januar 1711 dreimal wöchentlich im Folio-Halbformat erschienen, wurde das Spektrum auch auf Modefragen (»The Case of the Petticoat«) und kulturelle Themen – vor allem solche des Theaters und der Oper – ausgeweitet. Berühmt geworden ist dabei ein Angriff auf die Zügellosigkeit der Restaurationskomödie, v. a. Wycherleys *The Country Wife*, in der der Zynismus eines überlebten Kavaliersideals ausgemacht und verurteilt wurde. Wichtigstes Forum der Periodika bildeten die Kaffeehäuser: Dort lagen sie nicht nur aus, auch so mancher Klatsch (*tatle*), aber auch ernsthaftere Anregungen fanden von dort Eingang in die Essays.

Defoes Review

Steeles Tatler

Nachdem Steeles unverhohlen whiggistische Anschauung sich unter der Tory-Regierung von Harley und St. John (1710–14) als Hypothek erwies, gründete er mit seinem Schul- und Studienfreund Addison den als politisch neutral geltenden *Spectator*. Zwischen März 1711 und Dezember 1712 (mit einer nochmals kurzfristigen Belebung 1714) erschien in wochentäglicher Folge und in der damals respektablen Auflage von ca. 10000 Exemplaren eine Zeitschrift, deren sozialgeschichtliche Repräsentanz, aber auch subtil unaufdringliche Beeinflussung einen Modellfall für den Kompromissgeist jener Zeit darstellen – nach Boswell »one of the happiest inventions of modern times … truly of British origin«.

The Spectator

Schon von der zweiten Folge an gruppiert sich um den diskret-humorvollen Mr Spectator ein Club von Personen, die dank der Ausdifferenziertheit ihrer Herkunft, der politischen Anschauungen und der Charaktermerkmale eine Gesellschaft *en miniature* bilden: Sir Roger de Coverly als Repräsentant des liebenswert altmodischen Tory-Landedelmannes; Sir Andrew Freeport als der energische Prototyp des whiggistischen Kaufmanns, dessen Maxime »A Penny saved is a Penny got« lautet; Kapitän Sentry als der gutmütige Soldat, der ins zivile Leben entlassen wurde; Will Honeycomb als Modekenner und »man of Town«. Gerade zu einer Zeit, da der politische Streit um den von den Tories geforderten Frieden mit Frankreich hohe Wellen schlug, propagierte der *Spectator* eine Harmonisierung gesellschaftlicher Konflikte in der toleranten, ja freundschaftlichen Gesprächskultur des Clubs (der in den späteren Ausgaben freilich immer seltener zusammentritt). Dieser Anschein politischer Neutralität erweist sich freilich gerade angesichts der raffinierten Porträtierung von Sir Roger als einem gutmütig-sympathischen, letztlich aber einflusslosen Mann der Vergangenheit doch wieder als gewiefte whiggistische Taktik.

Der Club

Unterhaltung und Belehrung

In einer Epoche, da die Religion normative Verhaltensregelungen nicht mehr allgemein verbindlich durchzusetzen vermag und somit praktische Orientierungshilfen ihre Stelle einnehmen, füllt der *Spectator* mit seinem Vorsatz unterhaltsamer Belehrung eine wesentliche Lücke. Sein Ziel ist »to enliven Morality with Wit, and to temper Wit with Morality«, also einen pragmatischen, »latitudinarischen« Mittelkurs zwischen der moralischen Unverbindlichkeit des Restaurationszynismus und der Intoleranz puritanischer Sittenstrenge zu steuern. Statt von einem eisernen göttlichen Gesetz erscheint die Welt von einer providentiellen Vernunft regiert, und ganz im aufklärerischen Vertrauen auf die Perfektibilität und natürliche Sittlichkeit des Menschen wird eine unaufdringliche Belehrung angestrebt, wie man auf kürzestem Weg zu Glück und einem »improvement of mind« gelangen könne. Die Diktion ist von gehobener Kolloquialität und begreift in ihrer diskreten Vertraulichkeit alle vernünftig gesinnten Leser als ernstgenommene Konversationspartner ein, gemäß Addisons Devise »Human Nature is the same in all reasonable Creatures«. Nach dem Kritiker A.R. Humphreys liegt das Neue gerade in der Normalität, einem weltumfassenden Spektrum des »quicquid agunt homines«, wie es das erste Motto des *Spectator* ausdrückt. Und mag auch heute manches, was über weibliche Modetorheiten zu lesen steht, einen patronisierenden Humor verraten, so herrscht doch ein sozialer Ton, der – trotz Club – die Frauen nicht ausgrenzt, sondern ihrem Streben nach kultureller Emanzipation entgegenkommt.

Themen

Neben der Popularisierung wissenschaftlicher Ergebnisse – etwa in den Essays über Newtons *Opticks* und das Mikroskop – und neben seinem Ehrgeiz, die großen Philosophen aus den Bibliotheken zu befreien und sie für die Kaffeehäuser zu entdecken, hatte der *Spectator* ganz wesentlichen Anteil an der literaturkritischen Debatte, die er nicht nur vermittelnd begleitet, sondern auch durch Anstöße belebt. So etwa wird in Addisons *Chevy-Chase*-Essays der schmucklose Balladenstil wiederentdeckt und Milton in den Rang eines englischen Vergil erhoben. Schließlich erfolgt die vorsichtige Abkehr von einem rigiden Regelsystem hin zu ersten Ansätzen einer Wirkungsästhetik in den elf Beiträgen über »The pleasures of the imagination«, die von Lockes Ideenlehre inspiriert sind. Bei aller Heterogenität der Themen – vom Schoßhund bis zum religiösen Epos – herrscht doch auch eine Tendenz zu ihrer gleichmäßig eingängigen Behandlung, die hohe und niedere Gegenstände auf die mittlere Ebene eines kultiviert-geselligen Konversationsdiskurses zwingt.

Johnsons The Rambler

Die Tradition der essayistischen Wochenschriften wurde von Samuel Johnson mit *The Rambler* (1750–2) weitergeführt, der die nicht minder weit gestreuten Themen mit einer philosophisch-moralischen Ernsthaftigkeit sowie allgemeinen Erörterungen über die Begrenztheit menschlichen Strebens beschwerte. Der Sprachduktus des »Johnsonese« ist gewählter, abstrakte und anspielungsreicher – damit aber auch »literarischer« gegenüber dem gesellig wirkenden Gesprächston des *Spectator*.

Goldsmiths The Bee

Oliver Goldsmith wiederum zeigte in seiner Wochenschrift *The Bee* die Welt als buntes und vergnügliches Schauspiel, dessen Unzulänglichkeiten der Essayist mit benevolentem Interesse begegnet. Die Biene verweist sowohl auf eine Fülle von Themen und Standpunkten, die vom jeweils eingenommenen Ort der Betrachtung abhängen, als auch auf das Vermögen, aus ihnen Honig zu saugen. Ironischer verfährt Goldsmith in seiner Essayserie *The Citizen of the World*, die in Anlehnung an Montesquieus *Lettres Persanes* eine fiktive Sammlung von Briefen darstellt, in denen ein Chinese gegenüber seinem Freund in Peking die englischen

Zustände aus seiner Sicht schildert und damit für den europäischen Leser kritisch verfremdet.

Edward Gibbons Geschichtswerk

So wie die moralischen Wochenschriften trotz aktueller Themen weit über bloße Sachprosa hinausweisen, ist auch die augusteische Geschichtsschreibung trotz ihrem Faktenreichtum in erster Linie der Belletristik zuzurechnen. Berühmtestes Beispiel ist das Monumentalwerk *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* von Edward Gibbon. Gibbon, der sich ganz dem Aufbau einer eigenen Bibliothek widmete und sein enormes Wissen vor allem in Selbststudien erwarb, hatte während eines Rom-Aufenthalts 1764 die Idee, den Verfall des römischen Weltreichs in einer umfassenden Darstellung nicht nur zu beschreiben, sondern in all seinen komplexen Zusammenhängen durchschaubar zu machen. Historiographie wird so zur wissenschaftlich fundierten Interpretation einer fernen Vergangenheit im Lichte gegenwärtiger Erkenntnis. Zugleich soll in ihr zur lebendigen Anschauung geraten, welche Mechanismen Aufstieg und Niedergang einer Nation bewirken.

Der erste Band, erschienen 1776, galt als literarische Sensation in ganz Europa, da das Werk bei aller peniblen Detailschilderung eine antiquarische Rekonstruktion von Geschichte in der Tradition der Annalistik vermied; stattdessen stellte es die schöpferische Aufgabe des Historikers in den Mittelpunkt. In sechs Bänden, von denen der letzte 1788 herauskam, schlägt Gibbon einen weiten Bogen über mehrere Jahrhunderte, vom Tod Marc Aurels (180 n.Chr.) über die Zeit der Reichskrise im 3. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels im Jahr 1453. Den Autor interessieren dabei nicht die glanzvollen Höhepunkte, sondern die Gründe für den unvermeidlichen Niedergang eines Riesenreichs: »Die Geschichte«, so Gibbon, »ist tatsächlich wenig mehr als eine Liste all der Verbrechen, Torheiten und Fehltritte der Menschheit.« Der Fall des römischen Empire ist für den augusteischen Historiker vor allem an zwei Grundvoraussetzungen festzumachen: Zum einen an der Unterlegenheit gegenüber den Barbaren (darunter den Germanen), denen die Römer durch Verweichlichung, Liebe zum Luxus und den Verlust militärischer Tugenden nicht standhalten konnten; zum anderen am christlichen Glauben an ein Jenseits, der den Willen zur tatkräftigen Gestaltung des Diesseits schwächte. Gibbon, der zum Katholizismus konvertiert war und unter dem Einfluss eines kalvinistischen Tutors in Lausanne wieder rekonvertierte, hat mit dieser kritischen Betrachtung der Rolle des Christentums eine scharfe Kontroverse ausgelöst, auf die er ausführlich einging.

Gibbons Opus hält vielen neueren Erkenntnissen der Geschichtsforschung zwar nicht mehr stand, doch ist es in seiner Mischung aus Ironie und Melancholie, seiner epischen Fülle und einem kraftvollen Stil zu einem Standardwerk der Historiographie geworden, das noch viele spätere Generationen beeinflusst hat.

Das Restaurationsdrama

Das heroische Drama

Die Theatersituation um 1660

Obgleich während des puritanischen Interregnums die englischen Bühnen unbespielt blieben, war die Zeit bis 1660 doch nicht völlig von der Theaterentwicklung abgeschnitten. Die Schauspieler, als Schurken und Vagabunden außerhalb

des gesetzlichen Schutzes gestellt, traten in privaten Häusern, in *tennis courts* und Gaststätten auf, um besonders komische Szenen (*drolls*) aus Stücken aufzuführen, die schon vor dem allgemeinen Verbot populär gewesen waren. Einer der wichtigsten Wahrer von Kontinuität war William Davenant: Als Nachfolger von Ben Jonson hatte der mutmaßliche Sohn von Shakespeare die höfischen Maskenspiele unter Karl I. eingerichtet und während des Interregnums 1656 das musikalische Spektakel *The Siege of Rhodes* aufgeführt. Dieses heroische Drama markiert nicht nur den Beginn der »Oper« in England, sondern auch die Einführung von prachtvoll gemalten Flachkulissen vor den Proszeniumstüren. 1660 wurde Davenant und Thomas Killigrew vom König eine Lizenz für die Etablierung von Theatern verliehen, die ihnen eine einmalige Monopolstellung verlieh; bis weit ins 19. Jahrhundert galt die Trennung zwischen *patent theatres*, die für das ernsthafte Drama zuständig waren, und dem *illegitimate theatre* für populäres Entertainment mit vorgeschriebenem Musikanteil. Das Duke's in Lincoln's Inn Fields war nicht nur das erste Theater, das eine bewegliche Kulissenbühne besaß, deren Doppelkulissen ungewohnte Durchblicke und dreidimensionale Effekte erlaubten. Auf seinen Brettern spielte den weiblichen Part eine Schauspielerin: dies war eine Neuerung, die wiederum nicht ohne Rückwirkungen auf die zentralen Frauenrollen in der bald entstehenden *comedy of manners* bleiben sollte.

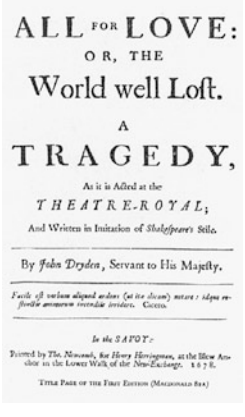
Restoration Drama

Die allgemeine Bezeichnung *Restoration Drama* für die gesamte Dramenproduktion nach 1660 ist insofern irreführend, als zu Beginn der Wiederherstellung der Stuart-Dynastie zunächst auf vorrevolutionäre, meist jakobäische Erfolgsstücke zurückgegriffen werden musste und am Ende der historischen Restaurationsepoche die für sie typischen Dramenformen noch mindestens über zwanzig Jahre, also bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, weiterexistierten. Es ist nicht die einzige Verallgemeinerung, was die Theatersituation jener Zeit betrifft. So wird das Publikum oft als bloße Ansammlung aristokratischer Müßiggänger beschrieben, die sich zusammen mit losen Ladies an moralisch zweideutigen Komödiensituationen ergötzten. Zwar verhinderte der hohe Eintrittspreis von ein bis zwei Shilling den Theaterbesuch durch die niederen Stände, so dass im Vergleich zur elisabethanischen und späteren viktorianischen Epoche das Zuschauerspektrum nicht besonders breit war. Zudem war das Theater weitgehend unter der mäzenatischen Protektion des Stuart-Hofes und des toryistisch gesinnten Adels. Dennoch gehörten zu den Besuchern auch wohlhabende Bürger und deren Dienstpersonal. Ein zweites Missverständnis beruht auf einer ausschließlichen Identifikation von Restaurationsdrama und *comedy of manners*, so als hätten sich keine anderen Genres herausgebildet. Dies gilt nicht einmal für den Bereich der Komödie, wo mit der Intrigenkomödie nach spanischem Vorbild, mit derben *commedia dell'arte*-Possen, mit Stücken in der Nachfolge von Jonsons *comedy of humours* sowie den Tragikomödien eines Dryden auch weitere Typen erfolgreich waren.

Das »heroic play«: Dryden und Otway

Numerisch am häufigsten vertreten waren »Opern« – Schwulststücke mit Musik- und Liedbegleitung – und das schon 1663 von Davenant so bezeichnete *heroic play*, das auch bei Frauen wegen seiner Verteidigung von Liebe und Ehre hoch im Kurs stand; der Titel von Davenants *Love and Honour* ist Programm. Bis 1676 wurde die heroische Tragödie nach dem Vorbild Corneilles in *heroic couplets* verfasst, später dann, mit Drydens *All For Love*, im Blankvers. In ihrer ultramonarchistischen Gesinnung ist sie die höfische Dramengattung *par excellence*, die – in der damaligen Dichtungstheorie nicht unumstritten – eine übergroße

Stilisierungstendenz im hohen Deklamationston und der idealisierenden Figurenzeichnung aufweist. Um das Dekorum zu wahren, fehlten alle »niederen« komischen Elemente. Die von Thomas Rymer geforderte *poetical justice* verlangte, dass der heroische Held (anders als der tragische) am Ende der göttlich sanktionierten Belohnung zugeführt wurde. Seine absolute Vorbildhaftigkeit verbot einen inneren Zwiespalt, so dass die Konflikte von äußeren Zufälligkeiten ausgelöst wurden. Exotische Schauplätze enthoben die Stücke jeglichen Anspruchs auf Wiedererkennung von Wirklichkeit und verliehen ihnen eine geschichtsträchtige Aura, die es erlaubte, privates und nationales Schicksal auf einer Ebene abzuhandeln. Die streng geometrisch angelegte Figurenkonstellation umfasste meist ein heroisches Liebespaar, das an der Erfüllung seines Glücks zunächst durch Rivalen oder die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Lagern gehindert wird. Der Zwiespalt zwischen Liebe und Ehre ist zwar auf emotional wirkungsträchtige Entscheidungssituationen angelegt, doch in seiner schematischen Abwickelung und der analysierenden Erörterung der Gefühle sind die heroischen Tragödien eher von gedanklicher Abstraktion auf antithetische Grundkonflikte bestimmt. Die bombastischen Bilder erweisen sich weniger als symbolische Verdichtungen denn als kühl ersonnene Hyperbolik. Wenn Drydens zehnaktiges *The Conquest of Granada by the Spaniards* (1672) aus den vielen Produktionen der Zeit herausragt, so nicht wegen seiner Abweichung vom Schema, sondern wegen seiner virtuosen Einlösung der Konventionen. In *The Conquest* ist es ein hektischer Frontenwechsel zwischen Liebe und Ehre, der jegliche Kohärenz der Fabel sprengt. Zusammengehalten wird das Stück gerade durch ein manisches Hasten von einer heldenhaften Tat zur nächsten, durch Sprachbombast (*rant*) und exotisch verkleidetes Pathos. In der Unmöglichkeit, die heldischen Ideale sinnfällig innerhalb eines einsehbaren Konflikts darzustellen, wird deutlich, wie sehr sowohl das Heroische als auch das Tragische in einer mit bürgerlichen Werten durchzogenen Gesellschaft an Geltung verloren haben. Dryden selbst stellt in der Verteidigung des Epilogs fest, dass in einem so skeptischen Zeitalter wie seinem nichts mehr unbesehen von den Alten übernommen werde und er selbst nicht in der Kunst rückwärts gehen wolle, wo doch Künste und Wissenschaften fortschreiten.


ALL FOR LOVE:
OR, THE
World well Loſt.
A
TRAGEDY,
As it is Acted at the
THEATRE-ROYAL;
And Written in Imitation of *Shakespeare's* Stile.
By *John Dryden*, Servant to His Majeſty.
Facile eß verbum aliquod reperire (ut res dicam) notare; idque reſtituere amœnum invenuſtæ invidet. Cicero.
In the SAVOY:
Printed by *Tho. Newcomb*, for *Henry Herringman*, at the Blew Anchor in the Lower Walk of the *New-Exchange*. 1678.
TITLE PAGE OF THE FIRST EDITION (MACDONALD 824)

Titelseite zur Erstausgabe von Drydens *All For Love*

Drydens berühmtestes Stück *All for Love: or, The World Well Lost* (1678), eine Neubearbeitung der letzten zweieinhalb Akte von Shakespeares *Antony and Cleopatra*, löst den Konflikt zwischen Liebe und Treue nicht in eine Vielzahl von Einzelsituationen auf, sondern konzentriert ihn auf Antonys Schwanken zwischen seiner Leidenschaft für Cleopatra, die ihn ihrerseits mit seinem Jugendfreund eifersüchtig macht, und seinen Pflichten gegenüber Familie und Vaterland. Da die private Option nicht mehr so leicht entscheidbar scheint wie in den meisten *heroic plays* der Epoche, ist hier auch die Sprache von allzu großem Schwulst und patriotischer Phraseologie befreit.

Die allmähliche Verlagerung des Schwerpunkts auf »allgemein Menschliches« wie persönlichen Verrat, Freundschaftsverpflichtung und die Rettung aus einer unauflöslichen Verstrickung lässt Thomas Otways *Venice Preserv'd; or, A Plot Discovered* (1682) wieder in die Nähe ursprünglicher Tragödienkonzeptionen rücken. Dies ist um so bemerkenswerter, als die thematische Parallele zur Verschwörung der Katholiken gegen Karl II. eine holzschnittartige Schwarz-Weiß-Behandlung nach Art des *heroic play* nahegelegt hätte. Indem Otway von der heldenhaften Stilisierung seiner Figuren Abstand nimmt, kann er sie in ihrer wiedergewonnenen Menschlichkeit mit einer Gefühlshaltigkeit ausstatten, die das

formalisierte Liebe-Ehre-Schema aufbricht und Humanität »sich innerlich verwirklichen« lässt (Habermas). Die sonst übliche Selbstdarstellung der Monarchie weicht einer Privatisierung des Konflikts, die statt vorbehaltloser Bewunderung für die Protagonisten Sympathie und Mitleid einklagt. *Venice Preserv'd* ist noch weit vom sentimentalen Drama entfernt, doch entfernt es sich ebenso deutlich vom Kodex der heroischen Tragödie, die kaum Variationen erlaubt und mit der nachlassenden politischen Bedeutung der Krone ihre Legitimation verliert.

Die Restaurationskomödie

Entwicklung

Die Restaurationskomödie (*Restoration Comedy*, auch als *comedy of manners* im Sinne komisch wirkender Sittenschilderung bezeichnet) scheint im Rückblick aus einem homogenen Korpus von Stücken zu bestehen, die kaum gravierende Unterscheidungsmerkmale aufweisen. Dabei wird jedoch übersehen, dass sie sich über mehr als 50 Jahre hinweg gerade deshalb durchzusetzen vermochte, weil sie keineswegs nur an ein zynisches Publikum aus dem Hochadel gerichtet war. Zwar war die Leitbildfunktion der Restaurationskomödie in der Darstellung gesellschaftlicher Verhaltensmuster zweifellos aristokratisch orientiert, doch zeigte sich ihr Strukturgerüst auch offen für eine Auseinandersetzung mit der heraufziehenden sentimentalen Komödie, deren erste Beispiele sich zeitlich mit den Dramen von Congreve und Farquhar überschnitten. So ist es ein weiter Weg von den Dialoggefechten des Doppelpaares in Drydens *Marriage à la Mode* (1672) bis zur Empfindsamkeit des Liebesabenteurers in Farquhars *The Beaux' Stratagem* (1707).

Themen und dramatischer Konflikt

Die Themen der Restaurationskomödie umspannen die illusionslos gesehenen Verknüpfungen zwischen Sex, Liebe, Ehe und Geld, die stets gefährdete Balance zwischen emotionalem Impuls und sozial regulierter Verhaltenskontrolle, die richtige und falsche Anwendung von *wit* und *affectation* sowie den Funktionsmechanismus zwischenmenschlichen Rollenspiels. »Ehre« und »guter Ruf«, die Grundvoraussetzungen des heroischen Dramas, werden oft als heuchlerisch benutzte Einsätze in einem Spiel entlarvt, bei dem die Triebfedern aus der Befriedigung sexueller Gier und der raffinierten Überlistung von Nebenbuhlern bestehen. Die Figuren- und Plotkonstellation weist dabei einige stets wiederkehrende Muster auf: Ein junges »gay couple« ficht mit den Waffen des *wit* einen Liebeskampf aus, bei dem die Frau durch eine geschickte Mischung aus erotischen Verführungstaktiken und Unnachgiebigkeit den seiner ungehemmten Libido gehorchenden Wüstling (*rake*) in die »Kapitulation« der Ehe treibt. Die dramatische Zuspitzung erwächst aus einer spürbaren Verschärfung des Konflikts zwischen Keuschheitsmythos und einem kaum verhüllten Wunsch nach ebenso weiblicher wie männlicher Bedürfnisbefriedigung, was so erst die vielen Doppeldeutigkeiten, anzüglichen Anspielungen und unerwarteten »turns« bedingt. Die umworbenen Frauen müssen die Erfüllung sexueller Erwartungen zumindest als im Bereich des Möglichen erscheinen lassen, während die eheunwilligen Männer dazu gebracht werden müssen, für den Erfolg ihrer Werbung mit einer Garantieverpflichtung zur Ehe aufzukommen. Auch wenn damit die institutionelle Moral vordergründig wieder hergestellt erscheint, ist die Wandlung des Libertins nicht durch die Liebe der Frau, sondern durch seinen Wunsch nach ökonomischer Sicherheit nach Aushandlung eines Ehevertrags bedingt, und auch die romantische Forderung nach Liebesbezeugungen in der Ehe wird zugunsten gesellschaftlicher

William Hogarth: »LachendesP ublikum« (1733)

Contenance eingeschränkt: »Good *Mirabell*, don't let us be familiar or fond, nor kiss before Folks … Let us never Visit together, nor go to a Play together, but let us be very strange and well bred. Let us be as strange as if we had been marry'd a great while; and as well bred as if we were not marry'd at all« (Congreve, *The Way of the World)*.

Wycherley

Eine andere Konstellation sieht ein verheiratetes Paar vor, das sich zur Untreue entschließt und mit einem jungen Paar Kreuzverbindungen eingeht, die freilich an Eifersüchtsgefühlen scheitern. Das Schema von Intrige, Tausch und Wiederherstellung von Ordnung wird in Wycherleys *The Plain Dealer* (1677) besonders deutlich. Manly entdeckt, dass seine Geliebte Olivia heimlich einen Modegecken geheiratet und sein Geld entwendet hat, worauf er sie mithilfe eines Pagen – in Wirklichkeit einer verkleideten Bewunderin – zurückzugewinnen sucht. Die Basisstrukturen der Restaurationskomödie setzen somit ein sehr begrenztes Repertoire von Plotentwicklungen voraus und legen auch eine relativ konstante Personenkonfiguration fest, die typologische Ähnlichkeiten mit den »humour«-Vorbildern bei Ben Jonson aufweist: das geistreich-unmoralische Paar, den albernen *fop* (Modegecken), die fallengelassene Mätresse, einen mitleidlos gehörnten Ehemann (der spießige *cit*) sowie bejahrte Lüstlinge beiderlei Geschlechts, die den Jungen beim Spiel der Liebe nacheifern und sich dabei lächerlich machen. Neben dem Altersgegensatz herrschen in der Restaurationskomödie noch weitere Oppositionen, von denen die zwischen Stadt und Land die wohl markanteste ist. Nur im urbanen Milieu können sich Geist und geschliffene Umgangsformen entfalten, während das Landleben als unzumutbare Alternative dargestellt ist. In Wycherleys *The Country Wife* (1675), das unmittelbar im Londoner Theaterbereich angesiedelt ist, gibt die schlichte Titelfigur alles andere als ein Modell für verfeinerte Verhaltensstandards ab. In Sir John Vanbrughs *The Relapse* (1696) spricht schon der Name von Sir Tunbelly Clumsy für eine aus der Sicht des Hofmanns unerträgliche Ungehobeltheit. Erst in Farquhars *The Beaux' Stratagem* findet mit Dorindas Verteidigung des Landlebens eine Umorientierung statt, die die künstlich-affektierte Sphäre der Stadt gegen den »natürlichen« Lebensbereich des Ländlichen tauscht.

Da das Spiel der Liebe mit den Waffen des Geistes entschieden wird, treten an die Stelle moralischer Kriterien die Schlagfertigkeit und die Geschicklichkeit im Umgang mit dem sprachlichen Florett. Den tölpelhaften *witless* und den prätentiösen *witwouds* sind die *truewits* gegenübergestellt, die auch beim erotischen Vergnügen Scharfblick, geistige Überlegenheit und Urteilskraft beweisen und sich keinen falschen Illusionen über die menschliche Natur hingeben; Mirabell und

Congreve

Fainall in Congreves *The Way of the World* sind wohl die prominentesten Vertreter dieses Typs. Während die *truewits* unter Aufbietung einer starken Ich-Leistung auch prekäre Situationen mit Eleganz, Grazie und Witz meistern und gerade die beiläufig-leichte Konversation perfekt beherrschen, spekuliert der *witwoud* auf Anerkennung der guten Gesellschaft durch krampfhafte Befolgung ihrer Höflichkeitsnormen. Zusammen mit den *gulls* (Tölpeln) und den *fops* – Letztere vertre-

Etherege

ten durch ihren Prototyp Sir Fopling Futter in Ethereges *The Man of Mode* (1676) – neigen die falschen *wits* zur *affectation*, einer manierierten Geziertheit, die sich in der Konversation gesellschaftliche Tugenden anmaßt, welche ihr auf der Beziehungsebene nicht zukommen.

Die bedenkenlose Jagd der Protagonisten nach sexuellem Genuss auch außerhalb legalisierter Beziehungen hat der Restaurationskomödie seit jeher den Vorwurf der Unmoral eingebracht. Macaulay äußerte sich wohl am schroffsten:

Szenen aus Farquhars *The Recruiting Officer,* I, i und *The Beaux' Stratagem*, IV, i

»… in truth this part of our literature is a disgrace to our language and our national character« (1850). Liebe und Sexualität entspringen weniger einer schamhaft geschützten Intimität, sondern sind auch in den sprachlichen Vergleichsbildern öffentlichen Aktivitäten wie der Jagd und dem Glücksspiel angenähert. Die Stimulanz ergibt sich nicht aus der Überschreitung der moralischen Schranke, sondern aus dem intellektuellen Reiz der Gefühlsbeherrschung, dem Durchschauen von Täuschungen und der Souveränität im Einsatz von Genussfähigkeit. Dominant in Ethereges *The Man of Mode* etwa setzt seinen sexuellen Appetit deutlich als Machtmittel ein, um andere zu beherrschen und zu überlisten, während er darauf achtet, nicht selbst zum Opfer seiner Triebhaftigkeit zu werden. Wenn in der ersten empfindsamen Komödie, Colley Cibbers *Love's Last Shift* (1696), der Wüstling Reue darüber empfindet, dass die Frau, die ihn verführt, in Wirklichkeit seine von ihm einst verstoßene Ehefrau ist, so macht Vanbrugh in seiner burlesken Parodie auf Cibber, *The Relapse*, deutlich, dass auch die standhafteste Frau vor Verlockungen nicht sicher sein kann und ihr Mann keineswegs gegen einen Rückfall in die Untreue gefeit ist. In ihrem sittlichen Realismus ist die Restaurationskomödie »moralischer«, als es ihre schlüpfrigen Innuendoes und absichtlich herbeigeführten Zweideutigkeiten nahelegen. Sie wappnet gegen die Illusionen blinder emotionaler Zuneigung und nimmt die ewige Dauer einer Liebe nicht als selbstverständlich an. Und wenn auch die Frau am Ende Garantien für ihre sexuelle Bereitschaft einfordert, so bedingt doch auch ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit innerhalb der Adelsgesellschaft eine größere emanzipatorische Freiheit, das Spiel der Liebe als gleichberechtigte, oft gar überlegene Partnerin mitzuspielen. In der letzten Phase der Restaurationskomödie freilich schleichen sich Zweifel an der Rechtmäßigkeit von Libertinage und Ehebruch ein, so wenn in John Vanbrughs *The Provok'd Wife* (1697) die Untreue gar nicht erst vollzogen wird oder in Farquhars *The Beaux' Stratagem* die sexuelle Intrige dazu dient, eine echte Liebe zu gewinnen. Diese wachsende Domestizierung des Trieblebens ist bereits weit entfernt von der libertinistischen Philosophie in Wycherleys *The Country Wife*, wo der Betrug leichtgläubiger Ehemänner geradezu zur positiven Lebensaufgabe des Helden gehört. Das Motiv der *love-chase* dient nun nicht mehr

Cibber

Libertinage und Gefühl

Colley Cibber als Lord Foppington in Vanbrughs *The Relapse*

der Absicherung emotionalen Überschwangs durch bewusste Promiskuität, sondern soll die wahren Gefühle zwischen den liebenden Parteien vorbereiten helfen. Das »Thou shalt not be found out« in den Anfängen der Restaurationskomödie wird zur Aufforderung, die Bedingungen für eine bleibende Beziehung als Möglichkeit authentischer Selbsterfahrung herauszufinden. So wurde Congreves *The Way of the World* die ernsthafteste Restaurationskomödie genannt, da Mirabells Libertinage nur die komplementäre Seite seines humanen Charakters ist.

Kaum eine Dramengattung lebt so sehr von der Affinität des Lebens zum Bühnenhaften wie die Restaurationskomödie. Ihre Lust an maskenhaften Verkleidungen, erotischen Listen und taktischem Spiel bestimmt ihre Intrigenstruktur und macht die Protagonisten zu finessenreichen Mitspielern. Die wahrhaft schlechten Darsteller sind dabei jene, die am leichtesten der Selbsttäuschung über ihre schauspielerischen Überzeugungsqualitäten unterliegen; die besten, die die zwischengeschlechtliche Kommunikation von Höflichkeit und Liebeswerben am geschicktesten beherrschen. Daraus erwächst eine Tendenz zur Selbstinszenierung, zur Angleichung der Verhaltensstilisierung an detailliert vorgegebene Regieanweisungen, die den Kampf der Geschlechter als typisiertes Rollenspiel vorgeben.

Colliers Polemik

Als 1698 Jeremy Colliers Kampfschrift A *Short View of the Immorality* and Profaneness of the English Stage erschien, war der Boden für eine Attacke gegen die Sittenwidrigkeit der Restaurationskomödie durch zahlreiche Gesellschaften zur Reform der Sitten und zur Verbreitung christlicher Tugenden sowie durch eine nachhaltig fortwirkende puritanische Theaterfeindlichkeit bereitet. Für sich genommen ist Colliers Polemik ein nicht sehr origineller, ressentimentgeladener Angriff auf schmutzige Redewendungen, Flüche, antiklerikale Tendenzen und die Stilisierung von Wüstlingen zu positiven Helden. Bezeichnend ist freilich, dass Collier als *non-juror* dem hochtoryistischen Kreis der Revolutionsgegner entstammte, dass aber auch ein so »aufgeklärter« Autor wie Richard Steele mit Colliers Thesen sympathisierte und seine Komödien von Zoten und jeglichem Anflug von Unmoral reinigte. Wie so oft in der Epoche sind die soziologischen Gründe für einen Funktionswandel der Literatur mehrschichtig: Die wirkungsästhetischen Vorbehalte gegen die Restaurationskomödie kamen aus den unterschiedlichsten politischen und religiösen Lagern, doch ist allen gemein, dass sie auf der Bühne empfindsame Tugendtendenzen förderten, die von der sentimentalen Komödie und dem bürgerlichen Trauerspiel aufgenommen wurden.

Die Sentimentalisierung von Komödie und Tragödie

Es ist zum Gemeinplatz jeder Dramengeschichte geworden, dass im 18. Jahrhundert die technischen Entwicklungen im Bühnenbereich und der wachsende Status von Schauspielern und Theaterleitern nicht mit ähnlich großen Fortschritten in der Produktion herausragender Dramen einhergingen. Sieht man von den zahlreichen Burlesken, Farcen und Spektakeln ab, so hat bei den als anspruchsvoll konzipierten Stücken der klassizistische Regelkanon eher eine Geschraubtheit der pathetischen Deklamation und eine rigide Plotmechanik gefördert. So konnten weder die Verstragödien eines James Thomson, noch John Gays *The Captives* (1724) oder

Poetische Gerechtigkeit

Hogarths Persiflage auf *The Beggar's Opera* (Aufführung im Lincoln's Inn Fields Theatre, 1728)

Thomas Grays klassizistisches Dramenfragment *Agrippina* (1742–46) den Ruhm ihrer Verfasser mehren. Das Postulat der *poetical justice*, 1678 von Thomas Rymer aufgestellt, sah eine automatische Koppelung von Schuld und Strafe beziehungsweise Tugend und Belohnung vor, was dem in den Dramen vermittelten Weltbild eine mechanistische Grundlage von Ursache und Wirkung verlieh. Am radikalsten entfernt sich von der »gerechten Lösung« John Gay in *The Beggar's Opera* (1728), wenn er am Schluss den Bettlerdichter als *deus ex machina* auf die Bühne schickt und ihn verfügen lässt, dass Macheath nicht gehängt wird, sondern zu seiner Polly zurückkehren darf. Auch Addisons klassizistische Verstragödie *Cato* (1713), die ansonsten die drei Einheiten der französischen Vorbilder strikt wahrt und das Handlungsgewicht auf Haupt- und Staatsaktionen legt, weicht vom Prinzip dramatischer Gerechtigkeit mit dem Selbstmord des idealen Titelhelden ab, was zu einer heftigen Kontroverse mit dem Kritiker John Dennis führte. Dabei war es Addison darauf angekommen, mit einem eher wirkungspsychologisch motivierten Ausgang auf die Gefährdung des Gemeinwohls zu verweisen, sollten die Spannungen zwischen Whigs und Tories noch weiter wachsen.

Gays The Beggar's Opera

Gays *The Beggar's Opera* ist ein in jeder Hinsicht bemerkenswertes Stück, da es auch eine Kommentierung der zeitgenössischen Theatersituation liefert und in seiner parodistischen Struktur bereits die Wendung gegen eine klassizistische Dramenpoetik enthält. Gay, ein politisch konservativer Günstling der adeligen Queensberrys und ein Vertrauter Swifts und Popes, war als wenig erfolgreicher Verfasser klassizistischer Versdichtungen darauf angewiesen, sich als Stückeschreiber auf dem expandierenden kommerziellen Literaturmarkt zu behaupten. Der Zwang zum Erfolg zwingt nicht nur den Bettlerpoeten innerhalb des Stücks zu zahlreichen Zugeständnissen an den herrschenden Literaturgeschmack, so wenn er das Pathos der italienischen Oper parodiert, er hat auch Gay dazu veranlasst, eine Vielzahl populärer Melodien in sein Stück einzubauen und die Geschmacksnivellierung seiner Zeit auf aktuelle politische Entwicklungen unter Walpole zurückzuführen. Mit 63 Aufführungen trium-

phierte somit eine musikalische Komödie, die eine eher desillusionierte Sicht auf die gesellschaftliche Macht von Profit und Erfolg vermittelt und Begriffe wie »Moral«, »Ehre« und »Anstand« auch für kriminelles Handeln opportun macht. Hehlerei, Schurkerei und viele andere Formen unehrlichen Gewerbes erweisen sich bei Gay nicht als individuelle Vergehen, sondern als gesellschaftlich sanktionierte Geschäftsmethoden, die einen Gangster wie Peachum als ehrbaren Bürger erscheinen lassen, der vor allem seine Tochter Polly günstig verheiraten möchte. Captain Macheath wiederum, der einer Straßenräuberbande vorsteht und Polly heimlich ehelicht, vertritt einen Vulgäraristokratismus, indem er als »edler« Räuber gerade gegen die bürgerliche Doppelmoral und den Opportunismus der Peachums angeht und sich seine Unabhängigkeit bewahrt. Die zynische Dialektik von Gays Stück, in dem auch noch die Moral käuflich ist, hat Bert Brecht zur *Dreigroschenoper* inspiriert; was an dieser freilich als besonders »brechtisch« erscheint – der historisch und klassentypologisch abgeleitete Charakter der Helden und die Illusionsdurchbrechungen –, ist in *The Beggar's Opera* bereits bravourös vorweggenommen.

Eine der folgenreichsten Entwicklungen in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts ist die Sentimentalisierung von Tragödie und Komödie, die beide Genres immer stärker einander anglich und dem daraus sich entwickelnden bürgerlichen Trauerspiel die Fallhöhe, der moralisch-empfindsamen Komödie den Charakter »niederen Gelächters« nahm. Im Vorwort zu *The Conscious Lovers* (1723) spricht denn auch Steele von einer »joy too exquisite for laughter«, und im Epilog liefert er gleichsam die Summe der neuen Komödienauffassung:

> 'Tis yours with breeding to refine the age,
> To chasten wit, and moralize the stage,
> Ye modest, wise and good, ye fair, ye brave,
> Tonight the champion of your virtues save;
> Redeem from long contempt the comic name,
> And judge politely for your country's fame.

Der Tugendbeweis

Tugendbeweis und Reuedarstellung besitzen im Drama der Zeit eine didaktische Erbauungsfunktion, die weit höher als die respektlose Verspottung von Lastern veranschlagt wurde. Die dramatische Gerechtigkeit am Schluss eines Stückes erschien nicht mehr als mechanistisch eingesetzte Belohnung oder Bestrafung, vielmehr mussten sowohl das glückliche als auch das traurige Ende Rührung und Mitgefühl vermitteln, die wiederum eine didaktische Wirkung zu erzielen hatten. Die Ständeklausel wurde zugunsten eines Konzepts ersetzt, das den moralischen Adel und die Vertrautheit der gezeigten Lebensumstände betonte; während so der Aristokrat dem ihm in der Sittenkomödie zugewiesenen Libertinismus entsagt und sich dem ethischen Idealismus bürgerlicher Tugendlehre zuwendet, erlebt der Bürger seine Nobilitierung in der Größe tugendhafter Gefühle. Dem liegt die Anschauung vom moralischen Sentiment als Wurzel allen tätigen Wohlwollens zugrunde, wie es in den Schriften des Earl of Shaftesbury und seines Schülers Francis Hutcheson propagiert wurde. Die Tugend gehört demnach zur inneren Zweckbestimmung des Menschen und entscheidet darüber, ob er dem angeborenen *moral sense* und seiner natürlichen *benevolence*-Veranlagung folgen und somit glücklich werden will. Das sympathetische Verständnis für vorbildhafte Bühnenfiguren vermag dabei moralisches Verhalten stärker zu erwecken als das höhnische Verlachen negativ gezeichneter Personen.

Der wirkungspsychologische Aspekt bedingt ein Wiedererkennen der im Theater dargestellten Lebenssphäre, die vornehmlich als häuslich-private erscheint. So nannte Lillo *The London Merchant* (1731) ein »moral tale in private life«, in dem auf Haupt- und Staatsaktionen verzichtet und stattdessen die »private woes« des bürgerlichen Milieus behandelt würden.

Privatsphäre

Die patriarchalische Kleinfamilie und die in ihr herrschende Gefühlsdynamik setzen nun die Wertmaßstäbe natürlicher Ordnung, die entweder von außen (der schlechten Gesellschaft, dem bösen Schurken wie in Edward Moores *The Gamester*) oder durch Nichtbefolgung des inneren *moral sense* (wie in *The London Merchant*) gefährdet wird. Die Privatsphäre dient so als Erfahrungs- und Identifikationsbereich, gleichzeitig aber liefert sie den normativen Hintergrund für Verhaltensregulierungen, die vom Kokettieren der Restaurationskomödie mit der Unmoral weit entfernt sind.

»Sentiment«

Der Sentiment-Begriff der sentimentalen Komödie hat zwar im Lauf des Jahrhunderts auch jene Bedeutung des Gefühlsschwulstes erhalten, wie sie durch die *comédie larmoyante* vorgegeben wurde, doch war damit zunächst – ganz im Sinne Shaftesburys – die emotionale Fähigkeit gemeint, ethische Werte positiv aufzugreifen und in das Gefühlsleben zu integrieren. In der Bühnensprache wiederum bedeutete *sentiment* den reichen Einsatz einprägsamer Sentenzen, lehrhafter Maximen und moralisch ausgewiesener Reflexionen.

Lillos The London Merchant

Gilt Colley Cibbers *Love's Last Shift* (1696) auch als erste sentimentale Komödie, so hat doch Richard Steeles *The Conscious Lovers* (1722) das Theater für viele Jahre als »school of morality« installiert. In Fieldings *Joseph Andrews* bemerkt Parson Adams, dass es das einzige Stück sei, das sich für einen Christenmenschen eigne, denn es enthalte fast so feierliche Dinge wie eine Predigt. Eine für das *domestic drama* des 19. Jahrhunderts entscheidende Verknüpfung von Tugend und Empfindung mit der Sphäre des Weiblichen gelingt dem Shakespeare-Herausgeber und Hofdichter Nicholas Rowe mit seinen privaten Schicksalsdramen *Jane Shore* und *Lady Grey*, die in ihrer Vertretung des »feminine interest« und in Abkehr vom männlichen Sexualkodex der Restaurationsdramen auch *she-tragedies* genannt wurden. Erstmals einen ehrsamen Kaufmann im Mittelpunkt hat Lillos bürgerliches Trauerspiel *The London Merchant; or, The History of George Barnwell.* Dass Thorowgood als Vertreter seines Standes nicht nur eine derart prominente Rolle ausfüllt, sondern zudem die Gesinnung des Stückes wie kein anderer repräsentiert, liegt sicherlich auch am Prestigegewinn des Kaufmannsstandes durch den rapide expandierenden Welthandel, die merkantilistische Wirtschaftspolitik Walpoles und die kaufmännische Ausbildung von nicht erbberechtigten Söhnen aus dem Adel. Nach kalvinistischer Lehre war der erfolgreiche Kaufmann zudem auch guter Christ, da sich an ihm die Zeichen der Auserwähltheit am sichtbarsten manifestierten. Die Geschichte von George Barnwell, einem Gehilfen von Thorowgood, der in die Schlingen der skrupellosen Kurtisane Millwood gerät und von ihr zum Mord an seinem Onkel angestiftet wird, basiert auf einer alten Straßenballade, die in ihrer moritatenhaften Schilderung von Untat und Reue an frühe Verbrecherbiographien gemahnt. Was Lillos Stück aus der Dramenliteratur der Epoche heraushebt, ist weniger die exemplarische Tendenz des Geschehensablaufs als die »tragische« Bedingtheit eines Einzelfalls, der den reinen Tor voll guter Vorsätze zum Verbrecher macht. Der erzielte Effekt ist der der Rührung, die auch noch Barnwell in seinem Mitleid mit sich selbst ergreift. Diese Auflösung des Konflikts im allseitigen moralischen Wohlgefallen unterscheidet das Trauerspiel von der Tragödie und verweist bereits auf das Melodrama im 19. Jahrhundert.

Goldsmith und Sheridan

Richard B. Sheridan

Die beiden Dramatiker, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegen die »bastard tragedy« des sentimentalen Dramas und gegen das weinerliche Lustspiel eine modifizierte Dramenkonzeption setzten, waren Goldsmith und Sheridan. Sie verzichteten auf eine zur Schau gestellte Tugendhaftigkeit, doch indem sie *wit* und *moral judgement* (Urteilskraft) eng verbanden, erteilten sie auch der *comedy of manners* früherer Zeiten eine Absage. In *An Essay on Theatre* (1772) spricht sich Goldsmith für den Typ des witzig-unterhaltsamen Lustspiels aus, den er »laughing, and even low comedy« nennt: Die empfindsame Diktion ist darin zugunsten einer Komik zurückgedrängt, die – im Gegensatz zu Steeles »joy too exquisite for laughter« – dem Zuschauer das Lachen nicht mehr abgewöhnen sollte. In der Widmung von *She Stoops to Conquer* an Dr. Johnson erklärt denn auch Goldsmith, dass das Unternehmen einer nicht bloß sentimentalen Komödie sehr gefährlich sei. Die gefällig entwickelte Intrige seines Stücks folgt traditionellen Lustspielmotiven von der Zähmung eines jugendlichen Helden in einer heiteren, letztlich problemfreien Welt. Sheridans *The Rivals* bedient sich des Doppelspiels, des Betrugs und der Verstellung, um das Thema von Sein und Schein in unsentimentaler Manier abzuhandeln; die bekannteste Figur ist freilich Mrs. Malaprop geworden, deren sprachliche Fehlleistungen im Gebrauch von Wörtern lateinischen Ursprungs nicht allein in die Geschichte der englischen Literatur, sondern auch in die des englischen Humors eingegangen ist. In *The School for Scandal* schließlich werden die Heuchelei von mechanisch eingesetzten *sentiments* und die Sucht nach Skandalen dergestalt parodiert, dass die dem Stück immanente Alternative von *good nature,* sanfter Ironie und freundlicher Geselligkeit um so deutlicher hervortreten können. Sheridan wendet sich ebenso gegen den Klatsch der Lästerschule (im Stil der Restaurationskomödie) wie gegen das leere Moralisieren des empfindsamen Dramas, und er erzielt in dieser Auseinandersetzung mit den beiden wichtigsten Dramentendenzen der vorausgegangenen hundert Jahre noch einmal einen Triumph der Komödie, bevor sich das neue Jahrhundert der Farce und der Burleske zuwendet.

Romantik und viktorianische Zeit

Modernisierung und Literatur im 19. Jahrhundert

Beschleunigung des sozialen Wandels um 1800

In der Geschichte der englischen, der europäischen, ja der okzidentalen Zivilisation bildet die Zeit um 1800 einen tiefen Einschnitt. Seit die Französische und die industrielle Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts statische, feudale Ordnungen endgültig auflösten, stand das Leben im Zeichen raschen, sich beschleunigenden Wandels. Dieser Wandel war nicht ziellos. Alle Veränderungs- und Reformanstrengungen im England des 19. Jahrhunderts zielten darauf ab, durch die Vermehrung des Wissens, durch dessen technische und ökonomische Anwendung, durch verbesserte Bildungsinstitutionen (Gründung der Universität London 1836, Einführung der allgemeinen Schulpflicht 1870) und vor allem durch die Befreiung des Individuums von politischer und religiöser Bevormundung die Voraussetzungen für einen modernen, effizienten Nationalstaat zu schaffen, in

Die Universität London. Aus *The World's Metropolis*, 1857, von T.H. Shepherd

dem sich das freie Spiel der Kräfte ungehindert entfalten sollte. Problematisch blieb indes, welche Rolle Literatur und Kultur in diesem Modernisierungsprozess spielen sollten. Sie übernahmen häufig die Aufgabe, jene unübersehbaren Sinnverluste und sozialen Verwerfungen, die der Modernisierungsprozess trotz aller sonstigen, vor allem materiellen Fortschritte nun einmal mit sich brachte, zu erkunden, mitzuteilen, zu kritisieren oder mithilfe schöner Gegenbilder auszugleichen. Die große Mehrheit des englischen Wirtschaftsbürgertums des 19. Jahrhunderts bezog seine Stärke allerdings aus der Fähigkeit, das Prinzip des einträglichen Freihandels mit moralisch-religiösen Überzeugungen protestantischen Zuschnitts verbinden zu können.

Sofern Geschichtsschreiber es gewagt haben, das gesamte 19. Jahrhundert oder größere Teile davon einem einheitlichen Bezugspunkt zuzuordnen, haben sie in der Regel jene Tatsache des beschleunigten Wandels selbst und der ihn vorantreibenden Ursachen hervorgehoben. »Age of revolution«, »age of science«, »age of improvement«, »industry and empire« lauten einschlägige Formulierungen, die den Zusammenhang von Verwissenschaftlichung, Säkularisierung, Industrialisierung, Demokratisierung und sozialem Wandel ins Blickfeld rücken. Bisherige Erfahrungen taugen nicht mehr, die Zukunft vorauszusehen. Was bisher nur Traum war, wie die rasche Überbrückung großer Entfernungen oder das Fliegen, wird jetzt plötzlich zur alltäglichen Erfahrung. Die Brüder Montgolfier erfanden das Ballonfliegen (1787), 1830 wurde die Eisenbahnlinie Manchester-Liverpool eröffnet, über den Krimkrieg (1854) konnte schon per Telegraph und Photographie berichtet werden.

Verzeitlichung und Vergeschichtlichung

Derart rasante Veränderungen der Erfahrung von Raum und Zeit hatten zur Folge, dass das gesamte Wirklichkeitsverhältnis verzeitlicht wurde und die Zukunft den Charakter eines offenen Möglichkeitsraumes erhielt. Diese Zukunftsorientierung, die inhaltlich in der Regel die Form des Fortschrittsglaubens annahm (*progress*), ging Hand in Hand mit einer bislang nicht bekannten Vergangenheitsorientierung. Die Entdeckung der Geschichte – Geschichte im Sinne eines einmaligen, unumkehrbaren Vorganges – hing ursächlich mit der Erfahrung der zeitlichen Beschleunigung zusammen. Entsprechend wurden Zeitdiagnose (Thomas Carlyle, »Signs of the Times«, 1829) und Geschichtsforschung zu notwendigen Mitteln der Weltorientierung. Kein Wunder deshalb, dass das England des 19. Jahrhunderts die beiden großen, bis heute nachwirkenden Theorien des Wandels, Marxens dialektischen Materialismus und Darwins Evolutionslehre (*On the Origin of Species*, 1859), hervorbrachte.

Fox als Sansculotte (3. März 1793). Karikatur von James Gillray

Die entscheidenden Anstöße für die Demokratisierung und Rationalisierung der englischen Gesellschaft gingen von der Französischen und insbesondere von der industriellen Revolution aus. Der liberale Führer der whiggistischen Opposition im englischen Parlament, Charles James Fox, erklärte kurz nach dem Fall der Bastille, die Französische Revolution sei »das größte und beste Ereignis, das in der Welt geschehen ist«. Ähnlich dachte William Godwin, der Verfasser des Werkes *Enquiry concerning Political Justice* (1793). Ganz in der Manier der Aufklärungsphilosophie ist der ehemalige Dissenter Godwin von der angeborenen Güte des Menschen überzeugt. Was die Menschen daran hindere, ihr Glück zu ergreifen und die Stimme der Vernunft in wohltätiges Handeln umzusetzen, sei ein verwerfliches System tyrannischer Potentaten und Institutionen. Vernunft und Wahrheit werden sich aber letzten Endes durchsetzen. Politiktheoretisch ist Godwins staats- und regierungskritisches Denken dem Anarchismus zuzuordnen. Sehr viel konkreter, aber im gleichen Geiste agitierte der aufrührerische Quäker

Thomas Paine (*The Rights of Man*, 1791), der sich schon am Kampf um die amerikanische Unabhängigkeit beteiligt hatte, für die französische Republik, darüber hinaus für die Emanzipation der Frau und die Abschaffung der Sklaverei. Mary Wollstonecraft, Verfasserin des Traktats *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), protestiert im polemischen Roman *The Rights of Woman* (1798) gegen die Versklavung der Frauen im herrschenden System. Diese aus der Aufklärung stammende, auch von Goethe und Schiller thematisierte Rebellion gegen ungerechtfertigte Unterdrückung wird von William Godwin in seinem Propaganda-Roman *Things as they Are, or The Adventures of Caleb Williams (1794),* der zugleich ein Detektivroman und eine mitreißende psychologische Studie ist, unvergesslich gestaltet. Der angeblich benevolente Gutsbesitzer Falkland stellt sich als Mörder heraus, der seinen Entdecker Caleb gnadenlos verfolgt.

Negative Reaktionen auf die Französische Revolution

Die sofortige revolutionäre Durchsetzung einer naturrechtlichen Konstruktion, nämlich der republikanischen Prinzipien der Freiheit und der Gleichheit, stieß im aristokratisch geprägten Parlamentarismus Englands auf erbitterten Widerstand führender Politiker und Denker. Änderungen und Anpassungen an veränderte soziale und politische Bedingungen sollten organisch wachsen, auf dem Wege der Reform herbeigeführt werden, nicht aber durch einen blutigen politischen Umsturz wie in Frankreich, der dort zeitweise zur Herrschaft der Guillotine geführt hatte. Das politische Denken des englischen Konservatismus entsteht in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Theorie und abschreckender Praxis der Französischen Revolution. Schon 1790 veröffentlichte der Politiker und Literat Edmund Burke das überaus einflussreiche Werk *Reflections on the Revolution in France*, in dem er sich scharf gegen das abstrakt-geometrische Systemdenken fanatischer Intellektueller wandte, deren nicht durch Erfahrung und Tradition gezügelte Vernunft nur der Errichtung neuer Tyranneien den Boden bereite. In seiner mit satirischem Ingrimm geschriebenen Geschichte der Französischen Revolution entwirft Carlyle das abschreckende Bild einer schlecht regierten, verwirrten Nation, die schließlich dem Monster Robespierre ausgeliefert gewesen sei. Während des Krieges mit Frankreich (1793–1815) und noch in den zwanziger Jahren tat die englische Regierung alles, um das Überspringen des revolutionären Funkens nach England zu verhindern. Zeitweise wurde sogar die Habeaskorpusakte aufgehoben. Höhepunkt dieser Eindämmungspolitik war wohl die gewaltsame Auflösung einer großen Protestversammlung bei Manchester (»The Peterloo Massacre«, 1819), die elf Menschenleben forderte.

Der Demokratisierungsvorgang konnte durch solche Maßnahmen nur verzögert, nicht aber verhindert werden. Die auf dem Kontinent mit Recht bewunderte Weisheit britischer Politik bestand darin, dem Drang des neuen Industriebürgertums und der Arbeiterschaft nach politischer Mitbestimmung jeweils gerade noch rechtzeitig stattgegeben zu haben. Auch andere benachteiligte Gruppen profitierten von dieser Bereitschaft zur Reform. 1829 erhielten Katholiken das Wahlrecht und Zugang zu Ämtern, 1833 wurde im gesamten britischen Reich die Sklaverei abgeschafft. 1832 wurde durch die große Reform Bill das Wahlsystem den neuen Verhältnissen angepasst, allerdings unter Ausschluss der Arbeiter. Die durch die Auflösung veralteter, unrepräsentativer Wahlkreise (u. a. der *rotten boroughs*) freigewordenen 143 Parlamentssitze gingen zu einem beträchtlichen Teil an die neuen Industriestädte. Weitere Reform Bills (1867, 1884) weiteten das Wahlrecht mit wenigen Ausnahmen auf alle erwachsenen Männer aus.

Die große Reform Bill von 1832

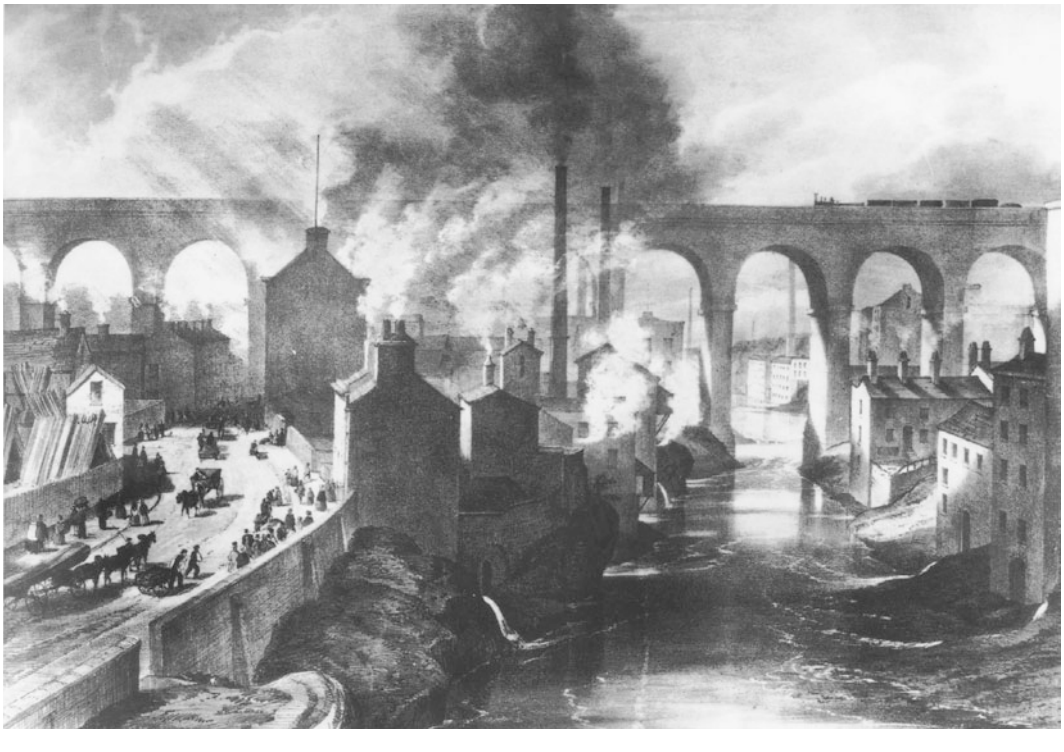
Hinter diesen Änderungen des politischen Systems standen also nicht nur ideelle, sondern auch soziale Kräfte, die durch den Industrialisierungsvorgang ent-

Die industrielle Revolution

fesselt worden waren. Industrialisierung bedeutet zunächst, dass die Wachstumsraten in der Textilbranche seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch den gezielten, in Fabriken konzentrierten Einsatz von Maschinen für das Spinnen und Weben (Dampfwebstuhl) enorm anstiegen. Ein komplexes System von Ursachen und Wechselwirkungen zwischen Wirtschaft, Politik, Technologie und ökonomischer Theorie (Laisser-faire) sorgte dafür, dass die so in Gang gekommene Bewegung anhielt und durch die Verbesserung der Kohle- und Stahlgewinnung im Zusammenhang mit dem Eisenbahnbau noch weiter beschleunigt wurde. Bevölkerungsexplosion durch verbesserte medizinische Betreuung, Einziehung von Gemeindeland zugunsten einer effizienten Landwirtschaft (*enclosures*) mit der damit verbundenen Freisetzung von Arbeitskräften, aufklärerisches *improvement*-Denken, enorme Gewinne aufgrund eines riesigen, politisch abgesicherten Exportmarktes, Kapitalanhäufung: all diese Faktoren sorgten dafür, dass der Industrialisierungsvorgang eine außerordentliche Dynamik entfaltete.

Die soziale Bewegung

Allerdings war für diese Produktivitätssteigerung, deren Auswirkungen das gesellschaftliche Leben Englands grundlegend veränderten, ein hoher sozialer Preis zu entrichten. Überteuerte Lebensmittel zum Schutze der Landwirtschaft, Schwankungen des Marktes und schlimme Arbeits- und Lebensbedingungen in den frühkapitalistischen Produktionszentren des Nordens sorgten für zahlreiche soziale Konflikte. Der Versuch der Chartistenbewegung, durch die Forderung nach freien, geheimen, allgemeinen Wahlen für die Probleme der neu entstandenen Klasse der Industriearbeiterschaft eine politische Lösung zu finden, scheiterte mehrfach am Widerstand des Parlaments (1839, 1842). Die andauernde Hochkonjunktur in der »goldenen« mittviktorianischen Zeit (1850–1875) ließ die sozialen Probleme eine Weile in den Hintergrund treten, bis sie dann während



Das Eisenbahnviadukt von Stockport, Cheshire, um 1850. Eine typische industrielle Szene im Norden Englands

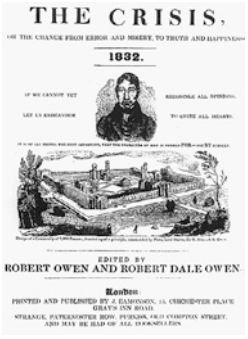
der langen Wirtschaftsflaute 1870–1895 wieder verstärkt hervorbrachen. Eine Lösung erhofften aber jetzt viele von sozialistischen Programmen und Organisationen (Gründung der Fabian Society, 1884, Independent Labour Party, 1893, Labour Party, 1899) – ein Symptom dafür, dass der fortschrittsgläubige Liberalismus als vorherrschende Wirtschafts- und Denkform am Ende des 19. Jahrhunderts gerade für jene Intellektuellen, die zu den Wortführern der kulturellen »Moderne« um 1900 gehören, an seine Grenzen gestoßen war. Noch vor dem Tode der Königin Viktoria (1901) setzt jene Übergangszeit (1880–1910) des Debattierens, der Verunsicherung und des Verwerfens von überkommenen Normen ein, die man »Vormoderne« nennen kann.

Der wirtschaftliche, soziale, politische und geistige Wandel, den man heute mit dem umfassenden Konzept der »Modernisierung« erfasst, löste in der englischen Gesellschaft und Kultur zahlreiche Spannungen, Widersprüche und Einsprüche aus. Von ihnen legt die Literatur nicht nur Zeugnis ab, sie entdeckt und formuliert sie auch zuallererst. Die raschen Veränderungen führten dazu, dass das vertraute Kontinuum der Erfahrung von Raum und Zeit durchbrochen wurde. Allenthalben wird deshalb im Denken (Carlyle) und in der Literatur (Dickens, Clare, Hardy, Scott) die alte gegen die neue Zeit, die Wärme traditioneller Kultur gegen die Kälte und Zerrissenheit des Neuen ausgespielt. Dem entspricht in Schriftstellerkreisen ein Raumbewusstsein, das London nicht nur als glanzvollen Mittelpunkt der Monarchie und des Gewerbes, sondern auch und vor allem als bedrohliches, unüberschaubares Labyrinth begreift, dem man das friedvolle, idyllische Landleben entgegensetzt. In den Regionalromanen und Melodramen der Zeit nehmen Kindheit, Landleben oder Oasen traditioneller Kultur häufig die Qualität eines Fluchtraumes an, der Schutz gewähren soll vor den Anforderungen einer entfesselten, urbanisierten Gesellschaft. Im Denken und Gefühlsleben der Zeit übernimmt diese kompensatorische Leistung oft auch ein verklärtes Bild des Mittelalters.

Gesellschaftliche und kulturelle Spannungen im 19. Jahrhundert

Verwissenschaftlichung, Arbeitsteilung, individuelle Entscheidungsmöglichkeiten und kommerzieller Wettbewerb zerspalten auch Gesellschaft und Kultur des 19. Jahrhunderts in charakteristische Gegensätze, die teils neu sind, teils schon vorhandene verschärfen. Nicht nur stehen sich Besitzbürger und Arbeiter wie zwei Nationen gegenüber, auch Bürger und Künstler (Fin de siècle), Künstler und Wissenschaftler, für die Masse schreibende Autoren und anspruchsvolle Künstler bilden zunehmend eigene Gruppen und Mentalitäten, zwischen denen Verständigungsschwierigkeiten entstehen. Zumal die Spannungen zwischen Wissenschaft und Religion führen bei zahlreichen Gläubigen in der zweiten Jahrhunderthälfte zu Identitätskrisen, die u. a. in autobiographischen Romanen (z. B. Samuel Butler, *The Way of All Flesh*, postum 1903 veröffentlicht) verarbeitet werden. Darwins Evolutionslehre, die ja keine prinzipielle Grenze zwischen Mensch und Tier mehr zulässt und durch die ungeheure zeitliche Erstreckung des Evolutionsgeschehens eine anthropozentrische Sicht des Kosmos zurücknimmt, schien vielen die biblischen Grundlagen des christlichen Glaubens zu zerstören.

Auf weitere bestimmende Gegensätze, die erst im 19. Jahrhundert entstehen oder ihre theoretisch begründete Gestalt erhalten, kann hier nur hingewiesen werden. Moral und Kunst, bis ins 18. Jahrhundert stets aufeinander bezogen, werden zwar in der viktorianischen Zeit (Dickens, G. Eliot) noch einmal zusammengeführt, treten aber – nach Vorspielen in der Romantik (Keats, Poe) – im Ästhetizismus des Jahrhundertendes entschieden auseinander. Hatte die philosophische Ästhetik die Kunst schon im Laufe des 18. Jahrhunderts als eigenständi-


THE CRISIS.
1832.
EDITED BY
ROBERT OWEN AND ROBERT DALE OWEN
London:

Titelblatt von Robert Owens Zeitschrift *The Crisis* (1832). Die Abbildung zeigt Steedman Whitwells architektonischenE ntwurf für eine 2000 Personen umfassende utopische Gemeinschaft.

gen Spiel- und Wahrnehmungsraum abgegrenzt und gerechtfertigt, so unterscheiden Künstler und Theoretiker des 19. Jahrhunderts zunehmend zwischen Kunst und bürgerlicher Kultur oder Massenware. Dies hängt mit der Entstehung des voll ausgebildeten literarischen Marktes um 1800 zusammen, der den freien, nicht mehr von einem Mäzen gesicherten Schriftsteller mehr und mehr zwang, die Wünsche von Publikum und Verlegern zu berücksichtigen oder zu verwerfen. George Gissings Roman *New Grub Street* (1891) ist ein sehr bewegendes Beispiel für diesen Konflikt. Auch im Bereich des politischen Denkens bilden sich unter dem Druck unterschiedlicher gesellschaftlicher Interessen neue, miteinander rivalisierende Positionen heraus. Als Antwort auf den Siegeszug des Liberalismus in Politik und Wirtschaft, der beim englischen Bürgertum eine Verbindung von protestantischer Moral, Benthamschem Utilitarismus und Laisser-faire darstellte, entstanden der konservative Anglo-Katholizismus und der englische Sozialismus. Die liberale Entgrenzung und zugleich Erstarrung der anglikanischen Hochkirche förderte bei Kardinal Newman die Besinnung auf die Autorität der apostolischen Tradition und die Wichtigkeit des Ritus. Das einflussreiche anglo-katholische Oxford Movement entstand. Im Zusammenhang mit der sich herausbildenden Arbeiterbewegung gibt es utopisch-frühsozialistische Überlegungen und Experimente, die auf die Überwindung der Wettbewerbsgesellschaft abzielen. Robert Owen verwandelt die Fabrik New Lanark in ein Vorbild arbeitgeberischer Fürsorge und legt in der Schrift *A New View of Society* (1812–14) seine Überzeugung dar, dass schlimme Lebensverhältnisse und eine verfehlte Erziehung die Wurzeln allen Übels seien, die es zu beseitigen gelte. Schließlich ist die Entstehung der zwei Kulturen, das Auseinanderbrechen von Natur- und Geisteswissenschaften, wissenschaftlicher und literarischer Kultur, wie man es im 19. Jahrhundert auch in England beobachten kann, ein grundlegender Vorgang mit weitreichenden Folgen für das Selbstverständnis der Literaten. Wenn M. Arnold in *Culture and Anarchy* (1869) und anderswo die Begegnung mit schöpferischer Literatur und Literaturkritik als Ausweg aus der Orientierungskrise seiner Zeit anbietet, innere Bildung also an die Stelle materialistischen Nützlichkeitsdenkens setzen möchte, so betont etwa T. H. Huxley mit Recht, dass jede Bildungsreform, welche die überragende Bedeutung naturwissenschaftlichen Wissens für eine moderne Gesellschaft missachte, vom Ansatz her verfehlt sei. Das Monopol, dem Menschen zu einem Verständnis seiner selbst zu verhelfen, wurde der Literaturkritik freilich weniger von den klassischen Naturwissenschaften als vielmehr von der sich im 19. Jahrhundert herausbildenden Wissenschaft von der Gesellschaft (Soziologie) streitig gemacht.

Romantik

Es ist nun wichtig zu sehen, dass die Literaturepochen der Romantik und des Viktorianismus je eigene, aber eng verwandte Formen der symbolischen Auseinandersetzung mit diesen vom Modernisierungsprozess erzeugten Spannungen sind. Dabei definiert sich die ästhetische Modernität im weiteren Sinne, die jetzt entsteht, in starkem Maße durch die Reibung zwischen individualistisch geprägten Kulturschöpfungen und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Die literarische Kultur ist nicht nur wie bisher ein Ausdruck der vorherrschenden Gesellschaftsschicht und Weltauffassung, sondern auch und vor allem deren entschiedener Widerpart und Alternative. So ergreifen in der Romantik die Prinzipien der Individualität und der Gleichheit auch Gegenstand und Ausdrucksweise der Poesie, allerdings mit dem Unterschied, dass der Individualismus als ausdrücklich poetischer, nicht als ökonomischer und abstrakter gefasst wird. Dieses Poetische verbindet sich bei den Romantikern mit Natur und Landschaft, weil sie den Inbegriff der gesell-

schaftlichen Modernisierung, die Metropole London, als Ort der Entfremdung und der Wahrnehmungsstörungen erleben. Ähnlich scharf ist die Abgrenzung zum Prinzip der Rationalisierung. Die Poesie des 18. Jahrhunderts, beispielsweise James Thomsons *The Seasons* (1726–30), hatte Newtons *new science* der mechanischen Welterklärung noch gefeiert. Mechanik und Kausalität sind für die Romantiker dagegen unzureichende Erkenntnisquellen, weil die bloße Analyse keinen Zugang zum verborgenen Leben des Geistes und seiner Werte erlaube. Dazu bedarf es vielmehr der schöpferischen Imagination und des symbolischen Sehens, der imaginativen Durchdringung des Individuellen und Konkreten. Die von den poetischen Erzeugnissen der »big six« Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley und Byron geprägte literarische Minderheits- und Hochkultur der Jahre 1798–1832, genannt Romantik, versteht sich mithin, indem sie die an bestimmten Regeln orientierte Literatur des Klassizismus verwirft, zugleich als Alternative zum vorherrschenden szientifischen Paradigma und zur bürgerlichen Lebenswelt. Der romantische Dichter versteht sich, auch in seinem Lebensstil, als Außenseiter, der Außenseiter der Gesellschaft mit besonderer Sympathie betrachtet. Die politische Ausrichtung der Romantiker ist dabei keineswegs einheitlich. Sie reicht von konservativ-religiösen (Coleridge und Wordsworth in ihrer Spätphase) bis zu ausgesprochen radikalen und revolutionären (Shelley, Byron) Positionen. In einem Brief an Byron vom 4. September 1816 betont Shelley ausdrücklich: »The French Revolution may be called the master theme of the epoch in which we live.«

Viktorianismus

In den 30er Jahren setzt in Politik (Reformen, Regierungsantritt von Königin Viktoria 1837) und Kultur eine neue Phase ein, die nur schwer von der Romantik abzugrenzen ist. In der Lyrik beispielsweise gibt es keine Reaktion gegen Wordsworth und Keats, man vermeidet es auch, sich auf die zeitgenössische Alltagsrealität einzulassen. Dies trifft allerdings nicht auf die beherrschende Gattung der Zeit zu, den realistischen Roman, der sich bei Dickens, Thackeray und Mrs. Gaskell in moralischer und humanitärer Gesinnung mit den Nachtseiten – soziales Elend, Egoismus, Materialismus, Entfremdung – der werdenden Industriegesellschaft auseinandersetzt. Gleichwohl ist die Absage an die Gesellschaft bis in die 80er Jahre, dem Beginn der Vormoderne, nicht grundsätzlicher Art. Man hält sie für reformfähig und strebt im Übrigen eine Versöhnung zwischen Realismus (*novel*) und Idealismus (*romance*), Religion und Wissenschaft, Moral und Ästhetik, Individuum und Gesellschaft an. In den glanzvollen Jahren der mittviktorianischen Zeit (1850–1870) gelingt es noch einmal, durch die Strategie des Kompromisses, die vom Modernisierungsprozess entfesselten Fliehkräfte politisch, kulturell und literarisch – man denke an G. Eliots *Middlemarch* (1871–72) – zu bändigen. Ernsthaftigkeit und ausgeprägtes moralisches Bewusstsein, das freilich leicht in Heuchelei umschlägt, gehören sicherlich zu den kennzeichnenden Merkmalen dieser viktorianischen Epoche, die politisch und offiziell erst mit dem Tode der Königin Victoria (1901) zu Ende ist. In literarischer und politischer Hinsicht ist die Haltung der Viktorianer insgesamt weniger revolutionär als die der Romantiker. Abgesehen von der Gewöhnung an den neuen poetischen Stil dürfte es nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass die weitgehende Isolation der romantischen Künstler vom Publikum – Blake, Shelley und Keats zum Beispiel wurden nur von sehr wenigen zeitgenössischen Lesern wahrgenommen – in der viktorianischen Zeit einer stärkeren wechselseitigen Bezogenheit Platz machte. In besonderem Maße trifft dies auf den Poeta laureatus Alfred Lord Tennyson zu.

Der Crystal Palace wurde von Sir Joseph Praxton für die Weltausstellung von 1851 entworfen. Er bestand aus Gußeisen und Glas.

Der Epochenbegriff Viktorianismus verweist auf eine Reihe von Wertvorstellungen, die für die damalige bürgerliche Gesellschaft prägend waren und teilweise vorbildlich von der Königin selbst gelebt wurden. Wie aus der repräsentativen Eröffnungsrede von Prinzgemahl Albert zur Eröffnung der Londoner Weltausstellung von 1851 hervorgeht, glauben die tonangebenden Schichten an einen von der göttlichen Vorsehung abgesegneten Fortschritt der Menschheit in materieller und geistiger Hinsicht, an dessen Spitze England marschiert. Wissenschaft und Technik sind willkommene Formen der Naturbeherrschung, die aber im Viktorianismus mit Regeln des Zusammenlebens einhergehen, die für gesellschaftliche Stabilität und Ordnung sorgen sollen. Strenge Moral, Ernsthaftigkeit und protestantisches Arbeitsethos stehen an oberster Stelle der Wertepyramide. Darüber hinaus wird der Frau eine untergeordnete, dienende Rolle vorgeschrieben (Coventry Patmore: *The Angel in the House,* 1854–1863*),* was auch auf eine unterschiedliche Sexualmoral für Mann und Frau hinausläuft (Doppelmoral). Deshalb spielt das Motiv der gefallenen Frau, d. h. der ledigen Mutter, in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle, direkt beispielsweise bei Elisabeth Gaskell (*Mary Barton,* 1848*, Ruth,* 1853), George Eliot (*Adam Bede,* 1859) und Thomas Hardy (*Tess of the d'Urbervilles,* 1890), indirekt in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1848), wo die Protagonistin ständig darauf bedacht sein muss, nicht als Rochesters Mätresse zu enden. Da man über Sexualität nicht offen sprechen kann, entsteht der Eindruck der Prüderie und Heuchelei. Die christliche Familie und das Heim sollen dagegen – wie in der offenbar vorbildlichen Ehe zwischen Victoria und dem aus Deutschland stammenden Prinz Albert – einen Anker der Stabilität im Wirbel der Veränderungen bilden. Es passt in dieses Bild, dass nach dem Tode von Prinz Albert (14.12.1861) Königin Victoria zu seinem Andenken eine Sammlung deutscher Hymnen und geistlichen Lieder mit englischen Übersetzungen veröffentlichte: *German Hymns and Sacred Songs Selected by her Majesty the Queen and by her Inscribed to the dear Memory of his Royal Highness the Prince Consort* (1862). Ein solches Dokument wirft zugleich ein bezeichnendes Licht auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im viktorianischen Zeitalter, ist doch etwa das Bild der klugen, bildungshungrigen, rebellischen, eigene Entscheidungen treffenden Frau, das George Eliot (*Middlemarch*) und Charlotte Brontë (*Jane Eyre*) in ihren Romanen entwerfen, eine geradezu subversive Alternative zum öffentlichen Diskurs über die Frau. Und schon 1872 rechnet der Schriftsteller Samuel Butler in der satirischen Utopie *Erewhon,* deren Methode sich an *Gulliver's Travels* orientiert, geistreich mit allen Überzeugungen und Institutionen der viktorianischen Epoche ab (Kirche, Justiz, Fortschritts- und Maschinenglaube, öffentliche Meinung bzw. »Mrs Grundy« als Sittenwächter).

Die Literatur der Romantik

Die Besonderheit der englischen Romantik

Epochale Geschlossenheit nimmt mit der zeitlichen Entfernung zu. Die zwischen dem Erscheinen der programmatischen, von Wordsworth und Coleridge herausgegebenen *Lyrical Ballads* (1798) und dem Tode Walter Scotts (1832) geschriebene Literatur brauchte recht lange, bis sie auch in der englischen Literaturgeschichts-

schreibung dem zusammenfassenden Begriff Romantik unterstellt wurde. Die Gründe dafür liegen im besonderen Charakter der englischen Romantik. Im Unterschied zu Deutschland, wo die Brüder Schlegel mit dem Begriff des Romantischen eine ganze Programmatik verbanden, hatte das Wort in England zunächst keine herausgehobene Stellung oder gar einheitsstiftende Aufgabe. Wie schon im 18. Jahrhundert bezog sich das Adjektiv *romantic*, sofern es überhaupt benutzt wurde, auf eine wilde, erhabene oder auch friedliche, weltabgewandte Landschaft, wie man sie in der Romanzenliteratur finden konnte. Zeitgenössische Kritiker legten klassizistische, aus dem 18. Jahrhundert ererbte Maßstäbe an, vor denen die neuen Dichter nicht bestehen konnten. Man mokierte sich über die Cockney School (Hazlitt, Hunt), die Lake Poets (Wordsworth, Coleridge) und die Satanic School (Byron, Shelley). Den Rang einer alle Bereiche der Kultur, einschließlich der Musik und der Naturwissenschaft, beherrschenden Bewegung erlangte die englische Romantik im Gegensatz zu Deutschland nicht. Traditionelle Gesellschaft, aufklärerische Werte und moderne, realistische Erzählweise der Romane von Jane Austen etwa lassen nicht ahnen, dass gleichzeitig Wordsworth, Coleridge, Keats und Shelley romantische Lyrik schufen, die das Poesieverständnis des 19. Jahrhunderts beherrschte und bis heute nachwirkt.

Unterschiede zu Deutschland

Mangelnde Geschlossenheit drückt sich auch in offenen Grenzen zur Zukunft und Vergangenheit hin aus. So wie die Romantik entscheidend das Gesicht der englischen Literatur bis in die Moderne hinein prägt, so übernimmt und verwandelt sie mit dem Sentimentalismus, der Vorliebe fürs Vergangene, Exotische und Primitive, einschließlich gesellschaftlicher Randgruppen, für die Landschaft und das einsam meditierende Subjekt Einstellungen und Erfahrungsbereiche, die schon die Literatur des 18. Jahrhunderts erschlossen hatte. Gewiss wirkt sich hier ein Fluchtimpuls aus, auch humanitäres Mitgefühl für den einfachen Menschen,

»Boney receiving an Account of the Battle of Vittoria or the Little Emperor in a Great Passion.« Der berühmte Karikaturist George Cruikshankg riff, wie andere Schriftsteller oder Karikaturisten der Zeit auch, das Napoleon-Motiv häufig auf.

mehr noch aber das Bestreben, den schmerzhaften Trennungserfahrungen einer sich beschleunigt verweltlichenden, industrialisierenden und verstädternden Welt imaginative Gegenbilder freundlicher Natur-Mensch-Beziehungen entgegenzustellen und so Identitätskrisen zu beheben.

Trotz derartiger Kontinuitäten und Spannungen ist es gleichwohl richtig, wenn man, in der Rückschau und im Banne der außerordentlich intensiven Wirkungsgeschichte der Romantiker, Dichter wie Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley und Byron zu den Hauptakteuren der englischen Kultur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erklärt. Auch wenn diese sich gegenseitig teilweise kritisierten und erhebliche Unterschiede etwa zwischen Byron und Wordsworth bestehen, so sind sie doch die Schöpfer einer unverwechselbar neuen, zugleich revolutionären und antirevolutionären Literatur. Dies wohl deshalb, weil die Revolution, sowohl die politische (Frankreich) als auch die ökonomische, ihr gemeinsamer Erfahrungshintergrund ist. Mit Ausnahme von Walter Scott hegten alle romantischen Dichter zeitweise starke Sympathien für die Ideale der Französischen Revolution und die Agitation der *radicals* in England. Die Enttäuschung über den schrecklichen Verlauf dieser Revolution und die militärischen Auseinandersetzungen mit Frankreich bewirken bei Wordsworth und Coleridge eine Hinwendung zu konservativen und patriotischen Positionen, auch den Rückzug in die heilende Natur, nicht aber die Abkehr vom Individualismus. So ist die Entfesselung des poetischen Individuums, die Erforschung des eigenen Ichs, der Kult des Subjektiven und Irrationalen, die Freisetzung der Imagination die große und bleibende Leistung des romantischen Gedichts. Zu einem beträchtlichen Teil betreibt die englische Romantik die Verinnerlichung konkreter politischer Hoffnungen, welche der Verlauf der Französischen Revolution enttäuschte. Indem das Individuum kraft seiner Imagination Natur (Gott) und Mensch versöhnt, schafft es im Bewusstsein sich selbst sein Paradies. Im Blick auf die durch die Modernisierung bewirkten Trennungs- und Differenzerfahrungen spielen diese individuelle Imagination und das ihr entsprechende Verständnis des Kunstwerks als autonom und organisch eine widersprüchliche, doppeldeutige Rolle. Mit ihrer Leistung der Synthese und Reintegration moderner Zersplitterung bietet die Imagination Kompensationen, ja utopische Sinnhorizonte an, mit ihrer Betonung ästhetischer Differenz und Autonomie (»das Poetische«) entspricht sie zugleich der Logik des für die Modernisierung charakteristischen Differenzierungsprozesses.

Die Entfesselung des poetischen Individuums

Die Debatten der letzten Jahrzehnte haben die alte Frage nach der Nützlichkeit und Angemessenheit der Epochenbezeichnung Romantik wieder aufgegriffen. Eine kulturwissenschaftliche, diskursorientierte Betrachtungsweise, die sich nicht auf hohe Kunst oder gar Lyrik beschränkt, muss sich Themen und Diskursen (Frauenfrage, Sklaverei, Kapitalismus und individueller Konsum, Wissenschaften, Nation, politische Ökonomie, u. a.) zuwenden, auf die Etiketten wie *romantic age* oder gar *romanticism* nicht anwendbar sind. Revisionistische Tendenzen haben auch die Annahmen und Interessen der Geschlechterforschung nach sich gezogen. Repräsentative Anthologien verzeichnen seit einiger Zeit auch Gedichte von Frauen (Felicia Hemans; Charlotte Smith; Anna Laetitia Barbauld; Joanna Baillie), wobei allerdings eingeräumt werden muss, dass der bislang gültige Kanon romantischer Dichter qualitativ schon seine Richtigkeit hat. Kurzfristige zeitgenössische Popularität (z. B. Mary Robinson; Laetitia Landon) widerlegt diese Einschätzung nicht – im Gegenteil. Legt man das für eine Literaturgeschichte maßgebliche Kriterium der Stil- und Strukturgeschichte an, dann kommt man auch nicht um die Einsicht herum, dass manche der von Frauen verfassten Ge-

dichte, z. B. Barbaulds politisches Langgedicht *Eighteen Hundred and Eleven* (1812), nicht der Romantik, sondern – nach dem Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – dem Klassizismus (*heroic couplets*, Allegorien, standardisierte poetische Sprache) zuzuordnen sind.

Wege zur Romantik

In vieler Hinsicht ist die englische Romantik das natürliche Ergebnis einer Entwicklung, die schon am Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzt. Sowohl die theoretischen Äußerungen als auch die schöne Literatur sind in England weit flexibler und offener als in Frankreich, wo der Neoklassizismus, gestützt von einer absolutistischen oder autoritären politischen Ordnung, bis zum Abgang Napoleons ein recht starres, dogmatisches System von Regeln bildete, das dann plötzlich zusammenbrach.

Neoklassizistische Regelpoetik

Die dogmatische Richtung des Neoklassizismus schränkt die Aufgaben der Kunst auf bloße Versinnlichungs- und Veranschaulichungsleistungen ein. Erzählung oder Gedicht sollen lediglich eine moralische oder intellektuelle Wahrheit einkleiden, um im Dienste der angestrebten Belehrung auch Sinne und Gemüt des Empfängers anzusprechen. Vom Künstler wird also erwartet, dass er die Wirkung seiner literarischen Mitteilung genau berechnet und auf der Grundlage dieses Urteils dann seine Mittel auswählt und einsetzt. Wie das im Einzelnen zu geschehen hat, schreiben weniger die subjektive Empfindung, die Phantasie oder die Erfahrung vor, sondern vor allem die an den klassischen Meistern Aristoteles, Homer, Vergil, Juvenal, Horaz usw. gewonnenen Regeln.

Shakespeare und die neue Poetik

Die Kurzschlüssigkeit dieser rationalistischen und rhetorisch-pragmatischen Kunstauffassung wurde den englischen Kritikern am Beispiel Shakespeares rasch bewusst. Obwohl von Alexander Pope die bekannte neoklassizistische Empfehlung »Learn hence for ancient rules a just esteem;/ To copy nature is to copy them« (*Essay on Criticism*, 1711) stammt, warnt er zugleich vor engstirnigen Kritikern und ihren »langweiligen Rezepten« für das Abfassen von Gedichten. Shakespeare hatte sich weder um antike Modelle gekümmert noch die von Corneille geforderten drei Einheiten des Raumes, der Zeit und der Handlung eingehalten. In seinem »Preface to Shakespeare« (1765) preist Samuel Johnson deshalb Shakespeare als »Dichter der Natur« (»poet of nature«), der seinem Publikum den Spiegel vorhalte und diesem mit Recht zutraue, dass es die dramatische Fiktion des Schauspiels, die frei über Raum und Zeit verfügen darf, nicht mit der Wirklichkeit verwechselt. Ebenso wenig vereinbar mit einem engen klassizistischen Verständnis von Kunst ist es, wenn Joseph Addison (1712) und Edmund Burke (1757) die Neuheit oder das grenzenlos-schrecklich Erhabene von Naturszenen – die vom Sturm aufgewühlte See – als Quelle ästhetischen Genusses rechtfertigen.

Die neue Gefühlssprache

Diesem theoretischen Toleranzspielraum – von Auflösungserscheinungen kann man eigentlich nicht reden – des aufklärerischen Neoklassizismus in England entsprechen literarische Formen, die schon sehr früh den Ausdruck von Empfindungen pflegen und gegen die »langweiligen« Reden und die »oberflächliche« Eleganz der höfischen Kultur das Primitive, das Natürliche und das Spontane hervorkehren. Unter diesen literarischen Neuerungen, die schließlich in der Romantik aufgingen, sind vor allem der sentimentale Briefroman (Richardson und Nachfolger), der Schauerroman, die Nacht- und Todesdichtung (E. Young, *The Complaint, or, Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742–45), die

Naturdichtung und die Volksballade zu nennen. Durchweg tasten diese Formen nach einer Gefühlssprache, die rhetorische Schemata, *heroic couplets* (paarweis gereimte fünffüßige Jamben), Abstraktionen, klassische Floskeln, stereotype Umschreibungen (*poetic diction*) – z. B. sind Vögel nicht einfach Vögel, sondern eine »trällernde Schar« – und stillschweigende Darstellungsverbote überwinden soll, um Person und Situation authentisch Ausdruck zu geben.

Briefroman

Am entschiedensten und weitesten dringt der neue bürgerliche Roman in bisher unvermessenes Terrain vor. Völlig unbelastet von klassischen Vorbildern stellt Samuel Richardson im Briefroman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740–41) die Ängste und moralischen Überlegungen der von ihrem Herrn bedrängten Briefeschreiberin Pamela in spontaner, ungekünstelter Sprache dar:

> I can hardly write; yet, as I can do nothing else, I know not how to forbear! – I cannot hold my pen – How crooked and trembling the lines! – I must leave off till I can get quieter fingers! – Why should the guiltless tremble so, when the guilty can possess their minds in peace?

Dieser ans Mitgefühl des fiktiven und realen Lesers appellierende Briefauszug hat sich weitgehend aus dem Korsett rationaler und rhetorischer Satzordnungen befreit. Dramatisch-gefühlvolle Prosa dieser Art gehörte bald auch zum Repertoire des Schauerromans. Wichtig ist vor allem, dass die Briefeschreiberin das Geschehen nicht rückblickend zusammenfasst, sondern die Abfolge ihres Schreckzustandes und der von ihm ausgelösten Gedanken Augenblick für Augenblick zu vergegenwärtigen sucht. Eben diese Technik wird dem Erlebnischarakter des Vorgangs gerecht.

Edward Youngs Night Thoughts

Dass Angst und Verzweiflung die vernünftige Selbstkontrolle des Sprechers bedrohen und im Angsttraum tatsächlich hinwegspülen, ist der Gegenstand des folgenden Textes. Er stammt aus dem für die Zeit ganz außergewöhnlichen Gedicht *Night Thoughts* des melancholischen Landgeistlichen Edward Young:

> From short (as usual) and disturb'd repose
> I wake: how happy they who wake no more!
> Yet that were vain, if dreams infest the grave.
> I wake, emerging from a sea of dreams
> Tumultuous; where my wreck'd desponding thought,
> From wave to wave of fancied misery,
> At random drove, her helm of reason lost;
>
> (Aus »Introduction«)

Freilich lassen die geordnete Syntax und die gelegentlichen Klischees (»helm of reason«) wenig davon spüren, dass die Gedanken im Traumgeschehen ungesteuert dahintreiben sollen.

Derartig gefühlvolle Selbstdarstellungen des bürgerlichen Subjekts erfüllen verschiedene Aufgaben. Richardson spielt Pamelas empfindsame, tränenreiche Tugendhaftigkeit gegen aristokratisches Fehlverhalten aus, Young erkundet mit der Nacht der Melancholie eine seelische Befindlichkeit, welche von der Aufklärung verdrängt wurde. Die hymnische Naturlyrik von Thomson (*The Seasons*) schließlich feiert die Ordnung der Natur als Zeichen für die Weisheit des Schöpfergottes und den Fortschritt einer Wissenschaft, die jetzt der Natur ihre Geheimnisse zu entlocken weiß.

Antworten auf die Modernisierung. Poetischer Individualismus, Natur als Ersatzreligion, Imagination

Romantischer Individualismus

Weder der Gefühlsausdruck noch die Naturbeobachtung der vorromantischen Lyrik können sich indes von Stereotypen, allgemeinen Sehweisen und Sprachmustern gänzlich loslösen. Die subjektive Entgrenzung auch der Sprache leisten erst die Romantiker. Die von ihnen geprägte Epoche ist politisch und literarisch das Zeitalter des Individualismus. Während sich das Individuum bürgerliche Freiheitsrechte erkämpft, suchen die romantischen Dichter im eigenen Selbst, seiner Imagination und seinem Gefühl, die Quelle von Ordnung und Glück. Das klassizistische Konzept der festen Ordnung und der Einfügung des Einzelnen in diese allgemein als gültig anerkannte hierarchische Kultur wird aufgegeben. Solche romantische Selbstbezogenheit löst freilich auch eine Bewusstseins- bzw. Orientierungskrise aus. Die Lyrik bildet deshalb oft den Weg von der Krise zu ihrer Lösung ab, einer Lösung, die man von der vergeistigten Natur oder der Kunst erwartet (vgl. z. B. Wordsworths »Resolution and Independence«).

Politischer und poetischer Individualismus

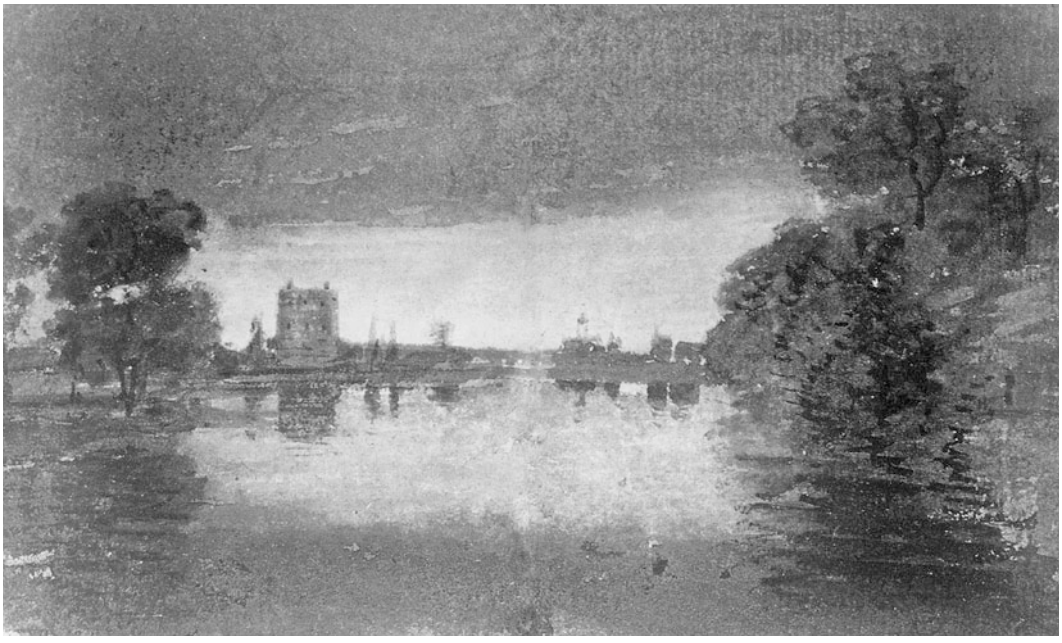
Politischer und poetischer Individualismus verweisen zwar aufeinander, sind aber nicht dasselbe. Poetische Individualität begnügt und verwirklicht sich nicht mit der Ausübung eines naturrechtlich verbürgten Wahlrechts. Eine bloß mechanische, geometrische Gleichheit genügt nicht. Die Gesichtslosigkeit und Austauschbarkeit des von feudalen Banden befreiten Bürgers ist vielen Romantikern zu abstrakt und zu mechanisch. Was das Besondere und das Menschliche des Individuums ausmacht, ist vielmehr die individuelle menschliche Seele. Der Sinn der natürlichen Existenz ist es deshalb, der eigenen Individualität, der eigenen Seele zu folgen. Dies kann, wie etwa bei De Quincey und deutschen Autoren, zu literarischer Exzentrik führen. Typischer ist aber etwas anderes: Poetische Individualität verwirklicht sich für die Romantiker in einem meditativen, harmonischen, nicht von den Zwängen der Handlungswelt und ihren Rationalitätserwartungen geprägten Verhältnis zur Natur in einer Situation der Einsamkeit. Kunst, die diesem Selbstverständnis entspringt, ist der natürliche Ausdruck der Seele des Künstlers, der in genusshafter Selbstbezogenheit existiert, nicht aber handelt.

Das große Vorbild dieses romantischen Individualismus ist Rousseau, der in seinen *Bekenntnissen* (1765–70 geschrieben) mit beispiellosem Selbstbewusstsein aus der Tradition der Regelpoetik ausschert:

> Ich beginne ein Unternehmen, das bis heute beispiellos ist und dessen Ausführung keine Nachahmer finden wird. Ich will meinen Mitgeschöpfen einen Menschen in seiner ganzen Naturwahrheit zeigen; und dieser Mensch werde ich selbst sein.
>
> Ich allein. Ich fühle mein Herz, und ich kenne die Menschen. Ich gleiche keinem von allen, die ich gesehen habe; […] Wenn ich auch nicht besser bin, so bin ich doch anders.

Das Ich des Dichters – man denke an Wordsworths Selbstdarstellung in *The Prelude* (1805/1850) oder Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1812/1816/ 1818) – rückt in den Mittelpunkt als Quelle der Wahrheit und als authentische Figur. Erkenntnis über sich selbst und andere bezieht das Ich aus dem Herzen, nicht aus der Vernunft. Der Ausdruck der Dichterpersönlichkeit lässt sich mit der Nachahmung konventioneller Reden und Vorbilder nicht vereinbaren. Es ist deshalb ver-

Ausdruckskunst



Fluss-Szene, Abendwirkung, 1796–97. Aus dem Skizzenbuch 37 von J.M.W. Turner. Das Aquarell sucht mit Licht-und Schatten-effekten die Abend-stimmung einzufangen. Turners romantische Stimmungskunstw ar bahnbrechend. Wasser- und Seemotive, die er immer wieder malte, waren für sie besonders geeignet.

ständlich, wenn die romantischen Theoretiker zwischen der Person des Dichters und seiner Dichtung kaum unterscheiden. In der expressiven Ausdruckskunst der Romantik verschiebt sich der Schwerpunkt des Interesses von der Nachahmung der antiken Muster (*imitatio naturae*) zum imaginativen Selbstausdruck, von der rhetorisch kalkulierten Machart des Werkes auf die Person des Dichters, dessen Sprache Menschen verbinden und der sich abzeichnenden Professionalisierung und Zersplitterung der Kultur entgegenwirken soll.

Dass natürliche Existenz des Individuums Einsamkeit und meditative Versenkung abseits des entfremdenden Getriebes der Gesellschaft bedeutet, lässt sich an Rousseaus Text *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* (1782) ablesen:

Das Vorbild Rousseau

> Kam der Abend heran, so verließ ich die Höhe der Insel und setzte mich gern an dem sandigen Ufer des Sees in irgendeinen verborgenen Winkel. Dann wurden meine Sinne durch das Geräusch der Wellen und durch die Bewegung des Wassers gefesselt, das jede andere Bewegung in meiner Seele zum Schweigen brachte, und ich überließ mich meiner angenehmen Träumerei, bei der mich oft die Nacht überraschte, ehe ich es gewahr wurde. Das hin und her fließende Wasser, sein unaufhörliches, von Zeit zu Zeit aber verstärktes Rauschen, das mein Auge und Ohr unablässig betäubte, ersetzte die durch meine Träumerei erloschene innere Seelenbewegung, und dies war hinreichend, mich mein Dasein mit Vergnügen spüren zu lassen, ohne die Mühe des Denkens zu haben. Von Zeit zu Zeit entstand in mir eine schwache und kurze Betrachtung über die Unstetigkeit alles Irdischen, deren Bild mir die Oberfläche des Wassers darbot, bald aber verwischten sich auch diese leichten Eindrücke in der einförmigen Bewegung, in die ich gewiegt wurde und die ohne alle tätige Beihilfe meiner Seele mich dermaßen fesselte, dass, wenn die Stunde des Aufbruchs rief oder das verabredete Signal ertönte, ich mich nicht ohne Anstrengung loszureißen vermochte.
>
> (Aus »Fünfter Spaziergang«)

Offensichtlich verliert sich das Ich, das glückhaft und zurückgezogen bei sich selbst ist, im Anblick des hin und her spielenden Wassers in die Zeitlosigkeit des unbewussten Ichs. Man kann und muss also nicht nur von Narzissmus, sondern auch von Regression sprechen. Rousseau überlässt sich dem Strom der Träumereien, die aus dem Unbewussten aufsteigen. Die Bewegung des Wassers versetzt ihn in die Situation des Kleinkindes, das nur unter Schmerzen und Widerwillen dem Realitätsprinzip zugeführt werden kann. Er geht auf im Genuss der Gegenwart. Der beengende Druck des zivilisatorischen Realitätsprinzips ist aufgehoben. Nur in Momenten wachen Bewusstseins interpretiert der Betrachter das Wasserspiel als Emblem der mangelnden Festigkeit und Stetigkeit der Welt, als Zeichen ihrer Zeitverhaftetheit.

Regression

Der poetische Individualismus Rousseauscher Herkunft enthüllt in seinem offenkundigen Narzissmus freilich auch seine ganze Paradoxie. Das beim Anblick der Natur in den Frieden des Zeitlosen und Unbewussten zurückfallende Ich verliert nämlich in diesem Vorgang eben jene volle menschliche Identität, die es gegen die Gesellschaft so betont hervorkehrt. Regression bis hin zum Todeswunsch ist ein häufiges Motiv der romantischen Literatur (z. B. bei Keats).

Von solchen sich bei Rousseau ankündigenden Gefahren der entschiedenen Selbstbezüglichkeit des Individuums ist Wordsworths Gedicht »I wandered lonely as a cloud« (1804, veröffentlicht 1807) ein gutes Stück entfernt. Hier die erste Strophe:

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

Glücksmoment, Einsamkeit,N atur

Gleichwohl ist auch bei Wordsworth der Augenblick des Glücks des mit sich selbst und der Natur übereinstimmenden Ichs die Wirkung eines Naturerlebnisses in der Einsamkeit einer gesellschaftsfernen Situation. Hier wie dort löst eine Bewegungserfahrung – die tanzenden Osterglocken am Seeufer, die tanzenden Wellen des Sees – im Bewusstsein des Betrachters eine jede Normalität sprengende Reaktion aus. Das Gemüt des Dichters fühlt sich wie bei einer Bekehrung bereichert. Hier wie dort ist die Einsamkeit des Beschauers die Voraussetzung der Offenheit und Empfänglichkeit des Herzens. Und schließlich: hier wie dort beansprucht in diesen poetischen Naturtexten weniger die Natur als vielmehr das Erleben des Subjekts, der private Mensch, das ganze Interesse. Naturdichtung handelt nicht von der Natur, sondern von der Beziehung zwischen Mensch und Natur. Natur dient als Resonanzboden der autobiographischen Selbstdarstellung und Selbstreflexion poetischer Subjektivität.

Die aktive Phantasie des Dichters verwandelt die Natur

Dabei zeigt sich, dass der Dichter bei aller passiven Empfänglichkeit für natürliche Schönheit im Gegensatz zu Rousseau auch aktiv ist. Was sein Herz bewegt, hat seine Phantasie erst in die Naturszene hineingelegt. Die metaphysische Hyperbolik der zweiten Strophe, wo die Blumenmenge mit der Schar der Gestirne am Himmel verglichen wird, entfernt den Text weit vom Realismus einer topographischen Beschreibung. Die Seele, die Imagination des Dichters entdeckt in der banalen Alltäglichkeit ein Reich der Ewigkeit. Dieses Unendliche gilt nicht

nur in zeitlicher, sondern auch in räumlicher Hinsicht. Die Reihe der Osterglocken nimmt kein Ende, die Fülle, die in den Blick gerät, ist im Grunde nicht zu zählen. Die metaphorische Sprache der Imagination versöhnt, was in Wirklichkeit sich fremd oder gleichgültig gegenübersteht. So wie der Dichter wie eine Wolke dahintreibt, tanzen die Osterglocken in Wellen vor Fröhlichkeit. Das Gedicht, als gezielter Erinnerungsakt angelegt, dient der Selbstheilung und belegt, wie das Individuum erst als poetisches sein eigentliches Menschsein gewinnt. Dieses Menschsein kommt in einer Sprache zu sich selbst, die konventionelle Formeln meidet und es versteht, alltägliche Wörter und Sachverhalte durch metaphorische Übertragungen, durch Reimbindungen, Wiederholungen und rhythmische Geschmeidigkeit in einen poetisch höchst wirksamen Zusammenhang zu bringen.

Die Religion der Natur. Der Protest gegen die Modernisierung

Grundlage jeder Modernisierung ist die Säkularisierung. Die Welt und das Handeln werden nicht mehr auf Religion und Metaphysik, sondern auf rationale Prinzipien bezogen. Wissenschaftler des 18. Jahrhunderts betrachteten den Kosmos und den menschlichen Leib häufig als Maschine, deren Funktionsweise rational völlig durchsichtig sei. Dies bedeutet, dass Mensch, Natur und Kosmos jeglichen Zauber, jegliches Geheimnis einbüßen. Eben hier setzt der romantische Protest an. Die um 1800 in Europa verbreitete Religion der Natur will besagen, dass die Romantik in der Zusammenschau von Poesie und Religion dem durch die Modernisierung vorangetriebenen Entzauberungsprozess Widerstand entgegensetzt, ihn wieder kraft der Imagination zu korrigieren, wenn nicht gar rückgängig zu machen sucht. Rationalismus und instrumentelles Denken einerseits und literarische Gefühls- und Symbolwelt andererseits treten zum ersten Mal in aller Schärfe als Gegensätze in Erscheinung. Während Thomas Love Peacock in »The Four Ages of Poetry« (1820) den Sieg des Rationalismus als endgültig erklärt, betreiben die romantischen Dichter gezielt die Repoetisierung der Welt. Gegen Peacock betont Shelley in seiner *Defence of Poetry:* »Poets are the unacknowledged legislators of the world.«.

Sofern man nicht, wie Wordsworth und Coleridge in ihrer Spätphase, zum orthodoxen Christentum zurückkehrt, überträgt man religiöse Vorstellungen und Empfindungen auf die Natur und die Literatur. Diese gegen die bloß zerstörerische Metaphysikkritik gerichtete Erscheinungsform der Säkularisierung ist für die Romantik von grundlegender Bedeutung. Man hat z. B. nachweisen können, dass das mythisch-heilsgeschichtliche Schema von Einheit mit Gott (Natur), Trennung von Gott (Natur) und Wiederherstellung der Einheit die romantische Literatur, einschließlich philosophischer Entwürfe, entscheidend prägt. Die Leistung der Versöhnung übernimmt aber jetzt die Imagination des Dichters, der als Barde und Prophet deshalb im romantischen Denken eine herausragende Stellung erhält. Dem szientifischen Naturalismus wird also ein remythisierter Naturalismus oder naturalistischer Mythos entgegengesetzt, der das Paradigma der (toten) Maschine durch die Leitvorstellung des organisch-geistigen Lebens ersetzen möchte. Coleridge etwa spielt die schöpferische Vitalität gegen die mechanistische Philosophie aus und betont mit den Mystikern, dass die »Erzeugnisse der bloß reflektierenden Urteilskraft vom Tode gezeichnet« seien (»that all the products of the mere *reflective* faculty partook of DEATH«; *Biographia Literaria*, chap. 9). Mechanistisches Denken und Mathematik verdinglichten die Natur zur toten Sache. Eben deshalb betont das soeben betrachtete Wordsworth-Gedicht die Vitalität und den tänzerischen Gleichklang von Mensch und Natur vor einem metaphysischen Hintergrund.

Touristen auf einem Gletschero berhalb Chamonix,k arikiert von George Cruikshank (1821). Das Tal von Chamonix und der Mont Blanc bilden eine erhabene Szenerie, die in Gedichten von Coleridge, Shelley und Wordsworth besungen wurde.

Quellen der romantischen Religion der Natur

Die romantische Religion der Natur wird aus vielen Quellen gespeist. Seit den Überlegungen Montaignes über die Wilden hatte eine primitivistische Denkströmung, die sich im 18. Jahrhundert durch das Erlebnis freizügiger Südseekulturen (Tahiti) verstärkte, die Überlegenheit der Natur, des Primitiven, über die Kultur erwogen oder gar behauptet. Rousseau theoretisierte diese Richtung in anspruchsvollerer Weise, als es in dem Schlagwort »Zurück zur Natur« zum Ausdruck kommt. Für den Sentimentalismus war die Landschaft ein Resonanzboden empfindsamer Selbstbetrachtung. Schließlich brachte die Physikotheologie eine entschiedene Aufwertung der Natur mit sich, indem sie die Natur als Buch des Schöpfergottes zu entziffern lehrte.

Säkularisierung und Ästhetik des Erhabenen

Die gewaltige, grenzenlose Natur, das brodelnde Meer, die Alpen – die romantischen Gegenstände schlechthin – wurden allerdings erst mit der Ästhetik des Erhabenen darstellungs- und genussfähig. Der neuzeitliche Wiederentdecker dieser Ästhetik ist Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). Aus sicherer Entfernung ruft die Gegenwart unendlicher Macht oder Größe im erschütterten Gemüt des Betrachters eine Mischung aus Lust und Unlust hervor, eine Ehrfurcht vor der Idee des Erhabenen. Für die Romantiker sind die Alpen die sinnliche Entsprechung jener Idee des Erhabenen. Sie besingen die majestätische Bergwelt als Embleme Gottes, der für Burke der eigentliche Auslöser und Inbegriff des Erhabenen ist. Das 1802 von Coleridge veröffentlichte Gedicht »Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni« wählt die Gattung der Hymne deshalb mit Bedacht. Die Wahl einer Gattung, die selbst ein Säkularisierungsprodukt ist, verweist schon auf die Zwischenstellung des Coleridgeschen Mont-Blanc-Gedichts zwischen religiöser und profaner Rede. An die Sturzbäche, an die Gletscher, an die Fichtenwälder, an die Vögel ergeht die Forderung, den Lobpreis Gottes zu singen. Wiederholt wird aber auch gesagt, dass der Berg ehrfurcht-, ja furchtgebietend sei. Macht und Göttlichkeit des Berges, welche die anbetende Haltung des Betrachters herausfordern und wie durch Zauber den Morgenstern anzuhalten vermögen, verwandeln ihn in eine Erscheinungsform des Erhabenen:

Hast thou a charm to stay the morning-star
In his steep course? So long he seems to pause
On thy bald awful head, O sovran Blanc,
The Arve and Arveiron at thy base
Rave ceaselessly; but thou, most awful Form!
Risest from forth thy silent sea of pines,
How silently! [...] (Z. 1–7)

Imagination vs. Rationalisierung

Neben und mit dem poetischen Individualismus und dem Naturkult ist vor allem die romantische Auffassung und Verwendung der Imagination als Gegenbewegung zum Rationalisierungsvorgang der neuzeitlichen Modernisierung zu verstehen. In der Hierarchie der menschlichen Fähigkeiten tritt die Imagination an die Spitze und verdrängt die Vernunft der Aufklärung aus ihrer beherrschenden Position. Die Imagination bildet die Welt nicht einfach nach, sondern ist eine Wahrnehmungsweise, die im Akt der Wahrnehmung und Vorstellung die äußere Welt nach einer inneren Vision um- und neugestaltet. Eben diese schöpferische Um- und Neugestaltung ist das Entscheidende. Im 18. Jahrhundert war die Phantasie lediglich ein Instrument der Erinnerung und der Ausschmückung. Sie beschränkte sich darauf, einmal wahrgenommene und gespeicherte Bilder wieder aufzufinden und zur Veranschaulichung rational begründeter Wahrheiten zu verwenden.

Die Leistung dieser romantischen Imagination ist dreifacher Art. Sie verbindet unterschiedliche Bestandteile zu einer organischen Einheit, sie entdeckt hinter der sichtbaren Oberfläche der Welt eine verborgene, tiefere Wirklichkeit und Wahrheit, und sie verwandelt – zumindest für Coleridge – die kalte Welt nach Maßgabe der geistigen Vision des Dichters.

William Blake

Dieses visionäre Element ist bei William Blake so ausgeprägt, dass die Zeitgenossen seine Bilder und Gedichte für die Machwerke eines Wahnsinnigen halten. Wordsworth teilt dieses Urteil, schränkt es aber auch ein: »There was no doubt that this poor man was mad, but there is something in the madness of this man which interests me more than the sanity of Lord Byron […]«. Blake berichtet von sich selbst, dass seine alltäglichen Wahrnehmungen ständig von Visionen begleitet und überlagert waren. Im Sonnenaufgang erblickt er z. B. nicht nur die Wiederkehr des Lichts, sondern auch einen Jubelchor von Engeln. Natur und Welt sind also lediglich Zeichen, Tore zum Himmel, zur ewigen Welt des Jenseits, der Blakes eigentliches Interesse gilt. Eben diese Spiritualisierung der Natur ist ein Werk der Imagination, die in Blakes antirationalistischer Weltsicht, seiner privaten Mythologie und seiner explorativen Art der Bildverwendung eine Schlüsselrolle spielt. Ästhetisch, politisch und religiös rebelliert der Dissenter Blake gegen die Herrschaft der aufklärerischen Ordnung. Politisch der radikalen Linken zugehörig, wendet sich der aus einfachen Verhältnissen stammende Londoner und gelernte Kupferstecher gegen den fernen, übermächtigen Gott der Anglikaner und des Deismus. Aufgrund seiner Lektüre der Mystiker (Böhme, Swedenborg), der Bibel und Miltons unterstellt er, dass die ursprüngliche Einheit von Gott und Mensch durch den Sündenfall nicht völlig zerstört wurde. Gott ist vielmehr in der menschlichen Imagination anwesend: »Man is All Imagination. God is Man & exists in us & we in him« (*Annotations to Berkeleys s »Siris«*, ca. 1820). Der Mensch, in dem Gott ohnehin schon wohnt, wehrt sich gegen die starre, gesetzesmäßige, verletzende Ordnung, in die er nach Blake durch das Königtum, die Hochkirche und das Newtonsche Weltbild gezwängt wird. In dem späten prophetischen Werk *Jerusalem* (1804–20) heißt es:

Blake, *The Ancient of Days*, Titelbild zu *Europe: A Prophecy* (1794). Die Parodie zeigt, wie sich Urizen über die gefallene Welt beugt und ihre Grenzen mit einem Zirkel markiert.

[...] O Divine Spirit, sustain me on thy wings,
That I may awake Albion from his long & cold repose;
For Bacon & Newton, sheath'd in dismal steel, their terrors hang
Like iron scourges over Albion: Reasonings like vast Serpents
Infold around my limbs, bruising my minute articulations.
(*Jerusalem*, chap. I, plate 15, Z. 9–13)

Der Schornsteinfeger leidet unter der Macht von Eltern, die ihn in die Zwangsjacke herrschender Institutionen und Diskurse (»God & his Priest & King«, in »The Chimney Sweeper«) stecken.

Blakes Poesie plädiert, indem sie Spannungen zwischen Vernunft und Intuition, Gesetz und Leidenschaft, Unterdrückung und Freiheit erkundet, für die Freisetzung der Imagination und des Begehrens. Der Protest des Dichters gegen die Übermacht der Verbotsmaschinerie – deren realer historischer Hintergrund die harte Eindämmungspolitik des konservativen Premiers Pitt war – bedeutet etwa in dem prophetischen Prosagedicht *The Marriage of Heaven and Hell* (ca. 1790–93), dass er aus Gründen der Verdeutlichung seiner Botschaft weitgehend die Partei der Energie, der Leidenschaft, d. h. des Teufels, ergreift. Der dialektische Grundansatz der Blakeschen Weltanschauung, wonach Fortschritt nur durch das Widerspiel von Gegensätzen (»Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.« *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 3) möglich ist, würde dies eigentlich ausschließen. Aber die Partei Gottes, die Partei der Vernunft und des Guten, der Gesetze und der Verbote, war bislang allein anerkannt. Von daher erklärt sich der herausfordernde Witz der höllischen Sprichwörter (»Proverbs of Hell«):

James Gillray, William Pitt als Schmarotzer, Dezember1 791

The road of excess leads to the palace of wisdom.
Prudence is a rich, ugly old maid courted by Incapacity.
He who desires but acts not, breeds pestilence.
(*The Marriage of Heaven and Hell*, plate 7)

Den Schluss des großen Prosagedichts *The Marriage of Heaven and Hell*, das sich am besten als Einführung in Blakes Denken eignet, bildet der Chor an die Freiheit. Der Chor besingt die sich in der politischen Revolution manifestierende Regeneration der Welt.

Blakes Privatmythologie

Blakes Denken nimmt in manchem Einsichten der Lebensphilosophie Nietzsches und der Freudschen Psychoanalyse vorweg. Der Zugang zu ihm wird allerdings durch eine schwierige Privatmythologie erschwert, in die Blake seine eigenwillige Deutung des kosmischen Konflikts, der sich im Individuum wiederholt, einkleidet. Poetisch scheint diese Privatmythologie, die sich bei einiger Mühe durchaus entziffern lässt, eher von zweifelhaftem Wert. Blake allerdings ist davon überzeugt, dass eine den erhabenen geistigen Grundkräften der Welt gerecht werdende Dichtung notwendig schwierig sein muss: »Allegory addressed to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry; […]« (Brief an Thomas Butts vom 6. Juli 1803). In seinen imaginativen Entwürfen, die zumal seine späten prophetischen Bücher beherrschen – *Milton* (1804–08), *Vala, or The Four Zoas* (1795–1804), *Jerusalem* (1804–20) –, beerbt und assimiliert der Dichter germanische, hebräische und klassische Traditionen. Die gefallene Welt ist eine Welt des Zerfalls. Sie wird von Konflikten zerstört. Die sie prägenden Dualismen sind bei-

spielsweise jung gegen alt, Vater gegen Sohn, Orc (Prometheus, Symbol der Freiheit) gegen Urizen (*reason*, Zeus, Symbol für den Schöpfer des abstrakten Gesetzes, der Ordnung, der Abstinenz). Wie andere Romantiker auch strebt Blake nach dem Vorbild Homers und vor allem Miltons (*Paradise Lost*) ein großes Epos an, dessen Gegenstand eine zyklische Vision bildet. Der Weg führt von der ursprünglichen Einheit über den Sündenfall bis hin zur wiedergewonnenen Einheit, einer paradiesischen Welt, die im Zeichen der Herrschaft der Imagination stehen soll.

»The Sick Rose« aus den *Songs of Innocence and of Experience* (1794), Exemplar I, Platte 39, Reliefätzung,a quarelliert

Dichtungsgeschichtlich bedeutsam ist Blake vor allem aufgrund seiner imaginativen Entfesselung von Symbol und Metapher. Kurze lyrische Stücke von unerhörter poetischer Dichte und Intensität, denen Blake seinen fortdauernden Ruhm vor allem verdankt, finden sich in der bekannten Sammlung *Songs of Innocence and of Experience* (1794). Die gegensätzlichen Zustände, von denen Blakes Dichtung handelt, sind solche der Seele, nicht des Alters. Erfahrung dementiert also nicht Unschuld. Der Leser ist vielmehr gehalten – etwa beim Vergleich zwischen »The Lamb« und »The Tyger«–, zwei Wahrheiten miteinander zu vermitteln. Die Gedichte beklagen häufig eine unheilige Ordnung, in der Kinder versklavt werden (»The Chimney Sweeper«), die Frage nach dem Ursprung des Bösen sich immer unabweisbarer stellt (»The Tyger«) und die sündige Stadt London von Zeichen der Verdammnis nur so wimmelt (Schrei der Huren, Ruf des jugendlichen Kaminfegers hüllt die Kirche in ein Leichentuch). Dabei bedient sich Blake einer rational nicht auflösbaren Bildlichkeit, die auch konventionellen Symbolen eine neue semantische Suggestivität zuführt. Hier das Gedicht »The Sick Rose« (aus den *Songs of Experience*):

O rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.

Lyrische Intensität und Symbolsprache

Die Rose und der Wurm sind nicht Teile einer metaphorischen Ersetzung des gemeinten oder ausgeführten Vergleichs zwischen Sachebene und Bildebene. Es handelt sich also um Symbole, Dinge, die zugleich über sich hinausweisen. Aber worauf sie hinweisen, lässt sich nicht genau bestimmen. Blake hat also tradierte, öffentliche, konventionelle Symbole bzw. Embleme (Wurm, Rose) durch die Art der Kontextbildung in private Sinnträger verwandelt. Das sexuelle Umfeld (»bed«, »crimson joy«) engt die möglichen Bedeutungen von Rose auf Liebe oder Ehe ein, während der Wurm anscheinend jene Kraft darstellt – sei es nun die Heuchelei oder die Heimlichkeit oder etwas anderes –, welche die Beziehung zerstört.

London bei Blake und bei Wordsworth

Trotz dieser auf die Moderne vorausweisenden Bedeutungsentgrenzung ist Blakes privates Symbolsystem wie seine Privatmythologie bei einiger Mühe entschlüsselbar. Eben in diesem Punkte ist der scheinbar einfachere Wordsworth letztlich schwieriger und moderner. Blakes Bild Londons untersteht beispielsweise dem mythischen bzw. biblischen Schema der verderbten, dem Untergang geweihten Stadt Jerusalem (vgl. Buch Hesekiel, Kap. 9, Vers 4). Hat man dies be-

griffen, dann sind alle Zeichen des Gedichts »London« lesbar. Eben diese Lesbarkeit der Stadt verschwindet bei Wordsworth, der in *The Prelude* (1805/50, Buch 7) im Gegensatz dazu die prickelndes Unbehagen verursachende Vielfalt, Unüberschaubarkeit und Dynamik der Metropole hervorhebt, die Vermassung und Desorientierung der Bewohner. Nicht zuletzt deshalb ist gesagt worden, Wordsworth sei der erste wirklich moderne Dichter der englischen Literaturgeschichte.

Wordsworth und Coleridge

Wordsworths Wirkung

Am Anfang der englischen Poesie des 19. Jahrhunderts steht die imposante Dichterpersönlichkeit William Wordsworths, die viel Bewunderung und Verehrung, aber auch Spott auf sich gezogen hat. Die neue, von tiefen, höchst persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen und Einsichten des Individuums sprechende Naturdichtung war so eindrücklich, dass sie vielen Lesern – dazu gehörte auch der bekannte Denker und Schriftsteller John Stuart Mill – des 19. Jahrhunderts in seelischen Krisensituationen als Trost und Lebenshilfe diente. Ihre gelegentlich angestrengte Simplizität (z. B. in »The Idiot Boy«, 1798) reizte Byron u. a. aber auch zu Parodien. A. Huxley warf in »Wordsworth in the Tropics« (1929 in der Essaysammlung *Do What You Will* erschienen) dem Dichter vor, mit seiner pantheistischen Vergöttlichung der Natur den dort herrschenden Lebenskampf verschleiert zu haben und – wie Theologen oder Ideologen – vor der verwirrenden Fremdheit und Vielfalt der Welt in die Einfachheit und Klarheit des Systems geflüchtet zu sein. Wichtiger ist indes, dass Wordsworths Dichtung mit ihrer radikalen Subjektivierung – die zugleich die Entgrenzung des Ichs in der Verschmelzung mit der göttlichen Natur im Blick hat – und der charakteristischen Verbindung von Landschaftsliebe und stillem Patriotismus den bis heute konkurrierenden Strömungen der Moderne und der »englischen Tradition« (Wordsworth, Clare, Hardy, Thomas, Larkin) den Boden bereitete.

Lebensweg, Modernisierungserfahrung und romantische Poesie bei Wordsworth

Das Beispiel des aus Nordengland stammenden William Wordsworth verdeutlicht den inneren Zusammenhang zwischen persönlichem Lebensweg, Modernisierungserfahrung und romantischer Poesie. Wordsworths Leben ist von – teilweise traumatischen – Erfahrungen geprägt, die zugleich zeittypisch sind und in der Dichtung von ihm aufgearbeitet werden. Der Sohn eines Rechtsanwaltes wird wegen des frühen Todes von Vater und Mutter, später des Bruders und zweier Kinder, aber auch durch die Trennung von seiner französischen Geliebten (Annette Vallon) und schließlich die Abkehr vom republikanischen Idealismus der Studentenzeit immer wieder von Trennungsschocks heimgesucht. Ausgleichend wirkt dagegen eine glückliche Kindheit, während derer er viel Musse für Spiele in der Natur hat und in ihm eine tiefe, ja mystische Liebe zur Berglandschaft von Cumberland geweckt wird. Das Studium in Cambridge betreibt er nur nebenbei; Wanderungen, zumal Wanderungen über die Alpen nach Italien, sind ihm wichtiger. Die Entdeckung des Wanderns war in der damaligen bürgerlichen Gesellschaft eine revolutionäre Tat des jungen Wordsworth, und die Figur des Dichters als erlebender Wanderer eine literarische Innovation. Von grundlegender Bedeutung sind dann die Begegnungen mit der Metropole London und – während eines Frankreichaufenthaltes (1790; 1791/92) – das Erlebnis der Französischen Revolution. Der bestürzende Verlauf dieser Revolution und der Ausbruch des englisch-französischen Krieges lösen eine Orientierungskrise aus, die es Wordsworth

durch die Zuwendung seiner Schwester Dorothy und die Abkehr von radikalen Positionen, nicht zuletzt durch seine schöpferische Tätigkeit, zu meistern gelingt. Die Idylle des 18. Jahrhunderts hat den Rückzug aufs Land und die dichterische Produktivität nach dem Muster des antiken Vorbilds Theokrit stereotyp miteinander verknüpft. Wordsworth greift diese Figur ebenfalls auf, aber nicht als klassizistische literarische Pose, sondern als Lebensmodell und (vielleicht ideologische) Problemlösung. Von 1802, dem Jahr der Eheschließung mit der Schulfreundin Mary Hutchinson, bis zu seinem Tode im Jahr 1850 lebt Wordsworth im Lake District.

Frühe Werke

Die frühen Werke – *An Evening Walk* (1793) und *Descriptive Sketches* (1793) – bewegen sich noch in den von der topographischen Dichtung des 18. Jahrhunderts vorgezeichneten Bahnen. Demokratisch-humanitären Empfindungen gibt Wordsworth dann unter dem Einfluss William Godwins in der Verserzählung »Guilt and Sorrow« (geschr. 1791–94) Raum. Diese Hinwendung zu einfachen Menschen verbindet sich aber erst in den *Lyrical Ballads* (1798 und 1800) mit jener außerordentlichen poetischen Ausdruckskraft, die für die Lebensphase 1797 bis 1807 charakteristisch ist. In diesen Jahren entstehen seine bedeutendsten poetischen Werke, die *Lyrical Ballads*, die *Poems in two Volumes* (1807), das *Prelude* (1798–1805, 1850), die Margaretengeschichte (Buch I von *The Excursion*, 1814) und einige der besten Sonette.

Das »Preface« zu den Lyrical Ballads

Das dichterische Experiment der *Lyrical Ballads* ist eine Gemeinschaftsleistung der Freunde Coleridge und Wordsworth. Im mehrfach umgearbeiteten »Preface« zu dieser Gedichtanthologie geht es darum, Geschmacksvorurteile gegenüber der neuen Dichtung abzubauen. Aus der Modernisierungserfahrung – das Londoner Leben, die dortige Unterhaltungsbranche und überhaupt »revolutions« werden ausdrücklich genannt – zieht Wordsworth Konsequenzen für eine neue Dichtung, die stilistisch, nicht aber politisch revolutionär sein soll. Die neue Dichtung trägt also erstens dem Demokratisierungsvorgang insofern Rechnung, als ihr Gegenstand und ihre Sprache nach dem Vorbild der Volksballade einfacher und wirklichkeitsbezogener sind (»a selection of language really used by men«), was eine poetische Überformung selbstverständlich nicht ausschließt. Die neue Dichtung ist zweitens in der Natur zu fundieren, und zwar sowohl in der Natur im Sinne von Landschaft als auch in der Natur von Menschen, die von einer natürlichen Umgebung geprägt sind. Dadurch soll gewährleistet werden, dass Dichtung in ihrer Wirkung nicht vorübergehenden artifiziellen Bedingungen unterworfen ist.

»Natur« vs. poetic diction

Weder die moderner Monotonie entgegenwirkende städtische Sensationskultur (Presse, Schauerliteratur, Informationsflut) noch die künstliche *poetic diction* der aristokratischen Dichtung des 18. Jahrhunderts sind deshalb als Vorbilder brauchbar. Nur eine Poesie, die aus der »Natur« hervorgeht und auf sie abzielt, kann dauerhafte »pleasure« – das eigentliche Ziel der Dichtung – begründen. Aus solchen durchaus nicht ideologiefreien Annahmen erklärt sich auch der Vorrang der Mündlichkeit – der gesprochenen Sprache einfacher Leute – vor der Schriftlichkeit. Als belebende und inspirierende, ja heilende und belehrende Kraft kann die Natur für Wordsworth deshalb wirken, weil in ihr selbst das göttliche Wesen wohnt.

Struktur und Wirkung der Wordsworthschen Dichtung werden durch seine Theorie nicht zureichend erklärt. Die Verbindung der realistischen Naturbeobachtung mit sowohl zeitlich als auch syntaktisch höchst verschachtelten meditativen Bewegungen des reflektierenden Dichter-Ichs (z. B. in »Tintern Abbey«) ergibt Gebilde, die im Unterschied zu den gezielt »naiven« Balladen, die z. B. von

Tod, Mutterliebe, Dankbarkeit, qualvoller Armut usw. handeln, das Vorbild der gesprochenen Sprache weit hinter sich lassen. Dennoch ist es wichtig, daran zu erinnern, dass Wordsworth die Arbeit des Dichters auf eine neue Grundlage stellt. Nachdem Descartes und Newton die Welt als große Maschine interpretiert und damit entzaubert hatten, Analogien und Mythen mithin als Quellen des Wissens entfielen, versuchte er das im »Herzen« gewöhnlicher Leute verankerte Alltagswissen zum Ausgangspunkt seiner Poesie zu machen. Dichtung ist deshalb für ihn das Organ eines elementaren, auf den Menschen als empfindendes Wesen bezogenen Wissens:

Alltagswissen und neue Dichtung

> To this knowledge which all men carry about with them, and to these sympathies in which, without any other discipline than that of our daily life, we are fitted to take delight, the poet principally directs his attention. [...] Poetry is the first and last of all knowledge – it is as immortal as the heart of man.
>
> (»Preface« zu den *Lyrical Ballads*, 1800)

Autobiographische Dichtung: The Prelude

Wordsworth verfolgt diese Suche nach Natur und Authentizität am überzeugendsten in solchen Gedichten, in denen er vom eigenen Selbst, von persönlichen Erlebnissen sprechen kann. Seine Poesie schöpft vor allem aus intensiven Kindheitserfahrungen, wie es umgekehrt der Dichtung bedarf, um diese angemessen auszudrücken und zu einer unversiegbaren Quelle befreiender, heilender Lese- und Erinnerungserlebnisse zu machen. *The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind*, in der ersten Version 1805 beendet und einleitender Teil eines umfangreichen, nie vollendeten philosophischen Gedichts (*The Recluse, or, Views on Man, Nature, and Society*), lebt von solcher Erinnerungsarbeit. Gegenstand dieses modernen Epos ist nicht der Mythos christlicher (vgl. Miltons *Paradise Lost*, auf das sich Wordsworth bezieht) oder antiker Herkunft, sondern die geistige Entwicklung des Dichters selbst. Wordsworth erneuert das Epos, indem er es subjektiviert. Niemals zuvor in der Versdichtung sind Subjektivität und Autobiographie derart in den Mittelpunkt gerückt worden wie in *The Prelude*. Dennoch liefert ein mythisches Schema den Plan für das Ganze. Der Weg des Dichters führt von der para-

Der Berg Snowdon in Wales, gemalt von John Varley um 1800. Man vergleiche hierzu Wordsworths Beschreibungi n *The Prelude*, Buch 14.

diesischen Unschuld der Kindheitstage im Einklang mit der Natur über den »Sündenfall« des modernen Lebens (London) und des politisch-philosophischen Radikalismus (Französische Revolution) zurück zu einer Einheit mit der Natur, welche die Imagination stiftet. Im »Reifen« des Geistes verändert sich die Naturbeziehung von einer passiven, instinktiven Übereinstimmung während der frühen Kindheitsjahre zu einem reflektiert-schöpferischen Austausch, in dem der sanfte göttliche Windhauch der Natur die Seele des Dichters zu hoffnungsvollem, kreativem Leben erweckt. Dieses taucht nun seinerseits die Natur in ein imaginatives Licht. Das in Blankversen verfasste Gedicht rekapituliert beschreibend, erzählend und vor allem meditativ die entscheidenden Stationen im Lebensgang von Wordsworth – Kindheit, Schulzeit, Cambridge, London, Frankreich. Es setzt just an dem Punkt ein, wo mit der Rückkehr in die vertraute Natur die Phase der Entfremdung und des Exils des »homeless mind« (P. L. Berger) zu Ende geht. Die erstarrte Seele des Dichters verflüssigt sich. Solche Wiedergeburtserlebnisse, wie sie Wordsworth am Anfang von *The Prelude* rhythmisch und mit Bewegungsbildern (»gentle breeze«, Book I, Z. 1) poetisch vergegenwärtigt, sind Kern- und Glanzpunkte der Kunst des Dichters, die man gerade auch in den kürzeren Gedichten immer wieder findet (»Preface« zu den *Lyrical Ballads*, 1800).

Modernisierung, Trennungsschocksun d romantische Poesie bei Wordsworth

Das Erleben in der Moderne muss mehr als in der statischen Ordnung traditioneller Kulturen Trennungsschocks verkraften. Beschleunigtes Abschiednehmen von vertrauter Routine, von der Wärme der Gemeinschaft, setzt die Psyche erhöhten Belastungen aus. Dass gerade einige der gelungensten Gedichte Wordsworths von solchen Trennungsschocks und dem Versuch ihrer Heilung durch Natur und Poesie handeln, scheint kein Zufall zu sein. Indem Wordsworth das Leid der Trennung in die mitfühlende poetische Erzählung und Meditation überführt, macht er den Dämon der Trennungsangst zur Quelle der eigenen Stärke.

Was Schmerz bereitet oder zukünftiges Leid befürchten lässt, ist erstens die Trennung von der geliebten Person oder Heimat (»Lucy«-Gedichte, »Michael. A Pastoral Poem«, »The Ruined Cottage«, Buch I von *The Excursion*), zweitens die Trennung des erwachsenen Dichters von seinem Schöpfertum und den poetischen Kindheitstagen. Dieser zweite Gedichttypus hält häufig jene krisenhafte Phase fest, in der die Niedergeschlagenheit des Dichters durch die Gnade der »Offenbarung« bzw. eines beglückenden Erlebnisses überwunden wird (»Resolution and Independence«, »Tintern Abbey«).

»The Ruined Cottage«

In »The Ruined Cottage« (1797) lässt der Dichter einen alten Mann, den er bei einem verfallenen Bauernhaus trifft, über das tragische Schicksal einer jungen Frau namens Margaret berichten. Der Einbruch der Katastrophe in die ländliche Glücksidylle setzt ein, als Margarets Mann, ein Weber, aus nicht näher genannten Gründen – dahinter steht wohl die Mechanisierung der Tuchproduktion um 1800 – seine Arbeit nicht mehr ausüben kann. Der Mann verfällt psychisch, schließt sich in seiner Verzweiflung den Soldaten an und kehrt nie zurück. Margaret vermag sich der neuen Situation nicht anzupassen und vergrößert das Leid für sich und ihre Kinder gerade dadurch, dass sie aus einem Übermaß an Hoffnung heraus beharrlich auf die Wiederkehr ihres Mannes wartet. Das Festklammern am Alten, die Unfähigkeit, die Trennung in einen positiven Neubeginn umzuwandeln, begründet also ihr Scheitern, an dessen Ende der Tod steht. Wenn die Natur das verfallende Haus zurückerobert, Unkraut wuchert und Gras hochschießt, so sind dies Zeichen, die – so der weise alte Mann – eine zuversichtliche Deutung durch das geistige Auge des Betrachters verlangen. Geist und Phantasie verwandeln in der Meditation das Bild des Verfalls und des Wandels von einer Quelle des

Kummers in eine idyllische Ursache des Glücks (»image of tranquillity«). Diese Entpolitisierung und poetische Harmonisierung von Konflikten ist gerade für die erste Phase der englischen Romantik nicht untypisch.

Kindheit als Quelle des poetischen Lebens

Nun setzt die heilsame Tätigkeit der Imagination den lebendigen Bezug des Dichters zu seiner eigenen Vergangenheit voraus. Die Trennung von den Lebensquellen der Kindheit und Jugend bedeutet die Erstarrung des inneren Lebens des Dichters, den Tod im Leben. Die charakteristischen Gedichte von Wordsworth begeben sich deshalb regelmäßig auf die Suche nach der verlorenen Zeit. Wordsworth spricht in *The Prelude* von den »spots of time«, den prägenden Erlebnissen der Kindheit. »Tintern Abbey« rekonstruiert nicht nur die Phasen des Naturerlebens, sondern auch die Macht der Freude, die der Dichter im Angesicht der pastoralen Natur dank vergangenen Erlebens zu empfinden vermag. Schließlich: Angst vor Trennung und Verlust, auch vor der insgeheim befürchteten Gleichgültigkeit der Natur, die ja später von Darwin bestätigt wird – eben dies bewegt Wordsworth zu der fast beschwörenden Hinwendung an die Schwester und zur Beteuerung, dass die Natur nicht verräterisch sei: »Knowing that nature never did betray/ The heart that loved her;« (Z. 122f.).

Coleridge und Wordsworth

Wordsworths Œuvre ist außerordentlich umfangreich, Coleridges Ruhm gründet sich auf eine Handvoll Gedichte und das bemerkenswerte biographisch-literaturkritische Werk *Biographia Literaria* (1817). Coleridge ist polyglott gebildet, ein guter Kenner deutscher Literatur und Philosophie, während Wordsworth jene narzisstische Tradition englischer Lyrik stärkt, bei der Selbstwahrnehmung und englisches Umfeld ein betont enges Bündnis eingehen. Über solchen Unterschieden sollen die entscheidenden Gemeinsamkeiten nicht vergessen werden. Beide nehmen von den radikalen, ja utopischen Vorstellungen – geplant war die Gründung einer Kommune in Pennsylvanien – ihrer Jugend Abschied und kehren zu konservativen Positionen zurück. Beide eröffnen, als poetische Form der Bewältigung der Französischen Revolution, der englischen Poesie gänzlich neue imaginative Spielräume. Die besondere Stärke von Coleridge liegt dabei in der dichterischen Inszenierung des Imaginären und Übersinnlichen. Mehr noch als Wordsworth hinterlässt Coleridge poetische Fragmente; auch der romantische Traum eines philosophischen *opus maximum*, das orthodox-christliche Positionen mit dem deutschen Idealismus versöhnen soll, wird nur in Bruchstücken verwirklicht.

Französische Revolution

Wie bei Wordsworth stehen Denken und Poesie des jungen Coleridge im Zeichen und im Schatten der Französischen Revolution. Die »Sonnets on Eminent Characters« (1794–95) feiern Godwin, aber auch Burke, die Hymne »The Destiny of Nations« (1796) rechtfertigt die Revolution metaphysisch als Triumph unendlicher Liebe. Eine entscheidende Verschiebung und Verinnerlichung des Freiheitspathos markiert dann »France: An Ode« (1798). Bestürzt über den Einmarsch der Franzosen in die Schweizer Republik, entpolitisiert Coleridge den Freiheitsbegriff, indem er im Gedicht jenen für frei erklärt, der Gott in der Natur liebt und verehrt.

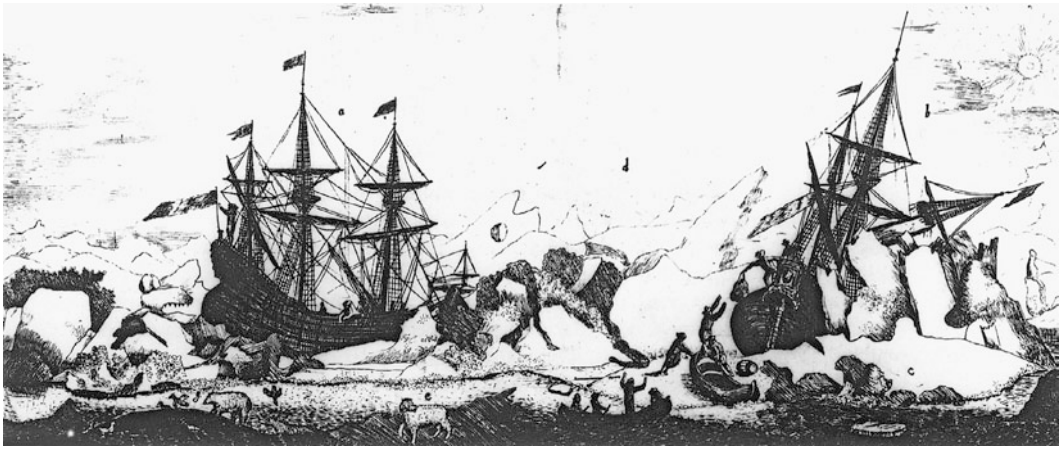
Visionäre Dichtung

Ein gänzlich eigener Ton und eine bezwingende poetische Intensität gelingen Coleridge in visionären Erzählgedichten wie »Kubla Khan« (1798) und »The Rime of the Ancient Mariner« (1797), die zur Kernzone und zu den herausragenden Leistungen der englischen Romantik gehören. In beiden Fällen werden Leseerlebnisse in außerordentlich suggestiven Rhythmen, Bildern und poetisch wirksamen Kombinationen zu visionären Gebilden verschmolzen, die beide den Menschen und Dichter auf der Suche nach Erlösung, ja nach der Wiederherstellung des Dichterparadieses (»Kubla Khan«) zeigen. In diesen Texten speist sich das Poeti-

sche offensichtlich aus dem Unbewussten, wie auch Coleridge selbst bezeugt. »Kubla Khan« ist, wie er im Vorwort erklärt, die fragmentarische Niederschrift einer Eingebung, die dem Dichter angeblich im Opiumtraum zuteil wurde. Bei der Lektüre von Samuel Purchas (*Purchas his Pilgrimage*, 1613) schlief er an der Stelle ein, wo vom Tyrannen Kubla und dessen Bau eines Lustschlosses die Rede ist:

> In Xanadu did Kubla Khan
> A stately pleasure-dome decree:
> Where Alph, the sacred river, ran
> Through caverns measureless to man
> Down to a sunless sea. (Z. 1–5)

Der unterirdische »heilige« Fluss verbindet offenbar den Bezirk herrscherlicher Ordnung mit dem »wilden Platz« (Z. 14) – der doch heilig ist – chaotischer Energie und Unordnung, einschließlich dem »leblosen Ozean« (Z. 28). Zwar wird offenbar zusätzlich zum Kontrast Ordnung vs. Unordnung eine Analogie zwischen dem herrscherlichen Erbauer des Palastes Kubla und dem imaginative Macht erstrebenden Barden des Schlussteils suggeriert, aber wir wissen nicht genau, wie diese Bilder aufeinander zu beziehen sind, warum der »heilige Fluss« in einen »leblosen Ozean« mündet, warum das abessynische Mädchen sowohl eine »Symphonie« als auch lediglich ein »Lied« von sich gibt. Gleichwohl wird bei genauer Betrachtung deutlich, dass die beiden scheinbar auseinanderfallenden Teile des Gedichts (Z. 1–36; Z. 37–54) durch das Thema der Selbstdarstellung der Kunst verklammert werden, d. h. durch die Analogie zwischen dem Ersteller des Lustschlosses und den dichterischen Verfertigern (weibliche Muse und inspirierter Barde) von bezwingender, harmonischer Kunstschönheit (Musik bzw. Dichtung). Der Text schöpft, wie J.L. Lowes (*The Road to Xanadu*) gezeigt hat, aus zahlreichen literarischen und mythischen Quellen. Was ihn so aufregend und exploratorisch macht, ist die irrationale, imaginative Art und Weise der Aneinanderfügung der Bilder, die nicht, wie in der bisherigen Lyrik üblich, argumentativen oder rhetorischen Mustern gehorcht. Eine ganze Reihe von Wortfügungen sind offenbar auf Lautassoziationen und auf das Streben des Dichters nach klangmagischen Wirkungen u. a. mittels Alliterationen (»symphony and song«, Z. 43; »five miles of fertile ground«, Z. 6, wo in der Quelle von »sixteene miles« die Rede ist) zurückzuführen.



Eine der Quellen für ColeridgesB eschreibung des Polarmeeres in »The Rime of the Ancient Mariner« war Frederick Martens' *Voyage into Spitzbergen and Greenland* (1694). Die Abbildung illustriert das Kapitel »Of vast Mountains and Fields of Ice, and the great difficulty of sailing«.

Das Fragmentarische

Dichtung ist, gerade in ihrer Bruchstückhaftigkeit, für den Romantiker Coleridge Zeugnis und Ausdruck einer ganz persönlichen Situation. Der fragmentarische Charakter des Gedichts (auch wenn er nur behauptet wird), der die verlorene Totalität formal unterstreicht, die Abdankung von Rhetorik und Argumentation zugunsten einer imaginativen Abfolge symbolischer Bilder, die entfesselte Wildheit der erhabenen Landschaft, der Anspruch des einsamen Barden, die gebrochenen Erinnerungen an den Mythos (Paradies), die Fiktion spontanen, unmittelbaren Denkens in Bildern – all dies macht »Kubla Khan: Or, A Vision in a Dream. A Fragment« zu einem romantischen Gedicht schlechthin.

Persönliche Konversationsgedichte

Persönlicher und authentischer als »Kubla Khan« oder gar »The Rime of the Ancient Mariner« im Sinne der autobiographischen Durchsichtigkeit sind eine Reihe von bewegenden, meisterhaft gelungenen Konversationsgedichten wie »This Lime-Tree Bower My Prison« (1797), »Frost at Midnight« (1798) und »Dejection: An Ode« (1802). Der autobiographische Anlass und Charakter zahlreicher romantischer Gedichte erzeugt eine doppelte semantische Wertigkeit. Zum einen verweist die Sprache auf private Ereignisse äußerer oder innerer Art, zum anderen ist sie intertextuell an konventionelle und universale Bedeutungen angeschlossen. Erst die Romantik mit ihrer Verbindung von Erlebnisästhetik und literarischer Imagination verschärft den doppelten Bezug der poetischen Sprache zum Problem der Authentizität. Denn romantische Poesie hallt einerseits – wie an »Kubla Khan« abzulesen – von literarischen Echos wider, andererseits versteht sie sich als gestaltetes Bekenntnis der Psyche des Dichters. Für den Eindruck der Nähe und Intimität, den diese Gedichte vermitteln, ist die Sprechsituation des einsamen Monologisierens und Meditierens entscheidend. Man nimmt als Leser an den Bewegungen eines denkenden, assoziierenden, erinnernden, vorstellenden und in die Zukunft ausgreifenden Mediums teil, das von Augenblick zu Augenblick sich selbst Rechenschaft gibt und sinnhafte Zusammenhänge stiften will.

Einige Notizbücher von S.T. Coleridge, der nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker und Gelehrter war

Stimmungskunst

»Frost at Midnight«, eine leise Winteridylle, zeichnet die Meditation des liebenden Vaters (Coleridge) nach, der zu mitternächtlicher Stunde an der Wiege seines Kindes Wache hält. Von der Gegenwart des atmenden Kindes und der von draußen hereindringenden Rufe des Käuzchens führt die Erinnerung assoziativ zu Kindheitstagen des Sprechers, um dann in einer idyllischen Vision zukünftiger Harmonie auszuklingen: »all seasons shall be sweet to thee« (Z. 65). Das Gedicht lebt von feinen, zarten Stimmungseffekten, genauer: Mensch und Sache sind in der umgreifenden Stimmung vereint, die flackernden Bewegungen des Schleiers über dem Feuer entsprechen den unbestimmten, nicht zielgerichteten Bewegungen der Seele des Sprechers. Der erlebende Mensch legt den Gegenstand jener Stimmung aus, verwandelt ihn in ein Spielzeug seiner Träumerei – mit anderen Worten, in eine Art *objective correlative*, das aber zugleich im Text reflektiert wird als besondere Form des Subjekt-Objekt-Bezugs.

Coleridge war nicht nur Dichter, sondern auch der originellste Denker und Literaturkritiker seiner Epoche. Dem biographischen Plan der *Biographia Literaria* liegt Coleridges organisches Konzept von Literatur zugrunde. Wie die Dichtung, so entfaltet sich auch die Einheit des eigenen Denkens über Literatur und Philosophie in organischer, chronologischer Weise. Große Teile der *Biographia* dienen der kühlen Abrechnung mit Wordsworths pastoraler Ideologie. Die Bevorzugung der Sprache von Bauern für dichterische Zwecke ist für Coleridge nicht einsichtig. Einen entscheidenden Beitrag zur Theorie der Romantik *und* der Moderne leistet Coleridge darüber hinaus mit seiner Unterscheidung von *imagination* und *fancy*.

Während die *fancy* »nichts anderes als eine Art Erinnerung« (Kap. 13) ist, betätigt sich die Einbildungskraft (*imagination*) in doppelter Weise schöpferisch. Die kreative Phantasie des Genius hat erstens die Fähigkeit, vertraute Erfahrungen und Gegenstände ganz neu und frisch wahrzunehmen, sie in ein verwandelndes Licht zu tauchen:

> [...] this is the character and privilege of genius, and one of the marks which distinguish genius from talents. And therefore is it the prime merit of genius and its most unequivocal mode of manifestation, so to represent familiar objects as to awaken in the minds of others a kindred feeling concerning them and that freshness of sensation which is the constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence.
>
> (*Biographia Literaria*, Kap. 4)

Zweitens sind lebendiges Bewusstsein und Imagination des Dichters eine vereinheitlichende Kraft: »He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination.« (Kap. 14).

Die Theorie der Imagination liefert die Rechtfertigung für die Autonomie des Kunstwerks. Kein Zufall deshalb, dass »The Rime of the Ancient Mariner«, die große Kunstballade über den schuldig gewordenen Seemann, ihrem eigentlichen Impuls nach auf die Freisetzung des Imaginären, auf die Verselbstständigung der poetischen Phantasie und Suggestivität abzielt. Der ursprüngliche Titel des Gedichts lautet »A Poet's Reverie«. Da diese Phantasie des Dichters als Instanz gleichberechtigt neben der Natur steht, bedarf die von ihr geschaffene Kunst- und Spielwelt nicht mehr der Naturnachahmung (Mimesis) als Legitimation.

Keats, Shelley, Byron, Clare

Die zweite Generation der Romantiker

Die zweite Generation der Romantiker setzt man mit gutem Grund als eigenständige – in sich durchaus heterogene – Gruppe von der ersten ab. Keats, Shelley und Byron gewinnen ihr eigenes Profil in der Auseinandersetzung mit Wordsworth, dessen ästhetische und politische Rolle bei aller Bewunderung für seine bahnbrechenden Leistungen auf Kritik stößt. Keats gibt dem Erbe der religiös und moralisch ausgerichteten Naturdichtung Wordsworths eine entschieden ästhetische und idyllische Wende. Der lehrhafte Ton und die quasi-religiöse Selbstanalyse des Dichter-Ichs weichen der sinnlichen Lust am Genießen, am Entwerfen praller Bilder und an der unparteiischen, objektiven Vergegenwärtigung widerstreitender Positionen oder natürlicher Abläufe (»To Autumn«). Byron verabschiedet gar den frühromantischen Naturkult und treibt den Subjektivismus bis zur zynischen, illusionslosen Pose. Die funktionale Verbindung von Rückzug in die Natur und Absage an die Französische Revolution gilt nicht mehr. Mit Ausnahme des unpolitischen Keats, der freilich Freundschaft mit dem unerschrockenen Liberalen Leigh Hunt pflegt, treten die Vertreter dieser zweiten Generation in Wort und Tat für »aufgeklärte« (Religionskritik) und radikaldemokratische Positionen ein. Sie bestärken also jene Strömungen, die vor der großen Reform Bill auf Veränderungen drängen. Mit dem Landarbeiter John Clare meldet sich in bewegender Weise ein Vertreter jener Unterschichten zu Wort, die sich als Opfer des bürgerlichen Modernisierungsdrucks (*enclosures*) fühlen.

Bis heute gilt John Keats häufig als Inbegriff des romantischen Genies. In einer unglaublich kurzen Zeitspanne schafft der früh an Tuberkulose verstorbene Dichter ein Œuvre, das die Lyrik des 19. Jahrhunderts durchhallt und der *L'art-pour-l'art*-Bewegung als Quelle der Inspiration dient. Keats orientiert sich zunächst an der bildlichen Fülle der elisabethanischen Dichter, lässt aber das Vorbild Spenser rasch hinter sich. 1817 erscheint die erste Sammlung von Gedichten, die noch viel Unausgegorenes, aber auch das programmatische Gedicht »Sleep and Poetry« und das bemerkenswerte Sonett »On First Looking Into Chapman's Homer« enthält. Die Analogie Schlaf-Dichtung beschreibt einen Grundimpuls des Keatsschen Dichtens. Wie die Pastoraldichter der elisabethanischen Zeit fasziniert Keats das Rückzugsverhalten (*retreat*), und wie sie betont er die tröstliche, besänftigende Wirkung der Poesie. Wie die Vorbilder Spenser und Milton kann und will er freilich nicht in Arkadien stehenbleiben, in sorgfältig abgeschirmten Oasen der Natur (»happy field or mossy cavern«), der erträumten Liebe, der Kunst und des Mythos. So prägt die Spannung zwischen genießend-ästhetischem Rückzug und leidender, von Reflexion begleiteter und gesteuerter Kenntnisnahme der Konflikte und Zerbrechlichkeit dieser Welt die lyrischen Bewusstseinsabläufe wichtiger Gedichte von Keats (»Ode on a Grecian Urn«, »Ode to a Nightingale«). Seine Sonette und Oden bilden häufig Bewusstseinsvorgänge eines Ichs ab, das zwischen ästhetischer Flucht in die Pracht des Diesseits (»the poetry of earth«) oder der Phantasie und Erinnerung an die Mühsal des Lebens, zwischen dem Bewusstsein der Sterblichkeit und der Sehnsucht nach Dauer im Kunstwerk, zwischen passivem Genuss und Streben nach Wissen schwankt. Die Texte lösen diese Spannungen und Konflikte nicht auf. Ihre Bilder inszenieren sie vielmehr wie einen dramatischen Vorgang. In solcher Vermeidung plumper Bewegungsunfähigkeit und dem damit einhergehenden Mehr an psychologischer Glaubwürdigkeit liegt eine Ursache für die große Wirkung der Keatsschen Lyrik. Sie ist, anders als eine reduktive Spielart romantischer Lyrik-Theorie es will, nicht nur Gefühlsausdruck.

Keats' Profil. Zeichnung von Robert Haydon

1818 erscheint *Endymion: A Poetic Romance*, eine nicht recht überzeugende Parabel über das Streben der Dichterseele nach voller Vereinigung mit dem Innersten des Schönen. Erst in den großen Oden gelingt Keats die organische Verwendung der klassischen Mythologie. Diese Oden (»Ode to a Nightingale«, »Ode on a Grecian Urn«, »Ode to Psyche«, »To Autumn«, »Ode on Melancholy«), die zu den unbestrittenen Meisterwerken in englischer Sprache gehören, erscheinen zusammen mit anderen Gedichten 1820 noch zu Lebzeiten von Keats (*Lamia*, *Isabella*, *The Eve of St. Agnes, and other Poems*). Seine eindrucksvollen Briefe, die das einseitige Bild von Keats als bloßem Ästheten korrigieren, werden postum 1848 und 1878 veröffentlicht.

Keats' ästhetisches Programm

Dennoch ist die in der damaligen Philosophie längst vollzogene Ausdifferenzierung des Ästhetischen aus dem Zusammenhang moralischer Lebensbetrachtung der entscheidende Beitrag des Dichters Keats zur Entwicklung der englischen und internationalen Poesie. Seine einschlägigen programmatischen Äußerungen sind unmissverständlich. Für den Dichter gibt es keine ideologischen oder moralischen Verpflichtungen. Ziel der Wahrnehmung und der sprachlichen Arbeit des Dichters muss die Wahrheit der Imagination (»truth of imagination«) sein. Diese Wahrheit ist diskursiver Rationalität unzugänglich. Vielmehr erweisen sich die Sinnesempfindungen als das Medium und die Schönheit als das Zeichen imaginativ erfasster Wahrheit. In platonisierender Weise sieht Keats Schönheit und eigentliche, verborgene Wahrheit zusammen. Gefühl und Imagination des genialen Künstlers schaffen ein organisches Kunstwerk, das sich durch Ganzheit, sinnliche

Fülle, Ökonomie und dichterische Intensität auszeichnet. Durch sein Festhalten am Wahrheitsbegriff, dessen Begründung an mystische Vorstellungen erinnert, möchte Keats offenbar ein Abrutschen in den reinen Formalismus verhindern. Allerdings existiert diese Wahrheit in der von der Theorie zu unterscheidenden Textwirklichkeit der großen Oden nicht im platonischen Ideenhimmel, sondern in der spannungsreichen Gleichzeitigkeit von idealem Fluchtort und reflexiver Bezugnahme auf die Zeitverhaftetheit des Lebens.

Keats hat seine Kunstideen in den Oden und in anderen Gedichten mit ganz außerordentlicher Meisterschaft verwirklicht. Klang, Rhythmus, konkrete Bildlichkeit, Perspektive und Gedankenführung werden mit äußerster Ökonomie und Intensität zu organischen, bedeutungsgesättigten Kunstgebilden zusammengefügt, die trotz ihrer semantischen Suggestivität keine grundsätzlichen Verstehensprobleme aufwerfen. All das macht sie romantisch und klassisch zugleich, ebenso wie es ihre Themen sind: Tod und Schlaf, idyllische Natur, Glück, Liebe und Erotik (»La Belle Dame sans Merci«, »The Eve of St. Agnes«), Melancholie und vor allem Vergänglichkeit und Dichtung. Der Dichter, der nichts anderes als den Ruhm des Künstlers im Sinn hat, spricht am liebsten und häufigsten von der Dichtung selbst. Das Rauschen des Meeres (»On the Sea«), das Zirpen der Grille, der Gesang der Nachtigall, die Göttin Psyche (»Ode to Psyche«), die zahlreichen Grotten, Inseln und lauschigen Rückzugsorte (»bower«) der Keatsschen Phantasie – sie alle verweisen als Symbole auch auf den Gesang und das Reich des Dichters. Darüber hinaus experimentiert Keats mit Sonett- und Odenform, um sie zu geschmeidigeren und leistungsfähigeren Bedeutungsträgern zu machen. Die klappernde Mechanik der vorgefundenen Reimstruktur wirkt beengend. Sein poetologisches Gedicht über das Sonett (»On the Sonnet«) ist sowohl eine Aufforderung an die Dichter, sich einer kompakteren Struktur zu bedienen, als auch eine überzeugende Verwirklichung der neuen Sonettform (abca bdca bcde de).

Poetologische Dichtung

Der »gefrorene« Augenblick

Um auf ihre Leistung der Überwindung der Zeitlichkeit aufmerksam zu machen, entwickelt Keats für die Dichtung das Verfahren des gefrorenen Augenblicks. Sowohl die griechische Urne selbst als auch die Ode des Dichters (»Ode on a Grecian Urn«) halten den auf der Urne dargestellten Moment der Liebesjagd für immer fest, fixieren Liebe und Schönheit auf Dauer. Keats' visuelle Phantasie richtet sich nach dem Vorbild der bildenden Kunst und Malerei: »She cannot fade, though thou hast not thy bliss,/ For ever wilt thou love, and she be fair!« (»Ode on a Grecian Urn«, Z. 19f.). Es ist dies eine Technik, die man in der Pastoraldichtung schon seit Theokrit kennt, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied. Der romantische Dichter fühlt sich imaginativ in die Szene ein und kann so lyrisch den Gegensatz zwischen warmer, lebendiger Bewegung und zeitlos-kalter Kunst inszenieren.

Entzeitlichung und pastorale Bilder

Die Viktorianer (z. B. Tennyson) beeindruckte dieses Keatssche Verfahren der Aneinanderreihung statuarischer Bilder (*pictures*) besonders, weil sie in ihrer Kunst ein Heilmittel gegen die sich beschleunigende Zeit der Moderne sahen. In der zweiten Strophe von »To Autumn« hat Keats jenes Anhalten der Zeit glanzvoll ins Werk gesetzt :

> Who hath not seen thee oft amid thy store?
> Sometimes whoever seeks abroad may find
> Thee sitting careless on a granary floor,
> Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;

Or on a half-reap'd furrow sound asleep,
Drows'd with the fume of poppies, while thy hook
Spares the next swath and all its twined flowers:
And sometimes like a gleaner thou dost keep
Steady thy laden head across a brook;
Or by a cyder-press, with patient look,
Thou watchest the last oozings hours by hours.

»To Autumn« ist eine durch und durch englische Pastorale, in der die Subjektivität des Dichters hinter der Fülle der mit äußerster Genauigkeit erfassten herbstlichen Details verschwindet. Ihre Objektivität bezeugt die von Keats gewünschte Tilgung des zu sehr in den Vordergrund tretenden lyrischen Ichs (»negative capability«). Keats tadelt die prononcierte Ichbezogenheit der Wordsworthschen Dichtung (»egotistical sublime«) und sucht selbst Individualität mit radikaler Weltoffenheit zu verbinden. Trotz der realitätsbezogenen Detailgenauigkeit unterwirft Keats seine Herbstansichten durchaus ästhetischen Einstellungen. Wie die pastorale Landschaftsmalerei den pastoralen Moment zu einer zeitlosen Gebärde einfriert, hebt Keats' Kunst der statuarischen Entzeitlichung diesen Augenblick ebenfalls über die Zeit hinaus. Die herbstliche Natur erscheint als Serie pastoraler Ruheposen, als auf der Tenne sitzende Drescherin, als schlafende Schnitterin, Ährenleserin und Obstpresser. Die literarisch-mythischen Kunstfiguren markieren einen geheimnisvoll bedeutungsschweren Punkt der Stille und Zeitlosigkeit im Erntevorgang, in dem Natur und Kunst, Mensch und Natur, Ruhe und Bewegung, Energie und Passivität (»thy hair soft-lifted«) in eine denkwürdige ästhetische Balance gebracht werden. An die Stelle verallgemeinernder Personifikationen herkömmlicher Art sind stillgestellte und doch visionär geschaute Posen getreten. Sinnträger sind nicht mehr Erzählung oder rhetorisch eingekleidete Argumentation, sondern Bilderreihen. Diese Technik deutet im Prinzip schon auf die Moderne hin.

Schauerromantik

Neben der Pastorale beherrscht Keats auch den Stil »gotischer« Düsterkeit und Unheimlichkeit, den er besonders dann zu eindringlicher, ja magischer Wirkung bringt, wenn das Tabu der Sexualität eingekreist werden soll (»The Eve of St. Agnes«, »La Belle Dame Sans Merci«). Der Ritter der bezwingenden Kunstballade »La Belle Dame …« verzehrt sich vor Sehnsucht nach der Femme fatale aus dem Feenland, die ihm in der Liebe die letzte Erfüllung versagt hat. Die Figur der Dame ist widersprüchlich, denn die Schauervision der bleichen Könige und Fürsten weist nicht auf den koketten, sondern tödlichen Charakter ihrer Liebe. Ein fragmentarischer, in der Kritik umstrittener Versuch in der Gattung des Miltonschen Epos und der Tonart des Erhabenen ist schließlich die kühl-objektive Blankverserzählung *Hyperion* (1820) über den Sturz der Titanen und die Übergabe der Macht an die Olympier. Eine Figur der Erzählung deutet den Vorgang als Parabel für den Fortschritt.

Shelley im Jahre 1819, nach einem Portrait von Amelia Curran

Das Ansehen des häufig zusammen mit John Keats genannten Percy Bysshe Shelley war erheblichen Schwankungen unterworfen. M. Arnold, T.S. Eliot und F.R. Leavis bemängeln die angeblich mangelhafte Konkretheit und Genauigkeit seiner Poesie. Doch verbirgt sich hinter dieser Kritik auch Abneigung gegen die radikalen Positionen eines idealistischen Schwärmers und Revolutionärs, der sich als Vorkämpfer der Freiheit gegen jegliche Form von tyrannischer Autorität versteht. Unter dem Einfluss Godwins und französischer *philosophes* rebelliert Shelley in jungen Jahren gegen die Religion und ihre Institutionen, gegen die Unterdrückung der Iren, gegen die Monarchie und ihre gesellschaftlichen Stützen. Ein

Pamphlet über *The Necessity of Atheism* (1811) trägt ihm die Verweisung von der Universität Oxford ein. Sein höchst ungewöhnlicher persönlicher Lebenswandel isoliert ihn in der englischen Öffentlichkeit vollends. Ab 1818 lebt Shelley zusammen mit Mary, geborene Godwin, und englischen Freunden (u. a. Byron) ein unstetes Leben in Italien. Im Unterschied zu Wordsworth und Coleridge öffnet er seine Poesie südlichen Landschaften und klassischer Mythologie.

Revolutionärer Impuls und Poesie

Den Zwiespalt zwischen radikalem Reformer und Dichter, der auf keinen Fall nur didaktische oder propagandistische Literatur verfassen will (»Didactic poetry is my abhorrence«, »Preface« zu *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama*, 1820), versucht Shelley auf verschiedene Weise zu lösen. Die vorherrschende kritische und polemische Absicht führt u. a. zur Rückkehr zu allegorischen und satirischen Verfahren (z. B. *The Mask of Anarchy*, geschr. 1819, veröff. 1832). Größere poetische Freiheit und Objektivität in der Gestaltung psychischer Probleme und weltanschaulich-politischer Konzepte erlaubt dann das Wiederaufgreifen des klassischen Mythos in einem der gelungensten Gedichte von Shelley, *Prometheus Unbound*. An die Stelle etwa der polemischen Rhetorik von *Queen Mab* (1813) tritt hier das Verfahren, den gewünschten Befreiungsvorgang im Rahmen eines lyrischen Dramas als mythische Erzählung und Serie vorbildlicher, Liebe und Bewunderung anregender Figuren bzw. Gegenbilder (»beautiful idealisms of moral excellence«, »Preface« zu *Prometheus Unbound*) darzustellen. Noch weiter von unmittelbarer didaktisch-politischer Nutzanwendung und Bezugnahme entfernt sich Shelley in leidenschaftlichen, ekstatischen, mitreißenden Gedichten wie »Ode to the West Wind« oder »To a Skylark«. Deren auffällige Bewegungsmetaphorik – sie ist auch für *Prometheus Unbound* charakteristisch – des Fliegens, des Wehens, des Strömens, des Auflösens zeigt nicht zuletzt die innere Erregtheit und Wandlungsbereitschaft eines Dichters an, der sich seiner Zeit des Wandels verpflichtet fühlt (»The great writers of our own age are […] the companions and forerunners of some unimagined change in our social condition […]«, »Preface« zu *Prometheus Unbound*).

George Cruikshanks Porträt eines Generals

Queen Mab, das poetische und politische Manifest des jungen Radikalen Shelley, ist von didaktischen Absichten alles andere als frei. Der visionäre Rahmen – die Feenkönigin Mab bringt den Geist des Mädchens Ianthe in den himmlischen Palast, wo sie einen Überblick über die Welt hat und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erklärt bekommt – dient lediglich dazu, die perspektivischen Voraussetzungen für leidenschaftliche Angriffe auf die abergläubische Vergangenheit, auf die Monarchie, die Tyrannei, die Religion, die wirtschaftliche Ungleichheit usw. zu schaffen. Am Ende (Canto VIII) steht das Bild einer egalitären Utopie. Die »Notwendigkeit«, ein historisches Gesetz, hat das Zeitalter der Vollkommenheit herbeigeführt. – Poetisch sehr viel knapper, dichter und überzeugender fällt die im Blick auf das Peterloo-Massaker verfasste Verssatire *The Mask of Anarchy* (1819) aus. In einer Traumvision begegnen dem in Italien weilenden Dichter in einem allegorischen Aufzug die Vertreter korrupter britischer Herrschaft (»Murder«, »Fraud«, »Hypocrisy«, »Anarchy«). »Anarchy«, dem das Motto »I AM GOD, AND KING, AND LAW!« (Z. 37) auf der Stirn steht, stampft zerstörerisch über das englische Land, wird aber am Ende von »Hope« besiegt. Shelley bindet die satirische allegorische Vision an die historische Wirklichkeit zurück (»I met Murder on the way –/ He had a mask like Castlereagh –/ Very smooth he looked, yet grim;«/ […], Z. 5–7), verknüpft sie aber zugleich mit mythischen Vorstellungen (den Apokalyptischen Reitern). Wenn es die Gattung erfordert, ist der Dichter keineswegs vage und träumerisch, sondern in der

Satire

Handhabung des Metrums – trochäischen Vierhebern – und der Bildlichkeit außerordentlich genau und diszipliniert.

Platonismus

Wo bei Shelley das unmittelbare politische und satirische Anliegen nicht in den Vordergrund rückt, nimmt sein schwärmerischer Idealismus zunehmend eine entschieden platonische Färbung an. Die geistige Wirklichkeit ist die entscheidende Kraft. Sie prägt der Materie ihre schönen Formen auf (vgl. »Hymn to Intellectual Beauty«). Ziel der verzehrenden Liebe und Sehnsucht des Dichters ist die platonische Idee der Schönheit, deren Offenbarungen indes nur vergänglichen Charakter haben. Im Blankversepos *Alastor; or, The Spirit of Solitude* (1816) jagt das ruhelose Herz des Dichters dem Traumbild des Mädchens, einer Stimme seiner eigenen Seele, vergeblich nach.

Umdeutung von Mythen

Sowohl die Versinnlichung des Ideals als auch die poetische Bewältigung des Kampfes zwischen Gut und Böse bedürfen eines konkreten Bezugsrahmens, den Shelley häufig im Mythos und in symbolischen Bildfeldern findet. Laon und Cythna, Einwohner eines jenseitigen paradiesischen Landes, erzählen in *The Revolt of Islam. A Poem in Twelve Cantos* (1818) die Geschichte ihres gewaltlosen Kampfes um die menschliche Freiheit, in dem sie schließlich beide den Märtyrertod sterben. Der Sieg der Freiheit ist ein Sieg des Herzens, der Moral und der Liebe, den schon der Rahmenteil thematisiert: Eine schöne Frau rettet die Schlange, die beim Kampf gegen einen Adler verletzt ins Meer stürzt. Wie Blake kehrt Shelley herkömmliche Sinnvorgaben um. Der Adler versinnbildlicht verletzende Autorität, die Schlange dagegen das Gute.

Der Prometheus-Stoff

Eine solche Uminterpretation mythischer Vorlagen nimmt Shelley auch in seinem vielleicht größten Werk vor, *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama* (1820). Wo Aeschylos eine Versöhnung zwischen Jupiter und dem rebellischen Prometheus anbietet, hält Shelley eine solche Lösung für eine Katastrophe. Der von Jupiter an den Felsen geschlagene Feuerbringer und Menschenfreund Prometheus überwindet den Tyrannen durch seine Fähigkeit zur Liebe und Vergebung. Denn sie ist es, die über die Vermittlung von Asia die überlegene Kraft der Unterwelt, Demogorgon, zur Beseitigung Jupiters schreiten lässt. Der Wendepunkt des inneren Geschehens ist die Weigerung des Prometheus, den Fluch gegen Jupiter aufrechtzuerhalten. Demogorgon repräsentiert die historische Notwendigkeit, Jupiter die »Tyrannei des Himmels« (Akt 3, Szene l). Das episch-philosophische Werk ist von zahlreichen lyrischen Einlagen von außerordentlicher Schönheit und Intensität durchsetzt. Am Ende steht die ekstatische Vision des erneuerten Kosmos. Der utopische Impuls dieses lyrischen Dramas wird in mythische Bildfelder übersetzt, die immer wieder Visionen zerstörter Städte und eisiger Erstarrung gegen das Glück des Fließens, der Wärme, des Wachsens und der Musik setzen. Es ist das Glück der harmonischen Bewegung, des Lichtes und wandernder Wolken, gerade auch atmosphärischer Wirkungen, das nirgendwo sonst als im Lied seine gültige poetische Entsprechung findet. Der »Chor der Geister« etwa schwebt wolkengleich durch den Raum und übt einen heilsamen Einfluss auf die »Atmosphäre des menschlichen Denkens« aus:

Lyrisches Drama

From unremembered ages we
Gentle guides and guardians be
Of heaven-oppressed mortality;
And we breathe, and sicken not,
The atmosphere of human thought:
[...]

(Akt 1, »Chorus of Spirits«, Z. 672–676)

Pastorale Elegie

Eine andere Spielart der Aneignung griechischer Mythen und Formen liegt bei der pastoralen Elegie *Adonais* (1821) vor. Shelley gedenkt des toten Keats im getragenen Stil unter dem Namen von Adonais (= Adonis), des griechischen Gottes der Schönheit und Fruchtbarkeit, und anderer jung verstorbener Dichter. Als Teil der ewig wirkenden Naturkräfte und jener formenden geistigen Wirklichkeit, die bloßen Stoff in schöne Gestalten verwandelt, gewinnt Keats Unsterblichkeit. Diese platonisch begründete Zeitentrissenheit erlaubt Shelley, die in der pastoralen Elegie übliche Konvention der trauernden Natur zurückzuweisen: »[…] Thou young Dawn,/ Turn all thy dew to splendour, for from thee/ The spirit thou lamentest is not gone;/« […] (XLI, Z. 362–364).

Dichter der Bewegung

Shelley ist schließlich der unübertroffene Dichter der Bewegung und Verwandlung. In fünf Strophen, die jeweils eine originelle Mischung aus *terza rima* und englischem Sonett darstellen, ruft der Sprecher der grandiosen Ode »Ode to the West Wind« (1820) die ungezähmte Naturgewalt an und erfleht schließlich die erlösende Vereinigung mit ihr. Wie die ausholende rhythmische Bewegung Zeilen- und Terzinenende überströmt, so bewegt sich die zugleich zerstörerische und lebenserhaltende Kraft des herbstlichen Windes durch das gesamte Weltall. Politisch als revolutionärer Aufruf zur Erneuerung zu verstehen, poetologisch als Plädoyer für die prophetische Macht des dichterischen Wortes (»the trumpet of a prophecy«, Z. 69), verbindet dieser lyrische Text die Bewegung des Windes, die Bewegung des Rhythmus und die Bewegung des ruhelosen Herzens des Dichters zur Bewegung einer Poesie, welche die Welt nicht ruhigstellen, sondern aufrütteln möchte. Diese aufrüttelnde Wirkung setzt voraus, dass solche Poesie einer Naturkraft gleicht (»Make me thy lyre«, Z. 57). »To a Skylark« (1820) variiert diesen Grundgedanken rhythmisch und bildlich. Vier kurze Zeilen und eine doppelt so lange abschließende Zeile bilden die Bewegung von Aufstieg und verweilendem Schweben ab. Das Ideal des singenden, vor Lebensfreude überströmenden Vogels bleibt für den unter den Unvollkommenheiten seiner Existenz leidenden Dichter unsichtbar und unerreichbar. Mag das Wesen des Vogels im Vergleich letztlich nicht zu bestimmen sein, so ist seine strömende, herzbewegende Musik gleichwohl ein begeisterndes Vorbild für den Dichter: »Such harmonious madness/ From my lips would flow/ The world should listen then – as I am listening now.« (Z. 103–105) Das Verhältnis von stetigem Wechsel und Dauer erkundet Shelley im Gedicht »The Cloud« (1820). Welche Gestalt oder Funktion die Wolke auch immer erhält, ihr Sein ist nicht gefährdet. Die Abfolge von End- und Binnenreimen gibt dem Vers eine gewollte Monotonie, die Dauer und ständiges Fließen verkörpert.

Liebe

Die Fülle und Bandbreite der dichterischen Produktion von Shelley ist eindrucksvoll. Das rhapsodische Gedicht *Epipsychidion* (1821) feiert freie Liebe und tadelt die konventionelle Ehe (»the dreariest and the longest journey«, Z. 159). Die verschiedenen Frauen seiner zahlreichen Liebschaften sind nur unvollkommene Annäherungen an das »idol of my thought« (Z. 268). *The Witch of Atlas* (geschr. 1820, veröff. 1824) offenbart etwas unerwartet Shelleys Sinn für Humor, während das unvollendet gebliebene *The Triumph of Life* (1822) in seiner strengen und tiefen Trauer den Eindruck erweckt, als ob es die utopische Überschwenglichkeit von *Prometheus Unbound* widerrufen möchte. So ereilt auch Shelley, wie andere Freigeister des 19. Jahrhunderts, am Ende die Dialektik von Utopie und Melancholie.

Leben, Werk und Wirkung des freiheitsliebenden, ausschweifenden Aristokraten Lord Byron stecken voller Widersprüche. Von der englischen Gesellschaft

wegen einer Ehescheidung und inzestuösen Verbindung zur Halbschwester ins italienische Exil getrieben, gelingt es Byron gleichwohl, in ganz Europa zu einer gefeierten Kultfigur zu werden. Der romantische Dichter, der den Mut aufbringt, sein Außenseitertum herausfordernd und theatralisch zu inszenieren, verzaubert eine große Lesergemeinde, die sein unerschrockenes Eintreten für die Freiheit – er stirbt 1824 im Dienste der griechischen Befreiungsbewegung – und das ungehemmte Ausleben seiner exzentrischen, bezwingenden Persönlichkeit restlos bewundert. Byron lebt den europäischen Intellektuellen ein Stück Freiheit und Unabhängigkeit vor, das ihnen die 1815 einsetzende Zeit der Restauration vorenthält. Seine Taten in der Liebe wie in der politischen Auseinandersetzung durchbrechen die Schranken einer bloß literarischen Lesekultur und schließen so jene Lücke zwischen dem Imaginären und dem Realen, die von den Romantikern ansonsten so schmerzlich empfunden wird. Der Dichter, der die der Literatur abgeschaute Rolle des romantischen Helden mit Bravour spielt, erklärt freilich den Klassizisten Pope zu seinem Vorbild und mokiert sich über die erste Generation der Romantiker. Er erhebt die den Klassizismus beherrschende Versform des *heroic couplet* zu neuer Würde (*The Corsair*, 1814, u. a.). Trotz seiner radikalen Überzeugungen äußert er Skepsis über die Aussicht auf Verbesserungen, trotz seiner Religionsferne schockiert den calvinistisch erzogenen Byron Shelleys Abrechnung mit dem Christentum.

Lord Byron in albanischer Kleidung. Gemälde von Thomas Phillips. Byron liebte das Spiel mit Posen.

Byrons Widersprüche

Solche Widersprüche sind wohl nicht nur als Einzelfall zu deuten. Das entwurzelte Subjekt, das sich in den romantischen Verserzählungen (*The Corsair*, *Lara* u. a.) immer wieder zum düsteren, geheimnisumwitterten, schuldbeladenen, seine Umwelt verachtenden Außenseiter stilisiert, hat auch die Spannungen seiner Zeit in sich aufgenommen. Der moderne Held bestätigt nicht die Normen der Gesellschaft, wie das im klassischen Epos der Fall ist. Er verletzt sie, indem er unbeirrt seinem inneren Gesetz folgt, notfalls bis zum tödlichen Ende (wie z. B. in dem dramatischen Gedicht *Manfred*, 1817). Übersteigerter Individualismus dieser Art steht aber im Grunde nicht quer zur Zeit. Er offenbart vielmehr ihr innerstes Wesen, weil er den sie verbergenden Schleier bürgerlicher Respektabilität abstreift. Zugleich kommen solche Darstellungen auch dem Bedürfnis des Publikums nach Sensationen und Spannung entgegen – mit Erfolg, wie die begeisterte Aufnahme der Byronschen Verserzählungen belegt, die Sir Walter Scotts Vorherrschaft auf diesem Gebiet brechen. Das Publikum genießt den Reiz des Verbotenen und Exotischen der oft mit orientalischen Stereotypen – christliche Sklavin, grausamer Türke, Harem, rächender Held u. a. – ausstaffierten Darstellungen. Wie kein anderer Dichter seiner Zeit repräsentiert Byron die romantische Dialektik von Subjektivismus und öffentlicher Resonanz. Der Subjektivismus wurde zur Mode nach dem von Byron vorgelebten Muster.

Der Byronsche Held

Klassische Klarheit

Nun sind Byrons literarische Selbstdarstellungen sprachlich keineswegs subjektivistisch. Ihre klassische Klarheit und Genauigkeit, ihr Witz, aber auch ihr Mangel an bemerkenswerten stilistischen Besonderheiten, an poetischer Dichte, erleichtert dem Leser den Zugang ungemein. Publikumsfreundliche Glätte dieser Art erklärt den Erfolg Byrons, aber auch den Vorwurf, dass die poetische Qualität seiner Sprache hinter derjenigen etwa von Keats zurückfalle. Was bei Byron echter Selbstausdruck ist, was theatralisches Kalkül, mit dem er teilweise vorhandene romantische (Orientalismus, *gothic romance*) und klassizistische Konventionen gezielt einsetzt, ist schwer zu bestimmen. Das Ergebnis ist in jedem Falle ein publikumswirksames Gemisch – eben in der Weise, wie der verstoßene Außenseiter und körperlich behinderte Byron in der brillanten Gesellschaftskonversa-

tion Bestätigung suchte und fand. Im Rollenspiel Byrons werden, wie später bei Oscar Wilde, die Grenzen zwischen Leben und Werk, Fiktion und Wirklichkeit, gezielt verwischt.

Freiheitssehnsucht

Mit der Veröffentlichung von *Childe Harold's Pilgrimage. A Romaunt* (1812, 1816, 1818) gewinnt Byron über Nacht Berühmtheit. In Spenser-Strophen (abab bcbcc, acht Zeilen in fünfhebigen Jamben, ein abschließender sechsfüßiger Jambus) gibt der Dichter zunächst mittels der fiktiven Figur Harold Eindrücke über Land, Leute, Politik und Geschichte verschiedener Mittelmeerländer wieder. Der des Londoner Betriebs überdrüssige Sprecher stürzt sich in den »protracted dream« (Canto IV, Strophe clxxx) fremder Länder, genießt ihre Farbenpracht und meditiert über die Gewalt der Zeit. Zusammen mit seiner körperlichen Behinderung ist das neue und alte Zeitbewusstsein beim realen Byron und seinen fiktiven Selbstbildern der Stachel, der ihn in Tätigkeit versetzt, der einen unersättlichen Lebenshunger auslöst. Gegen den langsamen Tod im Leben setzt er die berauschende, befreiende Tat, gegen bürgerliches Sicherheitsdenken den Kitzel der Gefahr, gegen ängstliche Lebensplanung die Lebensgier (vgl. den Anfang von *The Corsair. A Tale*). Symbol dieser entfesselten Freiheitssehnsucht ist das erhabene Bild der unbegrenzten, zeitlosen, dem Menschen nicht unterworfenen See. Was in der klassischen Literatur Schrecken auslöst und als Quelle der Gefahr begriffen wird, verwandeln die kulturkritisch und utopisch gesinnten Romantiker in ein Sinnbild des größeren und freieren Lebens:

> Roll on, thou deep and dark blue Ocean – roll!
> Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
> Man marks the earth with ruin – his control
> Stops with the shore; [...]
> Dark-heaving – boundless, endless, and sublime –
> The image of Eternity – [...]
> (*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV,
> Strophen clxxix, clxxxiii)

Eine Illustration zu *A New Vision*, Byrons Parodie auf den zum Konservativenk onvertierten Revolutionär Robert Southey

Auch die Art und Weise, wie Byron mit der Gattung der Satire umgeht, zeugt von dieser neuen Freiheit. Die frühe Literatursatire *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) orientiert sich formal (*heroic couplet*) und konzeptionell (*Dunciad*) an Pope und nimmt Scott, Coleridge und Wordsworth mit epigrammatischem Witz aufs Korn. Das Spätwerk *The Vision of Judgement* (1822) ist eine glänzende Satire auf den Poeta laureatus Robert Southey, einen emsigen, aber zweitklassigen Dichter und Schriftsteller, der in seinem eigenen *A Vision of Judgement* die Unmoral der Satanic School (Byron, Shelley und ihre Freunde) gegeißelt hatte. Die Gattung der Satire mit ihrer Forderung nach unbedingter Wahrheitsliebe und ungeschminkter, verständlicher Darstellung des Lebens kommt dem Anliegen und der Begabung Byrons am meisten entgegen: »Confess, confess – you dog« ist eine Maxime, die er seinen Lesern entgegenschleudert, aber auch selbst beherzigt.

Dies gilt vor allem für sein Meisterwerk, den pikaresken Roman in Versen (*ottava rima*) *Don Juan* (1819–24). Die Wanderungen des leicht verführbaren Helden durch europäische Länder und Häfen (Spanien, Konstantinopel, Petersburg, London) geben dem spottenden, scherzenden Beobachter und Erzähler Gelegenheit zu zahlreichen satirischen Szenen. Nicht weniger als sechs der insgesamt sechzehn Cantos sind der komisch-satirischen Abschilderung der englischen Gesellschaft gewidmet. Wo die satirische Tonlage vorherrscht – und das ist in die-

sem modernen, auf der Wahrheit der mitgeteilten Vorkommnisse bestehenden Epos keineswegs überall der Fall – greift der Erzähler Tyrannei, militaristische Gesinnung (Wellington) und vor allem Heuchelei (*cant*) an. Es geht nicht mehr um die Verteidigung oder Durchsetzung eines moralischen Tugendkatalogs wie in der älteren Satire. Dies stünde zur neuen Freiheit im Widerspruch. In *Don Juan* sind die Folgen dieser veränderten Einstellung mit Händen zu greifen. Die Satire wird mobil, relativ, oft schwer greifbar, weil die Entrüstung einer spielerischen, ja zynischen Haltung weicht. In die Position moralisch gelenkter Kritik rückt jetzt die Illusionskritik. Nicht die Moral ist mehr entscheidend und der entrüstet registrierte Abstand zwischen Tugendsystem und Leben, sondern der Abstand zwischen geheuchelter Tugend und Leben. Der satirische Erzähler Byron tadelt nicht den Ehebruch, sondern die Vertuschung der Tatsache, dass es so etwas wie Verführung gibt. Nachdem etwa die schöne Julia den jungen Juan verführt hat, bietet sie eine glänzende Rhetorik der Verstellung auf, um ihren gehörnten Ehemann hinters Licht zu führen (Canto I).

Kritik an der Heuchelei

Die Instanzen, auf die sich Byron beruft, sind Natur und Wahrheit, deren Werkzeuge satirische Porträts bis hin zur entfesselten Situationskomik. Für Byron ist z. B. auch die Konzeption der romantischen Liebesehe, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchsetzt, in Wirklichkeit eine Quelle unablässiger Enttäuschungen. Solcher Skeptizismus, einschließlich der Kritik an sentimentalen Gefühlsschwelgereien, weist das große Versepos *Don Juan* als ausgesprochen antiromantisches Gedicht aus. Es blickt janusköpfig in die Zukunft (Moderne) und in die Vergangenheit (Klassizismus).

Skeptizismus

Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley und Byron haben in der Auseinandersetzung mit der Moderne der englischen Versdichtung sprachlich, formal und thematisch ein neues Gesicht gegeben. Sie schufen mit ihrer Lyrik Maßstäbe, an denen sich trotz allen Widerspruchs Dichter messen lassen mussten. Gleichwohl bedarf dieses Bild der Abrundung und Ergänzung. Beachtenswerte und zukunftsweisende Töne schlugen gelegentlich auch weniger bedeutende Dichter der romantischen Zeit an. die sich lobend oder – häufiger – tadelnd mit den Folgelasten des Modernisierungsprozesses auseinandersetzen. Von Robert Southey stammt neben einem bemerkenswerten Preisgedicht auf einen neuen Schiffskanal (»Inscriptions for the Caledonian Canal«) ein humoristisches Konversationsgedicht (»The Pig«), das die Perspektive des Schweines zu dessen Verteidigung nutzt: »See now to what this obstinacy comes/ A poor, mistreated, democratic beast/ He knows that his unmerciful drivers seek/ Their profit, and not his […]«. Thomas Hood unterzieht in »Miss Kilmannsegg and Her Precious Leg. A Golden Legend« romantische und idyllische Einstellungen einer komischen Prüfung: »She would not please the pigs with her whim,/ And the sheep wouldn't cast their eyes at a limb/ For which she had been such a martyr;« (»Her Honeymoon«). Am bekanntesten und ergreifendsten ist sein sozialkritisches Gedicht »The Song of the Shirt« (1843). Ebenezer Elliott beklagt mit satirischer Bitterkeit die durch den gesellschaftlichen Wandel bedingte Verhärtung des Sozialverhaltens auf dem Lande (»The Splendid Village«). Glitzernder Reichtum wird mit dem Verlust emotional befriedigenden Gemeinschaftslebens erkauft. Ausdrücklich antipastoral ist auch die Landdichtung von George Crabbe (*The Village,* 1783: »paint the cot/ As Truth will paint it, and as Bards will not«), in der er darüber hinaus sein Talent für erzählende Dichtung unter Beweis stellt (*The Borough,* 1810). Thomas Lovell Beddoes, der englische Radikaldemokrat, der sein Leben großenteils in der Schweiz verbrachte, hinterließ einige bemerkenswerte Lieder (»Song by Ibrand«, u. a.), die

Humor und Sozialkritik

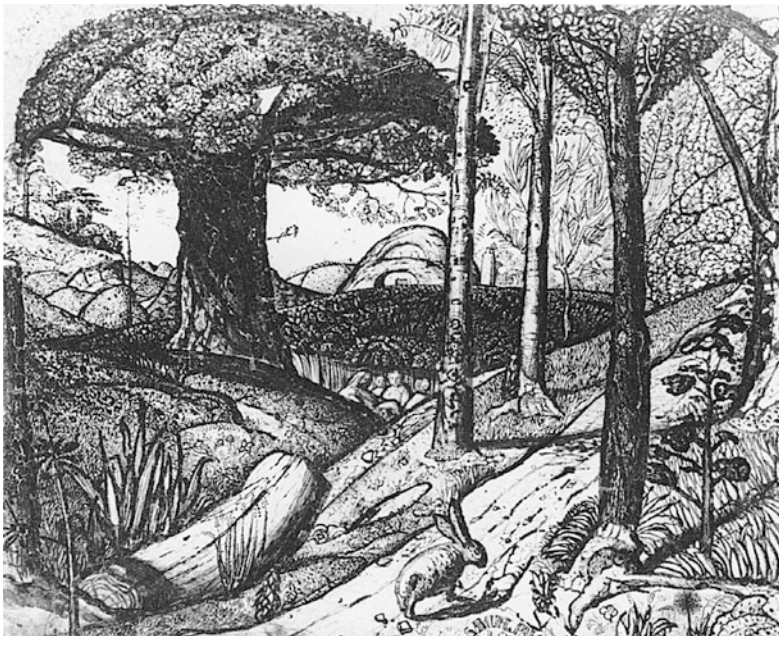
sich in der vom elisabethanisch-jakobäischen Drama beeinflussten Tragödie *Death's Jest-Book or The Fool's Tragedy* (1850 postum veröffentlicht) finden. Beddoes sieht in romantischer Weise den Tod als letzte Erfüllung des Lebens und der Liebe (»A Dirge«, »Death Sweet«). Seine überaus kreative Phantasie ist aber auch in der Bildersprache seiner frühen Versuche schon erkennbar: »A lake/ Is a river curled and asleep like a snake.«

Idyllik

Eine Reihe von Dichtern verstärkt die in der Romantik wirksame Neigung zur Idylle. Samuel Palmer, der Blake-Schüler, nimmt Abschied von den großen Visionen und feiert das Kleine, Heimelige und Beschauliche einer britischen Abendszene (»Shoreham: Twilight Light«). Walter Savage Landor gewinnt seine Vision der Idylle im direkten Rückgriff auf die antiken Meister. In einer zentralen Episode des Blankvers-Epos *Gebir* (1798) über den legendären arabischen Gründer von Gibraltar wandelt Landor das klassische pastorale Motiv des Wettsingens insofern ab, als der Flöte spielende Schäfer nicht im Wettstreit, sondern im Ringkampf (der erotische Implikationen enthält) überwunden wird. *The Hellenics* (1846) leitet mit seiner Methode des statuarischen, bildhaften Erzählgedichts über griechische Mythen zum Typus der heroischen epischen Idylle über, deren Wirkung klassischer Schönheit und kühler Reinheit auch von Tennyson angestrebt wird. Die Idylle verweist hier nicht auf einen bestimmten ländlichen Inhalt, sondern auf die der Bildkunst und Theokrit abgeschaute Methode der entzeitlichenden, entsubjektivierenden bildhaften Gestaltung. Der alles zermalmenden Gewalt der modernen Zeit werden idyllische Oasen der Kunst entgegengesetzt.

Der Blickpunkt des Unterschichtendichters: John Clare

Bei Landor nimmt die Romantik eine antikisierende Wendung. Wordsworth und die topographische Landdichtung des 18. Jahrhunderts stellen dagegen die Vorbilder für die pastoral-romantische lyrische Kunst des Landarbeiters John Clare. Von Londoner Literaten seiner Zeit als »rustic genius« gönnerhaft aufs Podest gehoben, später – zumal nach seiner geistigen Umnachtung – fast völlig verges-



Samuel Palmer, *Early Morning*, 1825. Die Gemälde des Blake-Schülers Palmer fallen durch ihre visionären und paradiesischen Züge auf.

sen, genießt Clare heute ein sehr hohes Ansehen. Niedere Herkunft, literarische Tätigkeit und persönliche Katastrophen treiben Clare in eine Isolation, die er in der Poesie abarbeitet. Als Verfasser ländlicher Dichtung (*Poems Descriptive of Rural Life and Scenery*, 1820; *The Village Minstrel*, 1821; *The Shepherd's Calendar*, 1827; *The Rural Muse*, 1835) und anscheinend »unverbildeter« Angehöriger der Unterschichten entspricht Clare der in der Theorie des späten 18. Jahrhunderts entworfenen Rolle des Pastoraldichters. Aber der zur ländlichen Dichtung erweiterte Begriff der Pastorallyrik verträgt nicht Clares gelegentlich aufbegehrenden Unterschichtenradikalismus und das Grobe seines Dialekts. Um das Bild des naiven, unschuldigen Naturgenies zu wahren, scheut Clares zeitgenössischer Herausgeber Taylor deshalb nicht vor massiven Eingriffen in den ursprünglichen Wortlaut zurück.

Clares Texte sind häufig vom Wechselspiel zwischen naturalistischem Detailrealismus, der liebevoll natur- und heimatkundliches Wissen in lockerer Struktur mitteilt, und wehmütigen Rückblicken auf eine bessere englische oder persönliche (Kindheit) Vergangenheit geprägt. In beiden Tendenzen bekundet sich die gefährdete Identität eines unter schockartigen Trennungserfahrungen leidenden Dichters. 1809 wird sein heimatliches Helpston durch *enclosure*-Maßnahmen gründlich verändert, zugleich verliert Clare seine Jugendliebe Mary. Von beiden Trennungserfahrungen spricht seine Poesie. Sie ist ein einzigartiges poetisches Zeugnis für die Sicht der Sozialgeschichte von unten. Im Zugriff auf vertraute Naturdetails versichert sich Clare beschwörend des Hier und Jetzt. Im ständigen Ausspielen einer freieren, wärmeren Vergangenheit, die Züge eines goldenen Zeitalters annimmt, gegen die Kälte des modernen Erwachsenendaseins gibt Clare seiner Sehnsucht nach Dauer und Glück Ausdruck. Der ökonomische Fortschritt hat für Clare eine fröstelnde, freudlose Welt geschaffen (z. B. »May«, *The Shepherd's Calendar*). Die Erfahrung des Verlusts einer sinnhaft geordneten Welt erlaubt dem Dichter nur noch, sich auf die Tatsache seines existentiellen Daseins zurückzuziehen und dieses Dasein unbeschönigend zur Sprache zu bringen (z. B. im Sonett »I am«) – eine poetische Schlussfolgerung, die später auch Thomas Hardy, Edward Thomas und Philip Larkin ziehen.

Prosa

Der persönliche Stil

Von »dem« Prosastil des 19. Jahrhunderts kann man weniger reden als vom typischen Stil der Aufklärung. Vernunft, Rhetorik und moralische Leitbegriffe sind nicht mehr die bestimmenden, disziplinierenden Kräfte. Im Zeitalter des romantischen Individualismus ist vielmehr jeder Schreiber im Prinzip frei, auf »organische« Weise seinem ureigensten Charakter Ausdruck zu geben. Gattungsgeschichtlich führt diese Ausgangslage zu einer starken Bevorzugung persönlicher Stile und Genres wie Biographie, Autobiographie, Tagebuch und Brief. Bemerkenswerte Biographien und Autobiographien stammen von Elizabeth Gaskell (*Life of Charlotte Brontë*, 1857) und Mark Pattison (*Memoirs*, 1885), allerdings mit einer Tendenz zur Idealisierung, die nur Edmund Gosses schonungsloses Werk *Father and Son* (veröff. 1907) aufgibt. Dorothy Wordsworths *Journals* haben als Quellen für die Poesie ihres Bruders Berühmtheit erlangt. Byron inszeniert sich denkwürdig in höchst persönlichen, intimen Briefen, während die Briefe Jane Carlyles und Edward Fitzgeralds sich durch Witz und Lebendigkeit auszeichnen.

Romantische Essayistik

Die Wende der romantischen Lyrik zum individuellen Ausdruck und zur häufig autobiographischen Selbstdarstellung vollziehen auch die drei großen Essayisten der Zeit – Charles Lamb, William Hazlitt, Thomas De Quincey – mit. Bacons spröde, knappe und lehrhaft-definitorische Erörterungen moralischer und politischer Sachverhalte machen endgültig einer höchst subjektiven Betrachtungsweise Platz, die sich auch fiktionaler Verfahren bedient und vor allem der Erzählung persönlicher Erlebnisse eine wichtige Rolle als Evidenz zuweist. Dabei entspricht der Vorliebe der romantischen Essayisten für ungewöhnliche Charaktere im Leben und in der Literatur ein Drang zum »ungezwungenen«, teils Erlebnis- und Bewusstseinsvorgänge nachahmenden, teils hochliterarisch-reflexiven Ausdruck, der das von Samuel Johnson benutzte rationale Korsett aus Antithesen, Parallelismen und Abstrakta verdrängt. Eingeschobene Parenthesen, vertrauliche Leseransprachen, witzige Aperçus, Zitate, Anspielungen und überraschende Metaphern sind häufig, zumal bei Lamb; die Sterneschen Prinzipien der Assoziation und des ständigen Abschweifens (Digressionen) verbinden sich bei De Quincey (»The English Mail-Coach, or The Glory of Motion«) mit Argumentation und musikalischen Variationstechniken zu einem eigenwilligen, hochartifiziellen Text.

Charles Lamb

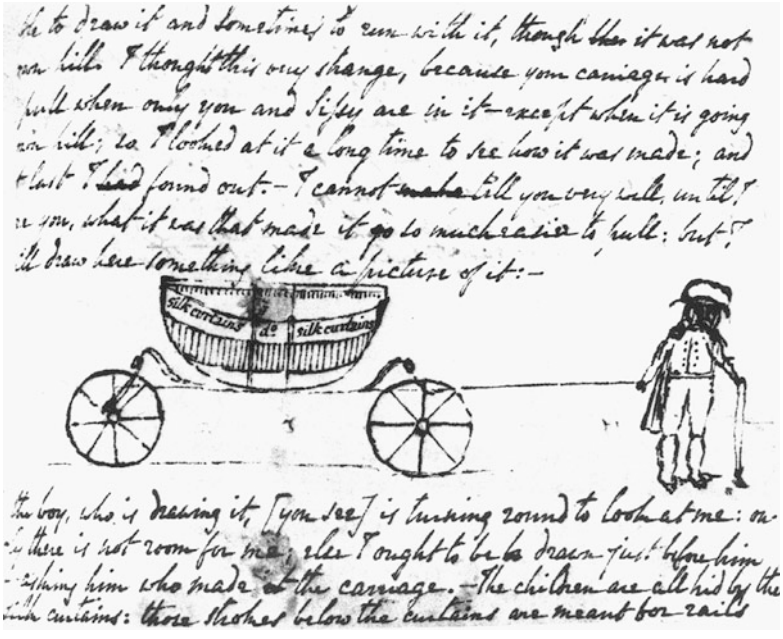
Von Charles Lamb, dem mit Coleridge seit gemeinsamen Schultagen befreundeten Londoner, stammt der verräterische Satz: »Will no kindly earthquake come and swallow up those accursed cotton mills?« (»The Superannuated Man«). Lamb liebt den Rückzug ins Private und Idyllische, er beschwört die kleinen Freuden der Vergangenheit (»China«) und meidet große politische oder philosophische Themen. Sein versöhnlicher Humor taucht auch noch zweifelhafte Zeitgenossen in ein verklärendes Licht. In der teilweise nicht autobiographischen Rolle des Elia frönt er in manchmal altertümlichen Wendungen seiner Vorliebe fürs Kauzige, Drollige (*Essays of Elia*, 1823), verbindet diese aber gerade in der Literaturkritik (über Shakespeare und dessen Zeitgenossen) mit scharfsichtigen Beobachtungen. Lambs Essays sind nicht objektive Erörterungen, sondern Ausdruck einer privatisierenden, idyllisierenden Sensibilität, die durch ihre lebendige Phantasie überzeugt.

William Hazlitt

Hazlitts Interessen sind sehr viel weiter gespannt als die Lambs. Philosophisch geschult und ein unerschrockener Anhänger der Französischen Revolution, entwickelt er einen modernen, lesbaren Stil, der sich durch Kürze, Klarheit, Bestimmtheit und Wucht auszeichnet. Das Ich spricht unverblümt über sich selbst und hat den Mut zur Meinung (»On Going a Journey«). Hazlitts Essays nutzen alle in der Romantik üblichen Verfahren, die Charakterskizze, die abstrahierende, mit persönlichen Bekenntnissen durchsetzte Erörterung, die ausgedehnte Abschweifung und die autobiographische Erzählung. Seine zahlreichen, oft sehr anregenden literaturkritischen Essays – »On Familiar Style«, *Characters of Shakespeare's Plays* (1817), *Lectures on the English Poets* (1819), *Lectures on the English Comic Writers* (1818) – suchen im Werk die Qualität des »gusto« und werden auch den Erzeugnissen politischer Gegner (Wordsworth) gerecht.

De Quincey und die Moderne

De Quinceys starker Einfluss auf die Wegbereiter der literarischen Moderne, Poe und Baudelaire, ist kein Zufall. Seine Themen und Einsichten nehmen oft spätere Entwicklungen vorweg. De Quincey entdeckt in der durch Opium freigesetzten Traumerfahrung (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1822), welche die Tür zum Reich der Schatten, zum Unbewussten, öffne (*Suspiria de Profundis*, 1845), eine Quelle der künstlerischen Inspiration. Er erkennt und analysiert die Abhängigkeit des Seelenlebens der Erwachsenen von traumatischen Kindheitser-



Zeichnung eines Kinderwagensi n De Quinceys Brief an Wordsworth vom 28. März 1809

fahrungen (*Suspiria de Profundis*). »The English Mail-Coach, or The Glory of Motion« (1849) ist ein komplexes symphonisches Prosastück, dessen musikalische Analogien (»Dream-Fugue«) die Autonomie des künstlerischen Entwurfs und der phantastischen Metamorphosen betonen, während die Themen der zweideutigen Machtentfaltung des Nationalstaates, der gefährlich raschen Transportmittel und des plötzlichen Todes den Text an moderne Erfahrungen zurückbinden. Der berühmte literaturkritische Essay »On the Knocking at the Gate in Macbeth« zeigt, wie Shakespeares Technik der Sympathielenkung die Wirkung des Stückes begründet.

William Cobbett

De Quinceys überwiegend ästhetische Blickweise auf England und die Transportrevolution weicht in Cobbetts *Rural Rides* (1830) einer eher politisch-sozialkritischen Sicht des ländlichen England, das er, der ehemalige Landwirt, zu Pferd erkundete. Seine Essays/Reiseberichte erwiesen sich durch die Verbindung von einfachem, robustem Stil, authentischer Beobachtung und konservativem Radikalismus als äußerst wirkungsvoll. Cobbett organisiert seine Erzählungen und Beschreibungen nach dem Muster des Tagebuchs und entwirft ein detailgesättigtes Bild der südenglischen Grafschaften. Er beklagt, verbunden mit nostalgischen Rückblicken, den Umbruch, den er sieht. Die Flurbereinigung (*enclosures*), d. h. die kapitalistische/industrielle Umgestaltung der Landwirtschaft und die krebsartige Ausbreitung Londons, das er »the great wren« nennt, sind in Cobbetts Darstellung ständig gegenwärtig. Die *Rural Rides* verbinden den Reiz der Reportage mit dem Reiz einer Autobiographie. Romantisch im Sinne von Lamb, Hazlitt und de Quincey ist Cobbetts Prosa nicht.

Der Roman des 19. Jahrhunderts

Roman und Gesellschaft

Roman und Modernisierung

Das Erzählen des 19. Jahrhunderts steht im Zeichen der Bedürfnisse und der Probleme einer sich rasch modernisierenden Gesellschaft. Etwas zugespitzt könnte man behaupten, dass die führenden Romanciers jener Zeit die menschlichen und moralischen Kosten des Modernisierungsvorgangs in ihren Fiktionen erkunden und bilanzieren. Aber auch der historische Wandel der Gattung selbst, die Veränderungen der Herstellungsweise und des Vertriebs, die neuen theoretischen Konzeptionen, Gattungen und Themen sind ohne Bezug auf diesen Prozess nicht erklär- und verstehbar.

Mary Shelley

Wo durch neue Ideen und Gesellschaftsstrukturen neue Erfahrungsräume entstehen, kann die Literatur nicht nur alte Rezepte wiederholen. Allerdings sind die im 18. Jahrhundert entwickelten Verfahren des auktorialen Erzählens, der komischen und sentimentalen Stilisierung, der Seelenanalyse und der Herstellung von Schauereffekten so vielseitig verwendbar, dass sie auch noch, wenngleich in abgewandelter Form, die sprachliche und kompositorische Gestalt der Romane des 19. Jahrhunderts weitgehend prägen. Der Wandel ergreift vor allem Werthaltungen, ideologische Deutungsschemata und Themen. Zwischen der moralischen Eindeutigkeit und aufklärerischen Klarheit der Prosa von J. Austen am Anfang des Jahrhunderts und Th. Hardys düsteren, pessimistischen Wessex-Erzählungen an dessen Ende stehen Welten. Für Unterschiede sorgen natürlich auch Romantik und Viktorianismus als abgrenzbare Perioden und Stilhaltungen. M. Shelleys Schauerroman *Frankenstein* (1818) erschließt sich am besten vor dem Hintergrund romantischer Motive und Gestaltungsweisen (*quest*-Motiv, Wissenschaftskritik, Doppelgängermotiv, Schuldproblematik, das Erhabene und das Schreckliche usw.), während G. Eliots Regionalroman *Adam Bede* (1859) als typisches Beispiel des viktorianischen Interesses am Idyllischen, an der moralischen Respektabilität und am Regionalen eingestuft werden muss.

Kontinuität und Diskontinuität

Die Frage nach dem Verhältnis von Beharrung und Wandel, Kontinuität und Diskontinuität lässt sich für das 19. Jahrhundert nicht leicht beantworten. Zu beachten ist, dass sich unter der Oberfläche formaler Kontinuitäten beträchtliche Wandlungen abspielen können. Thackeray beispielsweise nimmt dem auktorialen Erzähler Fieldings die gewohnte Verlässlichkeit, weil er ihn im Blick auf die skrupellose Aufsteigerin Becky Sharp immer wieder zwischen moralischer Verurteilung und faszinierter Nachsicht schwanken lässt. Es entsteht – wie übrigens auch bei Hardy – eine Art auktorialer Zweideutigkeit. Das gestörte Weltverhältnis des Erzählers äußert sich bei Thackeray in einer Vielzahl von Tonlagen, die von moralischer Entrüstung über humorvolle Nachsicht bis zum Zynismus reichen. Der soziokulturellen Dynamisierung entspricht in gewisser Weise eine Dynamisierung der Werthaltungen des Erzählers, später auch (Joyce) eine Dynamisierung der erzählerischen Vermittlung schlechthin.

Entwicklungsphasen

Die Entwicklungsphasen des englischen Romans im 19. Jahrhundert spiegeln recht genau die jeweiligen Stimmungskurven, Ideen und Konflikte der entsprechenden Abschnitte der englischen Sozial- und Geistesgeschichte. Der Schauerroman ist das publikumswirksam gefertigte Gegenstück einer romantischen Lyrik, die sich nicht zuletzt der Nachtseite der Seele zuwendet. Zugleich beginnt aber mit den Erzählungen der Austen der realistische moderne Roman im

engeren Sinne. In den 30er und 40er Jahren gehen Roman und Gesellschaft eine besonders enge und aufsehenerregende Verbindung ein. Die Sozialromane (E. Gaskell, Dickens u. a.) antworten auf die Umwälzungen der Zeit, indem sie die Lage Englands (»the Condition-of-England question«, Carlyle) ausdrücklich in den Mittelpunkt ihrer erzählerischen Deutungen rücken. Die Suche des Ichs nach Stabilität und Selbstvergewisserung in einer von Trennungsschocks geschüttelten Zeit erklärt darüber hinaus die auffällige Hinwendung zur Autobiographie (z. B. Dickens, *David Copperfield*, 1849–50). Mit der Niederlage der Chartistenbewegung (1848) und dem sich ausbreitenden Wohlstand setzt allmählich eine Phase der Befriedung und des Gleichgewichts ein, die literarisch im *domestic realism* der idealisierenden Regionalromane von G. Eliot (*Adam Bede*, 1859) und Gaskell (*Cranford*, 1851–53) ihren Niederschlag findet. Dass hinter der behäbigen Ausmalung bürgerlicher Häuslichkeit auch uneingestandene psychische und moralische Konflikte lauern, lehrt der Sensationsroman (W. Collins, H. Braddon, Mrs. H. Wood). Bigamie, Ehebruch, Wahnsinn, die dunklen Zonen der menschlichen Psyche statten diese Erzählungen mit dem Reiz des Verbotenen oder Verdrängten aus, ohne dass – und das ist eben neu – der Erzähler Gerechte und Ungerechte moralisch unzweideutig auseinanderdividiert. Die Romane der spätviktorianischen Zeit schließlich befördern den Zusammenbruch des bisher gültigen Wertsystems. W. Pater löst den Roman von moralischen Verpflichtungen und leitet damit die Phase des *l'art pour l'art* ein. Hardy bricht mit der auch im realistischen Roman beachteten Romanzenkonvention des *happy ending* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Untersuchungsberichte und Romane über die verheerenden sozialen Zustände im East End (William Booth, George Gissing, Walter Besant) belasten das Gewissen bürgerlicher Intellektueller und legen grundsätzliche Systemveränderungen in sozialistischer Richtung nahe. Sozial- und Mentalitätsgeschichte bestätigen mit einer Fülle von Material das in den Romanen ablesbare Vordringen des Pessimismus und des Krisenbewusstseins in den achtziger Jahren. Die Übergangszeit der Vormoderne setzt ein.

Die Lust am Lesen

Die schon im 18. Jahrhundert beobachtbare Lust am Lesen von Romanen erfasst im 19. Jahrhundert immer größere Teile der englischen Bevölkerung. Im Zusammenhang mit der allgemeinen Demokratisierung der Gesellschaft und der Ausweitung der Bildungsmöglichkeiten nimmt der Bedarf an Lesestoff rapide zu. Da die Schriftkultur noch unangefochten herrscht und strikt religiöse Lebensformen an Verbindlichkeit einbüßen, avanciert – zumal für bürgerliche Frauen, die über ausreichend Freizeit und Geld verfügen – das Lesen von Romanen zu einer der wichtigsten Formen der Unterhaltung und Entspannung, aber auch der unterhaltsamen Belehrung. Selbst ein so asketischer Wissenschaftler wie Charles Darwin findet Romane »a wonderful relief and pleasure« und stellt fest: »I like all if moderately good, and if they do not end unhappily – against which a law ought to be passed.« Romane sollen offenbar von dem Druck und der Kälte der Rationalisierung entlasten. Zugleich gestattet ihre lockere Struktur und ihr geringes ästhetisches Prestige die Einfügung aller nur erdenklichen zeitgenössischen Themen und Debatten.

Illustration zu *Tom Brown's Schooldays* (1857). Dieser berühmte Roman von Thomas Hughes verlebendigt wie kein anderer die Normen der Public Schools.

Die Adressaten und Abnehmer der die Literatur des 19. Jahrhunderts beherrschenden Gattung des Romans sind vor allem im Bürgertum zu suchen. Selbst Dickens erreicht die Arbeiterschaft nur in sehr begrenztem Umfang. Die künstlerisch anspruchsvollsten Romane des 19. Jahrhunderts spiegeln in repräsentativer Weise die Lebenseinstellungen und Werte des Bürgertums, unterziehen diese

aber auch einer strengen, gelegentlich vernichtenden Kritik (z. B. Dickens, *Hard Times*, 1854).

Verbilligte Lesestoffe

Um dem Buchmarkt neue Käuferschichten zu erschließen und den Bildungsstand des Volkes zu heben, werden Anstrengungen unternommen, Lesestoffe zu verbilligen und leichter zugänglich zu machen. Dreibändige Originalausgaben von Romanen (*three-decker novel*), wie sie unter dem Druck kommerzieller Leihbüchereien (*circulating libraries*) seit dem Anfang des Jahrhunderts üblich wurden, sind nämlich lange Zeit außerordentlich teuer. Seit *Scotts Kenilworth* (1821) kosten sie 31 s. 6 d. Als Wiederabdruck, der bei beliebten Autoren wie Dickens freilich jahrelang auf sich warten lässt, sind sie dann für 6 s. zu haben. Die neuen, an Bahnhofskiosken vertriebenen *railway novels* drücken den Preis bis auf 1 s. herunter. Für einen Textilarbeiter aus Lancashire, dessen Wochenlohn 9 s. 6 d. beträgt, sind solche Erzeugnisse immer noch kaum bezahlbar. Bis in die 50er Jahre bevorzugen Angehörige der Unterschichten deshalb billige Einblattdrucke (*broadsides*) und *chapbooks*, die ihren Hunger nach Sensationen und Ablenkung mit gruseligen Balladen über aktuelle Ereignisse und mit verkürzten Versionen der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts populären Gattung des Schauerromans und des sentimentalen Liebesromans stillen. Nicht der Unterhaltung, sondern der Ausbreitung nützlichen (vor allem technischen) Wissens dienen dagegen u. a. die preiswerten Broschüren der *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* und *Castle's Popular Educator*. Mit der 1855 beschlossenen Aufhebung der Zeitungs- und Papiersteuer werden schließlich die Voraussetzungen für die drastische Verbilligung der Zeitungen und für die Entstehung der Massenpresse geschaffen.

Circulating libraries, *Zeitschriften*

Einen relativ billigen Zugang zu Lesestoff ermöglichen auch kommerzielle Leihbüchereien und Zeitschriften. Beide Herstellungs- und Vertriebsformen beherrschen im 19. Jahrhundert den Markt für Romane derart, dass Verleger und Autoren nicht an ihnen vorbeiplanen oder vorbeischreiben können. Da *circulating libraries* wie Smith's, Boots und vor allem Mudie's (1842) einen beträchtlichen Teil der Auflage kaufen und der Originalpreis auch für den bürgerlichen Durchschnittsleser zu teuer ist, legen sie mit ihren Kaufentscheidungen weitgehend die Grenzen fest, innerhalb derer sich ein Romancier gewöhnlich bewegt.

Frauen bei der Lektüre eines spannenden Schauerromansv on M. G. Lewis (*The Monk*). Der Titel des Druckes (Tales of Wonder) bezieht sich ebenfalls auf ein Werk dieses Autors.

Insbesondere der Dissenter Mudie, der die günstige jährliche Leihgebühr von einer Guinea einführt, achtet streng auf die Einhaltung der viktorianischen Moral. Unverblümtes Sprechen über Sexualität wird wie niemals vorher oder nachher aus der Romanliteratur verdrängt. Eine weitere Folge dieses Systems ist der Zwang, ein *happy ending* herbeizuführen. Hardy muss sich dieser Romanzenkonvention noch in seinem Meisterwerk *The Return of the Native* (1878) beugen, als er entgegen seinen ursprünglichen Plänen die verwitwete Thomasin Diggory Venn heiraten lässt. Eine sensationelle Ausweitung der Leserschaft gelingt schließlich mit der Einführung serieller Veröffentlichungsformen. Der in monatlichen Lieferungen für jeweils 1 s. auf den Markt gebrachte Roman *Pickwick Papers* (1836–37) von Dickens erreicht hohe Verkaufsziffern, vor allem nach der Einführung der komischen Figur Sam Weller. Die erfolgreichste Monatsschrift, die Romane bekannter Autoren wie Thackeray und Trollope in Fortsetzungen abdruckt, ist das *Cornhill Magazine*. Um dem Leser das Wiedererkennen zu erleichtern, bestärken diese seriellen Publikationsformen etwa die Neigung Dickens' zur Pointierung und zur stark typisierenden Charakterisierung. Manche Eigentümlichkeiten des viktorianischen Romans erklärt auch die von den Leihbüchereien erzwungene dreibändige Publikationsweise. Die durch sie geförderte epische Breite der Darstellung begünstigt die Schaffung komplizierter Handlungsstrukturen mit zahlreichen nebeneinander verlaufenden Handlungen und eine große Figurenfülle. Sie ermöglicht auch zahlreiche Schauplatzwechsel und ermuntert zu ausführlichen Beschreibungen und Erzählerkommentaren. Dieser weiträumige erzählerische Ansatz erlaubt die volle Entfaltung der Dialektik von Individuum und Gesellschaft ebenso wie den panoramischen (satirischen, komischen) Blick und Überblick über die vielfältigen Formen der viktorianischen Gesellschaft.

Traditioneller Realismus

Der viktorianische Roman setzt die erfahrungskonforme Nachahmung individueller Lebenswirklichkeit, wie sie der Roman des 18. Jahrhunderts eingeführt hatte, fort. Er bricht auch nicht durchweg mit der Verbindung von empirischer Detailgenauigkeit und romanzenhafter oder ideologischer Konfliktlösung – das ehrbare bürgerliche Mädchen gewinnt den reichen Aristokraten – in der Handlungsgestaltung. Diese »realistische« Romantradition steht aber nun zugleich im Zeichen des Epochenbegriffs Realismus, der sich zum träumerischen, imaginativen, erfahrungsübersteigenden Weltverhältnis der vorangehenden romantischen Periode kritisch-antithetisch verhält. An welchen Merkmalen des viktorianischen Romans sich dieser Epochenbegriff ablesen lässt, ist freilich nicht leicht zu sagen. Tatsächlich meint er eine ganze Palette unterschiedlicher Darstellungsziele, Kompromisse und widersprüchlicher Versöhnungsversuche.

Wissenschaftliche Diskurse als Vorbilder

Zunächst ist das Diskursvorbild der Historiographie und des wissenschaftlichen Positivismus hervorzuheben. Bei G. Eliot versteht sich der Roman als Konkurrenzunternehmen zur Soziologie, wenn sie den breit angelegten Gesellschaftsroman *Middlemarch* (1871–72) als »study of provincial life« gedeutet wissen will. Bulwer-Lytton wagt in *The Last Days of Pompeii* (1834) gar das anachronistische Abenteuer einer kausalen Verbindung zwischen Romanzenhandlung, die mit den üblichen Gut-Böse-Kontrasten, aufregenden Episoden, gehäuften Zufällen und sentimentalen Liebesszenen operiert, und wissenschaftlich exakt rekonstruierten und dokumentierten antiken Lebensverhältnissen. Der ästhetisch misslungene, beim Publikum dennoch wohlgelittene Versuch Bulwers ist freilich bezeichnend. Im 19. Jahrhundert entpuppt sich der individuelle Roman, zumal bei Scott, Dickens, Bulwer, der frühen Eliot und bei E. Brontë, oft als gemischte Gattung, die aus Elementen der erfahrungskonformen *novel* und aus solchen der erfahrungsübersteigen-

novel *und* romance

den *romance* zusammengesetzt ist. Der zeitgenössische Kritiker Masson hat diese beiden Begriffe, in deren Bann die englische romantheoretische Diskussion des 18. und des 19. Jahrhunderts steht, folgendermaßen voneinander abgegrenzt:

> A Romance originally meant anything in prose or in verse written in any of the Romance languages; a Novel meant a new tale, a tale of fresh interest. [...] now, when we speak of a Romance, we generally mean ›a fictitious narrative, in prose or verse, the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents‹; and, when we speak of a Novel, we generally mean ›a fictitious narrative differing from the Romance, inasmuch as the incidents are accommodated to the ordinary train of events and the modern state of society.‹ If we adopt this distinction, we make the prose Romance and the Novel the two highest varieties of prose fiction, and we allow in the prose Romance a greater ideality of incident than in the Novel.
> (David Masson, *British Novelists and their Styles*, 1859)

Die romanzenhafte »ideality« vieler Vorfälle und Charaktere in den Romanen von Dickens rief schon den Unwillen von Thackeray und G. Eliot hervor. Aber auch G. Eliots Realismus enthält idealisierende Komponenten, weil die Autorin auf typisch viktorianische Weise in Theorie und Praxis ihres Romanschaffens Realitätsanspruch mit moralischem Idealismus zu versöhnen versucht.

Die Tradition des Sentimentalismus

Die viktorianische Erzählliteratur unterdrückt den romantischen Impuls keineswegs, erlaubt dieser doch, die Botschaft idealistischer Gesinnung und Menschenfreundlichkeit herzbewegend mitzuteilen. Aus der romantischen Poesie wird eine Sprache der Empfindungen übernommen, die in Naturschilderungen und Liebesszenen zur Gestaltung kommt. Ohnehin gibt es eine ungebrochene Tradition von der Tränenseligkeit der Spätaufklärung zu den Rührszenen von Dickens. Ihr Anliegen ist in jedem Falle die Kultivierung und Verfeinerung der menschlichen Sensibilität. Der Fortschritt der menschlichen Gesittung soll an der Fähigkeit zum Mitempfinden am Leid anderer – gerade auch gesellschaftlich verursachtem Leid – ablesbar sein.

Zwei Formen des Realismus

Inhaltlich bedeutet Realismus, dass sich der Roman den neuen Erfahrungsbereichen des Jahrhunderts öffnet. Natürlich handelt es sich auch hier um Konventionen und Stile, neue, gesellschaftlich vermittelte Übereinkünfte über das, was jeweils unter Realität zu verstehen ist. Dennoch lässt sich die Erfahrung als Quelle neuer Stoffe und Redeweisen nicht ableugnen. Dies zeigt sich insbesondere an der Darstellung des sozialen Elends. Von einem einheitlichen, klar definierten literarischen Realitätsbegriff der englischen Romanciers jener Zeit lässt sich aber nicht reden. Dickens und E. Gaskell (*Mary Barton*, 1848) bedienen sich einer anklagenden, pathetischen Sprechweise, die Krankheit, Armut, Unterdrückung und Monotonie rasch zum Rührstück geraten lässt. Trollope und Thackeray befleißigen sich dagegen einer nüchtern-unaufgeregten Analyse alltäglicher Vorkommnisse, Illusionen und Konflikte. In einem berühmt gewordenen Brief hat sich Thackeray 1851 kritisch mit Dickens' Kunst auseinandergesetzt:

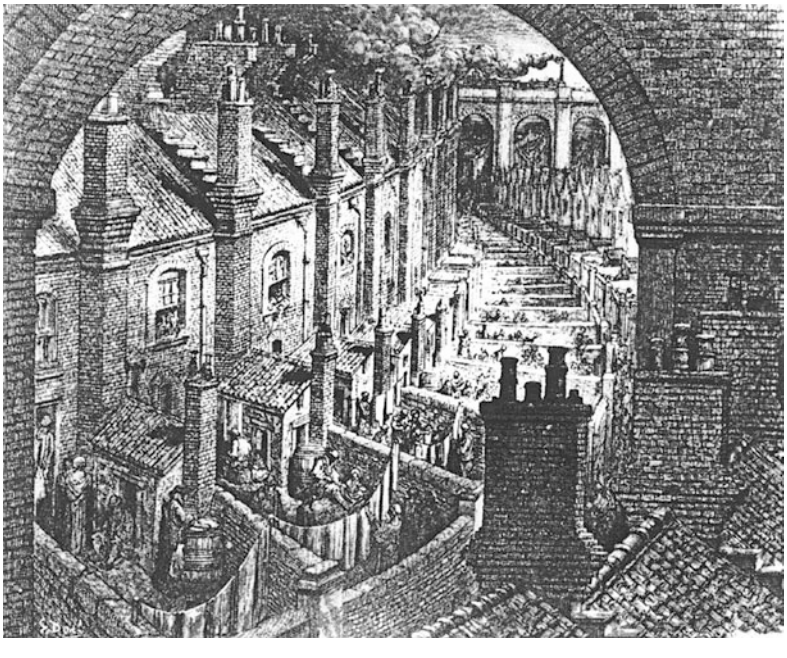
> [...] which I don't think represents nature duly [...] The art of novels *is* to represent Nature: to convey as strongly as possible the sentiment of reality [...] In a drawing-room drama a coat is a coat, and a poker a poker; and must be nothing else according to my ethics, not an embroidered tunic, nor a great red-hot instrument like the Pantomime weapon. (Brief Thackerays an D. Masson vom Mai 1851)

Dickens' theatralische Fiktionalisierung der Wirklichkeit (»Pantomime weapon«) stößt Thackeray ab. Tatsächlich verbündet sich diese Theatralik bei Dickens mit einer Vorliebe für symbolisch, ja allegorisch gelenkte Realitätsdarstellungen. Eine weitere Möglichkeit der selektiven Wirklichkeitsverarbeitung im Roman nutzen unter dem Einfluss des französischen Naturalismus schließlich die spätviktorianischen *new realists* (Gissing, Moore u. a.). Statt im Unscheinbaren oder gar Hässlichen noch Zeichen des Idealen zu suchen, heben sie an den Elendsvierteln des Londoner East End ausdrücklich die Hässlichkeit des Hässlichen hervor.

Realismus und Phantastik

Der Modernisierungsprozess verändert das System der Erzählliteratur im 19. Jahrhundert ganz erheblich. Während der neue realistische Roman gelegentlich sogar (G. Eliot) dem Vorbild der empirischen Erfahrungswissenschaft nacheifert, um sich mit der verwissenschaftlichten Welt gleichzuschalten, antwortet die *fantasy* (MacDonald, Morris) auf sie mit der Schaffung phantastischer Alternativwelten. Diese beiden Typen bilden die äußersten Pole im Feld der Romankunst des 19. Jahrhunderts. MacDonalds phantastische Romane (*Phantastes*, 1858; *Lilith*, 1895) setzen im Unterschied zur herkömmlichen *romance* und zum Märchen den Begriff einer verwissenschaftlichten, rational geordneten Welt voraus. In diese Welt bricht das Übernatürliche, das Verdrängte und Verborgene, eben das Phantastische, plötzlich ein.

Dem wissenschaftlich gebildeten Helden und Erzähler von *Lilith* begegnet in der Hausbücherei mit der Schattenfigur des Mr. Raven plötzlich eine parallele Welt, deren andere Regeln sein bisheriges Selbstverständnis völlig infrage stellen. Hier wirkt natürlich auch der Schauerroman nach, der mit seinem Schreckensarsenal schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die moderne Entzauberung der Welt literarisch rückgängig zu machen sucht. Der dem Leser verabreichte Schauder stammt jetzt aber nicht mehr aus dem Numinosen der Religion, sondern von ästhetisch kontrollierten Verfahren der Seelen- und Gefühlsdarstellung. Der Einfluss der Philosophie, der Verwissenschaftlichung und der Intellektualisierung



Gustave Dorés London

lässt sich schon im Roman des 18. Jahrhunderts (Sterne) und bei Jane Austen nachweisen. Im 19. Jahrhundert führt das zu Erfindung des neuen Genres des Ideenromans, das dann im frühen 20. Jahrhundert eine große Rolle spielte (Wells, Huxley, u. a.). Durch die Verbindung von philosophischem Dialog (Platon) und menippeischer, humoristisch gefärbter Satire schafft Thomas Love Peacock mit *Headlong Hall* (1816) ein geeignetes Medium für die Darstellung des modernen weltanschaulichen Chaos, das die lange verbindliche Metaphysik ablöste. In *Headlong Hall* stoßen mit Mr. Foster und Mr. Escot die Vertreter des Fortschrittsglaubens und des rousseauistischen Kulturpessimismus aufeinander, ein dialogisch ausgetragener Konflikt, der auch W.H. Mallocks bewundertes *jeu d'esprit The New Republic* (1877) prägt.

Religiöse Romane

Die religiösen Debatten des 19. Jahrhunderts, die ja nur vor dem Hintergrund der Säkularisierung zu verstehen sind, haben gleichwohl im Roman eine breite Spur hinterlassen. Zahlreiche religiös bestimmte Romane (*religious fiction*) bewegen sich im Spannungsfeld von Glaube und Zweifel. Gaskells *Ruth* (1853) zeigt einen barmherzigen protestantischen Pfarrer, der zusammen mit seiner Schwester eine »gefallene Frau« aufnimmt; Charlotte Yonges Bestseller *The Heir of Redclyffe* (1853) gibt dem christlichen Helden und Erben Gelegenheit zu zahlreichen aufopfernden Taten; für Charles Dickens und andere viktorianische Erzähler ist der christliche Gentleman ohnehin *die* verbindliche Normfigur. James Anthony Froudes *The Nemesis of Faith* (1849) zeichnet dagegen die Gewissenskrisen und Schuldgefühle eines anglikanischen Geistlichen nach, der zum Skeptiker wird. Das große Dokument des spätviktorianischen Romans der religiösen Krise ist natürlich Samuel Butlers 1903 publiziertes Werk *The Way of all Flesh*.

Abenteuerroman, historischer Roman, utopischer Zukunftsroman, Regionalroman

Eine spielerische, rein ästhetische Gegenwelt zur oft bedrückenden Wirklichkeit gesteigerter Organisation und gesellschaftlicher Konflikte bieten die stilistisch glänzenden Abenteuerromane (z. B. *Treasure Island*, 1883) von Robert Louis Stevenson. Die *romance* ersteht hier neu im Gewande eines vorzüglichen Jugendromans. Noch unmittelbarer auf die Erfahrungen des rasanten *age of transition* verweisen die neuen Typen des historischen Romans (Scott u. a.), des utopischen Zukunftsromans (Morris, Wells) und des Regionalromans (beginnend mit Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*, 1800). Das neue Zeit- und Geschichtsbewusstsein erschließt den Romanciers Vergangenheit und Zukunft als interessante Experimentierfelder mit der Möglichkeit der indirekten Kommentierung von Gegenwartsproblemen. Es schärft darüber hinaus den Sinn für Regionalkulturen.

Ein Kind schiebt einen Korb voller Kohle durch den Schacht.

Dass der soziale Wandel und die erweiterte Leserschaft dem Roman eine Vielfalt von Themen zuführen und alte in einem neuen Licht erscheinen lassen, versteht sich von selbst. Manche von ihnen, wie die Betonung der Kindheit und der Landschaft, dürften der romantischen Poesie entlehnt sein, die ja auf die gleiche Problemkonstellation der Verzeitlichung und Urbanisierung antwortet. Die unbeschönigende, umfassende Zurschaustellung der sozialen Misere geschieht dagegen zuerst im Roman.

Von grundlegender Bedeutung ist nun zweifellos, dass der entfesselte Individualismus in Verbindung mit der Disziplinierung des Sozial- und Arbeitslebens real und im Bewusstsein der Autoren eine in dieser Weise bislang nicht bekannte Konfliktzone zwischen Individuum und Gesellschaft erzeugt. Besonders bei Frauen (als Autorinnen und als Figuren) legt der noch sehr begrenzte Handlungsspielraum immer wieder Bilder des Eingeschlossenseins, ja des Gefängnisses nahe, um ihre Stellung in der Gesellschaft zu kennzeichnen (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847; George Eliot, *Middlemarch*, 1871–72; Thomas Hardy, *Tess of the*

Individualismus, Egoismus, Altruismus

D'Urbervilles, 1891). Auch die neue Erfahrung, bloßes Rädchen in einer perfekt konstruierten Produktionsmaschinerie zu sein, lässt Autoren zu diesen Bildfeldern greifen. Zugleich gibt es aber auch gute Gründe, warnend und kritisch auf den Umschlag individuellen Verhaltens in kaltherzigen Egoismus hinzuweisen. Zahlreiche Romane rücken deshalb ausdrücklich (z. B. Dickens, *Hard Times*, 1854; Eliot, *Middlemarch*; Thackeray, *Vanity Fair*, 1847–48) den Gegensatz zwischen egoistischen und altruistischen Handlungen in den Mittelpunkt des Interesses. Individuelle Entscheidungen, die nicht das Wohl der Gemeinschaft fördern, erhalten im Wertesystem George Eliots den Stempel des Verwerflichen. Auch beim Thema Individualismus erweist sich also der Roman des 19. Jahrhunderts als verlässliches Spiegelbild der Widersprüche des Modernisierungsprozesses. *Self-interest* kann eben wichtige Entwicklungen verhindern, hemmen oder in eine falsche Richtung lenken. Blinder, uneinsichtiger Egoismus wirkt sich zerstörerisch auf die persönlichen Beziehungen aus. Dieses Fazit der Lydgate-Rosamond-Handlung (*Middlemarch*) könnte auch als Motto über dem Roman *The Egoist* (1879) von George Meredith stehen. Vergleicht man dazuhin die Entwicklung der Romanschlüsse von Jane Austen am Anfang des Jahrhunderts bis zu Hardy an dessen Ende und darüber hinaus (D. H. Lawrence), so ist eines unabweisbar: Im Urteil der Romanciers lässt sich die Versöhnung von Individuum und Gesellschaft immer weniger glaubhaft darstellen. Das handlungsmächtige Individuum wird marginalisiert und überlebt meist nur in den populären Gattungen des für ein jugendliches Publikum geschriebenen Abenteuerromans und in der Detektiv- und Kriminalliteratur. Im autobiographischem Roman gelingt es nur einem Außenseiter wie George Borrow, in *Lavengro* (1851) seine geliebten Roma und sich selbst zum Helden zu stilisieren, der mit Mut und Geistesgegenwart ständig Abenteuer besteht und als Ich-Erzähler vor allem durch seinen wuchtigen, vitalen, von moderner Reflexionskultur nicht ›angekränkelten‹ Stil überzeugt. Hinter der realistischen Oberfläche verbirgt sich ein mythisches Selbstbild, wenn zum Beispiel Lavengro als Kind die Viper bändigt wie einst Herkules. Ähnlich den heutigen James-Bond-Filmen und den Tatort-Serien erfüllen solche Erzählungen und Bilder in einer immer anonymer und abstrakter werdenden Gesellschaft eine Kompensationsfunktion für den entmächtigten Leser.

Der Schauerroman

Am Ende des 18. Jahrhunderts kehrt das von der aufklärerischen Rationalität verdrängte Übernatürliche und Unkonventionelle in Gestalt des Schauerromans zurück. Der Schrecken wird dabei zur bewusst erzeugten ästhetischen Ware, die sich vorzüglich verkauft. Ihre Herstellung folgt Regeln, die der Theorie des Erhabenen (Burke) und literarischen Vorbildern (dem jakobäischen Drama und der mittelalterlichen *romance*) abgeschaut werden konnten. Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), in dem gruselerregende Vorgänge wie der vom Himmel fallende Riesenhelm noch eher zum Lachen reizen, Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) und Matthew Gregory Lewis' berüchtigter Roman *The Monk* (1796) – eine Orgie sadistischer und sexueller Phantasien – begründen eine Gattung, die in vergröberter, trivialisierter Form den Literaturmarkt am Anfang des 19. Jahrhunderts beherrscht. Schon Lewis lässt freilich keinen Nervenkitzel (Blutschande, verwesende Leichen u. dgl.) aus, um die Sensationslust des Publikums zu befriedigen. Einen monumentalen Schlusspunkt unter die Gattung im engeren

The Nightmare, 1781, von Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli), der mit Blake befreundet war.

Sinne setzt Charles Robert Maturin in einer Erzählung (*Melmoth the Wanderer*, 1820) über den ewig ruhelosen Wanderer Melmoth, der um der Unsterblichkeit willen dem Teufel seine Seele vermacht und nun vergeblich einen Unglücklichen sucht, der mit ihm tauscht.

Das Repertoire des Schreckens

Der fremde, bedrohliche Raum, im klassischen Schauerroman meist nach Italien oder Deutschland verlegt, die katholische Kirche als Hort der Unterdrückung, des Aberglaubens und der Perversion (in Fortsetzung aufklärerischer Traditionen der Religionskritik), die Auseinandersetzung zwischen bösartigem Peiniger und Held um eine schöne, unschuldige Heldin, die in die Klauen des Bösewichts geraten ist, die Flucht-Verfolgung-Struktur der Handlung, unterirdische Gefängnisse, schreckenerregende Begegnungen mit unerklärlichen Geschehnissen, Tod, Verfall, düster-erhabene Landschaften (Radcliffe) – das alles gehört zur Region eines Schreckens, der zunehmend vom Äußeren ins Innere, Seelische verlagert wird. Die schon von Richardson ausgebildete Sprache der Angst, der Schreckhaftigkeit und des Gruselns wird in der *gothic romance* bis in Grenzbereiche des Krankhaften weiterentwickelt. Stilistisch ist die sprachliche Durchdringung und Erschließung extremer Gefühle die eigentliche Leistung des Schauerromans. Aus unmittelbarer Nähe nimmt der Leser an den Seelenqualen der weiblichen oder männlichen Hauptfigur teil, die sich vor Tod, Vergewaltigung, dem gänzlich Unbekannten, oder – noch schlimmer – der eigenen Schuld ängstigt. Dass die Ursache des Schreckens im Nachhinein oft rational geklärt wird, ändert nichts an dieser Gewichtung der Texte.

Die Nachwirkung des Schauerromans

Der Einfluss des Schauerromans auf die englische Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts ist hoch zu veranschlagen. Nach dem Abebben der Modeströmung in den zwanziger Jahren stellt sich nämlich die vielseitige Verwendbarkeit des Schreckensrepertoires heraus. Science Fiction, Kriminalroman, Sozialroman, psychologisierende *romance* und Phantastik greifen bei ihren Erkundungen neuer Erfahrungsbereiche immer wieder auf die Gestaltungsmittel der *gothic romance* zurück. Von den Ablegern der Schauerromantik hat dabei Mary Shelleys Erzählung *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) eine ganz außerordentliche Wirkung entfaltet. Die Geschichte des Wissenschaftlers, der sich mit der Schaffung eines unerträglich hässlichen Menschen, eines Androiden also, selbst ins Unglück stürzt, ist zum jederzeit abrufbaren Mythos geworden. Wer die Dialektik von Utopie und Katastrophe, die anscheinend unentrinnbare Tragik wissenschaftlich-utopischen Handelns ansprechen will, benutzt das im Roman entworfene Sinnbild des Schöpfers (Frankenstein), der in zerstörerischer Weise an seine Schöpfung (das Monster) gekettet ist. Der Traum der Selbsterlösung gebiert Monster, Leid und peinigende Schuldgefühle. Über den »Lichtstrom« utopischer Träume führt der Weg Frankensteins schließlich in Eis und Schnee beim Versuch, dem rachsüchtigen Monster, dem Frankenstein eine Gefährtin verweigert hatte, ein Ende zu bereiten. Mit *Frankenstein* hat Mary Shelley aus Materialien der *gothic romance* den Prototyp des fortschrittskritischen Zweigs der Science Fiction geschaffen. Dazu bedurfte es allerdings einer Relativierung des üblichen Gut-Böse-Schemas. Auf den »modern Prometheus« fällt der Schatten der Schuld, während sein rachedurstiges, mordendes Geschöpf nicht nur Abscheu, sondern wegen seiner Leiden auch Sympathie weckt. Der Aggressor entpuppt sich als Opfer, das gequälte Opfer Frankenstein zumindest teilweise als Aggressor. Täter und Opfer sind kaum mehr zu trennen, der voll ausgebildete Schauerroman psychologisiert das Geschehen und hebt die Gültigkeit der Sympathiesteuerung nach dem Gesetz der *poetic justice* auf.

Mary Shelleys Frankenstein *als moderner Mythos*

Frustration und Aggression

Perspektivische Darstellungsweise – die Geschichte verbindet die Erzählungen des Polarforschers Walton, des Chemikers Frankenstein und des Monsters – und thematische Vielfalt eröffnen der Deutungsarbeit ein weites Feld. *Frankenstein* ist nicht nur ein moderner Mythos und eine wissenschaftskritische Science-Fiction-Erzählung, sondern auch im Sinne Rousseaus und Godwins eine literarische Studie über die gesellschaftlichen Ursachen des Übels. Das Monster mordet schließlich aus Verzweiflung über die ständigen Zurückweisungen, die es wegen seiner unerträglichen Hässlichkeit von der Gesellschaft erfährt. Moral setzt die Befriedigung elementarer Bedürfnisse – wozu die Liebe gehört – voraus. Wird diese verweigert, schlägt die aufgestaute Frustration in Aggression um: »I was benevolent and good; misery made me a fiend«, sagt das Monster (Kap. X). Die Qual, die sich Schöpfer und Geschöpf in ihrer tragischen Verkettung gegenseitig zufügen, nimmt in *Frankenstein* einen so breiten Raum ein, dass der Roman zum literarischen Panorama und Seelendrama einsam leidender Menschen gerät:

> [...] I was seized by remorse and the sense of guilt, which hurried me away to a hell of intense tortures, such as no language can describe. [...] I shunned the face of man; all sound of joy or complacency was torture to me; solitude was my only consolation – deep, dark, deathlike solitude.
>
> (Kap. 9)

Als moralisches Lehrstück warnt der Roman vor den Gefahren menschlicher Selbstüberhebung. Die *curiosity*, die Neugierde, auf die der Roman immer wieder hinweist, ist heillos, ein Werk des Teufels (»unhallowed«). Ausdrücklich verkündet die Erzählung die Kontrolle des Machbaren, den Verzicht aus Verantwortung – Walton z. B. verzichtet auf die Fortsetzung der Polarexpedition; unausgesprochen belegt sie aber die Macht des Imaginären, die Unwiderstehlichkeit des frevelhaften Forschertraums und des damit verbundenen schlechten Gewissens, dessen Verdrängung nicht gelingt.

Kriminal- und Detektivroman

Der Frankenstein-Mythos des gefährlichen Homunkulus und der Wiederkehr des Verdrängten geht als abschreckendes Warnbild in die Symbolwelt der sozial- und utopiekritischen Literatur ein. Die Gefahr, die von rebellierenden Unterschichten (Gaskell, *Mary Barton*, 1848; Wells, *The Time Machine*, 1895) oder möglicherweise Maschinen (Butler, *Erewhon*, 1872, »The Book of the Machines«) oder utopischen Plänen einer geschlossenen Gesellschaft (Forster, »The Machine Stops«, geschr. 1909, veröff. 1928) für diejenigen droht, die sie in die Welt gesetzt haben, fasst er in ein polemisches, aufrüttelndes Bild. Unerträgliche Spannung, Gruseleffekte der *gothic romance* leben aber auch in der Kriminal- und Detektivliteratur des 19. Jahrhunderts weiter. Der unbestrittene Meister in diesem Bereich ist neben dem Amerikaner Edgar Allan Poe (z. B. »The Murders in the Rue Morgue«, 1841) und dem Erfinder des Privatdetektivs Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892), Wilkie Collins, dessen *The Woman in White* (1860) zu den literarischen Sensationen der Zeit gehörte. Dank der unerschrockenen Intelligenz des Zeichenlehrers Walter Hartright und der Mrs. Marian Halcombe wird ein krimineller Erbschleichversuch schließlich vereitelt. Der Kriminalroman verlagert die Perspektive vom leidenden Opfer auf das verborgene Verbrechen und dessen Aufklärung. Die Verrätselung und Vertuschung des Verbrechens wird mit semiotischem und kriminalistischem Spürsinn aufgedeckt. Eine neue Gattung entsteht also, weil man die natur- und geisteswis-

Sir Arthur Conan Doyle als Sklave seiner fiktiven Figur Sherlock Holmes. Karikatur von Bernard Partridge, 1926

Buchumschlag der Everyman-Ausgabe von *The Woman in White*

senschaftlichen Erkenntnisverfahren des Kausalitätsdenkens und der individuellen Einfühlung für Zwecke der Verbrechensbekämpfung auf die Literatur überträgt. Wie schon in der Theorie des Erhabenen vorgezeichnet, erlaubt der ästhetische Abstand, das existentielle Unbetroffensein, dem Leser die lustvolle Beteiligung an den Schrecken geheimnisvoller Vorgänge. Die Entwirrung des Komplotts geschieht in *The Woman in White* schrittweise durch mehrere Erzähler, die jeweils persönlich in die Vorgänge verstrickt sind. Collins' melodramatische Phantasie schafft mit dem eleganten Fosco und Sir Percival Glyde zwei denkwürdige Bösewichte. Nicht nur das Tempo der Ereignisabfolge und die gelungene Mischung aus Detailrealismus und sensationellem Geschehen, auch die Kunst Collins', atmosphärisch dichte Seelenlandschaften zu entwerfen, erklärt den andauernden Erfolg dieses Romans:

> The clouds were wild in the western heaven, and the wind blew chill from the sea. Far as the shore was, the sound of the surf swept over the intervening moorland, and beat drearily in my ears when I entered the churchyard. Not a living creature was in sight. The place looked lonelier than ever as I chose my position, and waited and watched, with my eyes on the white cross that rose over Mrs. Fairlie's grave.
>
> (*The Woman in White*, »The Story Begun by Walter Hartright«, Kap. 12)

Die moderne Wirklichkeit nimmt bei Collins, Doyle und Agatha Christie den Charakter eines Mediums an, dessen Zeichen sorgfältige Untersuchungen erfordern oder seelische Stürme der Beteiligten widerspiegeln.

Leidenschaften und Schauerrepertoire

Diese Fähigkeit des Schauerrepertoires, dunkle Leidenschaften und Unbewusstes auszudrücken, ist auch am Romanwerk der Brontë-Schwestern und an Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) ablesbar. Charlotte Brontë erzählt im Ich-Roman *Jane Eyre* (1847) die Geschichte des Waisenmädchens, das es bis zur Hauslehrerin im Haushalt eines (moralisch anrüchigen) Gentleman (Rochester) bringt, der seine verrückte Frau, eine Kreolin von den Westindischen Inseln, in der Dachkammer versteckt und erst nach deren Tod eine Verbindung mit Jane eingehen kann, nachdem er zum Entsetzen Janes zunächst durchaus zur Bigamie bereit gewesen war. Explodierende Gefühle des Hasses, der Liebe und der verdeckten Sexualität in Verbindung mit der Atmosphäre der Gewalttätigkeit erinnern in *Jane Eyre wie in* Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847) an die entfesselten Leidenschaften des Schreckensromans. Zugleich wird der gotische Apparat, wie schon in Austens *Northanger Abbey* (begonnen 1798, veröffentlicht 1818), parodistisch unterminiert. In *Jane Eyre* bittet etwa Rochester die aufgeregten Frauen, ihn nicht »herunterzureißen oder zu erdrosseln« (Kap. 20). Brontë spielt auf das Klischee an und verwandelt es an anderer Stelle, um verborgene seelische und sexuelle Spannungen anzuzeigen. Janes Träume in Thornfield während ihrer Verlobungszeit nehmen teilweise surrealistische Züge an, wenn etwa statt des erwarteten Mondes eine Hand durch die Wolke kommt. Schmerzhaft empfindet Jane die körperliche Anziehungskraft Rochesters in ihrer gänzlich unsanften, unsentimentalen Leidenschaft für ihn. Konventionelle Gefühlsstereotypen der *gothic romance* werden in der Verwandlung und Zähmung des aristokratischen Verführers durchbrochen. Jane hasst sich selbst, als sie nicht ihrem körperlichen Drang, sondern ihrem Gewissen folgt: »I longed to be his; I panted to return: […] I abhorred myself. […] I was hateful in my own eyes.« (*Jane Eyre*, Kap. 27) Aber auch die konventionelle Rolle der schreckhaften Heldin, die sich wegen fremder, bedrohlicher Sinneseindrücke zu-

nächst ängstigt (beim Brandanschlag auf Mr. Rochester), muss sie gelegentlich übernehmen. Wegen der Aktualität der Frauenfrage hat der Roman seit einiger Zeit eine besonders lebhafte Diskussion ausgelöst.

Doppelidentität und Zeichenauslegung

Das moralische Gut-Böse-Schema der *gothic romance* erscheint in Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* in psychologisierter Form. Der gesellschaftlich erfolgreiche Jekyll besitzt in Wahrheit eine Doppelidentität, in deren verborgenen, bösen, entsetzlichen Teil – Hyde – er sich mithilfe einer Droge verwandeln kann. Die Anlage der spannenden Geschichte folgt wie bei Collins dem kriminalistischen Muster. Erst nach der Aufdeckung der Identität von Hyde und dem abschließenden Geständnis löst sich das Geheimnis eines Mordes auf. Der vorzügliche allegorische Schauerroman entscheidet den alten Kampf zwischen guter und bestialischer Natur zugunsten der Letzteren in einer modernen Welt, die sich aus Wissenschaft und Gespaltenheit, nächtlicher Großstadt und Kriminalität, interpretationsbedürftigen Zeichen und misstrauischen Zeichenauslegern (z. B. dem Anwalt) zusammensetzt. In James Hoggs schottischem, die Atmosphäre des Calvinismus voraussetzenden Roman *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) überschreitet der Protagonist und (im zweiten Teil) Ich-Erzähler Robert Colwan in seinem religiösen Wahn offenbar die Grenze zum Wahnsinn, indem er vor seinem Selbstmord um der göttlichen Gerechtigkeit willen mehrere Morde begeht. Das Manuskript seiner Beichte, die den zweiten Teil des Romans bildet, wird hundert Jahre nach seiner Bestattung entdeckt. Der Roman enthält mehrere Indizien für die dissoziativen Störungen des Protagonisten (Amnesie, Halluzination, Hass auf Frauen, Aggression), legt also sowohl eine gattungsbezogene und metaphysische als auch eine psychologische Lesart nahe. Da er in einer Zwischenzone zwischen einem Schauerroman und einer psychologischen Studie angesiedelt ist, kann man die Figur Gil-Martin sowohl als objektiv – wie Mephistopheles in Goethes *Faust* – existierenden Teufel als auch als verborgenen Teil der Persönlichkeit von Robert deuten. Fazit: Die wirkungsvollen Strukturen des Schauerromans sind nicht nur ein Erzeugnis der ›gotischen‹ Tradition und Imagination. Die Repräsentation pathologischer Extremsituationen und ihrer Diagnose gewinnt vielmehr ihre Plausibilität zunehmend von den Einsichten der im 19. Jahrhundert entstehenden Psychoanalyse und Psychiatrie. Hoggs beklemmender Roman bezeichnet den Beginn einer spezifisch schottischen Wechselwirkung von Roman und Psychoanalyse, die über Stevenson, James Matthew Barrie (*Farewell to Miss Julie Logan: A Wintry Tale,* 1931) bis Muriel Spark (*The Prime of Miss Jean Brodie,* 1961) und Alasdair Gray (*Lanark,* 1984) führt.

Der historische Roman

Der Erfinder des historischen Romans ist der Schotte Sir Walter Scott. Seine in der nahen schottisch-englischen Geschichte angesiedelten *Waverley*-Romane begründen die im 19. Jahrhundert außerordentlich beliebte Gattung. Wie Byron ist Scott ein europäisches Ereignis, das lange nachwirkt.

Scotts Romane spiegeln und befördern ein historisches Bewusstsein und eine Nachfrage nach historischen Stoffen, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stetig zugenommen hatte. Die Aufgabe zeitloser antiker Maßstäbe zugunsten entwicklungsgeschichtlich-psychologischer, die Wiederentdeckung des Mittelalters, die schottische Schule der Zivilisationsgeschichte (Adam Ferguson, *An*

Historisches Bewusstsein

Essay on the History of Civil Society, 1767), die Bemühungen der Antiquare – dies alles bereitet den Boden für die Entstehung eines geschichtlichen Sinnes, der die Eigenart jeder Epoche anerkennt. Seine volle Ausprägung erhält dieser historische Sinn allerdings erst durch die Erfahrung der sich beschleunigenden Zeit, die den Zeitgenossen der Französischen Revolution, der industriellen Revolution und der napoleonischen Wirren die Relativität des Hier und Jetzt deutlich vor Augen führt.

Der Prototyp des historischen Romans

Walter Scotts *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814), der erste historische Roman der Weltliteratur, knüpft genau an diese Erfahrungen an. In einer Zeit des gesellschaftlichen und politischen Umbruchs gerät der schwankende, träumerische Edward Waverley beim Aufstand (1745) des Stuart-Prätendenten zwischen die Fronten. Er bewegt sich zwischen den rückständigen Highlanders, welche die Ansprüche des Hauses Stuart unterstützen, und den zivilisatorisch viel weiter fortgeschrittenen Engländern, die sich dem neuen Königshaus der Hannoveraner verpflichtet fühlen. Die zwischen romantischer Begeisterung für die Hochländer und rationaler Einsicht in ihre Schwächen, zwischen Loyalität und Illoyalität schwankende Haltung der fiktiven Hauptfigur ist ein Symptom für die zweideutige Einstellung Scotts zur Modernisierungserfahrung. Der gesellschaftliche und technische Wandel, in den Schottland nach der Vereinigung der beiden Königreiche im Jahre 1707 hineingerissen wird und den Scott begrüßt, bringt nämlich nicht nur Gewinn. Mit der alten schottischen Lebensart verschwinden nicht nur Vorurteile und Grobheit, sondern auch Tugenden einer feudalen Gesellschaft wie Loyalität, Glaube und Gastfreundschaft. Die intensive Hinwendung zur eigenen

Das neugotische Rathaus von Manchester (1868), ein Monument bürgerlichen Stolzes und Reichtums. Die Rückwendung zum mittelalterlichen Vorbild ist für die Architektur des 19. Jahrhunderts typisch.

Geschichte und Kultur soll also, zumal mit den Mitteln der imaginativen Verlebendigung geschichtlicher Fakten, Trennungsschocks abfedern und bedrohte Identität abstützen. Der Roman leistet eine doppelte Versöhnungsarbeit, indem er Vergangenheit und Gegenwart, Schottland und England durch die Handlung und die Sympathiesteuerung zusammenbringt. Politisch weckt Scott letztlich Sympathien für den britischen Einheitsstaat. Zu diesem Zwecke müssen Vorurteile gegenüber Schottland abgebaut werden. Die den publizistischen Erfolg garantierende *romance*, die gleichwohl auf Tatsachen und persönlichen Erinnerungen gründet, leistet eben dies. Sie taucht die vom Erzähler keineswegs verschwiegene Rückständigkeit, Gewalttätigkeit und Armut des schottischen Hochlandes in ein romantisches Licht, gibt ihr den Reiz des Exotischen und Poetischen. Damit entsteht ein interessantes Paradox. Die Modernisierung, zu deren Voraussetzungen die Einrichtung eines gut funktionierenden Nationalstaates gehört, wird ästhetisch mit den Mitteln einer scheinbar überholten Literaturform, nämlich der *romance*, vorangetrieben und abgesichert.

Versöhnung

Scott ist sich durchaus bewusst, etwas Neues geschaffen zu haben (»an experiment on the public taste«; »General Preface«). Die Funktionsfähigkeit des durch ihn begründeten Gattungsmodells erklärt sich vor allem aus der geglückten Verbindung von *history* und *romance*. Dabei ist eine Zweiteilung zu beobachten. Während die in den Lowlands spielenden Teile dem Vorbild des realistischen Romans folgen, dringen – schon allein bedingt durch den veränderten Gegenstand – vor allem in die Abschnitte über die Highlanders zahlreiche romaneske Elemente ein (Abenteuer, Spannung, Liebe, pittoreske Landschaften). Anspielungen und lyrische Einschübe bauen zusätzlich eine romaneske Atmosphäre auf, so etwa, wenn Waverley in zarter ironischer Brechung mit einem Romanzenritter verglichen wird (»like a knight of romance«). Aus der *romance* vertraut ist auch der Wechsel zwischen raschem Geschehen und langsamen, breit ausgeführten beschreibenden Teilen und Szenen, in denen das pittoreske Schottland ausgebreitet wird.

Vorzüglich gelungen ist die Lösung des Vermittlungsproblems. Indem Scott den Schwerpunkt auf die Erlebnisse der fiktiven Figur Waverley legt, die mit beiden Seiten Kontakt pflegt, und geschichtlich bezeugte Personen nur als Nebenfiguren in Erscheinung treten, schafft er sich den nötigen imaginativen Freiraum. Gleichwohl sind die Handlungen, Rede- und Denkweisen der Charaktere sorgfältig als Ausdruck zeitbedingter Umstände entworfen. Das ist Scotts entscheidender Beitrag zur Entwicklung des Romans. Zu den bedingenden Gegebenheiten, die im Roman Verhalten, Denken und Fühlen durch und durch prägen, gehören beispielsweise das religiöse Bekenntnis (Calvinismus, Katholizismus), die Klassenzugehörigkeit, die politische Überzeugung (Whig vs. Tory), die Nation und der Beruf. Um die regionale und politische Besonderheit Schottlands zu vergegenwärtigen, flicht Scott immer wieder französische – wegen der Verbindungen mit Frankreich – und stilisierte gälische Sprachbrocken ein. Geschichtliche Glaubwürdigkeit gewinnt Scott vor allem durch die Wahl eines Zeitraums, der sichtlich noch im Bereich persönlicher Erinnerungen und lebendiger Erzähltraditionen liegt. Historische Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinragt und von einer Hauptfigur vermittelt wird, die zu beiden Seiten intensiven Kontakt pflegt, ersteht vor den Augen des Lesers mit besonderer Lebendigkeit und Plastizität. Scotts Romanze, in der das ländliche Schloss als »solitary and seemingly enchanted mansion« (Kap. 9) beschrieben werden kann, ist durch Erfahrung und historische Forschung abgesichert. Dennoch kann man sagen, dass für den Roman insgesamt

Die erzählerische Vermittlung der Geschichte

Der Ritter vor der Klause des Einsiedlers. Illustration zu Scotts *Ivanhoe*

der Kompromiss oder das Schwanken zwischen Idealismus und Realismus, Ironisierung und romantischem Klischee charakteristisch ist. Gemäß der versöhnlichen Botschaft wird Waverley trotz seines durch das Lesen bestärkten tagträumerischen Verhaltens vor dem Absturz ins Bodenlose bewahrt. Der Zusammenstoß des aus dem Lesen geborenen Romantizismus des Helden oder der Heldin mit der Lebenspraxis gehört aber fortan zu den großen Themen realistischen Erzählens. *Waverley* ist somit auch eine Antwort auf die moderne Lesekultur.

Der Rang der frühen *Waverley*-Romane (u. a. *The Antiquary*, 1816; *Old Mortality*, 1816; *The Heart of Midlothian*, 1818) ist unbestritten. Auf ihnen beruht die heutige Wertschätzung Scotts. Auch für sie gilt, insbesondere für Jeanie Deans' Rettung ihrer verurteilten Schwester in *The Heart of Midlothian*, dass die Einzelschicksale und die Handlungen von dem sie bedingenden nationalen, sozialen und politischen Hintergrund nicht ablösbar sind. In den mit *Ivanhoe* (1819) einsetzenden Mittelalter-Romanen fehlt dagegen eine überzeugende Verankerung der Romangestalten in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Mangelnde Sachkunde wird mit Theatralik und vagem Historisieren überspielt. An die Stelle des von Nebenfiguren gesprochenen authentischen Dialekts treten literarisch schon genutzte Archaismen wie »God wot«. Die anspruchsloseren Scott-Nachfolger (G.P.R. James, W.H. Ainsworth) begnügen sich mit dem Erstellen von bunten historischen Fassaden.

Verwissenschaftlichung und historischer Roman

Mit Edward Bulwer-Lyttons *Rienzi: The Last of the Roman Tribunes* (1835) setzt eine Verwissenschaftlichung des historischen Romans ein. Sie führt bei Bulwer freilich zu einer merkwürdig unzeitgemäßen Verbindung von historischer Exaktheit und romanesker Handlung. Umgekehrt benutzt die wissenschaftliche Geschichtsschreibung unter dem Einfluss von Macaulays Essay über die Geschichte (1828) die Illusionstechniken des Romans, um sich die Wirkung lebendiger Unmittelbarkeit zuzuführen (z. B. Carlyle, *The French Revolution*, 1837; Macaulay, *History of England from the Accession of James II*, 1849–59).

Thackerays Kritik an romantischer Idealisierung

Wirklich gelungene historische Romane sind rar. G. Eliots äußerst sachkundiges Werk *Romola* (1862–63) wirkt angestrengt und auch Dickens' melodramatische Darstellung der Französischen Revolution, die mit einem Minimum an historischem Sachwissen auskommt (*A Tale of Two Cities*, 1859), wird nicht zu seinen Meisterwerken gezählt. Zu den großen Ausnahmen ist William Makepeace Thackerays *The History of Henry Esmond, Esquire* (1852) zu rechnen. Große Geschichte, erlebt und erzählt aus dem Blickwinkel einer Privatperson, verliert den Nimbus des Heroischen, den ihr die Geschichtsschreiber gegeben haben. »[…] I would have history familiar rather than heroic« (Thackeray) bezeichnet genau das Rezept der autobiographisch angelegten Erzählung. Der skeptisch veranlagte, zwischen Whigs und Tories schwankende Henry Esmond konzentriert sich auf das scheinbar Nebensächliche und Gewöhnliche, die Rückkehr eines reiterlosen Pferdes beispielsweise oder eine Feier nach der Schlacht. Aus der Perspektive privater Begegnungen verlieren die Helden des Spanischen Erbfolgekrieges, zumal der Herzog von Marlborough, jeglichen Nimbus. Indem sich Thackeray auf persönliche Schwächen des berühmten Heerführers konzentriert, betreibt er gezielt dessen Demontage. Als Teilnehmer am Spanischen Erbfolgekrieg deckt Esmond darüber hinaus die Verfälschungen und Verherrlichungen der offiziellen Geschichtsschreibung auf. Scotts teilweise klischeehafte Romantisierung des 18. Jahrhunderts und Carlyles heroische Idealisierung fallen gleichermaßen seiner Desillusionierungs- und Entmythisierungsarbeit zum Opfer. Hinter dieser Kritik steckt eine im Grunde antigeschichtliche Haltung. Als Jahrmarkt der Eitelkeit ist

Geschichte für Thackeray die Wiederkehr des Gleichen. Nur die Kostüme ändern sich. Geschichte ist das Spielfeld einer in ihren Grundzügen unveränderten menschlichen Natur.

Formal erreicht Thackeray durch das autobiographische Erzählverfahren eine bemerkenswerte strukturelle und emotionale Geschlossenheit. Es unterstreicht darüber hinaus den privaten Charakter von Esmonds Geschichtserfahrung und erlaubt aufgrund der Verschränkung von Gegenwarts- und Vergangenheitsperspektive die funktionale Verwendung unterschiedlicher Bewusstseinsniveaus. Ganz hervorragend gelungen ist die stilistische Seite der Vermittlung des 18. Jahrhunderts. Indem Thackeray durchweg Nachahmungen (*pastiche*) oder direkte Entlehnungen der Stile zeitgenössischer Autoren und Zeitschriften (*Spectator*) benutzt, gibt er der fiktionalen Wiederherstellung der Vergangenheit den Anschein eines authentischen Textes.

Der Sozialroman

Wie die Gesellschaft, so kennt auch die Literatur mindestens seit dem Mittelalter soziales Elend als Gegenstand besorgter, zumal christlicher Zuwendung. Von der mittelalterlichen Klageliteratur über Thomas Mores Satire *Utopia* (1516) bis hin zu Goldsmiths *The Deserted Village* (1770) sind etwa die Leiden derjenigen verkündet worden, die von Einziehungsmaßnahmen (*enclosures*) der Grundbesitzer betroffen waren. Dennoch greift der seit etwa 1830 gehäuft auftretende Sozialroman über diese Tradition der Pauperismus-Literatur entschieden hinaus. Seine dem Bürgertum oder der Aristokratie angehörenden Autoren verstehen das Elend der im Industrialisierungsprozess entstandenen neuen Klasse der Arbeiterschaft als gefährliche Hypothek, als politische Zeitbombe, die möglichst rasch entschärft werden muss. Der Zerfall der englischen Gesellschaft in zwei »Nationen« (B. Disraeli) und Kulturen, die voneinander so gut wie nichts wissen, droht weit mehr als außenpolitische Bedrohungen Frieden, Wohlstand und Ordnung des englischen Staates zu zerstören. Das durch die Erinnerung an die Französische Revolution geschärfte Bewusstsein dieser Gefahr führt den Verfassern von Sozialromanen die Feder. Benjamin Disraeli (*Sybil or: The Two Nations*, 1845), Elizabeth Gaskell (*Mary Barton*, 1848; *North and South*, 1855) und Charles Dickens (*Hard Times*, 1854) – sie alle verbinden die unterhaltsam-spannende Einführung der bürgerlichen oder aristokratischen Leser in das unbekannte Land der Arbeiterkultur mit der Botschaft der Versöhnung, des inneren Wandels als Voraussetzung äußeren Wandels.

Work, which beads the brow and tans the flesh/ Of lusty manhood, casting out its devils,/ By whose weird art transmuting poor man's evils/ Their bed seems down, their one dish ever fresh.

Ford Maddox Brown, *Work*, 1862–65. Das dem Bild beigefügte Gedicht von Brown zeigt, dass die Viktorianer Arbeit u.a. als Sublimation sexueller Energien verstanden.

Anlass und Zweck des Sozialromans sind also klar. Er setzt sich mit den bedrohlichen Folgelasten des Modernisierungsprozesses auseinander, die vor allem nach 1832 eine Reihe von politischen Konfrontationen auslösen. Der vergebliche, von erheblichen Unruhen begleitete Versuch der Chartistenbewegung, durch politische Gleichstellung der Arbeiter eine Behebung sozialer Missstände einzuleiten, ist der sozialgeschichtliche Hintergrund des frühviktorianischen Sozialromans (1830–1850). Er leistet mit den Mitteln des Romans einen Beitrag zu Reformdebatten, Gesetzgebungsdiskussionen (1834, *Poor Law Act*) und parlamentarischen Untersuchungsberichten zur sozialen und sanitären Situation der Unterschichten. Häufig beziehen die Autoren ihre Erkenntnisse aus diesen Quellen. Disraeli wertet Parlamentsberichte aus, Kingsley wird von einem Artikel des Soziologen und Journalisten Henry Mayhew angeregt. Für die Romane *Sybil*,

Alton Locke (Kingsley) und *Mary Barton* bildet der Chartismus den unmittelbaren Schreibanlass, für *North and South* und *Hard Times* dagegen Streiks. Zumindest beim frühviktorianischen Sozialroman ist also der Ausdruck *social novel* dem neutraleren Begriff *industrial novel* vorzuziehen, weil nicht Stadt, Eisenbahnen und Fabriken das Hauptinteresse auf sich ziehen, sondern die Dramaturgie des sozialen Konflikts.

Gespaltene Perspektive

Diesen Konflikt betrachten die bürgerlichen Romanciers, die eine informationshungrige und besorgte Leserschaft unterhaltsam aufklären wollen, mit einer Mischung aus Sympathie für die Nöte der Arbeiterschaft und Angst vor gewaltsamen Ausbrüchen. Die Perspektive ist also gespalten. Gelegentlich geht das Verständnis so weit, dass ein streikender Arbeiter seine plausiblen Gründe für einen Streik ausführlich darlegen darf (im Kapitel »What is a Strike?« von Elizabeth Gaskells *North and South*).

Üblicher ist freilich Misstrauen gegenüber den Arbeitern, die Angst vor der Herrschaft der gewalttätigen Masse. Man fürchtet sich vor der Verführbarkeit der Unterschichten, betont deshalb – wie Carlyle in dem einflussreichen Essay *Chartism* (1839) – die Notwendigkeit einer weisen, patriarchalischen Leitung. Als sich der charakterlich untadelige Arbeiterführer John Barton in einen unbändigen Klassenhass hineinsteigert, bringt ihn die Erzählerin von *Mary Barton* mit dem mordenden Monster aus Mary Shelleys *Frankenstein* in Verbindung:

> [...] the only feeling that remained clear and undisturbed in the tumult of his heart was hatred to the one class, and keen sympathy with the other.
>
> But what availed his sympathy? No education had given him wisdom; and without wisdom, even love, with all its effects, too often works but harm. He acted to the best of his judgment, but it was a widely-erring judgment.
>
> The actions of the uneducated seem to me typified in those of Frankenstein, that monster of many human qualities, ungifted with a soul, a knowledge of the difference between good and evil.
>
> (Aus Kap. 15)

Handlung und rationalisierender Kommentar geraten freilich in einen charakteristischen Widerspruch. Erstere arbeitet die psychologisch überzeugende Einsicht heraus, dass der Leidende unzumutbare Frustrationen mit überschießender Aggressivität beantwortet. Laut Erzählerkommentar ist Bartons Fehlentwicklung dagegen einem Mangel an Bildung und moralischer Erziehung anzulasten. Der sowohl erzählerischen als auch gesellschaftlichen Bevormundung entspricht die aus Angst geborene Übertreibung. Der mordende Arbeiterführer passt nämlich nicht in die historische Landschaft des Viktorianismus.

Lösungsangebote

Auch die Einschätzung der Ursachen des Übels und der Möglichkeiten seiner Behebung fällt ähnlich widersprüchlich aus. Im Sozialroman des Zeitraums von 1830 bis 1850 herrscht ohne Frage die moralische Sehweise vor. Ursache des Übels ist der hartherzige, selbstsüchtige Unternehmer. Behoben oder gemildert wird es mit dessen Bekehrung vom rücksichtslosen zum verantwortungsvollen, mitfühlenden Menschen. Aber auch Romanzenlösungen werden nicht verschmäht, so etwa, wenn in *Sybil* die Tochter des Chartistenführers Walter Gerard sich als Nachfahrin einer vornehmen Familie herausstellt und deshalb den sie liebenden Charles Egremont Marney heiraten kann. Hier wie dort kommen institutionelle Lösungen also nicht in den Blickpunkt. Man hat deshalb davon gesprochen, dass die Schlüsse des Sozialromans ideologische Rezepte anbieten. Versöh-

nung, die erzwungen wird, erinnert daran, dass die Verbindung von romanzenhafter Handlung und sozialer Analyse häufig die Schwachstelle dieses Romantyps bildet.

Dickens fällt in diesem Zusammenhang allerdings auf. Er macht nicht nur moralisches Fehlverhalten, sondern auch ein schwer durchschaubares System, d. h. die Besonderheiten der neuen Produktions- und Lebensweise und der sie tragenden utilitaristischen Mentalität, für zerstörerische und entstellende Wirkungen verantwortlich (*Hard Times*). Die freudlose Monotonie der Arbeit in Coketown, die Monotonie seiner Wohnviertel und die allenthalben greifbaren Umweltschäden (»black canal«, Kap. »The Key-note«) verurteilen die Bewohner zu einem unnatürlichen, verkrüppelten, entfremdeten Dasein. Der Erzähler deutet es mit Wahnsinns- und Höllenassoziationen. Die »ungeheure Vielfalt verkrüppelter und verbogener« Kamine im Arbeiterviertel Coketown verweist sinnbildlich auf die Menschen, die dort wohnen: »… were built in an immense variety of stunted and crooked shapes as though every house put out a sign of the kind of people who might be expected to be born in it;« (*Hard Times*, Kap. »Stephen Blackpool«). Eine ausschließlich an Tatsachen, rationalen Einsichten, Statistiken und Gewinnkalkülen ausgerichtete Lebensform richtet – so *Hard Times* – in den Seelen der Betroffenen schlimme Zerstörungen an. Phantasie und Gefühl verkümmern. Die Saat einer falschen rationalistisch-utilitaristischen Erziehung, die Gradgrind seinen Kindern Tom und Louisa angedeihen lässt, um sie für die moderne Welt zu trainieren, trägt böse Früchte. Tom gerät auf die schiefe Bahn und kann nur gerettet werden, als Louisa, die eine lieblose Ehe mit Bounderby eingehen musste, in einer Krise sich ihres besseren Ichs besinnt und auch Gradgrind zur Umkehr bewegt. Dickens' böse Karikatur der Statistik-Manie der 40er Jahre muss allerdings mit Vorbehalten betrachtet werden. Reform- und Sanierungsmaßnahmen waren ohne zuverlässige Datenerhebungen gar nicht denkbar und machbar.

Dickens' Hard Times

Zu den herausragenden Beispielen des frühen Sozialromans gehören Charles Kingsleys *Alton Locke, Tailor and Poet* (1850) und Mrs. Gaskells *Mary Barton*. In beiden Fällen sind hier die über den *plot* angebotenen Lösungen wiederum der am wenigsten überzeugende Teil. Sowohl vom beengenden Calvinismus der Mutter als auch von der Chartisten-Demonstration 1848 tief enttäuscht, findet der dichtende Schneider Locke schließlich Frieden durch seine Bekehrung zum christlichen Sozialismus. Erlösung ist nämlich, ganz gemäß Carlyle, nicht von politischen Lehren oder Systemen, sondern nur vom inneren Wandel zu erhoffen: »For my part, I seem to have learned that the only thing to regenerate the world is not more of any system, good or bad, but simply more of the Spirit of God.« (Kap. 10, »How Folks Turn Chartists«). Der Fabrikbesitzer Carson versöhnt sich mit John Barton, dem sterbenden Mörder seines Sohnes. Mary Barton und Jem Wilson wandern nach Kanada aus.

Die Auswanderer in Ford Maddox Browns Bild *The Last of England* (1855) blicken auf die langsam verschwindende englische Küste zurück.

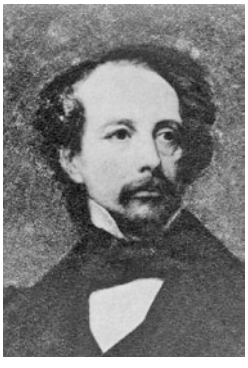
Viel entscheidender als diese mit Carlylescher Ideologie behafteten Handlungen ist freilich die authentische Vergegenwärtigung der Arbeiterkultur in Dialogszenen und Beschreibungen. Sowohl die dialektgefärbten Dialoge realistisch und individualisierend dargestellter Figuren in *Mary Barton* als auch der autobiographische Bericht des Alton Locke stellen erstaunliche imaginative Grenzüberschreitungen der Autoren dar. Möglich werden sie durch einschlägige Erfahrungen – die Gaskell lebte in Manchester – und Nachforschungen. Wie sich der junge Alton Locke in seiner Phantasie aus dem gefängnisartigen Elend seiner Londoner Behausung befreit, gehört zu den bewegendsten Darstellungsleistungen der Erzählung.

Die Darstellung der Arbeiterkultur

Mittel der Sympathiewerbung

Wer um Sympathie wirbt, muss den Standpunkt des Sympathiebedürftigen verständlich machen. Unmittelbar Einblick zu geben in die Gefühls- und Gedankenwelt der Arbeiter ist deshalb das Anliegen der Gaskell: »But what I wish to impress is what the workman feels and thinks.« (*Mary Barton*, Kap. 3), bemerkt sie als Erzählerin. Weil der Roman multiperspektivisch angelegt ist, erlaubt er uns immer wieder Einblicke in die Bewusstseinsvorgänge der Arbeiter, sei es durch ihre Reden, sei es durch die Wiedergabe von Denkinhalten. Der Realismus der Gaskell ist also humanitär begründet. Einem Reisebericht oder Sozialreport ähnlich, ist sein Ziel die Vermittlung eines fremden Sozialraums. Noch nie zuvor waren in der englischen Romanliteratur die Unterschichten so massiv und aus so intimer Kenntnis heraus in den Mittelpunkt einer Erzählung gerückt worden. Eine ganze Reihe von Darstellungsverfahren erfüllt die Aufgabe, Sympathie zu stiften und über den fremden Sozialraum aufzuklären. Dazu gehören wertungsfreie, fast schon soziologische Bestandsaufnahmen von Einzelheiten (der Haushalt der Bartons), affektiv aufgeladene Schilderungen des Elends (Davenports Kellerloch, auch der Tod der Prostituierten Esther), erklärende historisch-ökonomische Diskurse über den Klassengegensatz, vorwurfsvolle Klagereden, die auf der Klaviatur der Empfindungen des Lesers spielen, kontrastive Gegenüberstellungen von Armut und Reichtum und schließlich zahlreiche rührende Beispiele solidarischen Verhaltens und kultureller Betätigungen (Poesie, Naturkunde) in der Arbeitergemeinde. Weit entfernt davon, die Unterschichten als rauflustige, grobe, von Leidenschaften gepeitschte Masse möglicher Umstürzler darzustellen, stattet Gaskell diese, alles in allem genommen, mit eher vorbildhaften Zügen aus.

Charles Dickens und London



Charles Dickens

Dickens' Genialität verwandelt die Formen der viktorianischen Unterhaltungsliteratur in große Kunst. Darin liegt das Geheimnis seines Ansehens bei Kritikern und Lesern bis heute. Er stellt seine außerordentliche erzählerische Begabung in den Dienst volkstümlicher Formen wie Melodrama, Predigt und Komödie, um mit ihrer Hilfe die sich in der Metropole London verdichtende moderne Wirklichkeit zu erkunden. Durch moralische Vereinfachung bietet Dickens noch einmal eine Gesamtvision der komplexen modernen Wirklichkeit. Volkstümlicher Mentalität entspricht, wie ein Blick auf die zeitgenössischen Balladen lehrt, auch die neugierige, unvoreingenommene, faszinierte, keineswegs unkritische Hinwendung zu den Tatsachen der neuen städtischen und industriellen Welt. Indem Dickens vor allem die Londoner Bevölkerung und Gesellschaft zum eigentlichen Gegenstand seiner Romane macht – schon Zeitgenossen haben dies hervorgehoben –, erobert er für die englische Erzählkunst ein neues Terrain. Dickens hat mit Romanen wie *Oliver Twist* (1837–39) und *Bleak House* (1852–53) den Mythos London geschaffen, der bis heute nachwirkt. Sentimentale Übertreibungen, mangelnder Realismus, unerotische, engelgleiche Mädchen- und Frauengestalten, lockere Kompositionen – alle diese auch von der Kritik zu Recht genannten Mängel seiner Kunst ändern nichts daran, dass Dickens in der Landschaft der englischen Romankunst einzigartig dasteht. Seine künstlerische Wandlungsfähigkeit war beträchtlich. Während die pikareske Erzählung *The Pickwick Papers* (1836–37) noch an die Welt von Fielding und Goldsmith erinnert, gemahnt das düstere London des Abfalls und der Kriminalität im letzten vollendeten Roman, *Our Mutual Friend* (1864–65), schon an Joseph Conrads *The Secret Agent* (1907).

Der frühe Dickens: Komik und Melodrama

Der frühe Dickens erobert die Herzen des viktorianischen Lesepublikums als genauer Beobachter und sprachgewaltiger Erfinder komischer Figuren, die bis heute in der kulturellen Erinnerung Englands weiterleben. Dickens, der leidenschaftliche Großstadtmensch, versieht seine Gestalten mit einer bisher nicht erlebten Vitalität, Energie und Geschwindigkeit. In *The Pickwick Papers* herrscht die heitere, gelöste Stimmung vor. Der große Erfolg dieser Erzählung hängt mit der illusionslosen Cockney-Figur Sam Weller zusammen, der den städtischen Überlebenskampf kennt, zugleich aber die Gutmütigkeit und das Ideal der Anständigkeit seines Herrn Pickwick respektieren lernt. Übermütige Sprachparodien stellen die Schwächen verschiedener Berufstypen bloß. Auch in *Nicholas Nickleby* (1838–39) begründen sich verselbstständigende Szenen von umwerfender Komik den Unterhaltungswert des Romans, so etwa, wenn der des Lesens und Schreibens fast unkundige Squeers sich als Englischlehrer betätigt. Komik und pikareske Handlung werden hier aber einem melodramatischen Gestaltungsschema – die armen, tugendhaften Geschwister Nickleby fallen ums Haar den Anschlägen des verbrecherischen Finanziers und Onkels zum Opfer – eingefügt, das die sozialkritische Absicht des Romans trägt. Sozialkritik und Melodrama bilden im frühviktorianischen *age of transition* nicht unbedingt einen Widerspruch. Die raschen Umschwünge, die gesteigerte Unsicherheit des modernen Lebens und die eindrückliche Krassheit der sozialen Gegensätze bieten sich darüber hinaus für eine melodramatische Gestaltung durchaus an. Ähnliches gilt für das bei Dickens so auffällige Theater- und Rollenspiel, das nicht nur die kindliche Phantasie des Autors und seine Leidenschaft fürs Theater bezeugt, sondern auch zu einer flüssig gewordenen Gesellschaftsstruktur passt. Am Beispiel von Nells Flucht in den Tod auf dem Lande bestärkt Dickens in *The Old Curiosity Shop* (1840–41) seine Sicht des Stadt-Land-Gegensatzes. Im Gegensatz zum herrschenden ideologischen Schema der Zeit verknüpft er die Idylle des Landes mit dem Tod, London hingegen mit unbändigem Lebenswillen.

Panorama von London mit Blick auf St. Paul's, von Niels Lund (1901)

Die zweideutige FaszinationL ondons

Dickens empfindet für London »the attraction of repulsion«. Das Monster, dessen Faszination man gleichwohl verfällt, fügt sich bruchlos in die Ästhetik des Erhabenen ein. Sie liefert Romantikern und Viktorianern die Kategorien, welche die ästhetische Bewältigung der bestürzenden Erfahrung der explodierenden Metropole und der Welt der Schlote erlauben. Entsprechend zwiespältig zwischen Zustimmung und Ablehnung, Faszination und Schrecken schwankend, ist Dickens' Londonbild. Sobald sich die Sozialkritik verdüstert und radikalisiert, nimmt London die Züge eines Molochs (»monster«) an, das seine Opfer verschlingt, eines Labyrinths, in dem sie hoffnungslos zugrundegehen. Oliver Twist (im gleichnamigen Roman), das dem Arbeitshaus entronnene Unschuldslamm, wird vor diesem Schicksal nur deshalb bewahrt, weil der Roman nicht nur als realistische Studie des Verbrechermilieus (Fagin, Sykes) und seiner bürgerlichen Entsprechungen, sondern auch als modernes Märchen angelegt ist. Die nicht nur bei den Londoner Kriminellen, sondern auch im bürgerlichen Milieu der Kleinstadt anzutreffende Herrschaft der Habgier, der Selbstsucht und des Eigeninteresses wird durch gegenläufige Kräfte in Gestalt des wohltätigen Mr. Brownlow auf wundersame Weise in die Schranken gewiesen. Die gehäuften Zufälle und Fügungen, einschließlich der Fähigkeit der entführten und gefangengesetzten Waise Oliver, trotz des teuflischen Fagin und der Unterwelt seine Unschuld zu bewahren, erklären nicht die Kraft des Romans. Diese hängt vielmehr mit Dickens' Gabe zusammen, den Blickpunkt des verfolgten Kindes mit großem Einfühlungsvermögen einzunehmen. London wird zur alptraumhaften Unterwelt, zum Modell der aus den Fugen geratenen modernen Wirklichkeit. Das Thema des verlorenen Kindes und die poetische Beschwörung kindlicher Ängste und Wunschträume verleihen auch *Great Expectations* (1860–61) und dem autobiographischen Roman *David Copperfield* (1849–50) ihre besondere Note.

Titelblatt zu Teil IV von Dickens' *David Copperfield*

Mit zunehmendem Alter vergrößert sich Dickens' kritische Distanz zur modernen Gesellschaft. Er bestätigt nicht die Selbstzufriedenheit des Hochviktorianismus. Dies ist wohl ein Zeichen für die feine Witterung des Autors und für das Zerbrechen seiner bisherigen bürgerlichen Existenz aufgrund einer Liebesaffäre. Schon *Dombey and Son* (1846–48) bietet statt der bislang üblichen lockeren Struktur eine thematisch einheitliche Vision der Gesellschaft, in deren Mittelpunkt London und der stolze, kalte, hartherzige Geschäftsmann Dombey stehen. Dombeys Welt bildet ein System, in dem alles käuflich ist, von der Erziehung in einer Privatschule bis hin zur Ehefrau. Reservate menschlicher Wärme gehören meist einer älteren, überholten Zeit an. Der Verrat an den Werten der Liebe und der Mitmenschlichkeit treibt Dombey in die Selbstzerstörung, vor der ihn nur seine späte Reue rettet. Allerdings beurteilt der Autor die entfesselte Dynamik der Zeit, die er im hektischen Londoner Straßenleben und im Eisenbahnbau zur Anschauung bringt, nicht nur negativ. Im Chaos der Umwälzungen kündigt sich auch der Fortschritt an. Dass positiv gezeichnete Figuren wie der wackere Heizer Toodle in Eisenbahnmetaphern denken, ist nicht nur komisch, sondern soll auch Zustimmung zur neuen Zeit anzeigen. Diese ambivalente Haltung zur Modernisierung behält Dickens bis zu einem gewissen Grade auch noch in *Bleak House* bei. Während der allwissende Erzähler im dramatischen Präsens ein verächtliches, apokalyptisches Bild der Slums und korrupten Gerichtshöfe zeichnet, bietet Esthers persönliche Erzählung ein Gegengewicht hierzu, weil sie den Glauben an die Reformfähigkeit der Gesellschaft nicht preisgibt.

Verdüsterung im Spätwerk

Die Zeichenhaftigkeit der Großstadt

Dass es im Roman *Bleak House* von Waisen und verantwortungslosen Eltern nur so wimmelt, dazu von detektivischen und kriminalistischen Verfahren, zeigt

gleichwohl, in welchem Maße seine Welt an die weitgehend pessimistische Gesellschaftsvision von *Little Dorrit* (1855–57), wo Einkerkerung und Gefängnis die zentralen Symbole sind, herangerückt ist. Das Thema der Verstellung, der Maske, der doppelten Existenz, des verborgenen Verbrechens, überhaupt der Zeichenhaftigkeit der Großstadt, die ständiger Interpretationsaktivitäten bedarf, nimmt im komplexen, vielschichtigen Spätwerk von Dickens, zumal in *Our Mutual Friend*, immer mehr zu. Der nach London zurückgekehrte, angeblich ermordete John Harmon verbirgt sich unter einer anderen Identität; Boffin gibt vor, vor der Macht des Geldes kapituliert und sich in einen Geizkragen verwandelt zu haben; Bradley Headstone führt tagsüber das Leben eines wohlanständigen Lehrers, während er nachts aus verzehrender Leidenschaft und zurückgewiesener Liebe die Verfolgung seines Rivalen aufnimmt – gewiss das stärkste, psychologisch treffendste Bild des Romans. Auch das Zeichen des Geldes führt in die Irre. Es verweist auf den zerstörerischen Materialismus der neuen Welt, den der Roman wiederum im Zeichen des Abfalls (»dust«) symbolisiert. Bis zum Ende seiner Karriere hält Dickens nämlich an der Botschaft der Liebe fest und an der Strategie, durch das Wecken von moralischen Empfindungen diese Botschaft im Herzen der Leser zu verankern. Das trifft in besonderem Maße auf seine Weihnachtserzählungen (u. a. *A Christmas Carol,* 1843) zu (»intended to awaken loving and forebearing thoughts«, wie Dickens sagt).

Illustration von Phiz zu *David Copperfield*. Ein Lehrer an der Schule Salem House spielt auf der Flöte.

Realismus bei Thackeray, Trollope und Meredith

Kritik an Dickens

Dickens' melodramatische, humoristische und sentimentale Verwandlung der Welt stößt bei einigen zeitgenössischen Romanciers auf Kritik. Wohl nicht zuletzt unter dem Einfluss der französischen Vorbilder Balzac und Flaubert werfen Thackeray, Trollope und George Eliot dem ansonsten bewunderten Meister Mangel an Realismus vor. Thackeray besteht auf der wahrheitsgetreuen Darstellung der menschlichen Natur und rügt deshalb Dickens' humoristische Verformungen der Erfahrungswirklichkeit: »For instance Micawber appears to me an exaggeration of a man, as his name is of a name. It is delightful and makes me laugh: but it is no more a real man than my friend Punch is« (Brief vom Mai 1851). Eliot tadelt Dickens' »preternaturally virtuous poor children and artisans, his melodramatic boatmen and courtezans« (aus »The Natural History of German Life«, 1856), und Anthony Trollope ironisiert in *The Warden* (1855) die melodramatischen Stereotypen des Sozialreformers Dickens (»Mr. Sentiment«): »[…] his good poor people are so very good; his hard rich people so very hard;« (Kap. 15). Trollope durchschaut dabei durchaus, dass die Verwendung schreiender Farben entscheidend zur breiten Wirkung der Dickensschen Appelle beiträgt.

Daraus wird auch schon deutlich, dass der Vorwurf des mangelnden Realismus oft – zumindest bei Thackeray und Trollope – verbunden ist mit deutlicher Distanz zum Ethos der radikalen Reform und seiner volkstümlichen Ausdrucksformen. Der Arzt und entschiedene Reformer Bold in *The Warden* muss zu seinem Leidwesen erfahren, dass die von ihm ausgelöste Pressekampagne gegen die Privilegien des Pfarrers und Stiftungsverwesers Harding diesen, einen persönlich völlig integren Mann, zutiefst verletzt. Thackeray stellt seine ans Zynische grenzende Analyse des gehobenen Bürgertums und des niederen Adels schon allein mit dem Titel *Vanity Fair* (1847–48), d. h. Jahrmarkt der Eitelkeit, vor den Horizont herkömmlicher Moral und Menschenkritik. Das Geschick des

Menschen, seine Natur, sei es nun einmal, im Weltgetriebe eine unrühmliche Rolle zu spielen. Keiner kommt ungerupft davon. Eine wirklich reformerische Perspektive ist bei diesem Ansatz nicht zu entdecken. Frei von anklagend-sozialkritischem Pathos, nimmt der Realismus jetzt eine distanzierte, nüchterne, ironische, auch melancholisch-resignative und idyllisch-weltflüchtige Haltung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ein. Vom wirtschaftlichen und ideologischen Optimismus der Zeit 1850–1870 ist also in der literarischen Gegenkultur, die sich bis heute als bedeutend behauptet hat, wenig zu spüren. Man hält an den Werten der Familie, des Heimes und der Moral fest, die von der ungezügelten Jagd nach dem Geld und nach mehr Sozialprestige gefährdet sind. Man propagiert, bei aller Kritik, eben doch die Überzeugungen des viktorianischen Bürgertums.

Thackerays frühe Parodien

Mit seiner sehr gezielten Kunst verfeinert Thackeray die Methoden des Realismus. Wie schon bei Cervantes und Fielding erwächst bei ihm die besondere Wirklichkeitsnähe aus der parodistischen Zurückweisung vorgegebener stereotyper Gattungen, Figuren und Stile. Bis zur Veröffentlichung seines Meisterwerkes *Vanity Fair* betätigt sich Thackeray vor allem als Parodist und als Verfasser von Skizzen, die den genau beobachtenden Maler Thackeray verraten. In *The Yellowplush Papers* (1837–38) parodiert Thackeray die *novel of fashion*, und *Novels by Eminent Hands* (1844–45) besteht gar aus Parodien auf fast alle populären Gattungen und Autoren der Zeit. Seine Essays und Skizzen (*The Paris Sketch Book*, 1840; *The Irish Sketch Book*, 1843), vor allem *The Snobs of England* (1846–47; 1848 als *The Book of Snobs*), eine Sammlung ironischer Charakterporträts, zeigen, wie Thackeray sich die Kunst der treffenden Beschreibung aneignet. Wenige aussagekräftige Einzelheiten vermögen schon am Anfang von *Vanity Fair* eine ganze soziale Welt anzuzeigen. Rhetorischen Überschwang und rhetorische Fülle, die Dickens in beschreibenden Abschnitten aufzubieten pflegt, findet man bei Thackeray nicht.

Der junge Thackeray

Thackeray steht beim Entwurf von *Vanity Fair* das Vorbild der realistischen Malerei vor Augen. Der ursprünglich ins Auge gefasste Untertitel des Werkes lautet *Pen and Pencil Sketches of English Society*. Ziel der Darstellung ist ein Panorama der Mittel- und Oberschichten Englands. Eine Gesellschaft, die im Wesentlichen aus selbstsüchtigen, geldgierigen Snobs besteht, lässt sich aber mit dem Romanzenschema der Heldengeschichte nicht zutreffend darstellen. Thackerays »novel without a hero« verabschiedet deshalb die Figur der moralisch integren, situationsmächtigen Hauptfigur, die noch Defoe (*Robinson Crusoe*) glaubhaft zu gestalten vermochte. In der modernen, säkularisierten Welt ist der Jahrmarkt der Eitelkeit auch nicht mehr wie bei Bunyan (*The Pilgrim's Progress*) eine Durchgangsstation auf dem Wege zum himmlischen Jerusalem, sondern eine Endstation. Das Perpetuum mobile dieses Dauerzustandes wird von Eitelkeit, Geldgier und dem Kampf um eine hohe gesellschaftliche Stellung angetrieben. Über die Grundabsicht seines Romans äußert sich Thackeray wie folgt: »What I want is to make a set of people living without God in the world (only that is a cant phrase) greedy pompous mean perfectly self-satisfied for the most part and at ease about their superior virtue.« (Brief vom Juli 1847) Gemäß diesem Ansatz führt Thackeray eine ganze Galerie übler Charaktere vor, die allerdings ihre moralische Abwertung teilweise mit faszinierender, für die moderne Welt eben typischer Energie kompensieren. Becky Sharp etwa schreckt vor nichts zurück, um Reichtum und eine angenehme gesellschaftliche Position zu erobern. Eben diese Energie geht den besseren Charakteren ab.

Eine heillose Gesellschaft

Ein Roman ohne »Held« und moralisch-poetische Gerechtigkeit

Thackerays Realismuskonzeption führt zu weiteren, das damalige Publikum zunächst verstörenden Neuerungen. Dem Roman fehlt nicht nur ein Held im alten Sinne, er verwirft auch die von Dickens in der Regel eingehaltene Romanzenkonvention der poetischen Gerechtigkeit. Das raffinierte Luder Becky Sharp wird am Ende für seine Intrigen und zweifelhaften Manöver keineswegs bestraft. Die Heiraten, gerade auch die zwischen der unbedarften, tränenreichen Amelia Sedley und Major Dobbin, gleichen eher Parodien als wirklichen *happy endings*. Entscheidend ist darüber hinaus, dass der im Titel ausdrücklich betonte moralische Bewertungsstandpunkt des auktorialen Erzählers gleichsam selbst von der allgemeinen Mobilität erfasst wird und ins Rutschen gerät. Von daher erklären sich die gelegentlich zweideutig-schwebenden Ironien des Romans. Insbesondere im Blick auf Becky Sharp, die skrupellos ihre Ziele verfolgt, schwankt der Erzähler zwischen moralischer Kritik und unverhohlener Faszination. Im folgenden Beispiel ist nicht klar, ob die ironische Wendung »poor dear Rebecca« das gezeigte Verständnis für Beckys Initiative in Liebesdingen wieder zurücknehmen soll oder nicht: »But, you see, poor dear Rebecca had all this work to do for herself. […] if a dear girl has no dear Mamma to settle matters with the young man, she must do it for herself.« (Kap. 4) Reichen für die Orientierung und das Handeln in der modernen Welt moralische Prinzipien noch aus? Eben diese Frage wirft die auktoriale Unsicherheit auf. Nicht Entrüstung oder Handlungsbereitschaft will der Erzähler beim Leser auslösen, sondern Melancholie angesichts eines Schauspiels menschlicher Unzulänglichkeiten, das in unterschiedlichen Kostümen immer wieder aufgeführt wird. Das gründlich gestörte Weltverhältnis des Melancholikers, seine Distanz, seine Kritik, seine verhaltene Trauer, seine gelegentliche Heiterkeit finden Ausdruck in jenen quasi-satirischen, sentimentalen und pessimistischen Tönen des Erzählers, die seinem Moralisieren beigemischt sind (»the general impression is one more melancholy than mirthful«, Vorwort »Before the Curtain«). Melancholie stellt sich ein, weil die utopische Hoffnung auf eine nachhaltige Besserung der Weltverhältnisse im Namen eines pessimistischen christlichen Menschenbildes aufgegeben wird und der Handelnde, weil ohnmächtig, zum bloßen Betrachter wird, der das Unabänderliche mehr resignierend als belustigt in Augenschein nimmt.

Melancholie

Auktoriale Zweideutigkeit

Eine zwiespältige Erzählerhaltung ist beim allwissenden Erzähler des 18. Jahrhunderts, der sich einem traditionellen Moralsystem verpflichtet fühlt, kaum anzutreffen. Das ändert sich im 19. Jahrhundert. Im Gefolge der allgemeinen Ausdifferenzierung der Wissenschaften, der politischen Programme, der Weltanschauungen usw. und des Zusammenbruchs einer verbindlichen Metaphysik wird das Bewusstsein der Autoren von Zweifeln und Unsicherheiten heimgesucht. Die neu entstehende auktoriale Ambiguität von Autoren wie Thackeray, Trollope und Thomas Hardy ist deshalb wohl nicht nur auf charakterliche Widersprüche zurückzuführen, sondern auch auf das zeittypische Meinungsklima des Zweifels.

Recht und Moral in Trollopes The Warden

Festgehalten werden muss jedenfalls, dass der Erzähler Anthony Trollope sichtlich gespalten ist, wenn er zwischen konservativen und reformerischen, politischen und unpolitischen Positionen schwankt. In *The Warden* (1855) zieht freilich mit Mr. Harding, dem Kantor und Verwalter des Altenheims, die zwischen den Fronten stehende unpolitische Person die meiste Sympathie auf sich. Am individuellen Fall offenbaren sich erst die Probleme der Reform. Das Dilemma des Kantors besteht darin, dass unbestechliche individuelle Moral vor schuldhaftem Verhalten nicht schützt, wenn man unreflektiert Teil eines zweifelhaften Systems

von Privilegien ist. Recht und Moral decken sich für Harding nicht, als er zu entscheiden hat, ob sein ansehnliches Gehalt als Verwalter einer alten kirchlichen Stiftung ihm oder den Insassen des Altenheims gebührt. Trollopes besondere Stärke liegt in der Darstellung der Gewissenskonflikte von Menschen, die unter gesellschaftlichen Druck geraten sind.

Politische Thematik

Trollopes Ruhm gründet sich auf zwei Gruppen von Werken, die sechs *Barchester Novels* (u. a. *The Warden*; *The Last Chronicle of Barset*, 1866–67) und die sechs *Palliser Novels* (z. B. *Can You Forgive Her?*, 1864–65; *Phineas Redux*, 1873–74). Erstere spielen in der fiktiven Kathedralenstadt Barchester und rücken die privilegierten Institutionen der anglikanischen Kirche in den Mittelpunkt; Letztere führen in die Sphäre der großen Politik. Aber die Vorstellung, dass Trollopes Frühwerk lediglich die behagliche Welt der englischen Provinz ausbreitet, die sich erfolgreich gegen den Einbruch der Moderne zur Wehr setzt, trügt. Schon *The Warden* ist ein kluges Werk, das mit außerordentlichem Scharfblick die Zusammenhänge zwischen beruflichem und gesellschaftlichem Code aufdeckt. Wohl als erster englischer Romancier rückt Trollope die Macht der Presse und der veröffentlichten Meinung ins Blickfeld (*The Warden*). In seinem größten Roman, *The Last Chronicle of Barset*, sind Armut, Not und Verzweiflung unübersehbar. Die moralische Strenge der fast tragischen Hauptfigur Crawley, die anderen und sich selber Leid zufügt, wird von Trollope respektiert. Denn er fürchtet offenkundig die Instabilität, die Gesellschaft und Bürgern droht, wenn sie ohne die Stütze eines in der Moral verankerten gesellschaftlichen Codes leben. Einen solchen verkörpert der uneigennützige Harding in *The Warden,* als er von seinem Posten zurücktritt, weil er durch ihn unverdiente Privilegien genießt.

Trollopes Kunst

Trollopes Kunst des nüchternen, unaufdringlichen Erzählens wird leicht unterschätzt. Was ihr an mythopoetischer Phantasie abgeht, macht sie durch die Weltklugheit und moralische Standfestigkeit ihres sozialen und psychologischen Realismus wieder wett. Unbekümmert stellt sie die Fiktionalität der Geschichte bloß, wenn der Erzähler sich offenherzig über sein Handwerk äußert oder einzelne Lesergruppen für besondere Ansprachen aussondert. Eine verhalten ironische Distanz wird so geschaffen, die Einsicht befördert und vorschnelle Einfühlung behindert. Melodramatische Schwarz-Weiß-Zeichnungen fehlen. Wie Trollope die Einsamkeit des kalten Erfolgsmenschen (Sir Abraham Haphazard) oder die konservative Rhetorik des eifrig um Privilegien kämpfenden Dr. Grantly zur Anschauung bringt, spricht für die Qualitäten eines Erzählers, der sich der Erfahrung öffnet. Das zeigt auch eines seiner späten Werke (*The Way We Live Now*, 1875), in dem er in einer Atmosphäre der Düsterkeit unerbittlich das unredliche Gebaren der Finanzwelt offenlegt und damit gänzlich neues Terrain betritt.

George Meredith im Alter von 80 Jahren

George Merediths Schaffen umspannt die gesamte zweite Jahrhunderthälfte. Die Einordnung des Dichters, Theoretikers (*On the Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit*, 1877) und Romanciers ist nicht leicht und wird durch eine sehr schwankende Rezeption nicht einfacher. Unbestritten ist allerdings die Bedeutung des Romans *The Egoist* (1879), in dem Meredith allem Anschein nach ohne jede Rücksicht auf das Publikum seine persönlichen Probleme – er wurde von seiner ersten Frau verlassen – und theoretischen Einsichten aufarbeitet und erprobt. Allein schon an diesem Roman lassen sich alle jene Eigenschaften ablesen, die Meredith mit der Vormoderne verbinden. Als einer der ersten männlichen Schriftsteller Englands vertritt er ganz bewusst die Ziele der Frauenbewegung. Seine Fähigkeit, die empfindlich gewordene Reaktion von Frauen auf patriarchalische Verhältnisse nachzuzeichnen, ist beachtlich. Diese Be-

wusstheit entspringt einer Intellektualität, die ihn ganz deutlich von Dickens oder auch Thackeray abhebt. Mit ihm, der auf Henry James nicht zufällig großen Eindruck macht, bahnt sich jene Trennung von bürgerlichem Lesepublikum und Künstler an, die dann für die Moderne so charakteristisch ist. Angestoßen durch das Dilemma, dem Reflexionsstand der *science* gerecht zu werden und zugleich – gegen *science* und populären Roman – einen eigenen künstlerischen Bereich abzugrenzen, ergreift der Prozess der Arbeitsteilung nun auch das Romanschreiben. Im Falle von Meredith führt das zu einem Stil, der mit seinen zahlreichen Abstrakta in Verbindung mit gesuchten Metaphern und verschachtelten Sätzen gelegentlich glanzvoll wirkt, häufiger aber den Eindruck des Gequälten und Angestrengten macht. Einfache Informationen wie die, dass die Komödie mit modellartigen Figurenkonstellationen arbeitet und keiner Detailfülle bedarf, erreichen schon im ersten Abschnitt von *The Egoist* den Leser erst auf Umwegen:

> Comedy is a game played to throw reflections upon social life, and it deals with human nature in the drawing-room of civilized men and women, where we have no dust of the struggling outer world, no mire, no violent crashes, to make the correctness of the representation convincing. Credulity is not wooed through the impressionable senses; nor have we recourse to the small circular glow of the watchmaker's eye to raise in bright relief minutest grains of evidence for the routing of incredulity. The Comic Spirit conceives a definite situation for a number of characters, and rejects all accessories in the exclusive pursuit of them and their speech. (»Prelude«)

Der Roman *The Egoist* spielt verschiedene Dreierbeziehungen durch, um das Thema des Egoismus zu beleuchten. Die übliche Romanzenhandlung wird parodiert, der Gentleman Sir Willoughby Patterne, hinter dessen gekonnter sentimentaler Rhetorik sich die Leere des egoistischen Parasiten verbirgt, ist nur der äußeren Form nach das Muster eines Gentleman. Clara Middleton, die für Meredith den zivilisierenden Geist der Komödie verkörpert, durchschaut Willoughbys hinter Posen verborgenen Machtanspruch und bevorzugt gegen den Willen ihres Vaters einen anderen Partner. Sie vollbringt damit einen Akt der Befreiung aus den gesellschaftlichen Konventionen wie vor ihr Constantia Durham. Mit dieser ironischen Umkehrung einer Romanzenfabel verbindet Meredith, wie schon in den Landschaftsbeschreibungen von *The Ordeal of Richard Feverel* (1859), die Sprache psychologischer Erkundung, die unbewusste Motive aufdeckt.

Romane von Frauen. Jane Austen, die Brontës, George Eliot

Roman und Frauenbewegung

Obwohl an der Entstehung des realistischen Romans im frühen 18. Jahrhundert auch heute weniger bekannte Frauen beteiligt gewesen sind, üben erst im 19. Jahrhundert Autorinnen einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Romanliteratur aus. Dies geschieht in zweifacher Hinsicht. Einmal erweitern sie, wie Jane Austen, die Brontës oder George Eliot, das thematische und technische Terrain der Gattung Roman schlechthin. Zum anderen leihen sie der weiblichen Erfahrung eine neue, selbstbewusster gewordene Stimme. Die im politischen Raum langsam entstehende Frauenbewegung macht sich durch ein gesteigertes Problembewusstsein bemerkbar, zu dem umgekehrt wiederum die literarischen

Die Emanzipation der Frau in der Parodie: Klubfrauen im Jahre 1878. *Punch*, 1891 (George Du Maurier)

Erfindungen (*Jane Eyre*, *Middlemarch*) beitragen. Der Umbau der patriarchalisch geordneten Gesellschaft setzt in der zweiten Jahrhunderthälfte ein und ist bekanntlich bis heute noch nicht abgeschlossen. Erste juristische Schritte in Richtung auf das Ziel der Gleichberechtigung gestehen der Frau das Recht auf Scheidung und auf die Verwaltung des eigenen Vermögens zu (Matrimonial Causes Act, 1857; Married Women's Property Act, 1870, 1882). Stellungnahmen einflussreicher Intellektueller gegen die Unterdrückung der Frau mehren sich (John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, 1869). Unter dem Einfluss der Franzosen und Henrik Ibsens wendet sich ein Großteil der Schriftsteller der Jahrhundertwende der Frauenfrage zu. Der Typus der *new woman* übernimmt alle jene männlichen Eigenschaften und Handlungsnormen, die man der viktorianischen Frau abzusprechen pflegte: berufliche Kompetenz, Sportlichkeit, Mut, Interesse für die Wissenschaft, völlig selbstständige Partnerwahl. Von diesem politisierten Selbstverständnis der Frauenrolle ist bei Jane Austen und dem Roman des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der selbstständigen Partnerwahl freilich noch kaum etwas zu spüren.

Das Vorbild Richardson

Sieht man auf die großen Namen und Werke der Romangeschichte, dann ist die moderne weibliche Perspektive eigentlich eine Erfindung von Männern. Gruppenbildungen nach dem Geschlecht des Autors haben deshalb nur einen sehr begrenzten Aussagewert. Von Defoe (*Moll Flanders*) und Richardson (*Pamela*) stammen jene Frauenfiguren, die sich kraft ihrer Schläue oder moralischen Standfestigkeit in einer von Männern beherrschten Welt behaupten können. Richardsons Modell des Liebesromans, das sich in der Folgezeit durchsetzt und noch die Anlage der Austen-Romane bestimmt, sieht eine bedrängte, um ihre moralische und gesellschaftliche Absicherung ringende Frau vor. Die Lösung kann, wie in *Clarissa*, realistisch-tragisch ausfallen. Nachhaltiger wirkt allerdings die Kombination aus psychologischem Realismus und romanesk-utopischem Ende. Die abschließende Liebesheirat bedeutet hier zugleich den gesell-

schaftlichen Aufstieg der Frau (*Pamela*). Sie erfüllt sichtlich bürgerliche und weibliche Wunschträume.

Die Verfeinerung des Liebesromans bei Jane Austen

Just an diesen Typus des Liebesromans knüpfen die Erzählungen der Jane Austen an, zumal *Pride and Prejudice* (1813) und *Emma* (1816). Allerdings wird in der Welt der Austen das Moment der sexuellen Aggressivität und Erotik heruntergespielt. Der Konflikt wird verfeinert und auf die Frage zugespitzt, wie Persönlichkeit und Lernfähigkeit der Heldin – Elizabeth in *Pride and Prejudice*, Emma in *Emma* – und des Helden beschaffen sein müssen, damit die soziale Kluft zwischen den Partnern überwunden werden kann. Die Liebe macht das Unmögliche möglich. Sie löst einen Rollentausch aus. In *Pride and Prejudice* wirbt der (stolze) Gentleman Darcy um die gesellschaftlich bescheidener situierte (aber voreingenommene) Elizabeth Bennet. Darüber hinaus wird das Problem der zu überwindenden Hindernisse von der Ebene der Standesunterschiede, die freilich nie ihre Bedeutung einbüßen, auf die Ebene des Psychologischen, des Moralischen und der Erkenntnis – man denke an Elizabeths Vorurteile gegenüber Darcy – verlagert. Dass materielle Erwägungen für die Frau ebenfalls eine wichtige Rolle spielen, versteht sich bei Jane Austen von selbst.

Jane Austen

Mit ihren klaren moralischen Begriffen und Verhaltensvorschriften blicken die Romane der Jane Austen zurück auf das 18. Jahrhundert, mit ihrer Darstellungstechnik der objektiven, dramatischen Erzählweise nehmen sie moderne Entwicklungen vorweg. Die Austen verschreibt sich dem Prinzip der modellartigen Reduktion, das übrigens an die moderne, realitätsbezogene Idylle erinnert: »3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on«, schreibt Jane Austen am 9. September 1814 an Anna Austen. Sie strebe Miniaturporträts an. Der Erzähler bzw. die Erzählerin misst nun die Beziehungen innerhalb der Familie, zwischen den Familien und zwischen den Liebenden an einem System von Tugenden und Handlungsnormen, das der Aufklärung entstammt. Die Sprache des Romans ist deshalb durch und durch von argumentativen Sprechmustern und moralischen Begriffen geprägt. Elizabeth Bennett (*Pride and Prejudice*) beharrt auf begrifflicher Klarheit und lehnt beschönigende Deutungen ab. Selbstsucht darf nicht mit Weltklugheit, Sicherheit nicht mit Glück verwechselt werden. Charlotte Lucas hat mit ihrer Geldheirat diese Prinzipien verraten, weil ihre opportunistische, kühle Berechnung die Gebote des Herzens missachtet. Eine glückliche Ehe bedarf nämlich der tiefen gegenseitigen Achtung und Zuneigung. Elizabeth und offenbar auch der Autorin Austen schwebt eine Zivilisation vor, in der geistige und materielle Werte, Vernunft und Natur, gesittetes, diszipliniertes Verhalten und sinnliche Energie sich harmonisch verbinden. »Happiness in marriage« (*Pride and Prejudice*) ist ihr Ziel. Denn die Ehe verbindet Sinnlichkeit und Moral, Form und Energie. Sie garantiert die Festigkeit und Fortdauer der zivilisierten Gesellschaft. Wie der Roman *Sense and Sensibility* (1811) lehrt, pflegt romantische Liebe dagegen häufig schmerzhafte Konsequenzen nach sich zu ziehen. Die Psychologie der romantischen Liebe (»sensibility«), repräsentiert von Marianne, und ihr Gegenteil (»sense« Verstand), repräsentiert von Elinor, werden im Roman aber nicht als simple Opposition zur Darstellung gebracht.

Das moralische Wertesystem

Meinungen, Zeichen, Deutungsvielfalt

Spannend an der Erzählkunst der Austen ist nun, dass die Sprache der klaren moralischen Unterscheidungen eine klare Orientierung keineswegs immer garantiert. Nicht nur charakterliche Mängel wie bei Charlotte Lucas, George Wickham und Lydia Bennett verhindern die Verwirklichung idealer Handlungsnormen. Auch mangelnde Erkenntnis, die Unfähigkeit, Schein und Sein zu unterscheiden, verursacht Konflikte und Leid. Zeichen können in die Irre führen. Das große

Thema von *Pride and Prejudice* ist der Schock der Erkenntnis. Ein Brief Darcys klärt Elizabeth über den wahren Charakter des charmanten Abenteurers Wickham auf. Ums Haar hätte sich Elizabeth im Netz ihrer eigenen falschen Deutungen verstrickt. Bei Jane Austen bedarf es schon besonderer Anstrengungen, um der Wahrheit und dem moralischen Schema am Ende zum Durchbruch zu verhelfen. Der Wirklichkeitsbegriff beginnt sich zu verflüssigen, in Bewusstseinsvorgänge und eine hermeneutische Deutungsvielfalt aufzulösen. Die Autorin versetzt ihre Figuren in einen Raum, der so gut wie ausschließlich aus Reden, Meinungen und Interpretationen der Beteiligten besteht. Über das Äußere der Personen und die Dingwelt, die sie umgibt, erfahren wir sehr wenig. Behält der Erzähler notwendige Informationen für sich, dann begegnet uns die szenisch vermittelte Romanhandlung als gegenwärtiger Vollzug, der in den Reden, Meinungen und Deutungen der Romanfiguren vorangetrieben wird, erscheinen diese nun in direkter, indirekter oder in erlebter Rede. Die Verwendung der erlebten Rede bei Jane Austen ist revolutionär und unterstreicht den privaten Charakter ihrer Welt und die Modernität ihres Erzählens. In der Welt der Jane Austen gibt es, obwohl die Autorin in einer Zeit rascher gesellschaftlicher Umwälzungen lebte, übrigens keine geschichtlichen Auseinandersetzungen oder neuen Denksysteme, die beunruhigend oder erleuchtend in das Schicksal oder in das Bewusstsein der Figuren eingreifen. Das mag ein Nachteil sein. Die Austen entschädigt mit ihrer Kunst, im witzigen, ironisch kommentierten Dialog Alltagssituationen mit bemerkenswerter Natürlichkeit und Leichtigkeit zu vergegenwärtigen und in eine wohlmotivierte Abfolge zu bringen. Ihre Version des Realismus gilt heute als klassisch. Zu dieser Einschätzung gehört auch die Erkenntnis, dass ihre ideologisch und weiblich eingefärbten Handlungskonstruktionen der Heldin Geschenke anbieten, die spätere Realisten nicht mehr geben können: materielle Absicherung, moralische Integrität, sozialen Aufstieg und individuelle Emanzipation gleichzeitig. Ihre Romane illustrieren ideale Lebensläufe (Modellbiographien), wie sie in zeitgenössischen didaktischen Schriften für Frauen empfohlen werden.

Klassischer Realismus

Von den Schwestern Anne Brontë, Charlotte Brontë und Emily Brontë hat Charlotte mit bemerkenswerter Energie die eingeschränkte Rolle der Frau am eindrücklichsten zur Sprache gebracht (*Jane Eyre)*. In *Shirley* (1849) wird der sanften Caroline Helstone gar der Beruf der Hauslehrerin verboten, während die Erbin Shirley Keelder die Freiheit und den Mut hat, eine eigene Partnerwahl zu treffen. Fällt schon bei Charlotte Brontë die Atmosphäre der Leidenschaftlichkeit und Gewalttätigkeit auf, dann prägt diese in der düsteren, an die Schauerromantik erinnernden Welt von Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847) den ganzen Roman. Von Earnshaw auf dessen einsamen Hof nach Yorkshire gebracht, wird das Findelkind Heathcliff nach Earnshaws Tod von dessen Sohn Hindley misshandelt und aufgrund eines Missverständnisses von dessen Schwester Catherine ferngehalten, obwohl sich beide lieben. Er rächt sich, indem er nach seiner Rückkehr Isabella heiratet, die Schwester von Catherines Ehemann Edgar Linton, und sowohl sie als auch Hindleys Sohn Hareton grausam behandelt. Sein Verhalten beschleunigt Catherines Tod, als sie ihre Tochter Catherine zur Welt bringt. Heathcliff zwingt diese Catherine, seinen schwächlichen Sohn Linton zu heiraten. In *Wuthering Heights* begegnet erneut das Motiv des Gefängnisses.Wie die ältere, ungezähmte Catherine sich im zivilisierten Thrushcross Grange als Gefangene fühlt, empfindet die zweite Catherine den Hof Wuthering Heights trotz der dort herrschenden Leidenschaft ebenfalls als Gefängnis. Wilde Natur und beengende kulturelle Ordnung stehen sich gegenüber, aber beide Wertbereiche sind

Die herbe nordenglische Landschaft, in der sich das Drama von *Wuthering Heights* abspielt: Haworth, West Yorkshire.

weder ausschließlich positiv noch ausschließlich negativ besetzt. Moralische Einteilungen taugen nicht mehr. Wie in Mary Shelleys *Frankenstein* und Dickens' *Our Mutual Friend* wird vielmehr ein Zusammenhang zwischen Leiden und Aggression hergestellt. Heathcliffs bösartige Racheakte verweisen auf die Demütigungen seiner Jugend. Emily Brontës düstere Yorkshire-Landschaft, ihr völlig entfesselter, geheimnisvoller Protagonist Heathcliff und der gehobene, nicht umgangssprachliche Stil bilden eine Welt der Romanze, die über drei Erzähler (Lockwood, Nelly, Zillah) höchst komplex vermittelt wird. Obwohl sich das Drama der Sturmhöhe außerhalb der Gesellschaft abspielt, scheinen hier in visionärer Weise nicht nur unterdrückte sexuelle, sondern auch gesellschaftliche Energien und Konflikte der viktorianischen Zeit freigesetzt zu werden.

Gewalt und Leidenschaft

Zur Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts unterhält George Eliot (Pseudonym für Mary Ann Evans, später Marian Evans) zwiespältige Beziehungen. Sie erhofft sich eine Verbesserung des Loses der Frauen weniger durch die Gewährung politischer Rechte als durch Bildungsanstrengungen. Frauen sollen auf dem Gebiet der intellektuellen Bildung dem Manne ebenbürtig sein, aber nicht unbedingt dessen berufliche Positionen übernehmen. Trotz des Verzichts auf eine Karriere kann die gebildete Frau nach Eliot nämlich aufgrund ihrer liebenswürdigen Menschlichkeit und Mütterlichkeit einen wohltätigen Einfluss auf die Gesellschaft ausüben. Karrierebewusste Frauen wie beispielsweise die Sängerin Alcharisi in *Daniel Deronda* (1874–76) setzen sich demgegenüber dem Vorwurf der Selbstsucht und der Gefühlsarmut aus. Ohnehin veranschaulichen die Romane der Eliot nicht lediglich Frauenprobleme. Enttäuschungen, Versagungen und Verfehlungen, die Frauen erdulden oder verschulden, sind vielmehr Ausdruck menschlicher Grundgegebenheiten in einer moralisch unvollkommenen Welt. Kein Wunder, dass die feministische Kritik mit George Eliot oft unzufrieden ist. Gleichwohl verkennt man natürlich nicht, dass ihr monumentales, intellektuell anspruchsvolles Werk und ihr unorthodoxer Lebenswandel – sie geht eine Verbindung mit dem verheirateten Wissenschaftler Lewes ein – übliche Rollenvorstellungen widerlegen und das Ansehen der Frau außerordentlich mehren.

George Eliot

Der neue deutsche Walzer, nach einer Karikatur von George Cruikshank. Nicht nur der Walzer und die Musik, auch deutsche Literatur und Philosophie wurden von englischen Gebildeten des 19. Jahrhunderts stark beachtet.

Nicht nur in der Frauenfrage, auch in der Frage der Säkularisierung sind Leben und Werk Eliots von paradigmatischer Bedeutung. Unter dem Einfluss des Skeptizismus und des Freidenkertums gibt sie das evangelikal ausgerichtete Christentum ihrer Jugendzeit auf. In diesem Zusammenhang ist der deutsche Einfluss hervorzuheben, der in ihrem Werk ohnehin allenthalben spürbar wird. Sie übersetzt bahnbrechende Werke von Ludwig Feuerbach (*Das Wesen des Christentums*, 1841, englische Übersetzung 1854) und David Friedrich Strauß (*Das Leben Jesu*, 1835–36, englische Übersetzung 1846). Der durch philosophische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse und nicht zuletzt durch die Bibelkritik von Feuerbach und Strauss ausgelöste Glaubensverlust hat bei ihr allerdings, was typisch für das viktorianische Streben nach einem festen Halt inmitten allgemeiner Auflösungserscheinungen ist, ein umso hartnäckigeres Beharren auf moralischen Normen zur Folge.

Solche Suche nach Stabilität rückt ihr Frühwerk in die Nähe der realitätsbezogenen Idylle. Der Weber Silas Marner, ein Opfer der Industrialisierung und eines engen, freudlosen Puritanismus, findet im altmodischen Dorf zu sich selbst und zur Gemeinschaft zurück (*Silas Marner*, 1861). Das Ziel der Neugeburt von Marner ist ein idyllischer Zustand (»home«), den vertraute Idyllenmotive wie der Kirchgang, die Liebe zum Kind, der Garten, der Dialekt, der heilsame Einfluss der Natur u. a. ästhetisch beglaubigen. Schon in *Adam Bede* (1859) ist ein Dorf, nämlich Hayslope, als pastorales Modell einer begrenzten, vertrauten ländlichen Welt zu verstehen. Eliot weiß mit ihren ländlichen Bildern nostalgische Sehnsüchte der Leser zu befriedigen, obwohl Leid und Tod aus diesen Romanen keineswegs ausgespart sind.

Von dieser Konzeption des elegisch getönten Regionalromans rückt George Eliot in ihrem Meisterwerk *Middlemarch* ab. Der Roman betrauert nicht ausdrücklich oder unausdrücklich, wie so viele Regionalromane in der Nachfolge Scotts, das Ableben einer durch den Modernisierungsprozess überholten Lebensform. Er rekonstruiert vielmehr die krisenhafte historische Phase Englands bis zur Reform Bill 1832 im Spiegel der Provinzgesellschaft, um im Zusammenstoß der Mentalitäten verschiedener Persönlichkeiten die konkreten Bedingungen und Grenzen von Reformbestrebungen aufzuzeigen. Das Thema der Reform und der Widerstände, die sie zu überwinden hat, bestimmt etwa die kontrastiv und parallel geführten Geschichten von Dorothea Brooke und Tertius Lydgate. Ist der menschenfreundlichen, bildungshungrigen Dorothea wenigstens auf der Ebene von Privatkontakten ein bescheidener Erfolg vergönnt, so repräsentiert der Arzt Lydgate mit seinen Krankenhausplänen gleichsam das Scheitern des utopischen Experiments. Der theoretisch begabte Wissenschaftler und Idealist Lydgate verfängt sich in den Fallstricken des Alltags, der Konvention und einer verfehlten Ehe.

Psychologischer Realismus und Multiperspektivik

Es ist das Besondere des Eliotschen Realismus, dass er utopischen Idealismus zwar an der Wirklichkeit misst, seinen Vertretern (z. B. Dorothea) aber keineswegs die Sympathie entzieht. Bei allem Realismus schreckt die Verfasserin entschieden davor zurück, Moral, Sinn oder Hoffnung als gänzlich unvereinbar mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu betrachten. Ihre Vorstellung eines realistischen Schriftstellers umschreibt Eliot in *Adam Bede* folgendermaßen:

> [...] my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflec-

> tion faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witnessbox narrating my experience on oath.
>
> (Kap. 17, »In Which the Story Pauses a Little«)

George Eliot

Das Bemühen um sympathiestiftende Objektivität, welche die subjektive Sicht des Erzählers durchaus anerkennt (»in my mind«), führt bei Eliot zum psychologischen Realismus und zur Multiperspektivik. Wenn man dem Handeln jedes Charakters gerecht werden will, ist es dringend geboten, auch in sein Bewusstsein einzudringen und seine Motive ans Licht zu heben. Das geschieht in *Middlemarch* etwa mit großer Ausführlichkeit bei Bulstrode, den vergangene Schuld quält. Völlige Objektivität ist indes ausgeschlossen. In der häufig vorkommenden semiotischen Metaphorik ihrer Romane gleicht das Leben einem Text, der von den Romanfiguren falsch ausgelegt wird und zu Missverständnissen Anlass gibt. Die Sprache schützt davor am wenigsten. Sie verstrickt den Handelnden in ihren Metaphern und Unklarheiten. Dennoch hält Eliot an einer übergeordneten Erzählinstanz fest und damit an der Überzeugung, dass Erzählerurteile Verbindlichkeit beanspruchen. Erkenntnistheoretischer Skeptizismus und Subjektivitätsargumente untergraben in *Middlemarch* noch nicht die Autorität der sich wissenschaftlich gebenden Erzählerinstanz. Ihre oft ironische Stimme übertönt alle anderen, auch wenn sie nicht mehr für sich beansprucht, unbezweifelbare Wahrheiten zu formulieren.

Fortschrittsglaube und Kulturkritik. Zur Prosa der Viktorianer

Sinn- und Orientierungsbedarf

Die durch den Abbau der Metaphysik, die raschen historischen Veränderungen und die Auflösung der noch im 18. Jahrhundert gültigen Synthese von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft erzeugte Offenheit schafft im 19. Jahrhundert einen starken Sinn- und Orientierungsbedarf. Diesen befriedigen in der viktorianischen Zeit einige Prosaschriftsteller, die teilweise – wie Thomas Carlyle und John Ruskin – den Rang von Propheten erlangen, auf die man allenthalben hört. Ihre kulturkritischen Analysen des Zeitalters beschreiben nicht nur die Nachtseiten – entfremdende Arbeitsteilung, Materialismus, Mangel an geistigen Werten – des im Zeichen des liberalen Laisser-faire ins Werk gesetzten Modernisierungsvorgangs. Sie urteilen auch auf der Grundlage von Wert- und Sinnvorstellungen, die sie in einem schwer definierbaren literarischen Zwischenbereich, der weder der Philosophie noch der strengen Fachwissenschaft zuzurechnen ist, formulieren. Indem sie die Probleme mit leidenschaftlicher Anteilnahme versprachlichen und bewusst machen, liefern sie der zeitgenössischen Diskussion, aber auch der Literatur, die Stichworte. Insgesamt kann man in den ideologischen Debatten der viktorianischen Kultur drei Positionen unterscheiden, die in Wechselwirkungen zueinander stehen: die religiöse, die liberal-fortschrittliche und die kulturkritische. Das größte moralische und literarische Gewicht entwickelt dabei ohne Frage die Kulturkritik. Trotz aller sonstigen Unterschiede sind sich Carlyle, Ruskin, Arnold und Pater in der Ablehnung des mechanistischen und materialistischen Weltbildes der Utilitaristen um Bentham einig. Auch geschichtlicher Fortschritt

Drei Positionen

und Freiheit, die Grundkonzepte des Liberalismus, werden einer kritischen Prüfung unterzogen.

Religiöses Schrifttum

Allerdings darf man nicht übersehen, dass im viktorianischen England das religiöse Schrifttum zumindest quantitativ eine führende Rolle spielt. Vom ersten Platz wird es erst 1886 durch Romane verdrängt. Im Gegensatz zu den Künstlern und Intellektuellen ist das englische Bürgertum jener Zeit noch weitgehend vom Geist des evangelikalen und puritanischen Protestantismus geprägt. Sehr einflussreich ist dabei der von John Wesley begründete Methodismus. Anpassungen an liberale und soziale Strömungen sind in der Theologie bei John Frederick Denison Maurice (*Theological Essays*, 1835) zu beobachten, der mit seinem christlichen Sozialismus erheblichen Einfluss auf Charles Kingsley ausübt. Noch wichtiger als Anpassungs- und Öffnungsbestrebungen der *Broad Church* sind allerdings Versuche der anglikanischen Hochkirche, durch die Wiederbelebung des alten Ritus und die Vertiefung der Religiosität das kirchliche Leben zu erneuern und zu einem Bollwerk gegen den Zeitgeist des Liberalismus auszubauen. Angestoßen wird die Erneuerungsbewegung des *Oxford Movement* durch John Kebles Predigt »National Apostasy« (1833), geistig geführt wird sie von John Henry Newman, der 1845 allerdings zum Katholizismus übertritt. Newmans Schriften sind ein geistiges und literarisches Ereignis. In bemerkenswerter Folgerichtigkeit und Wahrheitsliebe entwickelt er eine traditionalistische Gegenposition zum Liberalismus und Agnostizismus zeitgenössischer Intellektueller. Er gibt zu, dass es außer der irrationalen persönlichen Überzeugung keinen Beweis für die Existenz Gottes gebe (»apart from an interior and unreasoned conviction, there is no cogent proof of the existence of God«). Die katholische Kirche und ihre organische Tradition sind für Newman die wahren Erben des göttlichen Geistes und der Urkirche. Protestantischen Angriffen begegnet er in *Lectures on the Present Position of Catholics in England* (1851) mit glänzender satirischer Rhetorik, in *Apologia pro Vita Sua* (1864) mit einer würdevollen, sehr bewegenden autobiographischen Darstellung seines von Gewissenskonflikten begleiteten Weges vom Protestantismus zum Katholizismus. Quer zur Tendenz der Zeit liegt auch sein Bildungsideal. Er wirbt in der Schrift *The Idea of a University* (1873) für den umfassend gebildeten Gentleman, obwohl – oder gerade weil – in der zeitgenössischen Geschichts- und Naturwissenschaft das spezialisierte, fachbezogene Studium sich rasch durchsetzt.

Kardinal Newman

John Henry Cardinal Newman

Die gedanklich und literarisch eindrucksvollsten Vertreter der in der viktorianischen Kultur vorherrschenden liberal-fortschrittlichen Position sind der Politiker und Historiker Thomas Babington Macaulay und der Philosoph John Stuart Mill. Alle spätere und zeitgenössische Kritik an ihnen, so berechtigt sie im Einzelnen ist, hat nichts daran geändert, dass diese beiden Autoren in Theorie und Praxis einen entscheidenden Beitrag zum Selbstverständnis und zur Festigung des westlichen Parlamentarismus und Liberalismus geleistet haben. Macaulay ist führend an der Gesetzgebung zur Abschaffung der Sklaverei (1833) beteiligt, Mill setzt sich aktiv für die Frauenbewegung und die Ausweitung des Wahlrechts ein. Mit ihren Werken und Taten setzen Macaulay und Mill die aufklärerische Tradition fort, wobei gerade Mills Pluralismus den Verlockungen einer einheitlichen, totalitären Vernunft widersteht (*On Liberty*, 1859). Denn jede ernsthafte Meinung, so Mill, muss geduldet werden, trägt sie doch zum Bau des Hauses der Wahrheit bei.

Macaulays optimistische Sicht der Geschichte

Macaulays Essays über bedeutende Persönlichkeiten der englischen Geschichte und Literatur (Walpole, Bacon, Clive, Byron u. a.) sind von seiner optimistischen, whiggistischen Sicht der Historie geprägt, die schon von Arnold und Carlyle mit

Misstrauen betrachtet wird, keineswegs aber immer den nüchternen Blick für die Tatsachen vermissen lässt. Er versteht Geschichte als stetigen Fortschritt, als stetige Verwirklichung vorwärtsgerichteter Träume. Materiell, aber auch kulturell sei die Geschichte Englands der letzten 150 Jahre eine unvergleichliche Erfolgsstory. Gegenüber konservativem Pessimismus, der die Modernisierungsvorgänge seit dem 16. Jahrhundert als Verlustgeschichte deutet, weil die Menschen einen relativ bescheidenen Zugewinn an Freiheit und materiellem Wohlstand mit einem nicht wiedergutzumachenden Verlust an sinnhaften, befriedigenden menschlichen Beziehungen bezahlt hätten, macht er folgende Gegenrechnung auf:

> We prophesy nothing; but this we say: If any person had told the Parliament which met in perplexity and terror after the crash in 1720 that in 1830 the wealth of England would surpass all their wildest dreams, that the annual revenue would equal the principal of that debt which they considered as an intolerable burden, that for one man of ten thousand pounds then living there would be five men of fifty thousand pounds, that London would be twice as large and twice as populous, and that nevertheless the rate of mortality would have diminished to one-half of what it then was, [...] that stage coaches would run from London to York in twenty-four hours, that men would be in the habit of sailing without wind, and would be beginning to ride without horses, our ancestors would have given as much credit to the prediction as they gave to *Gulliver's Travels*. Yet the prediction would have been true.
>
> (Aus Macaulays Rezension von Southeys *Colloquies*, 1829)

Dass dieses auf Zahlen fixierte Geschichtsbild ebenso wahr wie einseitig ist, dass es merkwürdig blind ist für die gefährliche Zweideutigkeit des Projekts der Moderne, liegt auf der Hand. In Macaulays whiggistischer Deutung der englischen Nationalgeschichte sind die *Glorious Revolution* von 1689 und die Reform Bill von 1832 die entscheidenden Wendepunkte. Sein historiographisches Hauptwerk *History of England* (1849, 1855) konzentriert sich deshalb auf die Vorgeschichte und den geglückten Vollzug der bürgerlichen Revolution, die mithilfe des Helden Wilhelm von Oranien den fürstlichen Absolutismus beseitigt und die parlamentarische Regierungsform zur Geltung bringt. Zur Popularisierung seines Geschichtsbildes übernimmt Macaulay ganz gezielt Romantechniken. Im Wechselspiel mit philosophischen Partien ergeben farbige Charakterporträts, Naturschilderungen und spannende Szenen ein überaus lesbares Werk, dessen Erfolg überwältigend war.

Verwissenschaftlichung

Auf weitere Geschichtsschreiber wie James Anthony Froude, Henry Thomas Buckle, William Edward Hartpole Lecky und William Stubbs sei hier nur hingewiesen. Insgesamt zeichnet sich bei ihnen mit Ausnahme von Froude, der Geschichte als Kunst betrieb, eine Tendenz zur Verwissenschaftlichung der Historiographie ab. Man versucht entweder, Gesetzmäßigkeiten im Zivilisationsprozess herauszuarbeiten, oder, wie Stubbs unter deutschem Einfluss, quellenkritisch abgesicherte Spezialwerke zu verfassen.

Der Liberalismus Mills

Der vorherrschende Grundzug des englischen Denkens im 19. Jahrhundert wird eindrucksvoll durch das Werk John Stuart Mills repräsentiert. Mill bekräftigt in *A System of Logic* (1843) die Tradition des englischen Empirismus, indem er Erfahrung und Induktion als entscheidende Verfahren der Wissensgewinnung verteidigt und die Kategorie der Kausalität als grundlegendes Erklärungsprinzip hervorhebt. Seine politischen und volkswirtschaftlichen Anschauungen folgen durchweg libe-

ralen Grundsätzen. In seiner Unterstützung der Freiheit, des Privatbesitzes, der empirischen Wissenschaft und des Glücksstrebens geht der Reformer Mill weit über den engen Utilitarismus seines Vaters hinaus, weil er auch den Wert konservativer Positionen (Coleridge) und vor allem der literarischen Gefühlskultur ausdrücklich anerkennt. Das Kapitel »A Crisis in My Mental History« seiner bedeutenden *Autobiography* (1873) ist ein bewegendes Zeugnis für die heilsame Wirkung der romantischen Naturdichtung im geistigen Werdegang des Denkers.

Der konservative Radikale Carlyle

Mill und Carlyle sind die großen Antipoden des viktorianischen Geisteslebens. Als sich Carlyle nach 1840 mehr und mehr zum konservativen Radikalen entwickelt, der die liberale Weltanschauung als »philanthropic twaddle« entschlossen bekämpft, schlägt die anfängliche Freundschaft in Gegnerschaft um. Der späte Carlyle tritt offen für autoritäre Lösungen ein. Die Wiederherstellung der durch aufklärerischen Skeptizismus und Materialismus zerstörten kulturellen und gesellschaftlichen Ordnung ist nach Carlyle nur von einer verantwortlich handelnden geistigen Elite zu erhoffen. Nur sie vermöge eine Antwort darauf zu geben, wie leere Freiheitsräume mit sinnvoller Arbeit aufzufüllen seien. Für Carlyle erschöpft sich Freiheit nicht in der Ausübung des Wahlrechts. Ein Mensch, der zur Wahl geht, kann nach Carlyle substantiell unfreier sein als ein römischer Sklave, der eine religiöse Revolution in Gang setzt. Aus der Annahme der Unmündigkeit eines Großteils der Bevölkerung leitet er gar seine Weigerung ab, die Forderung nach Ausweitung des Wahlrechts zu unterstützen. Solches in seiner unerbittlichen Strenge bizarr anmutendes Ordnungsdenken hindert Carlyle nicht daran, scharfsichtige, überaus einflussreiche Zeitdiagnosen zu verfassen. Genauer: ohne diese kulturkritischen Diagnosen sind seine dogmatischen Gegenvorstellungen gar nicht verständlich.

Dieses Carlyle-Medaillon wurde von dem präraphaelitischen Künstler Thomas Woolner hergestellt.

Carlyle und der deutsche Idealismus

Der Begegnung mit dem deutschen Idealismus (Fichte, Schiller, Goethe), der die schöpferische Autonomie des menschlichen Geistes herausarbeitet, verdankt Carlyle entscheidende Anregungen für seine Kulturkritik und Geschichtsbetrachtung. Wenn Gesellschaft und Kultur nicht das Produkt äußerer Bedingungen, sondern schöpferischer Individuen sind, kommt alles darauf an, bei den erforderlichen Reformen am Individuum selbst anzusetzen. Vorbildliche Dichter und Denker entdeckt Carlyle in Deutschland. Zumal Goethe, dessen *Wilhelm Meister* er übersetzt, bedeutet ihm viel. Von Haus aus strenger Calvinist, der im Klima des schottischen Empirismus und Skeptizismus seinen Glauben verliert, findet Carlyle im idealistischen System der Deutschen eine neue Sicherheit und Geborgenheit. Von dieser Bekehrung handelt vor allem das der Romanliteratur zuzurechnende Werk *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (zuerst in *Fraser's Magazine* 1833–34). Im Rahmen der fiktiven Biographie des Herrn Diogenes Teufelsdröckh, Professor an der Universität Weißnichtwo, die mit Elementen der Satire, der Predigt und des Entwicklungsromans durchsetzt ist, entwickelt Carlyle am Beispiel der Philosophie der Kleider die von Fichte übernommene Weltdeutung des Idealismus. Geschichte, Kultur und Institutionen, ja die Materie selbst, sind danach als zeitlich sich wandelnde Erscheinungsformen, d. h. Kleider, des Geistes zu betrachten. Als reiner Geist ist der Mensch nur den ihm von Gott eingeschriebenen Gesetzen unterworfen. Das berühmte Buch II zeichnet Carlyles eigene geistige Reise von der mechanistischen Weltinterpretation Newtons und Lockes über die Zwischenstation der Krise der Gleichgültigkeit zur Bejahung der spirituellen Natur des Menschen nach (»The Everlasting Yea«). Er erkennt, dass die geistige Bestimmung des Menschen in der schöpferischen Arbeit liegt.

Der Vorwurf der Mechanisierung

Nach dem Vorbild der deutschen Philosophie und Geistesgeschichte versucht Carlyle nun, seine Zeit in Begriffe zu fassen und als Erscheinungsform eines geistigen Prinzips zu verstehen. Dazu bedarf es eines metaphorischen Sprunges. In dem bedeutenden Essay »Signs of the Times« (1829) sieht Carlyle allenthalben, von den Menschen bis hin zu den zahlreichen sich bildenden Organisationen, das Prinzip des Mechanischen am Werk. Indem er Begriff und Bild des Mechanischen auch zur Beschreibung der vorherrschenden geistigen Haltung verwendet, begibt er sich auf die Ebene der Kulturkritik. Die geistige Mechanisierung, so Carlyle, sei der Tod des Individuums und der zum Objekt degradierten Natur:

> Not the external and physical alone is now managed by machinery, but the internal and spiritual also [...] Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand. They have lost faith in individual endeavour, and in natural force, of any kind. Not for internal perfection, but for external combinations and arrangements, for institutions, constitutions, – for Mechanism of one sort or other, do they hope and struggle. Their whole efforts, attachments, opinions, turn on mechanism, and are of a mechanical character.
>
> (»Signs of the Times«, 1829)

Die Rolle des Helden

Statt Sorge zu tragen für die Seele und den Geist des Menschen, bemühen sich die Reformer um Veränderungen in den Mechanismen des politischen Systems, beschränkt sich die staatliche Gesetzgebung darauf, dem Eigeninteresse der Bürger einen möglichst großen Spielraum zu schaffen. Die wahre Lösung der sozialen Probleme erfordert für Carlyle aber die innere Bildung des Individuums unter der Anleitung eines geistig-ethisch überzeugenden Führers (*On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, 1841). Wahrer Fortschritt in der Geschichte ist das Werk der großen Individuen, jener religiösen, kulturellen und politischen Helden, welche die göttliche Idee verkörpern. Chaos entsteht, wenn die Führungsschicht, seien es die Aristokraten oder die neuen Industriekapitäne, ihrer geistigen und sozialen Verantwortung nicht gerecht werden (*Chartism*, 1839). Diese Leitgedanken bestimmen auch Carlyles Geschichtsdarstellungen, zumal die dramatisch und satirisch ausgestaltete Erzählung über die Französische Revolution (*The French Revolution*, 1837), und die mit unkritischer Bewunderung verfassten Biographien über große historische Persönlichkeiten (*Oliver Cromwell's Letters and Speeches*, 1845; *History of Frederick II of Prussia*, 1858–65).

Zwei Funktionen des Mittelalters

Carlyles Bevorzugung der angeblich organischen, geistige Werte verwirklichenden Gesellschaft des Mittelalters bedeutet keine grundsätzliche Absage an die außerordentliche Verbesserung des Wissens, der Produktion und der Bildungsmöglichkeiten in der Moderne. Die Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart in dem überaus einflussreichen Werk *Past and Present* (1843) hat vielmehr zwei Funktionen. Durch sie gewinnt der Kulturkritiker die zur Erkenntnis des Wesens der eigenen Zeit notwendige Distanz. Darüber hinaus schafft die von Hoffnungen gelenkte Erinnerung ein gleichsam utopisches Gegenbild, das dem Handelnden als Leitbild und Orientierung dienen kann. Ein solches ist beispielsweise der tatkräftige Abt Samson von St. Edmundsbury, der ein heruntergekommenes Kloster reformiert.

John Ruskins Rückwendung zum Mittelalter und seine leidenschaftliche Ablehnung liberaler Wirtschaftspolitik verbinden ihn deutlich mit Thomas Carlyle. Wo Carlyle dem heroischen Individuum die Rolle des Ordnungsstifters in einer aus den Fugen geratenen Welt zuweist, setzt Ruskin – wie später die Verfechter

John Ruskin. Photographie von Lewis Carroll

des Wohlfahrtsstaates – auf staatliche Maßnahmen, um den Arbeitern ein gesichertes Einkommen und einen festen Arbeitsplatz zu garantieren. Glück durch sinnvolle Arbeit, diese Zielvorstellung einer kulturkritisch ausgerichteten Reform, ist nämlich nach Ruskin mit den herrschenden Prinzipien des Wettbewerbs und der mechanisch-perfekten Fertigungsweise nicht zu verwirklichen. Ruskin vollzieht seine Wende vom glanzvollen Kunstkritiker zum utopischen Gesellschaftskritiker und Reformer endgültig in den vier gegen Mills *Principles of Political Economy* (1848) verfassten Essays *Unto this Last* (1860). Dieser Schritt ist in seiner Kunstkonzeption angelegt. Ruskin gesteht der Kunst keine Autonomie zu, sondern versteht sie als interpretierende Nachahmung der Natur und vor allem als Ausdruck der moralischen und gesellschaftlichen Verfassung ihrer Entstehungszeit. Verschlechtert sich diese, so Ruskin, dann nimmt auch die Kunst Schaden: »The rise and fall of Venetian Gothic art depends on the moral or immoral temper of the state« (*The Stones of Venice*, 1851–53).

Schon in seinem ersten großen Werk, *Modern Painters* (1834), bindet Ruskin den Wert wahrer Kunst an die Moral. Diese Verkoppelung erklärt eine Reihe von Fehlurteilen. Ruskin wird vor allem der großen Kunst der Renaissance, die gewiss nicht das Produkt einer sonderlich moralischen Zeit war, nicht gerecht. In *Modern Painters* geht es ihm aber um die Aufwertung der zeitgenössischen englischen Landschaftsmalerei, zumal der William Turners, dessen Kunst er bescheinigen kann, die Natur als Erscheinungsform göttlicher Schönheit und Erhabenheit angemessen zur Darstellung gebracht zu haben. Wie auch der hymnische Lobpreis auf die Alpen anzeigt, folgt Ruskins Ästhetik dem romantischen Vorbild, verpflichtet die künstlerische Naturdarstellung aber auch auf wissenschaftliche Beobachtungsgenauigkeit und eine moralische Sinndimension.

Das Vorbild der mittelalterlichenG otik

Die große Leistung der beiden Werke *The Seven Lamps of Architecture* (1849) und *The Stones of Venice* (I, 1851; II, 1853) ist die Beschreibung und theoretische Rechtfertigung der mittelalterlichen Gotik. Dies geschieht besonders eindrücklich im Abschnitt »The Nature of Gothic« des zweiten Bandes von *The Stones of Venice*. Da es die Funktion der Kunst ist, die Natur nachzuahmen, die Natur aber nicht aus messbaren Gegenständen besteht, sondern aus vitaler Energie, lässt sich eine so verstandene Natur nur mit organischen Formen angemessen darstellen. Die Maschinenästhetik der viktorianischen Ingenieurskunst (Glaspalast, Dampfschiffe) genügt mit ihren geometrischen Formen nicht dem Anspruch einer solchen organischen Ästhetik. Anders steht es mit der Gotik. Als Ausdruck eines christlichen Menschenbildes, das die Unvollkommenheit der gefallenen menschlichen Natur ausdrücklich anerkennt, strebt sie in der Einzelausführung etwa der Ornamente nicht nach technisch-mechanischer Perfektion. In der mittelalterlichen und christlichen Freiheit zur Unvollkommenheit, in der Anerkennung individueller Abweichungen, zeigt sich für Ruskin gerade die Überlegenheit gotischer Kathedralen. Deren Kunst ist nicht sklavisch. Sie folgt nicht mittels strikter Arbeitsteilung dem verfehlten modernen Ideal mechanisch-maschineller Perfektion, das dem Arbeiter eine entfremdende Arbeit aufzwingt und ihn damit als ganzheitliches Wesen zerstört. Im Gegensatz zur Maschine ist für Ruskin darüber hinaus die Hand des Künstlers das einzige Instrument, das die komplexen, dynamischen Formen der Natur gestalten kann. In »The Nature of Gothic« ergibt also die vergleichende Analyse moderner Kunst- und Produktionsweisen mit denen des Mittelalters einen beeindruckenden sozial- und kulturkritischen Erkenntnisgewinn, der William Morris und die *arts-and-crafts*-Bewegung des Jahrhundertendes entscheidend beeinflusste.

Kritik des Industrialismus

Die Analyse von »The Nature of Gothic« führte den späten Ruskin folgerichtig zu einer schärferen Verurteilung der Maschine und des Industriezeitalters (*The Crown of Wild Olives*, 1866, 1873; *Time and Tide*, 1867; *Fors Clavigera*, 1871–84). »There is no wealth but life«, betont Ruskin. Aber dieses Leben, von der körperlichen Gesundheit bis zur schöpferischen Kraft der Seele, droht der Hässlichkeit und Umweltverschmutzung einer mechanisierten Welt zum Opfer zu fallen. Ruskin unterschätzt offenkundig die Anpassungsfähigkeit des Menschen und die Vitalität großstädtischer Kulturen. Gleichwohl haben sein pastorales Ideal des einfachen Lebens in einer heilen ländlichen Umgebung und seine Vision unentfremdeter Arbeit – beide versuchte er im utopischen Experiment der St. George's Guild zu verwirklichen – lange nachgewirkt.

Bildung und Kultur als zentrale Werte bei Arnold

In gemäßigterer Form als Thomas Carlyle übernimmt Matthew Arnold in der zweiten Jahrhunderthälfte die Rolle des Kulturkritikers. Gegen liberales Laisserfaire betont er die Wichtigkeit der Kultur und eines staatlichen Bildungswesens. Nur sie vermögen eine bloß auf *self-interest* gegründete Wirtschaftsgesellschaft in ein wahrhaft zivilisiertes und geordnetes Gemeinwesen zu überführen.

Arnold findet in seiner melancholischen, von einem zerrissenen Subjekt sprechenden Naturlyrik nicht den erhofften Trost. Aus diesem Scheitern zieht er spätestens 1858 den Schluss, dass er mit Prosaschriften den Boden für eine erneuerte Gesellschaft und damit auch für die Wiederkehr großer lyrischer Kunst bereiten müsse. In seiner Literaturkritik (»Preface« zu den *Poems*, 1853; *Essays in Criticism* (First Series), 1865) geht Arnold von der Überzeugung aus, dass die Literatur ein Teil der Zivilisation und der Gesellschaft ist. Rede über Literatur handelt deshalb notwendig auch von dem jeweiligen Zustand der Gesellschaft. Entscheidend ist nun, dass Arnold der Literatur, zumal den großen Werken der antiken Meister Homer und Vergil, eine den Geist formende Macht zuschreibt. In einer Zeit der Fragmentarisierung vermöge sie zudem Maßstäbe zu setzen und Orientierung zu geben. Aufgabe einer recht verstandenen Literaturkritik ist es deshalb, herausragende Erzeugnisse des Geistes zu erkennen und zugänglich zu machen. Verantwortungsvolle Literaturkritik bereitet auf diese Weise eine neue Epoche schöpferischer Literatur vor. Arnold sieht deshalb eine Wechselwirkung zwischen imaginativer Literatur und Kritik. Während beispielsweise die vorbildliche Kunst des europäischen Kontinents (Goethe u. a.) aus einem großen Wissensvorrat schöpfe, mindere unzureichendes Wissen – so Arnold – den Wert der Gefühlsliteratur der englischen Romantik. Einer lebendigen Kultur dient übrigens nicht der parteiische Ideologe, sondern der objektive, kenntnisreiche Kritiker. Ebenso wenig bedeuten Dichtung und Literatur als Kritik des Lebens (»a criticism of life«, *Essays in Criticism*), dass Sprachkunst satirische oder gar didaktische Aufgaben zu erfüllen hätte. Große Kunst ist vielmehr eine Quelle der Wahrheit und als solche für den Empfangenden ein Medium dauerhafter Erkenntnis und Freude. Dichtung zeichnet eine »magical power« aus. Im Gegensatz zur *science* vermag ihre Interpretation in uns einen frischen, vollen und neuen Eindruck der Dinge zu schaffen. Arnold traut ihr aufgrund dieser Macht gar zu, in Zukunft die Funktion der Religion zu übernehmen.

Literaturkritik

Für bessere Bildung

Arnolds Literaturkritik ist ein wichtiger Baustein im Gebäude seiner umfassenden Gesellschafts- und Kulturkritik, die zuerst 1861 im einleitenden Essay (»Democracy«) des Buches *The Popular Education of France* formuliert wird. Der Schulinspektor Arnold legt hier als Auftragsarbeit einen offiziellen Bericht über das Erziehungswesen Frankreichs vor. Arnold erkennt die Schlüsselrolle des Erziehungswesens für eine sich rasch demokratisierende Gesellschaft. Er beklagt

Rechenunterricht 1891, für den kein Schulgeld zu bezahlen ist.

die Insularität und Rückständigkeit der englischen Kultur. Dahinter steht ein handfester politischer Grund. Das durch Klassenkonflikte drohende Chaos kann für Arnold nämlich nur vermieden werden, wenn eine Elite die Erziehung des Bürgertums und der Massen in die Hand nimmt. Wähler müssen das selbstständige Denken lernen. »Get Geist« oder »sweetness and light« (*Culture and Anarchy*, 1869) lauten deshalb seine Forderungen. Mit solchen Schlagworten führt Arnold einen schriftstellerischen Feldzug, in dem er das Bürgertum von der Notwendigkeit eines staatlichen Bildungssystems (das es damals noch nicht gab) überzeugen möchte. Nur Kritik, Wissen, kann England in einer Epoche des raschen Wandels die nötige Orientierung geben (»The Function of Criticism at the Present Time«, 1865). Arnold beklagt, dass das selbstgerechte, philisterhafte englische Bürgertum seine kulturelle Führungsaufgabe nicht wahrnimmt.

Die Lyrik der Viktorianer

Überblick

Die viktorianische Lyrik steht nicht zufällig gerade in ihren besten Stücken im Zeichen der Zeit, des Wandels und des Verlusts. Überraschen kann das in einem Zeitalter, das sich ausdrücklich als *age of transition* empfand, nicht. John Clare, Matthew Arnold, Alfred Lord Tennyson und Algernon Swinburne umkreisen und variieren immer wieder die Erfahrungen der Gewalt der Zeit und des Verlustes. Häufig erscheint dabei die allgemeine Trennungserfahrung im Spiegel eines persönlichen Verlustes und umgekehrt. Der Verlust des Freundes, der Geliebten oder des Glaubens wird so zum gültigen Zeichen einer ganzen Epochenerfahrung. Diese Funktion erklärt, warum Gedichte wie *In Memoriam* (Tennyson), »Thyrsis« (Arnold), »The Triumph of Time« (Swinburne) und »Dover Beach« (Arnold) zu Schlüsselgedichten des Jahrhunderts werden konnten. Auf weniger

sichtbare Weise bestimmt diese Erscheinung der raschen Auflösung jeglicher Sicherheit aber auch den neuen Stellenwert der Themen Religion, Kunst und Liebe. Um Zweifel und Verunsicherung zu entgehen, kehren einige Dichter zu religiöser Lyrik zurück (Christina Rossetti, Coventry Patmore, John Keble, Gerard Manley Hopkins). Der Rückzug in ein autonomes, von der Welt abgehobenes Reich der Kunst, der sich schon bei Keats und beim jungen Tennyson abzeichnet, wird im Ästhetizismus des Fin de siècle vollends zum allgemein anerkannten Verfahren. Wo alle öffentlichen Verbindlichkeiten zu zerbrechen drohen, wird schließlich der Privatbereich Liebe mehr und mehr als einzige Möglichkeit wahrhafter Existenz verstanden (Matthew Arnold, »Dover Beach«; Elizabeth Barrett Browning).

Elegie, Idylle, Lied, Sonett

Ein Leben, das als fortgesetzte Trennungserfahrung begriffen wird, bedarf poetisch der Formen der Elegie, der Idylle und des Liedes. Sie sind in der Tat außerordentlich wichtige Gestaltungsweisen der lyrischen Kunst des 19. Jahrhunderts. In ihnen kann die melancholische Trauer über den Verlust elegisch, idyllisch und liedhaft beschworen und zugleich überwunden werden. In den Literaturgeschichten meist unbeachtet, feiern insbesondere die Formen der Idylle eine beachtliche Renaissance (Tennyson, »English Idyls«, *Idylls of the King*; Arnold, »The Scholar-Gypsy«, 1853; Clough, *The Bothie of Tober-na-Vuolich*, 1848). Die moderne Verwandlung der antiken Gattung führt zu vier Spielarten, dem pastoralen Lied (»Come down, o maid …« aus Tennysons *The Princess*, 1847), der realitätsbezogenen, im Dialekt gehaltenen Ekloge (Tennyson, »Northern Farmer – New Style«), der pastoralen Elegie (Arnold, »Thyrsis«) und der epischen Idylle (*Idylls of the King*). Hatte das Sonett schon bei den Romantikern (Wordsworth, Keats) wegen seiner poetische intensität befördernden Knappheit eine Schlüsselrolle gespielt, wobei die Funktionen von der historisch-politischen Zeitdiagnose bis zur Selbstanalyse und zur poetologischen Reflexion reichen, so setzen die Viktorianer diese Tradition nicht nur fort – sie setzen auch neue Akzente. Gerald Manley Hopkins schreibt »terrible sonnets« (1885) über religiöse Themen. Elizabeth Barrett Browning (*Sonnets from the Portugues, 1850),* Dante Gabriel Rossetti (*The House of Life, 1870/81),* Thomas Hardy (»She, to him«, 1866) und George Meredith (*Modern Love, 1862)* neigen darüber hinaus dazu, ihren Liebessonetten mittels der Gruppierung zu Zyklen eine narrative Struktur zu verleihen.

Eine von Dante Gabriel Rossettis Illustrationen zu Tennysons »Palace of Art«

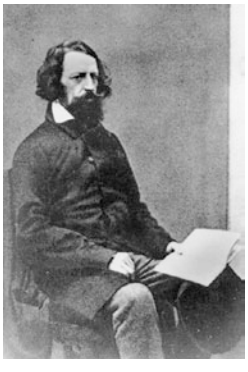
Melancholie und Energie

Das Verhältnis der viktorianischen Dichter zu ihrer eigenen Gegenwart ist widersprüchlich und gebrochen. Es schwankt zwischen elegisch-melancholischem Rückzug in mittelalterliche oder idyllische Traumwelten und energischer Bejahung von Tatkraft, faustischem Streben und Lebensmut (vgl. Tennysons berühmten dramatischen Monolog »Ulysses« und Brownings dramatische Monologe). Brownings auffällige Sonderstellung hängt mit seiner Fähigkeit zusammen, auch als Dichter ein vergleichsweise optimistisches Weltbild zu bewahren und mit bemerkenswerter Energie im dramatischen Monolog Charaktere aufzubauen und zu enthüllen. Typischer ist allerdings das Pendeln zwischen zweifelnder, ja verzweifelnder Unsicherheit und ideologischer Befestigung (Tennyson, Swinburne), zwischen radikaler Selbstoffenbarung (Barrett Browning) und Verbergen des Ichs in dramatischen Rollen. Der psychologisch nuancierte dramatische Monolog Brownings muss gleichwohl als entscheidender Beitrag der Viktorianer zur lyrischen Kunst Englands angesehen werden. Er führt deutlich über romantische Traditionen, die ansonsten das Bild der viktorianischen Lyrik prägen, hinaus.

Realismus

Stoffe aus der Geschichte oder der Mythologie, die in viktorianischer Dichtung besonders häufig genutzt werden, sind mit dem Realismus des zeitgenössischen Romans durchaus vereinbar. Das lehren vor allem die dramatischen Monologe Brownings. Die Besonderheit präraphaelitischer Kunst (Dante Gabriel Rossetti) hängt damit zusammen, dass sie realistische Detailgenauigkeit an metaphysischen Gegenständen erprobt. Wenn dann ein salopper Gesprächston mit modernen Stadtszenen kombiniert wird wie in der bemerkenswerten Brieflyrik Cloughs (»Amours de Voyage«, 1858), ist der Weg zur Moderne nicht mehr weit. Auch das erzählerische Verfahren des Romans wirkt auf die Lyrik ein. Großräumige Gedichte von Tennyson, E.B. Browning (*Aurora Leigh*,1857) und Morris sind Verserzählungen, während umgekehrt Brownings Meisterwerk *The Ring and the Book* (1868–69) mit seinem Verfahren, einen Kriminalfall aus der Sicht verschiedener Sprecher und Perspektiven zu vergegenwärtigen, in gewisser Weise moderne Erzählformen vorwegnimmt.

Melancholie und Energie. Frühviktorianische Versdichtung



Tennyson. Die Photographie stammt von Lewis Carroll, dem Verfasser des berühmten Kinderbuches *Alice's Adventures in Wonderland* (1865).

Das revolutionäre Feuer und der Naturglaube der romantischen Dichter weichen bei den Viktorianern häufig Zweifeln, Melancholie und Resignation. Man spürt zu Recht, dass die Stellung der Poesie in einer gesellschaftlichen und kulturellen Umgebung, die durch raschen Wandel, Metaphysikverlust und materialistisches, kommerzielles Denken geprägt wird, außerordentlich schwierig geworden ist. Heroische Gesten und die künstlich wirkende Betonung moralisch-religiöser oder nationaler Sinnangebote können diese Probleme nicht wirklich überdecken. Feierliche oder enthusiastische Überhöhung alltäglicher Lebenswirklichkeit, die Keats' oder Shelleys poetischer Rede gelegentlich noch gelingt, wirkt nicht mehr glaubhaft. Der melancholische Ton der Klage oder der leisen Trauer setzt sich durch. Parallel dazu entwickelt sich aber auch eine amoralische Ästhetik der Energie und der Gewalt (Browning).

Tennyson wird schon von den Zeitgenossen mit guten Gründen als größter lebender Dichter angesehen. Seine Dichtung spiegelt das geistige Dilemma seiner Epoche und findet für sie eine technische, künstlerische Lösung. Keiner hat wie er die Empfindungen des Verlusts und der unerfüllten Sehnsucht rhythmisch und bildlich zu versprachlichen vermocht. Tennyson ist ein Meister der lyrisch-elegischen Stimmungskunst. Dies bedeutet, gerade in seiner frühen Lyrik (*Poems, Chiefly Lyrical*, 1830; *Poems*, datiert 1833, publiziert 1832), dass Landschaften zu reinen Seelenlandschaften werden und Rhythmus und Klang Bedeutung und Wirkung des Textes wesentlich bestimmen. Der Schatten, den die einsame Pappel über das Bett der sich vor Sehnsucht nach dem Geliebten verzehrenden Mariana wirft, entspricht ihrer eigenen Einsamkeit und ihrem unerfüllten erotischen Begehren:

> And wild winds bound within their cell,
> The shadow of the poplar fell
> Upon her bed, across her brow.
> She only said, »The night is dreary,
> He cometh not,« she said;
> She said, »I am aweary, aweary,
> I would that I were dead!«
> (»Mariana«, Z. 54–60)

Das zeitlose, ruhige Traumland der Lotosesser im Gedicht »The Lotos-Eaters« gewinnt sinnliche Gestalt in einer beschwörenden, an Keats gemahnenden (»long-leaved«, »poppy«) poetischen Sprache:

> Here are cool mosses deep,
> And thro' the moss the ivies creep,
> And in the stream the long-leaved flowers weep,
> And from the craggy ledge the poppy hangs in sleep.
> (»The Lotos-Eaters«, Z. 53–56)

Anaphern (»and«), vierfache Reimwiederholung, ständig länger und durch die Häufung von betonten Silben langsamer werdende Verszeilen scheinen Zeit und Bewegung fast aufzuheben. Denn die unruhige Welt der Handlungen, der Bewegung, des Leidens und der rasch fliehenden Zeit (Strophen II, IV, VI) wollen die Seeleute im pastoralen Rückzugsort der Lotosesser hinter sich lassen: »We have had enough of action, and of motion we« (Z. 150).

Elegie

Die Elegie ist die klassische Form der Überwindung von Trennungsschocks. Indem die Kunst der Elegie schmerzhafte Trennung und Tod in eine gültige Form bringt, eröffnet sie auf ihre Weise die Möglichkeit von Dauer. Eben dies versucht Tennyson in dem Werk *In Memoriam* (1850). Es ist nicht zufällig eine der bezeichnendsten und gelungensten dichterischen Leistungen des 19. Jahrhunderts. Die Trauer über den frühen Tod des Freundes Arthur Henry Hallam wird zum Anlass für poetische Meditationen über Zeitlichkeit, raschen Wandel und Evolution schlechthin. Das während eines langen Zeitraums entstandene Gedicht enthält aus Vierzeilern (abba) bestehende lyrische Einzelstücke, die sehr persönlich und elegisch gehalten sind, untereinander aber keinen geplanten Zusammenhang bilden. Die Elegie überzeugt poetisch gerade dort am meisten, wo sie Leid, Trauer, Zweifel, Verzweiflung und Möglichkeiten des Trostes in allen nur denkbaren Spielarten erkundet und nicht sofort auf das Angebot der Religion zurückgreift. Tennyson verarbeitet in diesen lyrischen Reflexionen das Denken und Wissen seiner Zeit. Goethes Bildungsgedanke wird zurückgewiesen, weil er die Abwertung und Aufgabe eines früheren Ichs bedeutet (Abschnitt I). Die Allegorie des Leides verkündet die nihilistische Botschaft der blinden Natur (III). Alle festen Formen werden von der Evolution aufgelöst; aber der Geist und der Rhythmus des Dichters weigern sich, das unvermeidliche Adieu zu denken und zu sagen: »I cannot think the thing farewell« (CXXIII). Wie in der christlichen Elegie seit Milton sind Einheit und Dauer freilich nicht nur eine Leistung künstlerischer Gestaltung. In der abschließenden Apotheose wird Hallam zum »lieben himmlischen Freund« (CXXIX), der nicht sterben kann und wie Wordsworths pantheistischer Geist überall anzutreffen ist.

Idylle

Tennysons Auseinandersetzung mit der Zeit erklärt auch seine auffällige Vorliebe für die komplexe Tradition der Idylle. Der klassische pastorale Gegensatz zwischen idyllischer Ruhe und rastlosem Weltgetriebe prägt schon das frühe Gedicht »The Lotos-Eaters«. Wie häufig in der Lyrik des 19. Jahrhunderts nimmt der Rückzugsort allerdings die Eigenschaften eines Todesortes, einer negativen Idylle, an. Die englischen Idyllen (»English Idyls«) verpflanzen Arkadien nach England und streben mit ihrer statuarischen Bildchenmethode immer wieder das Einfrieren der Zeit und die Versöhnung von Gegensätzen an (»The Gardener's Daughter«, »The Brook«). Dialektidyllen wie »Northern Farmer – New Style« erlauben eine objektivierende, realitätsbezogene und humoristische Darstellungsweise, die

vom Ich des Dichters absieht. Der in »The Palace of Art« als bedrohlich empfundene Abstand zwischen Leben und Kunst wird so nicht zuletzt durch die Verbürgerlichung der klassischen Idylle verringert. Großen Erfolg erringt Tennyson schließlich mit seinen ab 1859 erscheinenden epischen Idyllen (*Idylls of the King*). Tennysons Version der Geschichte des legendären britischen Nationalhelden König Arthur von seiner ersten Begegnung mit Guinevere bis zum Untergang des Königreichs arbeitet mit einer durchsichtigen viktorianischen Werte- und Moralordnung. Sünde und moralische Verderbnis leiten den Zerfall der idealen Gesellschaft des runden Tisches ein. Eine solche moralische Vereinfachung der Welt, die eine stereotype Rhetorik nach sich zieht, ist Tennyson oft als Mangel angelastet worden. Sie hindert ihn in »The Holy Grail« freilich nicht daran, ein bemerkenswertes wüstes Land zu gestalten, vermutlich die Allegorie eines ichbezogenen Dichters, dessen Berührung alle Herrlichkeit in Staub verwandelt. Nicht nur dialogische Idyllen, auch Gelegenheitsdichtung aus aktuellem Anlass wie »The Charge of the Light Brigade«, das die todesmutige Attacke der britischen Kavallerie im Krimkrieg (1854) vor allem rhythmisch inszeniert, erlaubt Tennyson, die gefürchtete Pathologie der romantischen Subjektivität zu überwinden.

H. Hunts Illustration zu Tennysons »The Lady of Shalott« (1842)

Matthew Arnold ist ein Dichter der melancholischen Reflexion und des pastoralen Rückzugsverhaltens. Jene Energie, die Tennyson wenigstens verbal bevorzugt (»Ulysses«, »Locksley Hall«), entfaltet Arnold erst in seiner praktischen und theoretischen Tätigkeit. Als Dichter steht er gänzlich im Banne seines Vorbildes Keats. Er setzt dessen Bildlichkeit fort und verstrickt sich gar in semantische Widersprüche. Der Wirkung seines schmalen Werkes hat dies alles nicht geschadet. Denn Epigonales und mangelnde Stimmigkeit werden von einem außerordentlich modernen Sprechton übertönt, der bis heute Leser anzurühren vermag. Arnolds poetische Phase ist kurz (1849, *The Strayed Reveller and Other Poems*; 1852, *Empedocles on Etna*; 1853, *Poems*). Schon Ende der fünfziger Jahre bricht er sie ab und widmet sich ausschließlich seiner Literatur- und Kulturkritik.

Resignation und Melancholie

Die Ursachen jenes modernen, direkten, prosanahen Sprechtons lassen sich benennen. Um 1850 durchlebt Arnold eine seelische Krise. Die Absage an Carlyles und Goethes Idealismus, die Zurückweisung utopisch-revolutionärer Hoffnungen und der Verlust der Glaubenssicherheit erzeugen jene Grundstimmung der Resignation und der Melancholie, die der nach Orientierung suchende Intellektuelle Arnold in seinen Gedichten ausdrückt und inszeniert. Da die Zeit durch ihre hektisch gewordenen Aktivitäten ständig Trennungsschmerz verursacht (»The Future«), weist Arnold in einem frühen Programmgedicht der Dichtung die Funktion einer beruhigenden Droge zu. Der Dichter und Arkadier hat vom Wein der Circe genossen und vermag ohne Pein zu sehen und zu gestalten (»The Strayed Reveller«). Die Selbstbeschränkung des Dichters auf eine passive, kontemplative Rolle ist auch das Thema des Gedichts »Resignation. To Fausta« (1849). Der Dichter bevorzugt die pastorale Sehweise (»O joy! again the farms appear./ Cool shade is there, and rustic cheer;« Z. 74–75), während seine Begleiterin in der alpinen Szenerie Embleme moderner Bewegungsdynamik entdeckt (»Your eyes pursue the bells of foam/ Wash'd eddying, from this bank, their home.« Z. 201–202; »In action's dizzying eddy whirl'd« Z. 277). Mangelnde Orientierung, Isolation und der drohende Zusammenbruch echter Identität und Kommunikation als Folge jener Bewegungsdynamik sind Erfahrungen, die Arnold in Gedichten wie »Dover Beach«, »Isolation. To Marguerite«, »The Buried Life« und »Stanzas from the Grande Chartreuse« poetisch beschreibend und meditierend zu fassen versucht. Wasser- und Seebildlichkeit sind dabei, wenn auch nicht durchweg stim-

mig, seine bevorzugten Darstellungsmittel. In »Dover Beach« (1867) steht das Meer für zeitloses Elend ebenso wie für den verlorenen Glauben (»sea of faith«) der Vergangenheit, bei dem offen bleibt, ob er als griechischer oder christlicher zu lesen ist. Ähnlich unvermittelt, aber höchst wirkungsvoll, erscheint am Ende das Bild der sich nächtlich bekriegenden Armeen als Sinnbild des modernen Chaos: »And we are here as on a darkling plain/ Swept with confused alarms of struggle and flight,/ Where ignorant armies clash by night.« (»Dover Beach«, Z. 35–37)

Modernes Chaos

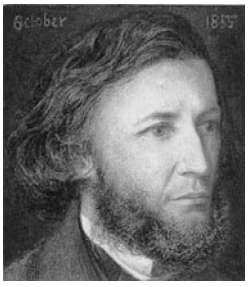
In der Rolle des klagenden Schäferdichters (»Thyrsis«) betrauert Arnold den Tod des Freundes Clough und den gemeinsamen Verlust der pastoralen Heimat ihrer Jugend. Seine Worte werden, im Gegensatz zur klassischen Schäferdichtung, nichts mehr bewirken. In seiner Poesie nimmt Arnold schon das Ende seiner eigenen Dichtung vorweg. Denn der Ort, an den ihn die erfolgreich Handelnden dieser Welt zurückgedrängt haben, verwandelt sich von einer Idylle in eine Wüste (»Stanzas from the Grande Chartreuse«).

Arthur Hugh Clough starb wohl zu jung, um sich wie Arnold oder Tennyson eine tragende Weltanschauung zurechtlegen zu können. Zunächst von Newman beeinflusst, nimmt er unter dem Eindruck der Bibelkritik eine skeptisch-resignative Haltung ein, die mit Ausnahme der gedämpft-heiteren, stilistisch reich instrumentierten Schottland-Idylle *The Bothie of Tober-na-Vuolich* (1848) sein Werk prägt. Der gründlichen Desillusionierung entspricht in Cloughs bemerkenswert moderner und intelligenter Gesellschaftsdichtung ein skeptischer, salopper, respektloser Ton. In »Amours de Voyage« (1858) schlüpft der Beobachter und Briefeschreiber Claude in die Rolle des städtischen Flaneurs und Journalisten, der aus dem Blickwinkel des Cafébesuchers in rhythmisch sehr variablen Hexametern über revolutionäre Vorgänge in Rom berichtet. Der Alltag und die Warenfülle der großstädtischen Konsumwelt dringen wie nirgendwo bei Tennyson, Arnold oder Browning in Cloughs poetische Welt ein. »Spectator Ab Extra« ist ein herausfordernder Lobpreis des Geldes und der kulinarischen Genüsse, »The Latest Decalogue« eine ebenso provokative satirische Umdeutung der zehn Gebote. 1865 erscheint postum »Dipsychus«, Cloughs Version des Faust-Stoffes. Der seelisch gespaltene Faust (Dipsychus) stellt in Dialogen mit dem Geist (Mephistopheles) die Osterbotschaft infrage, resigniert aber zugleich vor der modernen Welt, deren rationale Organisation kein Heldentum mehr zulasse. Als Rädchen in einer »vast machine« wird das handlungsmächtige Individuum verabschiedet:

Skepsis bei Clough

> Ah, if I had a course like a full stream,
> If life were as the field of chase! No, no;
> The age of instinct has, it seems, gone by,
> And will not be forced back. And to live now
> I must sluice out myself into canals,
> And lose all force in ducts. The modern Hotspur
> Shrills not his trumpet of »To Horse, To Horse!«
> But consults columns in a railway guide;
>
> (»Dipsychus«, Scene X, Z. 103–110)

Entscheidungsschwäche, vermindertes Selbstgefühl des Ichs und salopper Ton weisen bei Clough auf die großen dramatischen Monologe der Moderne voraus. Cloughs Nähe zur realitätsbezogenen Prosa beschneidet aber zugleich die Möglichkeiten der poetischen Phantasie.



Browning. Bild von Dante Gabriel Rossetti

In der kraftvollen Lyrik des liberalen Nonkonformisten Robert Browning sind Trauer und elegische Melancholie wie weggeblasen. Der wehmütige Blick zurück und die satirische Distanz weichen der Faszination des Vitalen, Hässlichen und Heroischen. Die Energie der umgangssprachlichen Diktion und der in und durch sie entworfenen Charaktere hinterlassen den stärksten Eindruck. Mit solcher Lust an der Energie gewinnt Browning Anschluss an ein Hauptmerkmal des Modernisierungsprozesses, ohne zugleich die zeitgenössische Fortschrittsideologie uneingeschränkt zu übernehmen. Tatsächlich ist Brownings Poesie ästhetisch und vitalistisch zugleich. Ihre Sprache wirkt, wie zu Recht gesagt worden ist (Hillis Miller), nachgerade körperlich, wenn sie mit ihrer Rauheit und Dichte, ihren häufig gewalttätigen Verben und gedrängten Lautkombinationen, die Lebendigkeit der Dinge und der Menschen beschwört. Nirgendwo fällt Browning unmissverständlich moralische Urteile. Ideologische Sinnkonstruktionen sind nicht seine Sache. Er legt es vielmehr darauf an, im objektiven dramatischen Monolog eines erfundenen Sprechers Charakter und Situation psychologisch und historisch plausibel zu vergegenwärtigen.

Energie und dramatischer Monolog

Die Vermittlungsformen der Energie sind also ein äußerst dichter umgangssprachlicher Stil und der dramatische Monolog, die sich vor allem in den Bänden *Dramatic Lyrics* (1842), *Men and Women* (1855) und *Dramatis Personae* (1864) finden. Deren Qualität erreichen die zahlreichen späteren Veröffentlichungen Brownings nicht mehr. Die Kunst des dramatischen Monologs erlaubt es dem Dichter, seinen frühen, von der Kritik getadelten romantischen Subjektivismus aufzugeben und sowohl Fülle als auch Vielfalt der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt und des eigenen Selbst zu erkunden. Der dramatische Monolog entsteht nicht zufällig im 19. Jahrhundert. Psychologisierung, Historisierung und einfühlendes Verstehen fremder Kulturen entsprechen der wissenschaftlichen Haltung des gleichzeitig sich herausbildenden Historismus. Geschichte wird nicht mehr als moralisches Lehrstück begriffen. Alles ist perspektivisch geworden, einen absoluten Standpunkt gibt es nicht mehr. Nach dem Vorbild des im Drama und Roman genutzten szenischen Verfahrens versetzt sich der Autor in die Perspektive (»Perspektivenwechsel«) einer rein fiktiven oder historischen Figur, die in einer bestimmten Situation spricht und in ihrer Rede auf die Reaktionen anwesender, aber nicht sprechender Personen reagiert. Der Leser nimmt gegenüber der sprechenden Figur die Doppelperspektive von »sympathy and judgment« ein, fühlt sich also im Akt des Lesens in sie ein und beurteilt zugleich ihre sprachliche Selbstentblößung, ihre nicht bewusste Offenlegung von Motiven und Charakterzügen.

Historische Stoffe

So überrascht es nicht, dass Browning die Distanzhaltung des dramatischen Monologs – der Dichter spricht von »so many utterances of so many imaginary persons, not mine« (*Dramatic Lyrics*) – noch durch die Wahl historischer Stoffe unterstreicht. In der schwierigen Verserzählung *Sordello* (1833–40) hält sich Browning bei der Wahl des Charakters noch an das Vorbild Shelleys. Er entwirft das Bild einer leidenschaftlich idealistischen Seele. Zunehmend zeigt er sich dann aber von den egozentrischen Herrschergestalten (»My Last Duchess«, »The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church«), von den Klerikern (»Johannes Agricola in Meditation«, »Soliloquy of the Spanish Cloister«) und Künstlern (»Fra Lippo Lippi«, »Andrea del Sarto«) der Renaissance fasziniert. Deren Mentalität gestaltet er mit großem historischen Wissen und Scharfblick. Für eine allegorische Rückübersetzung auf die Verhältnisse des 19. Jahrhunderts eignen sich die Gedichte nicht. Dennoch ist klar, dass die Fragen der Macht, des Egoismus, der

Egozentrische Herrschergestalten

Eifersucht, der Liebe, des Sinnes künstlerischer Arbeit, der Zeitlichkeit und des Verhältnisses von Glauben und Zweifel auch den Dichter und seine Interessen offenbaren. In dem meisterhaften Monolog »My Last Duchess« entsteht in knappen Strichen das Bild eines prestigebewussten, ichbezogenen Renaissance-Herrschers, der sprachlich und gestisch die Rollen des Kunstliebhabers, des Gastgebers, des herrischen, eifersüchtigen Ehemanns und des besitzgierigen Politikers virtuos spielt. Der Herzog besitzt die Unverfrorenheit, in Eheverhandlungen das Bild seiner toten Gemahlin wie ein Kunstobjekt zu kommentieren:

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive; I call
That piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands
Worked busily a day, and there she stands.
Will't please you sit and look at her? ...
Z. –5) (1

Der Monolog nötigt dem Leser zumindest im Akt der Lektüre Sympathie für eine kraftvolle Persönlichkeit ab, die er gleichzeitig moralisch verdammen muss: Der Herzog hat die Dame aus Eifersucht umbringen lassen. Bilder der Gewalt, der Zerstörung und Verstümmelung prägen auch die alptraumhaften imaginären Landschaften in dem sehr gelungenen Gedicht »Childe Roland to the Dark Tower Came«: »As for the grass, it grew as scant as hair/ In leprosy thin dry blades pricked the mud/ Which underneath looked kneaded up with blood.« (Z. 73–75).

Die Präraphaeliten

Spannungen

Viktorianische Poesie ist gezeichnet von den ungelösten Spannungen und Widersprüchen ihrer Zeit. Kann man Popes Dichtung als Ausdruck einer geschlossenen aristokratischen Spätkultur betrachten und zumindest die gelungenen Stücke von Wordsworth und Keats als imaginative Überwindungen von Spannungen, so treten diese im gezwungen wirkenden Charakter viktorianischer Poesie offen oder verdeckt zutage. Zwischen Flucht aus der städtisch-industriellen Moderne und gelegentlich gesuchter Wirklichkeitsnähe, nihilistischer Sinnleere und demonstrativer Sinnfülle, äußerstem Subjektivismus und äußerstem Objektivismus, gezielter Alltagsnähe und lyrisch-symbolistischer Entrücktheit, Geistigkeit und Körperlichkeit, Moral und entfesselter Sexualität, Augenblickswahrheit und zeitlos-religiöser Wahrheit, melancholischer Resignation und heldischem Aktivismus schwankend, spiegelt diese Lyrik getreulich den Zustand einer Kultur, die offenkundig auf der Suche nach ihrem verlorenen Gleichgewicht ist.

Dante Gabriel Rossetti nach einem Portrait von William Holman Hunt

Genau dieser Sachverhalt trifft auch auf die Präraphaeliten zu, eine einflussreiche Schule von Dichtern, Malern und Kritikern, die von Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt und John Everett Millais begründet wurde. Der Widerspruch zwischen religiös-metaphysischem Gegenstand und detaillierter, naturalistischer Darstellungsmethode, Sexualität und geheiligtem Ort rückt beispielsweise Rossettis berühmtes Gedicht »The Blessed Damozel« gelegentlich in die Nähe des Peinlichen. Während die Seelen verstorbener Liebender »wie Flammen« in den Himmel steigen, verzehrt sich die »blessed damozel«, mit drei Lilien in der Hand an der Brüstung des Himmels stehend (wobei ihr Busen das Geländer erwärmt), im Warten auf den Geliebten. Eine vorbereitende Skizze von Ros-

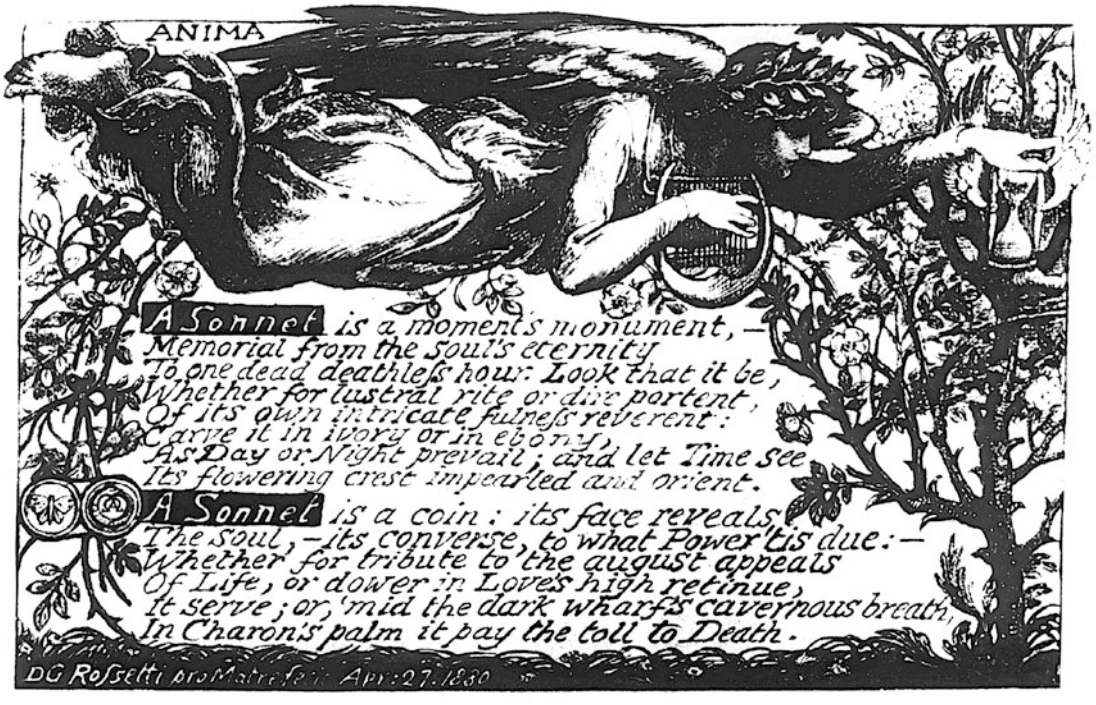
setti zu seinem illustrierenden Gemälde (1876) für dieses Gedicht zeigt zahlreiche sich innig umarmende Paare von großer Schönheit. Die drei Lilien, die hier wohl die heilige Dreieinigkeit versinnbildlichen, gehören zusammen mit Rosen und Sternen zur vielfältig variierten Symbol- und Traumwelt der Präraphaeliten. Diese Traumwelt der Schönheit und der Sinnfülle ist als Gegenbild kontrastiv auf die Hässlichkeit und den Materialismus der viktorianischen Alltagswirklichkeit bezogen.

Der Name Präraphaeliten ist ein nützliches, wenngleich wenig aussagekräftiges Etikett für eine lockere Gruppe von Malern und Literaten, die unter Führung des aus einer italienischen Familie stammenden Rossetti gegen die in ihren Augen sterile, im Banne der Raphael-Schule stehende Akademiekunst revoltierten. Als Maler bevorzugten sie die Frische vor-raphaelitischer Kunst, beispielsweise die des Pisaners Gozzoli (ca. 1421–97); als Dichter knüpften sie am üppigen oder dämonischen Romantizismus von Keats und Tennyson an. Trotz der Leidenschaft fürs naturalistische Detail ist der Grundzug ihrer Poesie also romantisch. Außer dem Rossetti-Schüler William Morris gehören im weiteren Sinne zur Gruppe auch Patmore (der in der programmatischen Zeitschrift *The Germ* veröffentlichte), Meredith, Swinburne und Christina Rossetti. Für die Präraphaeliten, zumal Rossetti, ist das dialogische Wechselspiel zwischen dichterischem Text und gemaltem Bild von grundlegender Bedeutung. In den illustrierenden Bildern Rossettis (*Lady Lilith*, 1864; *Astarte Syriaca*, 1877; *The Blessed Damozel*, 1876) und Holman Hunts (*The Lady of Shalott*, 1905) gewinnt der zugleich sinnliche und spirituelle, erotisch-körperliche und ideell-mystische Kult der Schönheit und der schönen Geliebten, der das Fin de siècle nachhaltig beeinflusst, unmittelbare Anschauung. Je intensiver die Erfahrung der Vergänglichkeit, des Todes und der sich beschleunigenden Zeit, umso mehr verschreibt man sich im spätromantischen Symbolismus der Präraphaeliten und der von ihnen inspirierten Ästheten dem Kult des Schönen, der preziösen Form und des intensiven Augenblicks, der durch diese Form verewigt werden soll. Durch die Betonung des Dekorativen wird aber das Heilige und Religiöse profan, rückt es in die Nähe des ästhetischen Konsumartikels.

Ausdruck von Augenblickserfahrungen

Den Grundwiderspruch, sich als Künstler eines modernen, realistischen Zeitalters auf metaphysische Werte und Sujets festzulegen, löste Rossetti in der Weise, dass er zunehmend die historische Bedingtheit und Interpretierbarkeit, die »Musealisierung« überlieferter religiöser Kunst (»The Burden of Nineveh«) anerkannte und trotz seiner Suche nach zeitlosen Werten die Funktion der Dichtung darin erblickte, nicht der Religion, sondern persönlichen Augenblickserfahrungen Ausdruck zu verleihen (»The House of Life«, 1870, 1881, einleitendes Sonett). Ohnehin lässt sich Rossettis schwierige, qualitativ uneinheitliche Kunst nicht lediglich als ernste oder ästhetisch-dekorative Verneigung vor dem Mittelalter verstehen. Er verfügt im Gegenteil über ein so großes Repertoire an Themen, Sichtweisen und Gestaltungsformen, dass sich eher die Frage nach der Beliebigkeit von Kunstformen in einer mobilen, verunsicherten Zeit aufdrängt. In dem knappen, verhaltenen, überaus wirkungsvollen Naturgedicht »The Woodspurge« bietet das genau erfasste Naturdetail einen gewissen Trost. Und dies nicht etwa deshalb, weil es, wie in herkömmlicher romantischer Naturdichtung, symbolisch auf göttlichen Sinn (Dreieinigkeit) hin interpretierbar wäre, sondern durch sein bloßes Sosein: »One thing then learnt remains to me, – / The woodspurge has a cup of three.« (Z. 15–16) Balladenartige Gedichte von großer Eindringlichkeit, die moralisch-christliche Wertvorstellungen gezielt unterlaufen, sind »Eden Bower« und vor allem »Sister Helen«. In beiden Fällen werden Racheakte von Frauen vergegenwär-

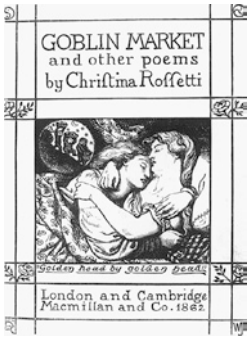
Rossettis Bild *Astarte Syriaca* (1877) mythisiert Jane Morris zur ursprünglichenG öttin.



Dante Gabriel Rossetti, einleitendes Sonett zu *The House of Life*

tigt, deren Liebe in Hass umgeschlagen ist. Leidenschaftliche sinnliche Liebe als Thema und Intensität der Gestaltung sind ohnehin Kennzeichen Rossettischer Poesie, zumal in den Sonetten von »The House of Life«. Vor allem in der fast schon surrealen Kunstwelt von »Willowwood« ist die für den Stil der Präraphaeliten charakteristische Verbindung von allegorisch verschlüsselter Geistigkeit und naturalistischer Konkretheit zu beobachten. Viel zugänglicher als diese bekannte Sonettsammlung, aber auch moderner, ist Rossettis in Briefform verfasstes Eisenbahngedicht »A Trip to Paris and Belgium«, das, gänzlich frei von allegorischem Tiefsinn, bedrückender Stimmung oder zweifelhaften Vergeistigungen des Erotischen, in impressionistischer Weise Reiseeindrücke, zumal die neue Erfahrung der Geschwindigkeit, versprachlicht:

> Brick walls we pass between, passed so at once
> That for the suddenness I cannot know
> Or what, or where begun, or where at end.
> Sometimes a station in grey quiet; whence,
> With a short gathered champing of pent sound,
> We are let out upon the air again.
>
> (Aus »London to Folkestone«, Z. 34–39)



Titelblatt eines Gedichtbandes von Christina Rossetti. Die Illustration stammt von ihrem Bruder.

Christina Rossettis Dichtung besticht durch technische Virtuosität und eine für die damalige Zeit nicht untypische Verbindung von Spiritualität und Erotik. Im Titelgedicht von *Goblin Market and Other Poems* (1862) erinnert die Szenerie mit Kobolden zwar an kindliche Angstträume, zugleich geht es aber in verdeckter Form um sexuelle Bedrohung und weibliche Selbstbehauptung. Melancholie und unglückliche Liebe sind bei ihr häufig anzutreffende Themen und Stimmungen, für die es auch eine biographische Erklärung gibt. Die tief religiöse Dichte-

rin hat neben petrarkistischen Sonetten (»Monna Innominata«) auch Lyrik für Kinder geschrieben. Im dichterischen Gebet gilt ihre Sehnsucht dem »changeless Paradise« (»I Look for the Lord«), das subjektiver Instabilität entgegengestellt wird.

W. Morris – ein »grüner« Sozialist

Der vielseitig begabte William Morris hinterließ ein imposantes Lebenswerk. Als Designer, Kunsthandwerker, Architekt, Unternehmer, Buchillustrator nach mittelalterlichem Vorbild, Begründer der *arts-and-crafts*-Bewegung, Maler, Dichter, sozialistischer Politiker und Schriftsteller bemerkenswert erfolgreich, verdankt er heute seinen Ruf weniger dichterischen Bemühungen als seiner weitsichtigen ästhetischen und sozialökologischen Kritik des Industriezeitalters. Zumindest bedürfte es einer Neubewertung seiner umfangreichen Verserzählungen (*The Life and Death of Jason*, 1867; *The Earthly Paradise*, 1868–70; *Sigurd the Volsung*, 1876) und Prosaromanzen (z. B. *The Well at the World's End*, 1896), um ihn von dem Vorwurf des Eskapismus und ungenügender dichterischer Sorgfalt zu entlasten. Sein Stil orientiert sich zunächst an Keats und den Präraphaeliten, später an Chaucer und isländischen Sagas. Hauptaufgabe des Dichters, so das berühmte Vorwort zu *The Earthly Paradise*, sei nicht Belehrung oder Wahrheitssuche, sondern der Bau einer »schattigen Insel der Seligkeit«, die dem Leser Trost und Unterhaltung spende. Auch hier setzt sich also die Keatssche Aussonderung eines autonomen ästhetischen Bereichs fort. Was sich im Programm idyllisch und resignativ ausnimmt, trifft auf einige präraphaelitische Gedichte, die sich in dem frühen Band *The Defence of Guenevere* (1858) finden, freilich in keiner Weise zu. Vor allem das Gedicht »The Haystack in the Floods« ist hervorzuheben, das in kühler, distanzierter Manier in gereimten Vierzeilern eine Geschichte von Verrat und brutaler Gewalt aus dem Hundertjährigen Krieg zwischen Engländern und Franzosen erzählt. Da jegliche moralische Bewertung fehlt, weist Morris' direkter, schockierender Stil hier schon auf die Ästhetik der Gewalt voraus (»Right backward the knight Robert fell,/ And moaned as dogs do, being half dead«, Z. 146–47).

»When Adam delved and Eve span,/ Who was then the gentleman.« Illustration des präraphaelitischen Malers Edward Burne-Jones für den *Dream of John Ball*, in dem Morris über den Bauernaufstand von 1381 schreibt.

Die betonte Hinwendung zur Religion, verbunden mit dem unverhohlenen Preis des Körpers, die für die symbolistische Kunst des späten 19. Jahrhunderts durchaus typisch ist, findet sich auch in der Lyrik Coventry Patmores. Ist *The Angel in the House* (1854–63) noch eine ruhige Feier ehelichen Glücks, so bietet er nach seiner Bekehrung zum Katholizismus in den tief empfundenen, gedanklich und bildlich anspruchsvollen Oden von *The Unknown Eros* (1877) eine Mischung aus Mystik und Erotik. Der Körper (»To the Body«) wird orthodox als Ort der Sünde gedeutet, der mit zeitweiligem Tod bestraft wird, aber auch als »Dom«, »Wand der Unendlichkeit« und »Haus der Freude«. Patmore beherrscht in seinen besten Stücken die Kunst der unsentimentalen Beschreibung (»A London Fete«) und der witzigen Metapher oder Perspektive (»Love's Perversity«).

Swinburnes Sprache der Liebe

Die Faszination des Körpers und der Erotik beherrscht auch die Lyrik von Algernon Charles Swinburne. Wie bei Rossetti, Meredith (der in *Modern Love*, 1862, die Geschichte seiner gescheiterten ersten Ehe verarbeitet), Elizabeth Barrett Browning (in ihren sehr persönlichen und leidenschaftlichen, an Robert Browning gerichteten Liebesgedichten *Sonnets from the Portuguese*, 1850) und Patmore lassen sich dafür persönliche Gründe angeben – Swinburne litt unter einer unglücklichen Liebe und war Sadomasochist. Doch drängte auch die Gesellschaft, sofern man sich nicht ihren Konventionen unterwarf, Dichter des 19. Jahrhunderts in die Nische des ganz und gar Privaten. Liebe und Religion boten sich als Rückzugsorte an, weil sie sinnhafte Lebensmöglichkeiten jenseits einer sich

durchrationalisierenden Gesellschaft eröffneten. Allerdings konnte man dabei auch, wie zum Beispiel Tennyson, die Abgründigkeit und Leere des eigenen Ichs erfahren. Und Swinburne spielte, ganz im Gegensatz zu Patmore, aber wie seine Vorbilder Baudelaire und de Sade, Erotik und Leben gegen Religion und Moral aus. Als der Band *Poems and Ballads* 1866 erschien, löste seine brennende, sich in endlosen Wiederholungen ergehende Sprache der Liebe («… that from face to feet/ Thy body were abolished and consumed,/ And in my flesh thy very flesh entombed!«, »Anactoria«, Z. 112–14) einen Skandal aus. Diese herausfordernde Ausdifferenzierung des Ästhetischen, seine Abkoppelung von der Moral, ist ein wichtiges Kapitel in der Entstehung der angelsächsischen Moderne.

Die Gewalt der Zeit

Die Gewalt der Zeit, wegen der Vergänglichkeitserfahrung eng mit dem Liebesmotiv verknüpft, ist aber das eigentliche Thema Swinburnes. Im Sinne einer für das späte 19. Jahrhundert durchaus typischen lebensphilosophischen und naturalistischen Weltsicht bilden organisches Wachsen und Vergehen für ihn die eigentliche Wirklichkeit (»Hertha«), die allen vergänglichen Sinnkonstruktionen des Menschen, zu denen auch die Idee eines Gottes gehört, vorausgeht. Solches Fließen, das letztlich alle Sinnsysteme hinwegspült (»Hymn to Proserpine«) und im Übrigen den städtischen Erfahrungen des Londoners Swinburne entspricht, beherrscht in Gestalt einer in vielfältigen metaphorischen Kombinationen verwendeten Wasser- und Seebildlichkeit auch die Sprache seiner Lyrik: »The loves and hours of the life of a man,/ They are swift and sad, being born of the sea« (»The Triumph of Time«, Z. 73–74). Swinburnes Sicht der Zeit ist nicht gelassen, hat das Begehren aufgrund göttlicher Fügung doch die Eigenschaft, in selbstzerstörerischer Weise auf den Begehrenden zurückzuschlagen (»Atalanta in Calydon«). Oft ist die Hinterlassenschaft der Zeit in Swinburnes Lyrik schlicht trostlos. »Time's sea« (»Poeta Loquitur«, Z. 24) und »the wave of the world« (»Hymn to Proserpine«, Z. 54) verwandeln einen verlassenen Garten in den leblosen »Geist eines Gartens« (»The ghost of a garden«, in »A Forsaken Garden«, Z. 4), eine radikale Antiidylle also, über deren Dornen und Steine der Wind streicht.

Fließende poetische Rhetorik

Das Fließen der zerstörerischen Zeit bestimmt nicht nur den gedanklichen Gehalt der Swinburneschen Poesie. Dieser selbst ist oft unscharf genug, weil eine fließende, entfesselte poetische Rhetorik sich aufdringlich und aufreizend über ihn legt. Häufig hat man den Eindruck, dass nicht der Sinn, sondern Lautassoziationen und der Gesichtspunkt des Wohlklangs den Fortgang der poetischen Rede bestimmen: »Ripe grasses trammel a travelling foot,/ The faint fresh flame of the young year flushes/ From leaf to flower and flower to fruit;« (»Atalanta in Calydon«, Z. 98–100). In seiner bemerkenswerten Selbstparodie »Poeta Loquitur« hat Swinburne selbst diesen Stil als »a maze of monotonous murmur/ Where reason roves ruined by rhyme« (Z. 9–10) charakterisiert. Solange Swinburnes Dichtung unter dem Druck persönlichen Erlebens stand, behielt sie ihre Glaubwürdigkeit und vermochte mithilfe metrischer Geschmeidigkeit und hoher Musikalität eine solche Ausdruckskraft zu entfalten, dass sie selbst zahllose Abstrakta (»love«, »death«, »time«, »spirit« usw.) verkraften konnte. Sobald Swinburne aber öffentliche Empfindungen und die bekannte Freiheitsrhetorik des republikanischen Diskurses auf seine Dichtung übertrug, entstand – wie in den *Songs before Sunrise* (1871) – eine Ansammlung von Pathoswörtern, die zu Recht den Unmut der angelsächsischen Moderne auf sich zogen.

Englishness als Weg ins 20. Jahrhundert

Poesie und englische kulturellel dentität

Sprache, Landschaft, Geschichte und Mythos der Werke einiger Versemacher des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts wie Hopkins, Hardy, Housman und Edward Thomas nehmen auffällig englische Züge an. Statt wie Swinburne oder Browning die Renaissance oder griechische Mythen zu bemühen, bewirken Regionalismus, Patriotismus und Historismus, dass man nicht nur Chaucer (Morris) und die König-Arthur-Legende (Tennyson u. a.), sondern auch die englische Landschaft, teilweise pastoral verwandelt (Housman), die englische Provinzkultur (Hardy) und sogar die alliterierende Versdichtung der alten Angelsachsen als Ausdrucksmaterial und Quellen der Erneuerung verwertet. Unter dem Einfluss viktorianischer Philologen meidet Hopkins Wörter lateinischer oder französischer Herkunft. Ein derartiges Bündnis zwischen Poesie und englischer kultureller Identität ist freilich nichts Neues. Hatte es bei Edmund Spenser und noch bei James Thomson die Bildung einer nationalen Identität und damit den Modernisierungsvorgang gefördert, so geht es jetzt eher darum, den auch am Zustand des Ichs ablesbaren kulturellen Verschleiß- und Zerfallserscheinungen poetisch entgegenzuwirken.

Gerard Manley Hopkins

Obwohl teilweise schon in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts geschrieben, wurde die Versdichtung des zum Katholizismus konvertierten Newman-Schülers und Priesters Gerard Manley Hopkins erst 1918 veröffentlicht. Man hat ihm deshalb oft pauschal eine Modernität unterstellt, die – wenn überhaupt – nur auf seine eigenwillige Vers- und Sprachgestaltung zutrifft. Durch äußerste Verdichtung, Verknappung, reiche klangliche Orchestrierung (Alliterationen, Assonanzen) und einen herben, energischen Rhythmus, der jegliche musikalische Glätte und Weichheit meidet, weil Hopkins einen von ihm erfundenen Rhythmus (»sprung rhythm«) benutzt, der häufig betonte Silben zusammenprallen lässt und nur die Zahl der betonten, nicht aber die der unbetonten Silben festlegt, gelingt ihm ein Höchstmaß an poetischer Intensität:

Glory be to God for dappled things –
For skies of couple-colour as a brinded cow;
For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough;
And áll trádes, their gear and tackle and trim.
(»Pied Beauty«, Z. 1–6, geschr. 1877)

Leseschwierigkeiten

Neigt Swinburnes poetische Rhetorik dazu, den Leser einzulullen und zu betören, so verlangt ihm Hopkins' Sprache harte exegetische Bemühungen ab. Der Dichter ringt sichtlich um den genauen, die Besonderheit der Naturerscheinungen zutreffend wiedergebenden Ausdruck. Eine bis zum Äußersten vorangetriebene Individualisierung, verbunden mit Wortneubildungen und elliptischem Satzbau, erzeugt einen fast schon exzentrisch wirkenden Grad der Verdichtung. Dass in der Wendung »Fresh-firecoal chestnut-falls« (»fallende Kastanien wie frisch glühende Kohlen«) die Wortbildung »fresh-firecoal« wohl als zusammengesetztes Adjektiv in attributiver Funktion mit vergleichendem Sinn zum zusammengesetzten Substantiv »chestnut-falls« zu lesen ist, erschließt sich dem Leser nicht schon beim ersten Anlauf. Hopkins lehnt sich offenkundig gegen die Verschwommenheit und Redseligkeit viktorianischer Stimmungslyrik auf. Mag sein

Stil etwas Wunderliches und Kauziges an sich haben, so ist seine Energie, seine Genauigkeit und Ökonomie von den Modernisten doch zu Recht als befreiende Tat empfunden worden.

Naturdichtung

Gleichwohl sollte man nicht übersehen, dass Gehalt und Struktur der geschlossenen Dichtung von Hopkins der Tradition religiöser und romantischer Naturdichtung zutiefst verpflichtet sind. Er meidet ganz bewusst städtisch-industrielle Szenen (»all is seared with trade«, »God's Grandeur«, Z. 6). Wie die Physikotheologen entdeckt er in der Vielfalt der schönen Natur das Wirken des liebenden Schöpfergottes. Indem seine poetische Technik das Vereinzelte lautlich und metaphorisch zusammenbindet, schafft sie nicht im Stil Baudelaires künstliche Paradiese, sondern kündet enthusiastisch von der machtvoll-schönen Gegenwart des Höchsten in der Natur.

Ein Autodidakt: Thomas Hardy

Nach erfolglosen Anfängen als Lyriker betätigte sich Thomas Hardy im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als erfolgreicher Romancier. Die rüde Kritik an *Jude the Obscure* (1895) bewog ihn, zur Lyrik (*Wessex Poems*, 1898; *Poems of 1912–13*, u. a.) zurückzukehren. Es macht keinen Sinn, den Lyriker Hardy dem einen oder anderen Jahrhundert, der einen oder anderen Schule zuzuweisen. Aufgewachsen in Dorset, zeitweise auch in London als Architekt tätig, aber seiner westenglischen Herkunft tief verbunden, repräsentiert und schafft der Autodidakt Hardy eine unakademische literarische Kultur jenseits von Oxford und Cambridge, welche in eigenwilliger und unverwechselbarer Weise die Kontinuität englischer Verskunst befördert und repräsentiert.

Zugänglichkeit und Nostalgie

Hardys Kurzgedichte sind – mehr als das ehrgeizige, die napoleonischen Kriege thematisierende Versepos *The Dynasts* (1904–08) – oft ganz außerordentlich bewegend. Das hängt wohl zuallererst mit ihrer Zugänglichkeit zusammen. Sehr häufig autobiographisch angelegt und realitätsbezogen, sprechen diese Gedichte in sprachlich und rhythmisch vergleichsweise leicht nachvollziehbarer Weise von den »moments of vision« (Hardy) – dem Ersterben der Liebe, dem Trennungsschmerz, dem nostalgischen Blick zurück auf das Glück einer ländlichen Kindheit, der kalten Gleichgültigkeit der Darwinschen Natur, der Reise in die Vergangenheit seiner Liebe zu Emma Gifford (*Poems of 1912–13*). Eine gewisse Eckigkeit der Syntax, verbunden mit Archaismen (»twain«, »wight«) und Wortneuschöpfungen (»unhope«, »unbloom«), erhöht noch den herben Reiz der Hardyschen Poesie. Kargheit, Schlichtheit und spruchartige Knappheit suggerieren mehr noch durch das Unausgesprochene als durch das Ausgesprochene die Tiefe der Empfindung:

Wintertime nighs;
But my bereavement-pain
It cannot bring again:
Twice no one dies.
(»In Tenebris« I, Z. 1–4)

Der Ton der metrisch virtuosen Poesie Hardys ist elegisch und lakonisch, von Verlusterfahrungen geprägt. Immer wieder hält seine Dichtung jenen Augenblick fest, in dem die Erinnerung an eine emotional befriedigendere Welt ländlicher Sozialbeziehungen in die kalt gewordene Gegenwart hineinschießt (»The House of Hospitalities«). Wie immer bei Hardy wird die Idylle von der Zeit überwältigt – ein charakteristisches Motiv moderner Literatur. Die architektonisch geschlossene Form seiner zahlreichen Strophenarten, zu denen auch volkstümliche Balla-

denstrukturen gehören, unterstreichen mit ihren häufigen abschließenden Pointierungen und fehlenden Zeilensprüngen die Bestimmtheit des Tons und das resignative Sichabfinden mit einer leidvollen, zeitverhafteten Welt. Hardy gelang das Kunststück, seine traditionelle Poesie zu einem bewegenden Ausdrucksmedium für moderne und universale Erfahrungen gemacht zu haben.

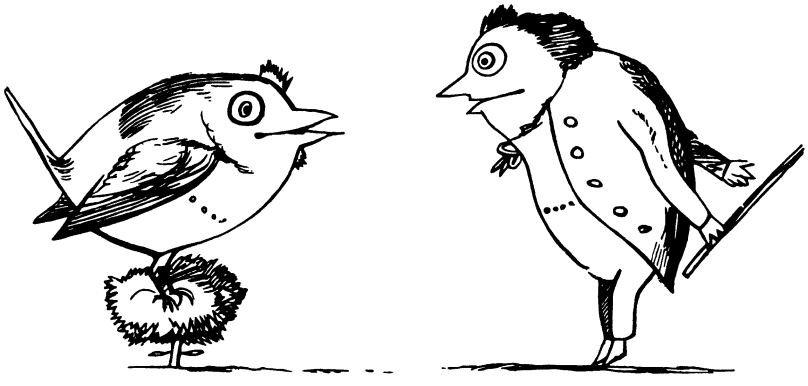
Housmans zynisches Arkadien

Der klassische Philologe Alfred Edward Housman schließlich verwandelt die englische Provinz in ein modernes, zynisches Arkadien. Ohne je selbst in Shropshire gewesen zu sein, gibt er Shropshire, wie er es sich ausmalt, zwei konkurrierende Funktionen. Es ist pastorales Sehnsuchtsbild und harte Realität zugleich, verlorene heimatliche Sinnwelt voller anheimelnder Ortsnamen und Landschaften, nach der sich der Sprecher Terence in London sehnt, und melancholisches Land der unglücklichen Liebe, der aggressiven Handlungen und des Todes. Damit spricht Housman, was den großen Einfluss des Bandes *A Shropshire Lad* (1896) zwischen 1900 und 1925 erklärt, gleich zwei moderne Einstellungen und Empfindungen an – die ironische Illusionslosigkeit und die Erfahrung des Verlustes: »Into my heart an air that kills/ From yon far country blows:/ What are those blue remembered hills,/ What spires, what farms are those?« (Gedicht XL). Balladenform, eingängige, wenngleich raffinierte metrische Gestaltung und einfache Sprache tun ein Übriges, den sensationellen Erfolg des Bandes sicherzustellen. Hardy und Housman zeigen, wie herkömmliche Verskunst auch in der modernen Welt ihren Platz behaupten kann. Zugleich fördern sie aber in England die Neigung zur provinziellen Selbstbeschränkung.

Ins Bild einer mitt- und spätviktorianischen Dichtung, die neue Wege beschreitet, gehören auch die Nonsense-Gedichte von Lewis Carroll und Edward Lear. Lears humoristisch-groteske Limericks unterminieren die heile Welt der viktorianischen Kinderliteratur. Edward Fitzgerald wird vom skeptischen Epikureismus des persischen Dichters Omar Kháyyám inspiriert, dessen unregelmäßigen lyrischen Vierzeilern (*Rubáiyát*) eine bemerkenswert variable Übersetzung und Bearbeitung angedeihen zu lassen:

> The Moving Finger writes; and, having writ,
> Moves on: nor all thy Piety nor Wit
> Shall lure it back to cancel half a Line,
> Nor all thy Tears wash out a Word of it.
>
> (*Rubáiyát*, 1859, Strophe 51)

James Thomson schließlich überzeugt in »The City of Dreadful Night« (1880) vor allem durch die unerbittliche Trostlosigkeit und Melancholie seines großstädtischen Alptraums. Hatten die viktorianischen Dichter wegen ihres romantisch und pastoral geprägten Dichtungsverständnisses die Darstellung städtischer Szenen in der Regel – Clough ist eine Ausnahme – gemieden, so gelingt Thomson hier, wie später auch W.E. Henley (»Waiting«, 1888, über einen wartenden Patienten im Krankenhaus) und John Davidson (»The Crystal Palace«, 1908, als Konsumtempel), die Öffnung zur städtischen Lebenswelt, die in Frankreich (Baudelaire) längst erfolgt war und später das große Thema der angelsächsischen Moderne wurde (»The Waste Land« von T. S. Eliot). Nicht übersehen sollte man einen aufschlussreichen soziokulturellen Unterschied. Die auf ein Unterschichtenpublikum zielenden, auf Flugblättern (*broadsides)* verbreiteten Balladen kennen keine Vorbehalte gegen die Behandlung städtischer und industrieller Gegenstände (»Manchester's Improving Daily«). Auch namentlich bekannte Arbeiterdichter



There was an Old Man who said, »Hush! I perceive a young bird in this bush!« When they said, »Is it small?« he replied, »Not at all!« It is four times as big as the bush!« (Edward Lear)

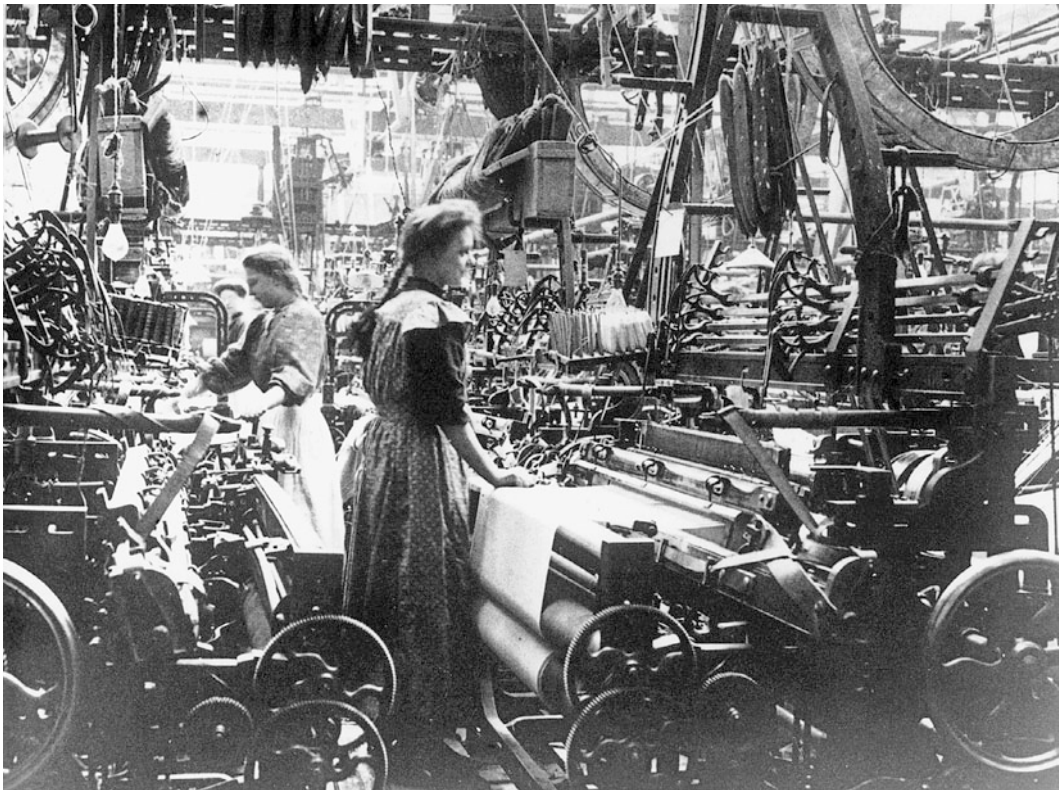
(Joseph Skipsey, Alexander Anderson, John Harris), die sich formal und sprachlich allerdings am Vorbild der bürgerlichen Dichter orientieren, liefern detailgetreue Beschreibungen der neuen Welt der Eisenbahnen und der Kohlenbergwerke.

Vormoderne und Moderne

Die Krise des Liberalismus und der Modernisierung

Der Einschnitt um 1880

Die Historiker sind sich darin einig, dass um 1880 ein deutlicher Einschnitt in der englischen Sozial- und Bewusstseinsgeschichte festzustellen ist. Der bislang vorherrschende Optimismus weicht bei vielen Angehörigen der tonangebenden Schichten Verunsicherung, Zweifeln und pessimistischen Ahnungen. Das Gefühl, dass die bisherigen Lösungen unzulänglich sind, schlägt sich auch in einer Literatur nieder, die sich etwa voll schlechten Gewissens der sozialen Misere annimmt und die Brauchbarkeit viktorianischer Kompromisse und Wertungen infra-



In einer Textilfabrik von Leeds 1897

ge stellt. Obwohl die viktorianische Zeit offiziell erst mit dem Tode der Königin Viktoria 1901 ihren Abschluss findet, bietet es sich deshalb an, die neue Phase um 1880 beginnen zu lassen. Wir nennen sie Vormoderne, weil die Literatur der Übergangszeit 1880–1910 in ästhetischer Hinsicht noch nicht den radikalen, experimentellen Charakter der um 1910 einsetzenden historischen Avantgarde aufweist. Gemeinsamer Ausgangspunkt und Ferment der kulturellen Bemühungen zwischen 1880 und 1940 ist zu einem beträchtlichen Teil die Krise des Liberalismus, wobei unter Liberalismus nicht nur ein bestimmtes politisches Credo verstanden wird, sondern auch eine aus der Aufklärung stammende Weise der Weltbetrachtung. Rationalität, autonomes Individuum, innerweltliches Glücksstreben, Fortschritt, parlamentarische Ordnung und freies wirtschaftliches Handeln sind die Grundüberzeugungen und Zielvorstellungen dieses den Modernisierungsprozess antreibenden liberalen Anschauungssystems, dessen Tauglichkeit seit etwa 1880 von verschiedenen Seiten verstärkt in Zweifel gezogen wird. *The Crisis of Liberalism* lautet nicht zufällig der Titel eines 1909 von J.A. Hobson veröffentlichten Werkes. Und T.S. Eliot stellt 1934 gar fest, die Gesellschaft sei »wormeaten with liberalism« (*After Strange Gods*).

Außenpolitik

Symptome der Krise und der fälligen Neuorientierung werden auf den Gebieten der Außenpolitik, der Gesellschaftsstruktur und im geistigen Leben immer unübersehbarer. Was Erstere betrifft, so hat Großbritannien bis zum Ersten Weltkrieg mit dem Problem der Konsolidierung (Burenkrieg 1899–1902) und später mit der Frage der Umwandlung und Auflösung des Empire zu kämpfen. Die politische und wirtschaftliche Rivalität mit Deutschland zwingt nach 1900 zur Aufgabe der *splendid isolation* und des uneingeschränkten Freihandels, der im 19. Jahrhundert zum Vorteil Englands durchgesetzt worden war. Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts heftig umstrittene Frage der Selbstverwaltung für Irland (*Home Rule*) führt schließlich über den Osteraufstand 1916 zur Proklamation des Irischen Freistaates (1922). Befürworter (Kipling) und Gegner (Chesterton, Orwell) des britischen Imperialismus tragen mit ihren literarischen Stellungnahmen zur Stärkung oder zur Schwächung der imperialen Idee bei, während die irische Frage durch einen unerhörten kulturellen Aufschwung (Yeats, Synge, u.a.) erst ihr volles Gewicht und ihre volle Bedeutsamkeit erlangt. Mit dem Ersten Weltkrieg tritt schließlich jene von den Literaten schon lange vorausgeahnte politische und kulturelle Katastrophe ein, die jedem das gefährliche Janusgesicht der Moderne und des Modernisierungsvorganges vollends enthüllt. In der britischen Erinnerungskultur ist der *Great War* das traumatische Ereignis schlechthin, dessen Schockwellen bis in die Gegenwart reichen.

Soziale Probleme

Freilich: der Verlust des Vertrauens in alte Formeln hat um 1880 mit den sich erst ankündigenden außenpolitischen Katastrophen noch wenig zu tun. Was zunehmend Unbehagen verursacht, ist vielmehr neben der oft in die Verzweiflung führenden Glaubenskrise die Unfähigkeit der bisher praktizierten freien Wirtschaft, das sich zuspitzende soziale Problem zu meistern. Sich zyklisch wiederholende Wirtschaftsflauten (1879, 1885, 1894, 1904), heftige Streiks einer selbstbewusster gewordenen Arbeiterschaft und die Entdeckung, dass Arbeitslosigkeit strukturbedingt sein kann und nicht notwendig mit der Faulheit der Arbeitnehmer zu tun hat, schaffen die Voraussetzungen für sozialistische Strömungen, die rasch zu einer beachtlichen politischen Kraft anwachsen (Gründung der Labour Party, 1893; Gründung der Fabian Society, 1884). William Booth (*In Darkest England*, 1890) rührt mit seiner These, dass das zivilisierte, christliche England in seinen Tiefen so viel Elend und Erniedrigung verberge wie der zentralafrikani-

sche Dschungel, höchst erfolgreich an das Gewissen liberaler Bürger. Es verwundert nicht mehr, dass in einem solchen Meinungsklima literarische, politische und ästhetische Richtungen entstehen wie der Ästhetizismus, der Sozialismus und der Imperialismus, die durchweg das liberale Credo der Viktorianer unterminieren. Nach 1900 übernimmt der britische Staat ganz gezielt (*National Insurance Act*, 1911) die Verantwortung für die Bildung, die Gesundheit und die soziale Absicherung der Bevölkerung. Die Idee des Wohlfahrtsstaates, die dann nach dem Zweiten Weltkrieg entschlossen verwirklicht wird, zeichnet sich ab. Gleichzeitig gehen die Verstädterung und die Emanzipation der Frau (Women's Social and Political Union, 1903; *Equal Franchise Act*, 1928), die thematisch und formal in der modernen Literatur besonders viele Spuren hinterlassen haben, weiter. Wegen ihres erheblichen Beitrags zur Kriegswirtschaft konnte man den Frauen nicht mehr das Wahlrecht vorenthalten (*Representation of the People Act,* 1918; *Equal Franchise Act,* 1928). Entscheidend ist schließlich die enorm gestiegene Macht der »Masse« und des Massenjournalismus in einer sich rasch demokratisierenden Gesellschaft. Schon das abwertende Konzept der Masse (Nietzsche, Ortega y Gasset) verweist auf die Katastrophenphantasien einer elitären Gruppe von Dichtern und Denkern, die der modernen Massendemokratie und der sozialistischen Revolution (1917) mit Angst und Misstrauen begegnen (Yeats, Lawrence, Eliot, Pound).

Die Hoffnungen vieler richteten sich auf die sozialistische Bewegung. Hier ein typisches Beispiel revolutionärsozialistischer Ikonographie

Geistesgeschichtlich betrachtet ist für Struktur und Thematik der modernistischen Kunst entscheidend, dass die rationalen Annahmen der liberalen Tradition im Zeichen eines seit 1900 rapide um sich greifenden Zivilisationspessimismus ihre Verbindlichkeit einbüßen. Rationalität, Kausalität, parlamentarische Demokratie und Fortschrittsidee geraten auch in England unter Beschuss. Allerdings ist die Substanz der liberalen Kultur der Insel so lebenskräftig, dass sie im Gegensatz zu Deutschland nie in ihrer Gesamtheit Gefahr läuft, ins Totalitäre und Irrationale umzukippen. Immerhin können sich auch führende Denker und Literaten Englands (D.H. Lawrence, T.E. Hulme, u.a.) nicht der Anziehungskraft der deutschen (Nietzsche) und französischen (Bergson) Lebensphilosophie entziehen. Sie bedeutet, in Verbindung mit der bald sehr einflussreichen Freudschen Psychoanalyse, dass das Konzept des rationalen, von Haus aus guten, sich selbst bestimmenden Subjekts als aufklärerische Fiktion entlarvt wird. Das Unbewusste und die Triebe des Menschen werden jetzt, durch wissenschaftliche Untersuchungen beglaubigt (Sigmund Freud, *Die Traumdeutung, 1900),* als die entscheidende Dimension ausgewiesen. Wenn aber – Gott und die Moral sind ohnehin schon in Zweifel gezogen – die Ideen des selbstbestimmten Subjekts und der zielorientierten Geschichte (*progress)* der Wirklichkeit nicht mehr gerecht werden, entsteht eine Sinnkrise, an der sich alle Modernisten abarbeiten. Da die kulturelle Ordnung, in der man sich befindet, an Akzeptanz eingebüßt hat, breitet sich jenes »Unbehagen in der Kultur« (Freud) aus, das die allenthalben in jener Zeit zu beobachtende Hinwendung zur ›Natur‹, zum ›Leben‹, zu Leib (Nietzsche) und Sexualität, zu primitiven Lebensformen (Gauguin) und Kulturen, zum ›Anderen‹, zu einer angeblich besseren mythischen Vergangenheit und zur Tiefenpsychologie erklärt. Das brennend gewordene Sinnproblem erzeugt in der Kunstliteratur Strukturen, die von Diskontinuität, Ironie, Fragmentarismus und parodistischen Schreibweisen geprägt werden, auch von alogischer Bildlichkeit, Assoziationsketten und Traumszenarien. Ältere Darstellungsformen wie rational motiviertes Erzählen und Argumentation verlieren unter solchen Voraussetzungen notwendig an Prestige. Eng mit diesen geistigen Veränderungen verknüpfte sozialgeschicht-

liche Prozesse tragen zum selben Resultat bei. Die durch den beschleunigten Modernisierungsprozess und die Erfahrung der Metropole angeregte Verzeitlichung und Dynamisierung des Lebens- und Wirklichkeitsbegriffs rückt das Erleben, die Augenblickserfahrung, den Bilderstrom und überhaupt die Bewegung als Selbstzweck in den Mittelpunkt des Interesses. Schon um 1900 entsteht – aus den verschiedensten Quellen gespeist – deshalb neben und mit der Fin-de-siècle-Lebensmüdigkeit ein regelrechter Kult des Lebens und der Intensität. Zugleich verschärfen Zeitlichkeit und moderne Relativitätstheorie (Einstein) darüber hinaus die Einsicht in den subjektiven und relativen Charakter jeglicher Erkenntnis. Solche Erfahrung der Dezentrierung (Pluralisierung, Fragmentierung, Sinnentleerung; Atomisierung) weckt die Sehnsucht nach Sinn, nach der großen Erzählung, nach umfassenden Erklärungs- und Erlösungsmodellen, die manche im Sozialismus (Morris, McDiairmid, Caudwell u. a.), in der Religion (E. Waugh, T.S. Eliot, G. Greene), im mythisierenden Vialismus (Lawrence) oder andere gar im Faschismus (Pound) finden. Andere verbinden liberale Positionen mit gewissenhaftem Dienst an der Utopie Kunst (Joyce, Woolf).

Sprachkrise

Auch das Vertrauen in die Sprache zerbröckelt. Eben deshalb rückt für die avancierte Kunst, wie die zahlreichen Sprachspiele, Parodien und Diskursmontagen bei Joyce und Eliot zeigen, das Medium Sprache in den Mittelpunkt des Interesses. Diese selbstreflexive Rückwendung auf die Sprache ist Symptom einer Sprachkrise. Schon in Flauberts Roman *Madame Bovary*, der den Modernisten Pound und Joyce wohlbekannt war, wird die offizielle Fortschrittsrhetorik ironisch dementiert. Im Zerrspiegel der Parodie soll nun die Verunreinigung der Sprache durch die öffentliche Rhetorik, den demokratischen Massenjournalismus und die epigonale Literatur deutlich hervortreten. Das Spiel mit der Sprache drängt sich in einem radikaleren Sinne aber auch deshalb auf, weil es nach Nietzsche Sinn und Wahrheit außerhalb und jenseits der Sprache gar nicht gibt. Anders gesagt: Wir sind auf Sprache angewiesen, ohne dass sie wegen des fließenden, proteischen Charakters der Wirklichkeit ein verlässliches Tor zur Wahrheit wäre.

Die Literatur der Übergangszeit um 1900

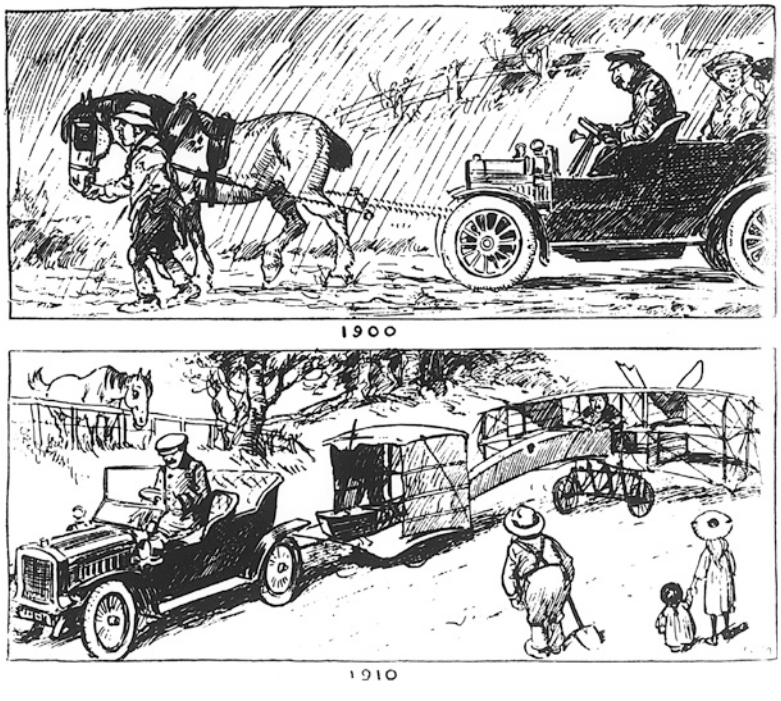
Gebremste Modernität als britische Besonderheit

Da es in Großbritannien nur wenige, meist ausländische Autoren gab (Joyce, Eliot, Pound), die sich ausdrücklich avantgardistischen Experimenten verschrieben, ist die Rede von der Übergangszeit mit Vorbehalten aufzunehmen. Für den gesamten Zeitraum von 1880 bis 1940 und darüber hinaus gilt, dass die insulare Kultur ein außerordentliches Beharrungsvermögen an den Tag legt und Schriftsteller bevorzugt, die vergleichsweise traditionelle Darstellungsverfahren mit modernen Themen – sexuelle Entfesselung, Sinnleere, gestörte Kommunikation z. B. – verbinden. Insofern ist die Übergangszeit nicht beendet, sondern in gewisser Weise ein britischer Dauerzustand. Der gleichbleibende Erfahrungshintergrund der Industrialisierung, der nicht mehr durch christliche *charity* abgefederten Klassengegensätze, der Isolation, der Urbanisierung und der Naturferne sorgt für Kontinuitäten, so etwa für die Sehnsucht nach der organischen Gemeinschaft oder für die Kritik am Mechanischen, die Carlyle und Lawrence gleichermaßen verkünden. Dieses auffällige Beharrungsvermögen der britischen Literatur hat darüber hinaus zur Folge, dass kontinentale Neuerungen wie der französische Naturalismus, der Symbolismus und Ibsens Dramatik nur in abgemilderter Form rezipiert

Innovationen um 1900

werden. Radikale avantgardistische Bewegungen, die sich durch das Spiel mit der Sprache, Collagen, unkontrollierte Niederschriften von Assoziationen, Antirationalismus und Evokation des Unbewussten auszeichnen und in Kontinentaleuropa kurz vor (Futurismus, Marinetti), während (Dada, 1916) und nach dem Ersten Weltkrieg (Surrealismus, André Breton, 1924) entstehen, hinterließen zwar auch in der Literatur der angelsächsischen Hochmoderne ihre Spuren, blieben aber alles in allem für die Insel randständige Erscheinungen.

Gleichwohl sind strukturelle, weltanschauliche und thematische Verschiebungen in der infrage stehenden Zeit unübersehbar. Die viktorianische Koppelung von Ästhetik und Moral zerfällt (Pater, Wilde). Mit offenkundiger Leidenschaft wird gegen patriarchalisch-traditionelle Rollenklischees ein neues Frauenbild erkundet und verkündet (Hardy, Shaw, Wells, Lawrence, Wilde), dessen Leitidee der etwa berufliche Selbstständigkeit anstrebenden *new woman* deutlich über Thackerays Becky Sharp hinausweist. Kipling erschließt mit bemerkenswerter erzählerischer Kraft das bislang unbekannte Terrain anglo-indischen Kolonialllebens, während Conrad, teilweise am gleichen Gegenstand, in neuartigen perspektivischen Brechungen und mit impressionistischen Unbestimmtheiten die Hohlheit des zivilisatorischen Fortschrittspathos enthüllt. Henry James rückt diesen Perspektivismus in den Mittelpunkt seiner Theorie und erzählerischen Praxis. Die noch Dickens' Kunst zutiefst prägende Rhetorik moralischer Empfindungen weicht einem Lebenspathos, einschließlich eines Kultes der Kraft, das den Einfluss biologisch-evolutionistischen und lebensphilosophischen Denkens verrät (Shaw, Butler, Lawrence, Davidson). Schließlich verleiht die Hinwendung zu irischen Sagen, Mythen und Dichtungen, auch zu okkulten Wissensformen, der erwachenden irischen Kultur eine ganz eigene Note, die zumal bei Yeats nichts mit der aufklärerisch-liberalen Tradition zu tun hat.



Eine Karikatur aus *Punch*. Sie illustriert humorvoll die Beschleunigung der technischen Entwicklungen.

Literatur und Imperialismus

Die Tradition des Kolonialismus

Im Zeitalter der durch sozialdarwinistische Vorstellungen verschärften imperialen Rivalitäten (1880–1914) verdichten sich ältere Anschauungen und Vorurteile zu einem Typus politischen Denkens, der dem Kolonialismus als Alibi dient. Schon immer beruhte die Kolonialpolitik auf der Überzeugung, dass Weiße, zumal Briten, allen anderen Rassen überlegen seien. Ihre Pflicht sei es deshalb, den dunklen Orten dieser Welt durch Handel und Mission, notfalls auch durch militärische Gewaltanwendung, das Licht der Zivilisation zu bringen. Macaulay erklärt unverblümt: »A single shelf of a good European library is worth the whole native literature of India and Arabia.« Der spätviktorianische Imperialismus übernimmt dieses Erbe ganz bewusst und baut es defensiv zu einem Instrument der Erhaltung britischen Wohlstands und britischer Sicherheit aus. Man versteht das Empire als Sicherheitsverband, der zugleich die Abnahme britischer Waren garantiert und durch die Aufnahme von Auswanderern zur Lösung der sozialen Probleme des Mutterlandes beiträgt (Cecil Rhodes).

Kolonialliteratur

Literarische Zeugnisse und Verarbeitungen dieses Denkens gibt es im 19. Jahrhundert zuhauf. Captain Frederick Marryats teilweise autobiographische Romane (z. B. *Mr Midshipman Easy*, 1836) geben das Muster für den imperialistischen Abenteuerroman ab. Seine stereotypen jugendlichen Seehelden finden Sicherheit und Identität im Aktivismus, im Patriotismus und in der bedingungslosen Unterwerfung unter den Code der Gruppe. Abenteuererzählungen und Schauerromane (u. a. Rider Haggards *King Solomons Mines*, 1886) schaffen den Mythos des schwarzen Kontinents, an den Conrad in seinem Afrika-Roman *Heart of Darkness* (1902) anknüpft. Das Charakteristische dieses Mythos ist es, dass er unterdrückte Triebe der Europäer auf die afrikanischen Opfer projiziert. Gegen Ende des Jahrhunderts dringen Dekadenzängste in die populäre Kolonialliteratur ein. Während der Imperialismus zur Ersatzreligion aufsteigt, befürchtet man den Rückfall von Weißen auf die Stufe der Eingeborenen (vgl. Somerset Maughams Kurzgeschichte »The Force of Circumstance« und Conrads *Heart of Darkness*) und die Bedrohung der Zivilisation durch die Kräfte der Barbarei. Diese Tradition gipfelt in dem künstlerisch sehr ernstzunehmenden Werk des Anglo-Inders Rudyard Kipling. Dass sich der populäre Meister der anglo-indischen Kurzgeschichte, der auch berühmte Kinderbücher (*The Jungle Book*, 1894; *Puck of Pook's Hill*, 1906) verfasste, auch als Sänger des britischen Empire hervortat, hat seinem Ruf lange Zeit geschadet. Der pikareske Roman *Kim* (1901) und jene Kurzgeschichtensammlungen, auf denen sein Ruhm beruht (*Plain Tales from the Hills*, 1888; *Life's Handicap*, 1891; u. a.) haben allerdings mit kruder Propagandaliteratur nichts zu tun. Kiplings Imperialismus, der immer den Bezug zu ethischen Begründungen wahrt (»The White Man's Burden«, 1899), äußert sich am schrillsten in jenen Gedichten, mit denen er bedrohlich erscheinende politische Veränderungen kommentiert. Aus Sorge um den Fortbestand und die innere Stärke des Empire ruft er seine – so Kipling – behäbig und selbstzufrieden gewordenen Landsleute immer wieder zu Wachsamkeit und Tatkraft auf (beispielsweise in dem unter dem Schock des Burenkrieges geschriebenen Gedicht »The Islanders«, 1902).

Rudyard Kipling im Jahre 1899. Porträt von Philip Burne-Jones

Kipling und die Moderne

Solche propagandistischen Fingerübungen sollten nicht den Blick auf Kiplings eigentliche Leistungen verstellen. Er ist an der inhaltlichen, formalen und weltanschaulichen Umorientierung der englischen Literatur führend beteiligt. Obwohl es Vorläufer gab, muss er als der Begründer der realistischen anglo-indischen Kurzgeschichte angesehen werden, die mit dem Kolonialleben einen bislang un-

»Hier … und dort, oder Auswanderung als Heilmittel«; Karikatur aus *Punch*, Juli 1848

genutzten Erfahrungsbereich für die englische Literatur erschließt. Der Kunst der Ballade und des dramatischen Monologs führt er ganz neue Töne zu, indem er seine Sprecher ohne karikierende Absicht ein farbiges Cockney sprechen lässt. Mit außerordentlichem Gespür trifft er die Mentalität des einfachen britischen Soldaten: »We aren't no thin red ›eroes, nor we aren't no blackguards too,/ But single men in barricks, most remarkable like you;« (»Tommy«, Z. 25f., aus: *Barrack-Room Ballads*, 1892). Kiplings Ausbruch aus den steril gewordenen Konventionen der romantischen Poesiesprache zeigte auch anderen Dichtern der Jahrhundertwende und der Moderne, wie die hohe Literatur durch den Kontakt mit der Subkultur neue Energien gewinnen und Wirkungen erzielen konnte. Literatur aus Literatur ist selten Kiplings Sache. Anders als die Modernen und die Ästheten vertraut er nicht dem Zitat und der Parodie, sondern der Erfahrung, nicht der literarischen Erinnerung, sondern der eigenen Wahrnehmung. Ohne auf populäre Spannungstechniken zu verzichten, stützt sich seine Kunst des exotischen Realismus auf die Faszination der mitgeteilten Anekdoten, Abenteuer und Scherze, des Dialekts, des Lokalkolorits und der Handlung. Der Code der Kolonialgesellschaft verdrängt als Bewertungsmaßstab die viktorianischen Normen der Moral und der humanitären Einstellung. In der Regel bestätigen Kiplings Geschichten tragende Bestandteile der imperialen Ideologie wie Ordnung, Disziplin, Unterordnung des Einzelnen unter die Gemeinschaft und – trotz seiner Bereitschaft und Fähigkeit zur imaginativen Einfühlung in die andere Kultur – kulturelle Überlegenheit der weißen Rasse.

Hinwendung zur Subkultur

Solche sprachlichen und ideologischen Anpassungen, zu denen vor allem auch die Bewunderung für die Technik und den fähigen Fachmann gehört, tragen erheblich zu jener Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben, literarischer Kultur und Technik bei, die nach dem Fin-de-siecle-Ästhetizismus ein grundlegendes Anliegen der Moderne ist. Zusammen mit W.E. Henley und John Davidson strebt Kipling in zahlreichen Gedichten (z. B. »McAndrew's Hymn«, 1893) und Kurzgeschichten (z. B. »With the Night Mail«, 1905) eine Literatur des Maschinen-

Literatur und Maschine

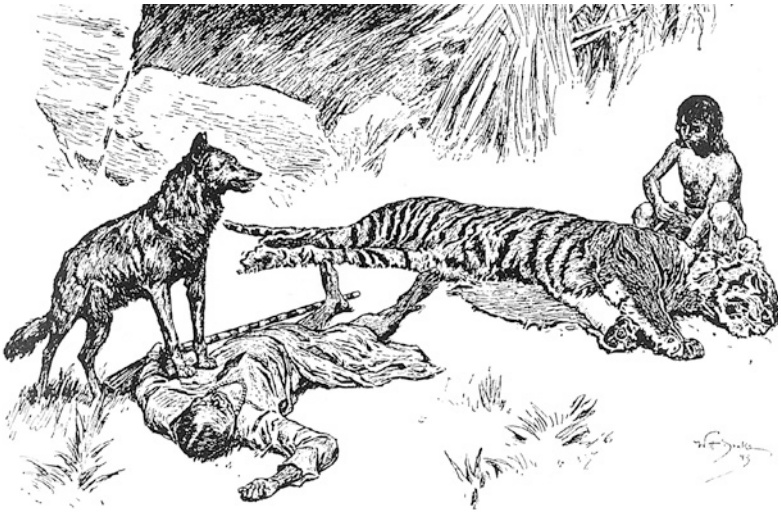


Illustration zu Rudyard Kiplings *The Jungle Book* von W.H. Drake

zeitalters an, die ästhetisch allerdings häufig an ihren inneren Widersprüchen scheitert. Der Fachjargon des Ingenieurs garantiert noch keine poetische Qualität, und das von Kipling geliebte Symbol der Maschine mag zwar den funktionierenden Mechanismus des Empires verdeutlichen, taugt aber nicht als Modell des Seelenlebens. Wesentlich überzeugender sind seine realistischen Kurzgeschichten aus Britisch-Indien, in denen von der quälenden Einsamkeit der Kolonisten (»At the End of the Passage«, 1890), von Liebesaffären, gefährdeten Verlobungen, Mischehen, Schabernack, Abenteuern und übernatürlich-okkulten Vorgängen die Rede ist. Der späte Kipling, mittlerweile mit dem Nobelpreis geehrt (1907), neigt allerdings zur symbolischen und allegorischen Verrätselung seiner Geschichten. Dabei tritt das Thema des Empire zurück. Die durch den Ersten Weltkrieg verdüsterte Weltsicht macht sich bemerkbar. Kriegsneurosen, Bekehrung, Krankheit (»The Wish House«, 1924), geistige und körperliche Gesundung (»The Miracle of Saint Jubanus«, 1930), die seelischen Auswirkungen einer von der Maschine beherrschten Arbeitswelt: das sind die jetzt interessierenden Themenbereiche.

Der späte Kipling

Ästhetizismus und Naturalismus in den ›Nineties‹

Kipling, Henley (»Waiting«, über einen wartenden Patienten im Krankenhaus) und Davidson (»The Crystal Palace«, 1908) streben ganz ersichtlich eine Verringerung des Abstandes zwischen Lebenswelt und Literatur an, um Letztere vor der drohenden Bedeutungs- und Funktionslosigkeit zu bewahren. Aus dem Zerfallsprozess der viktorianischen Kultur gehen unter französischem Einfluss aber auch literarische Richtungen hervor wie der Ästhetizismus und der Naturalismus, die bei allen sonstigen Gegensätzen ganz entschieden kritischen Abstand zur bürgerlichen Wirklichkeit des Modernisierungsprozesses halten. Während die Ästheten ihr Leiden an Kommerz, Materialismus, öffentlicher Fortschrittsrhetorik, beengender Moral und nationaler Machtpolitik mit aggressiven Gesten und Rückzugsbewegungen in Räume des Schönen, des Erlesenen und der melancholischen Innerlichkeit beantworten, richten die Naturalisten den Blick auf das Elend der Londoner Armenviertel.

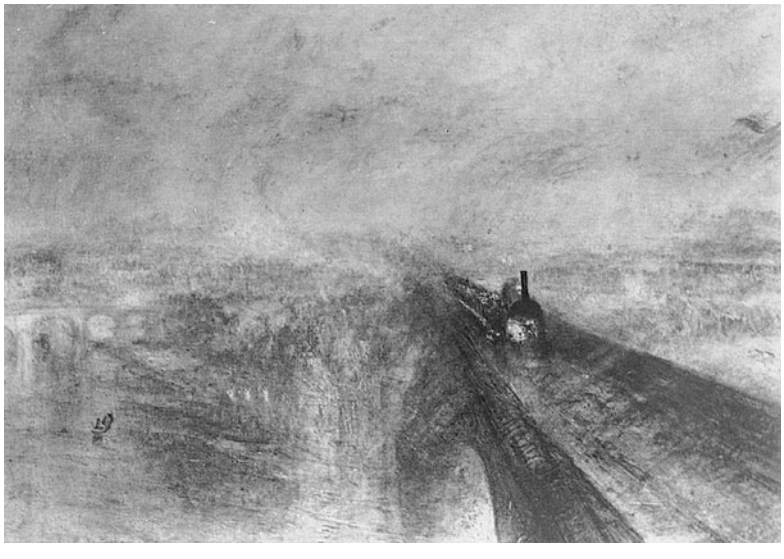
Die Verfestigung der ästhetischen Neigungen des 19. Jahrhunderts zur ästhetischen Weltanschauung ist vor allem das Werk Walter Paters und seines Schülers Oscar Wilde. Diese wiederum können sich auf eine lange Ahnenreihe berufen: Goethe, Poe, Keats, Swinburne, die Präraphaeliten, Baudelaire und – an Einfluss alle anderen überragend – Huysmans (*A Rebours*, 1884), dessen Figur des aristokratischen Ästheten Des Esseintes mit seinem Hass auf die Natur und seiner Liebe für alles Künstliche, mit seinem Einzelgängertum und seinen dekadenten Vergnügungen Leben und Fiktion der Ästheten nachhaltig beeinflusste.

Entscheidende Anstöße empfängt der Schönheitskult des Fin de siècle auch von Walter Paters *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Hier wird unmissverständlich die ästhetische Auffassung von der Welt und vom Kunstwerk entwickelt. Der Form gebührt für Pater der Vorrang vor dem Inhalt oder der Botschaft, weil nur ihre Handhabung etwas über die poetische und technische Qualität des Kunstwerks aussage. Tatsächlich strebe jedes echte Kunstwerk die Loslösung von stofflichen oder weltanschaulichen Bindungen an, um einen autonomen Status wie die Musik zu erreichen. Kunst ist, so betont Pater im »Essay on Style« (1889), zwar Ausdruck einer inneren Vision, eines seelischen Gehaltes. Aber »vision within«, das subjektive Weiterleben des Künstlers, bedarf einer gereinigten Sprache und einer konstruktiven Intelligenz, um wirklich den Rang einer »fine art« zu erlangen. Abschreckendes Gegenbeispiel, von dem der wahre Künstler sich strikt abgrenzen muss, ist die vulgäre Massengesellschaft mit ihrem vulgären Geschmack. Hier kündigt sich das aristokratische, gegen die Massendemokratie gerichtete Selbstverständnis vieler Künstler der Moderne an.

»Elegante junge Stutzer« und »ästhetische junge Genies«. Karikaturen aus dem Jahre 1898 von George du Maurier

Intensität

Paters Aufwertung der Renaissance richtet sich gegen Ruskin und entspricht der antibürgerlichen Lust des Fin de siècle an verbotenen Nervenkitzeln wie Verbrechen, Gewalt, Krankheit und Grausamkeit. Fern von menschenfreundlichen Handlungen oder weltanschaulichen Auseinandersetzungen sucht der Ästhet die »ecstasy« intensiven momentanen Erlebens. Die Wahrheit fällt mit dem subjektiven Eindruck zusammen (Impressionismus). Ein Kunstwerk richtig zu sehen, bedeutet deshalb, sich Rechenschaft über den eigenen Eindruck zu geben, nicht aber, nach dem Wesen der Schönheit zu fragen. *Marius the Epicurean* (1885),



J.M.W. Turner ist ein Vorläuferd erl mpressionisten. »Rain, Steam, and Speed« (1844) antizipiert das für den Impressionismus charakteristische Verfließen der festen Konturen.

Paters bekanntester Roman, ist bezeichnenderweise in einer Übergangszeit angesiedelt, der Spätantike. Marius, der Epikuräer, wendet sich dem Christentum zu, aber die Freude am ästhetischen Reiz des kirchlichen Rituals ersetzt eigentlich den Glauben. Allenthalben zeigt sich bei Pater die Vorliebe für Zwischentöne und Dualistisches, für Meditation und Sinnlichkeit, für Apollinisches und Dionysisches (*Greek Studies*, 1895).

Oscar Wilde: Leben als Kunst

Hatte sich Pater mit der Rolle des Betrachters und Wissenschaftlers begnügt, so verwandelt Oscar Wilde sein Leben in Kunst. Unter dem Motto »life imitates art« hat er ein Leben geführt, das ihn zum vielbewunderten Dandy (Samtjacken mit Pfauenfedern) und Witzbold, aber auch zum Skandalfall werden ließ. 1895 nimmt sein anrüchiges Doppelleben als geistreicher, von der Gesellschaft hofierter Künstler und heimlich abenteuernder Homosexueller ein jähes Ende. Diesen Skandal der Doppelexistenz hat er, gleichsam prophetisch, in dem Dekadenzroman *The Picture of Dorian Gray* (1891) vorweggenommen. Während es der Hedonist Lord Henry Wotton, der Lehrer Dorians, bei aufreizenden, pikanten Aphorismen belässt (»The only way to get rid of a temptation is to yield to it«), führt beim Narzisst Dorian die Lebensgestaltung nach den Regeln eines amoralischen Kunstwerks immer tiefer in den Sumpf einer schuldhaften, kriminellen Existenz. Ethik und Religion decken die Grenzen eines ästhetischen Lebensprogramms auf, das Wilde im Anschluss an Pater in dem Essay »The English Renaissance of Art« geradezu als utopische Alternative zum »dull, materialistic age« des 19. Jahrhunderts anbietet: »the secret of life is in art«. Erst in der Schönheit, die auch die Zeit überdauert, findet das Leben seinen wahren Sinn. Wildes antipositivistische Spiritualität, sein Beharren auf »mystery«, lässt aber am Ende seiner Karriere den inneren Zusammenhang von Individualismus, Ästhetizismus und Christentum bei ihm immer deutlicher hervortreten (»The Soul of Man under Socialism«). Im großen Brief, den Wilde aus dem Gefängnis an seinen ehemaligen Geliebten Lord Alfred Douglas schreibt (*De Profundis*, publiziert 1905) orientiert sich seine Selbststilisierung nicht ohne Grund am Modell der Nachfolge Christi. Wilde war 1895 in einem aufsehenerregenden Prozess, der seine gesellschaftliche Existenz vernichtete, letztlich aber doch nicht den Sieg, sondern das Ende der viktorianischen Ordnung bedeutete, wegen Homosexualität zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt worden.

Oscar Wilde. Karikatur aus *Punch*

Wilde erneuert die anzügliche, witzige Sittenkomödie der Restaurationszeit. Wichtiger als die gelegentlich zur absurden Farce (*The Importance of Being Earnest*, 1895) gesteigerten Konventionen der Verwechslung und des Zufalls sind die funkelnden Bonmots der Dialogpartner. Ihre Sprachhandlungen prägen sich der Erinnerung mehr ein als der Plot. Im Schwebenden, Spielerischen, Koketten steckt oft eine anti-viktorianische Spitze. Dabei wird die Norm des viktorianischen Ernstes nicht etwa satirisch aufs Korn genommen, sondern in ein unbeschwertes Spiel transformiert, in dem zwei Protagonistinnen (Gwendolen und Cecily) partout darauf bestehen, nur einen Mann mit dem Namen Ernst lieben zu können. Eine anti-viktorianische Tendenz zeichnet auch andere Stücke von Wilde aus. In *Lady Windermere's Fan* (1892) erweist sich die Frau mit Vergangenheit, Mrs. Erlynne, als die eigentlich gute Frau, die andere zur Überprüfung ihrer moralischen Vorannahmen zwingt. *Salomé* (frz. 1893; englisch 1894) gestaltet mit dem Motiv der lüsternen, männermordenden *femme fatale* einen charakteristischen Angsttraum der Spätromantik. Das Stück fegt viktorianische Tabus hinweg, indem es eine begehrende Frau in den Mittelpunkt rückt, bei der entfesselte Leidenschaft nicht nur in unerhörter Sprache zum Ausdruck kommt, sondern auch in monströse Aggressivität umschlägt, als sich der begehrte Johannes der

Täufer ihr verweigert. Obwohl Salomé Johannes den Kopf abschlagen lässt (den sie dann küsst!), ist sie aufgrund dieser Konstellation nicht nur eine kalte *femme fatale,* sondern auch, wie der Untertitel sagt, eine tragische Figur. Bekannt durch Strauss' Opernversion, legt das symbolische Stück grundlegende Konflikte der modernen Welt offen: Macht (Herodes) vs. Spiritualität (Johannes), religiöser Fundamentalismus (Johannes) vs. Hedonismus (die Hofgesellschaft um Herodes) und verabsolutierte Liebe/Sexualität.

Die Femme fatale Salomé küsst den abgehackten Kopf von Johannes dem Täufer. Illustration von Aubrey Beardsley zu OscarW ildes *Salomé* (1894)

Dekadenz, Fin de siècle, Symbolismus, Yellow Nineties und Ästhetizismus sind gebräuchliche Begriffe für eine spätzeitliche Bewusstseinslage. Lyriker der Nineties wie Austin Dobson, Arthur Symons, Ernest Christopher Dowson und Oscar Wilde empfinden sich als Spätgeborene, die von der Last der Geschichte fast erdrückt werden, zugleich aber gegenüber dem Bürgertum ihre feinere Sensibilität hervorkehren. Gegen die Robustheit der Macher, die ihnen Verweichlichung vorwerfen, setzen sie feiernd ihr überreiztes Empfindungs- und Wahrnehmungsvermögen als Vorzug. Der Stimmungskunst der Lyrik bleibt es vorbehalten, in Abend- und Herbstmotiven, in farblichen Zwischentönen (vor allem Grau) und Verben des Zerfließens gegenständliche Entsprechungen für diesen narzisstischen Genuss der eigenen Weltmüdigkeit zu finden. An Herbst und Abend faszinieren nicht die Vollendung der Reife, sondern das Vergehen, der Augenblick des Übergangs vom Licht ins Dunkel.

> The long September evening dies
> In mist along the fields and lanes;
> Only a few faint stars surprise
> The lingering twilight as it wanes.
>
> (Arthur Symons, »Autumn Twilight: Grey and Gold«, Z. 1–4)

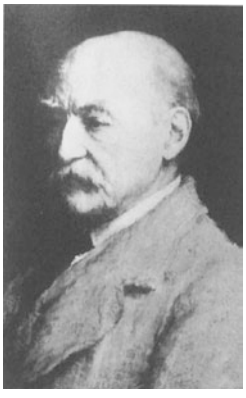
Auffällig ist hier die Spannung von Entgrenzung und Begrenzung. Während die Verben (»dies«, »wanes«) und Substantive (»mist«, »twilight«) das impressionistisch gesehene Fließen und Verfließen betonen, sorgt die geschlossene Form der alternierend gereimten Strophe für Festigkeit. Das Fin de siècle liebt nicht zufällig ausgefallene alte Formen wie die Villanelle, deren geordnete Schönheit und Künstlichkeit die Zeit bändigt. In der englischen Literatur besteht eine Villanelle in der Regel aus fünf Terzetten (Dreizeilern, aba) und einem abschließenden Quartettt (Vierzeiler, abaa), wobei nur zwei Reime benutzt werden.

Soziales Elend als Klischee

Fin-de-siècle-Lyrik ist zu einem beträchtlichen Teil eine Poesie der literarischen Erinnerungen und ein schwermütiger Abgesang auf das 19. Jahrhundert. Zur selben Zeit verfasste naturalistische Texte von George Gissing, Arthur Morrison (*Tales of Mean Streets*, 1894) und George Moore (*Esther Waters*, 1894) vertrauen dagegen auf die Wirkungskraft des mitgeteilten sozialen Wissens – städtisch-proletarisches Milieu (East End), Armut, Verführung, Prostitution, unterdrückte Frau, brutaler Ehemann, Alkoholismus, aber auch Mut und Beständigkeit. Die dauernde Wiederholung dieser Motive führt auch hier rasch in die Nähe eines klischeehaften Wirklichkeitsbildes:

> Then, with his fist raised, he came at his poor wife, ordering her to take one of the sheets from the bed and »make money« and would have struck her if Esther had not come between them and, with her hand in her pocket, said, »Be quiet, father; I'll give you the money you want.«
>
> (George Moore, *Esther Waters*, Kap. 14)

Pessimismus, Perspektivismus und der Beginn der modernen Romankunst (Hardy, Conrad, James)



Thomas Hardy, Gemälde von W.W. Owless

Idylle und Regionalroman erfreuen sich im 19. Jahrhundert zunehmender Beliebtheit. Dies ist kein Zufall, erzeugen doch gerade die mit der Modernisierung verbundenen Verlust- und Komplexitätsschocks einen steigenden Bedarf an Übersichtlichkeit, Heimeligkeit und Vertrautheit, der von idyllisierenden *country books* und Heimatromanen – zum Beispiel Mary Russell Mitfords *Our Village* (1832), E. Gaskells *Cranford* (1853) und James Matthew Barries *Auld Licht Idylls* (1888) – befriedigt wird. Die modernisierende Mentalität löst aber gleichzeitig eine gegenläufige Tendenz aus, weil ihre realistisch-empirische Grundhaltung eine Kritik der Idylle fordert.

Hardys Romane als Allegorien der Modernisierung

Da man Thomas Hardys Romane als Allegorien der Modernisierung lesen kann, die vor allem die Verlustrechnung des Wandels präsentieren, überrascht es nicht, dass Idylle und Idyllekritik zentrale Motive seiner Romane sind. Einsetzend mit der reizvollen Dorfidylle *Under the Greenwood Tree* (1872), in welche die Lehrerin Fancy Day verändernd einbricht, hat Hardy eine Reihe von außerordentlich lesbaren und wirkungsvollen Regionalromanen vorgelegt, in denen Idyllisches mehr und mehr von der Tragik verdrängt wird, bis schließlich in *Jude the Obscure* (1895), Hardys letztem Roman, Restbestände einer heilen, traditionalen Welt erst gar nicht mehr auftauchen. Die Kolonialisierung der intakten ländlichen Gemeinschaft durch Vertreter der urbanen, modernen Welt ist abgeschlossen. Gelingen kann diese elegisch gestimmte Ablösung und Auflösung traditioneller Lebensformen, weil diese – wie der Roman *The Woodlanders* (1887) besonders eindrücklich am Beispiel der ländlichen Figur Winterborne zeigt – zu wenig Widerstandskraft und Anpassungsfähigkeit besitzen. Deshalb öffnet sich der Einheimische selbst, wie Clym in *The Return of the Native* (1878), dem Wissen und der Mentalität der neuen Zeit. Das Emanzipationsstreben des Dorfbewohners Jude Fawley, der ein Universitätsstudium anstrebt, und der von ihm geliebten Cousine Sue Bridehead entfesselt in *Jude the Obscure* einen Konflikt zwischen Trieb, Intellekt und Tradition, dem beide nicht gewachsen sind. Er endet schließlich in – das älteste Kind erhängt zwei Babies und sich selbst – Trennung, Trunksucht und Fawleys elendem Tod. Dieser Marsch der Moderne hat für Hardy etwas Unabänderliches und Schicksalhaftes an sich, weil er dem unerforschlichen, unkontrollierbaren »Immanent Will« unterworfen ist. Damit verlieren auch die von ihm beerbten herkömmlichen Gattungen und Motive ihren üblichen Stellenwert. Idylle schlägt in Antiidylle und Tragik um (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); die Liebesromanze wird, ganz gegen die Konvention, bis zu dem Punkt geführt, wo das aus der Distanz geborene Begehren nach seiner Befriedigung schließlich in der Desillusionierung endet; die häufigen Zufälle sind Symptome eines gleichgültigen, sinnlosen Kosmos, nicht aber, wie in der Romanze, Werkzeuge der poetischen Gerechtigkeit; die Versöhnung des isolierten Individuums mit der Gesellschaft misslingt.

Kosmischer Pessimismus

Hardys illusionslos-pessimistische Sicht der Evolution in Natur und Gesellschaft gibt seinen sprachlich und strukturell durchaus traditionellen Romanen also eine deutlich moderne Färbung, die man bei George Eliot so noch nicht findet. Der Mensch ist ein Spielball natürlicher Kräfte, die im Gegensatz zur Vorsehung nicht einen Heilsplan verwirklichen. Tess, die junge Melkerin, wird von der Gesellschaft und der Natur gleichermaßen ins Unglück gestürzt: Alec, ihr reicher Verführer, und ihre eigenen natürlichen Impulse bringen Unheil über sie. Nicht

zuletzt diese Abhängigkeit des Menschen von den unpersönlichen Kräften der Natur und der Vergangenheit hat Hardy zu eindrücklichen Landschaftsschilderungen veranlasst, die filmische Techniken vorwegnehmen und mit praller Detailfülle, lyrischer Leidenschaftlichkeit und symbolischer Sinnanreicherung die Thematik der zweideutigen Natur entfalten. Denn diese Hardysche Natur ist wild-erhaben und arkadisch-schön, pastoral und antipastoral, Spiegel eines Darwinschen Lebenskampfes und symbolische Wegbegleiterin von Tess bei ihrer Reise in den Abgrund. Selbst ihre überquellende Fruchtbarkeit verheißt für Tess nichts Gutes (Kap. 19). Ohnehin nimmt Hardy in seiner Rolle als argumentierender und wertender Erzähler eine recht vieldeutige, ja widersprüchliche Position ein. Die Unschuld der gefallenen Tess, die ihren Verführer schließlich tötet, sucht er mit einander ausschließenden moralischen und naturalistischen Argumenten zu beweisen. Was den Leser aber wirklich überzeugt, ist die mittels Handlung, Figurendarstellung und Landschaftsbeschreibungen inszenierte Gewalt der emotionalen Beteiligung des Autors an seinen Erfindungen.

Die Wende zu modernen Formen der erzählerischen Vermittlung leitet in England freilich nicht Hardy ein. Sie ist vielmehr das Werk zweier Ausländer, die der viktorianischen Romantradition nicht verpflichtet sind: Joseph Conrad, der gebürtige Pole, und Henry James, der Amerikaner, der wie Conrad England zu seiner Wahlheimat machte. James gehört zwar eher in eine Geschichte der amerikanischen Literatur, übt aber einen so nachhaltigen Einfluss auf die anglo-amerikanische Romankunst aus, dass auch auf ihn kurz eingegangen werden muss.

Conrads Illusionskritik

Conrad, der spät zur Schriftstellerei findet, verarbeitet in seinen kunstvollen und suggestiven Romanen häufig seine langjährigen Erfahrungen als Seemann, besonders eindrücklich in *The Nigger of the ›Narcissus‹* (1897) und in der späteren Erzählung *The Shadow-Line* (1917). Dies geschieht von einem skeptischen Standpunkt aus, der die optimistisch-rationalen Annahmen der liberalen Tradition und der Kolonialideologie häufig widerlegt (»the dustbin of progress«, *Heart of Darkness*). Der Roman *Lord Jim* ironisiert das Robinson-Motiv und damit die bürgerliche Utopie – die Nebenfigur Robinson erweist sich als gefürchteter Pirat, Opiumhändler und (möglicherweise) Menschenfresser. Immer wieder rückt Conrad das Versagen und das Schuldigwerden von Weißen in den Mittelpunkt, deren Kultur, Disziplin und heroisch-moralisches Selbstverständnis in Extremsituationen (»An Outpost of Progress«, 1900; *Lord Jim*, 1900; *Heart of Darkness*, 1902) zerbricht. So wenig der Erzähler die Wünschbarkeit dieses »weißen« Codes anzweifelt, den beispielsweise der Kapitän der ›Narcissus‹ gegen die Unruhestifter Wait (den kranken Schwarzen) und Donkin letztlich souverän durchsetzt, so sehr enthüllt er seine Zerbrechlichkeit am Beispiel von Menschen, die korrumpierbar sind und ihrer eigenen Schwäche oder Triebnatur zum Opfer fallen. Der desillusionierende Realitätsschock trifft gerade jene Figuren – Jim in *Lord Jim* oder Kurtz in *Heart of Darkness* –, die ihr Verhalten an romanzenhaften literarischen Träumen oder progressiver Rhetorik ausrichten. Conrad schreibt tragische Romanzen oder Romanzenparodien, die durch die Lektüre, bloße Worte, aufgebauten Illusionen zerplatzen wie Seifenblasen. Kurtz, ein Hoffnungsträger, fällt im Dschungel Afrikas in die Dunkelheit der Barbarei zurück. Im letzten Moment springt der Obermaat Jim von Bord der scheinbar sinkenden *Patna* in ein Rettungsboot und verletzt damit eine Grundregel seemännischen Verhaltens, weil er die ihm anvertrauten Fahrgäste, die Pilger, ihrem Schicksal überlässt. Die *Patna* sinkt nicht, aber dieses Versagen verfolgt Jim bis an sein Lebensende. Die unfähigen Außenposten der Zivilisation, Kayerts und Carlier (»An Outpost of Progress«), enden in

einem mörderischen Zwist. Das politische und wirtschaftliche Netzwerk aus Macht, Gewinnstreben, Unterdrückung und politischen Revolten (*Nostromo*, 1904; *The Secret Agent*, 1907) umspannt den ganzen Globus und wird in *Heart of Darkness* als anonymer, kalter Apparat charakterisiert, der die Menschen verformt und verdirbt. Der historische Bezug des Textes ist auffällig präzise. In *Heart of Darkness* spiegeln z. B. der Elfenbeinhändler Kurtz und seine humanitäre Rhetorik exakt die brutale Kolonialpolitik des belgischen Königs Leopold II, der unter dem Deckmantel des Zivilisationsbringers den Kongo rücksichtslos ausbeutete. Hinter der Fassade des Fortschritts verbirgt sich in Wahrheit Barbarei.

Rätselhafte Wirklichkeit, Impressionismus

Skeptische Zweifel gelten aber insbesondere der Annahme, Wirklichkeit rational erfassen und versprachlichen zu können. Wenn die Realität letztlich ein Rätsel bleibt, dann sieht sich der Erzähler auf die Rolle des Suchenden, Forschenden und unsicher Tastenden verwiesen. Der Erzählvorgang selbst und das Interpretationsverhalten rücken in den Mittelpunkt des Interesses und überlagern etwa über weite Strecken von *Lord Jim* die erzählte Geschichte als solche. Marlow, der mit dem Schicksal der scheiternden Hauptfiguren sympathisierende Erzähler, bleibt gezielt in Andeutungen und Zweideutigkeiten stecken (»Marlow's inconclusive experiences«, *Heart of Darkness*). Selbst seine moralische Integrität gerät ins Zwielicht. Über die Geschehnisse breitet Marlow einen Dunstschleier von Mutmaßungen und möglichen Sinnzuschreibungen aus. Subjektivierung und mangelnde Bestimmtheit gehören für Conrad allerdings zu den Bedingungen großer, suggestiver Kunst. Deshalb pflegt zumal der frühe Conrad impressionistische Darstellungstechniken, denen die Vielzahl der subjektiven Perspektiven entspricht. Vor Gericht, das den Fall *Patna* untersucht, geben Marlow, Brierly, Stein (»Jim is romantic…«), Chester und der französische Leutnant jeweils völlig verschiedene Deutungen von Jims Verhalten. Mit der Montage unterschiedlicher Perspektiven hängt auch zusammen, dass Conrad gelegentlich, wie in den ersten Kapiteln von *Lord Jim*, die natürliche chronologische Abfolge umstellt. Solche Zeitverschiebungen sind freilich funktional. Im Falle des vordergründig untadeligen Kapitäns Brierly, der bei der Verhandlung über Jim zu Gericht sitzt, verdeutlicht der zeitlich vorgezogene Bericht über seinen Selbstmord auf See die Brüchigkeit jeglicher Ordnung und Autorität. Conrads impressionistische Kunst vermag solche Brüchigkeit in einer unheilschwangeren Atmosphäre anzukündigen:

Henry James und Joseph Conrad. Max Beerbohms *A Christmas Garland* (1926) enthält liebevolle Parodien der manierierten Prosa dieser beiden Künstler.

> A draught of air, fanned from forward by the speed of the ship, passed steadily through the long gloom between the high bulwarks, swept over the rows of prone bodies; a few dim flames in globe-lamps were hung short here and there under the ridge-poles, and in the blurred circles of light thrown down and trembling slightly to the unceasing vibration of the ship appeared a chin upturned, two closed eyelids, a dark hand with silver rings, a meagre limb draped in a torn covering, a head bent back, a naked foot, a throat bared and stretched as if offering itself to the knife.
>
> (*Lord Jim*, Kap. 3)

Kunst als Berufung

Auch bei Henry James scheint zwischen seiner auffälligen Hinwendung zur psychologischen Kunst und der Skepsis gegenüber reformerischem oder radikalem Eifer ein innerer Zusammenhang zu bestehen. Das Streben nach Vollkommenheit gilt nicht der Gesellschaft. In *The Bostonians* (1886) hält er deutlich Abstand zur Frauenrechtsbewegung; in *The Princess Casamassima* (1886) begeht der zum Revolutionär bekehrte Held am Ende Selbstmord. In James' Hierarchie der Werte steht eine Kunst an oberster Stelle, die er nach dem Vorbild der Pariser Schriftstel-

ler Flaubert, Zola und Balzac mit professioneller Hingabe pflegt. Die angestrengte Vervollkommnung der Kunst steht eigentlich im Dienste des Lebens. Denn nur die Kunst vermag jene intensiven Erfahrungsaugenblicke und seelischen Regungen sichtbar, erlebbar und unzerstörbar zu machen, die für James den Inbegriff des Lebens bilden. Und nur Europa, zumal London (»the biggest aggregation of human life – the most complete compendium of the world«), sorgt mit seiner raffinierten Kultur und Gesellschaft für jenen reichen Erfahrungshintergrund, dessen die anspruchsvolle Kunst des Romans bedarf.

Das internationale Thema

Die Aufmerksamkeit des frühen James gilt dem »internationalen Thema«. Erfahrungshungrige, amerikamüde Amerikaner verfangen sich bei ihrer Begegnung mit Europa in den Schwierigkeiten einer alten, komplexeren und moralisch zweifelhaften Kultur. Isabel Archer, die selbstbewusste, idealistische, selbstständig handelnde junge Amerikanerin, lehnt einen englischen Bewerber ab, um schließlich zu bemerken, dass sie mit dem eigensüchtigen Osmond die falsche Wahl getroffen hat (*Portrait of a Lady*, 1881). Ihr hochentwickelter Sinn für Ehre und Selbstachtung gebietet ihr, sich ihrem Schicksal klaglos zu stellen. Wohl auch wegen des mangelnden Erfolgs seiner Romane, die dem an leichtere Kost gewöhnten spätviktorianischen Publikum zu viel Kunstsinn abverlangten, umkreist der späte James, zumal in den Kurzgeschichten (»The Figure in the Carpet«, 1896) immer wieder das Thema der Kunst und der Isolation des Künstlers. Der gleiche Grund veranlasst James, mit *The Turn of the Screw* (1898) einen äußerst publikumswirksamen Schauerroman zu verfassen, in dessen Mittelpunkt die ambige Faszination des Bösen steht.

Stil, personale Erzählweise

James' Bedeutung für die angelsächsische Romankunst als unübertroffener Stilist, Theoretiker (Vorworte zu seinen Romanen) und formaler Erneuerer kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Der mühelos scheinende Stil registriert feinste Unterscheidungen. Die Sprache teilt nicht nur Bedeutungen mit. Durch die Art der sprachlichen Arrangements soll vielmehr die Form – zum Beispiel der Satzbau – in den Rang eines Bedeutungsträgers erhoben werden. Der Satz »Everything at Poynton was in the style of Poynton« (*The Spoils of Poynton*, 1897) unterstreicht die Gleichförmigkeit von Poynton durch Wiederholung. Sinn erscheint bei James nicht als abstrakte Idee, die nachträglich einzukleiden wäre. Zwar gibt es fast allegorisch anmutende Gegenüberstellungen von Amerika und Europa, aber diesen Unterschieden haftet nichts Schematisches an. Sie werden prozesshaft in konkreten Situationen vom zurückhaltenden Erzähler erkundet und nur indirekt durch die Wahl bestimmter Tonlagen kommentiert. James verändert das Gesicht der angelsächsischen Romankunst vor allem durch die konsequente Anwendung der auch theoretisch begründeten personalen Erzählweise, die mit einer romaninternen »central intelligence« als Vermittlungsinstanz arbeitet. In Verbindung mit stilistischen Besonderheiten und dem fast quälend langsamen Tempo der Situationsentfaltung verursacht diese Methode Leseschwierigkeiten, ist der Leser doch gehalten, etwa mit und aus der Perspektive der unschuldigen und verwirrten Figur Strether (in *The Ambassadors*, 1903) und ohne Hilfe des Erzählers sich ein Bild von der Lage zu machen. Wenn der Erzähler seine Orientierungsfunktion nicht wahrnehmen darf und darüber hinaus vorrangig das Innenleben der dargestellten Figuren zur Sprache kommt, tastet sich der Leser – ähnlich wie im wirklichen Leben – auf einem der Romanfigur angenäherten Informationsstand in die Zukunft. Daraus ergibt sich ein interessantes Paradox: Der Durchschnittsleser beantwortet die kunstvolle Illusion einer alltäglichen Orientierungssituation mit dem Vorwurf der Desorientierung.

Strether in The Ambassadors

In *The Ambassadors*, einem Zeugnis für die vollendete, aber auch schwierige Formkunst des späten Henry James, reist Strether mit dem Auftrag nach Europa, Chad, den Sohn einer Witwe, zur Rückkehr nach Amerika zu bewegen. Aber Strether selbst verfällt unmerklich dem Zauber des freieren Lebens von Paris, ein innerer Wandel, an dem der Leser nicht von außen, sondern ausschließlich von innen, also aus Strethers Blickwinkel, beteiligt wird. Dies ist konsequent, weil nicht die Ereignisse oder die fremde Welt, sondern ihr Eindruck auf das empfängliche Gemüt Strethers das eigentliche Anliegen des Romans ist. So erscheint Strether nur in Dialogszenen, die ihn wie im Drama objektivieren. Oder er erscheint im Akt des Denkens, der beim späten James nicht nur reiche Metaphernketten erzeugt (*What Maisie Knew*, 1897), sondern auch stilistisch-syntaktische Verrenkungen: »He asked himself, if, by any chance, before he should have in some way to commit himself, he might feel his mind settled to the new vision, might habituate it, so to speak, to the remarkable truth« (*The Ambassadors*, 3. Buch).

Evolution, Utopie und Literatur

Physikotheologie

Im 18. Jahrhundert war es der Physikotheologie gelungen, die Erkenntnisse der neuen Naturwissenschaft (Galileo, Newton) mit der Religion zu versöhnen. Aus den Gesetzen der Natur schloss man auf einen allmächtigen Gesetzgeber, aus der ungeheuren Vielfalt schöner, vorzüglich ausgestatteter und nützlicher Lebewesen leitete man das Vorhandensein eines gütigen, dem Menschen wohlgesonnenen Schöpfergottes ab. Die Welt schien ein von Gott zum Wohle des Menschen eingerichteter Zweckzusammenhang zu sein. 1802 wurde in William Paleys *Natural Theology: or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity* diese Auffassung noch einmal ausführlich begründet und für das 19. Jahrhundert verbindlich festgelegt.

Charles Darwin nach einem Portrait von J. Collier

Mit der Veröffentlichung von Charles Darwins *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) war die *Natural Theology* endgültig unhaltbar geworden. Anhand einer Fülle von Beispielen konnte Darwin nachweisen, dass die Artenvielfalt nicht das Ergebnis eines einmaligen Schöpfungsaktes, sondern eines langen Ausleseprozesses ist. Dabei überleben im »struggle for life« jeweils jene Arten und Exemplare, die sich am besten den unterschiedlichen Lebensbedingungen anpassen. Die Natur selbst erzwingt aufgrund ihres Überangebots an Nachkommen und Keimlingen einen Wettbewerb. Wie dieser ausgeht, hängt von den Besonderheiten des jeweiligen Ökosystems ab, das sein Entdecker Darwin als komplexes, ausbalanciertes Spiel von Wechselwirkungen zwischen Bodenbeschaffenheit, Pflanzen und Tieren beschreibt : »[…] plants and animals, most remote in the scale of nature, are bound together by a web of complex relations.«

Folgen der Darwinschen Theorie

Die Publikation des Darwinschen Buches, dessen Argumentation den Schöpfergott überflüssig machte und die Grenze zwischen Tier und Mensch aufhob, war ein wissenschaftliches und literarisches Ereignis ersten Ranges, das eine heftige Debatte auslöste und das Schaffen wichtiger Schriftsteller (Butler, Hardy, Wells, Shaw, Lawrence) tiefgreifend beeinflusste. Darwins Theorie schärfte den Blick für das Triebhafte im Menschen, wies diesem einen unbedeutenden Platz am Rande des kosmischen Geschehens an und verwandelte die begrenzte Heilsgeschichte in einen unbegrenzten, sich in ungeheuren Zeiträumen abspielenden

Evolutionsprozess. Während Darwin selbst im Naturgeschehen keinerlei zielgerichtete Bewegung erkennen wollte, passten andere (Herbert Spencer) die Evolutionstheorie in den vorherrschenden Fortschrittsglauben ein oder deuteten sie zu einer vom Geist bestimmten schöpferischen Evolution um (»life force«, Shaw).

Von der Raumutopie zur Zeitutopie

Die Evolutionslehre eröffnete der utopischen Phantasie ganz neue Spielräume und Möglichkeiten. Langgehegte Menschheitsträume rückten durch die Annahme langfristiger Entwicklungsprozesse plötzlich in den Bereich des Erreichbaren, was zu Hoffnungen, aber auch zu Befürchtungen Anlass gab. Eine unmittelbare und greifbare Auswirkung der Evolutionstheorie auf die Literatur war folgerichtig die Umwandlung der statischen, von Thomas More erfundenen Raumutopie *(Utopia*, 1516) in eine dynamische Zeitutopie, die Entstehung der Science Fiction und der Umschlag des utopischen Wunschbildes in ein dystopisches Schreckbild.

Butler, Bulwer-Lytton

In ihrer konzeptionellen Widersprüchlichkeit sind die satirischen Utopien von Samuel Butler (*Erewhon*, 1872) und E. Bulwer-Lytton (*The Coming Race*, 1871) noch typische Übergangserscheinungen. Beide verwenden das altbewährte Erzählschema der Raumutopie. Beide lassen aber ihre Reisenden auf Neuseeland bzw. im Innern der Erde auf Gesellschaften stoßen, die nicht nur satirisch verzerrte Abbilder der viktorianischen Wirklichkeit sind, sondern auch mögliche Zukunftsentwicklungen literarisch vorwegnehmen. Hinter der Koexistenz von realem und vorgestelltem Raum verbirgt sich also ein zeitlicher Entwicklungsabstand. In *Erewhon* wurden Maschinen abgeschafft, weil diese sich zu einer den Menschen bedrohenden Spezies zu entwickeln begannen. In *The Coming Race* trifft der Held auf eine geistig und körperlich überlegene Rasse von furchteinflößenden Supermenschen, die mit der Kraft *vril* über ein unbegrenztes Zerstörungspotential verfügen.

Mit überlegenem Fachwissen und literarischem Können setzt dann Herbert George Wells für die Traditionen der literarischen Utopie und der phantastischen Reiseerzählung gänzlich neue Akzente. Der Schüler des großen Biologen T. H. Huxley schafft mit *The Time Machine* (1895) das gefeierte Vorbild der Gattung Science Fiction, indem er die Zukunft konsequent als Experimentierfeld der evolutionären Phantasie nutzt und – in seiner außerordentlich schöpferischen Frühphase vor 1900 – den normativen Weltverbesserungsanspruch der Utopie zugunsten literarischer Ziele aufgibt. Auf der Zeitmaschine sitzend, jagt der Zeitreisende in eine ferne Zukunft, in der Arbeiter und Kapitalisten zu unterschiedlichen Spezies degeneriert sind und der Erdball schließlich dem Kältetod entgegendämmert. Einige grundlegende Bauelemente der modernen Science Fiction stammen aus *The Time Machine*: technische Innovation, Weltkatastrophe, dystopischer Weltentwurf, mythische Reduktion, Monster, Rätselspannung, *action*, Wissenschaft als Gegenstand und Erzählmethode, Extrapolation zeitgenössischer Verhältnisse. Die vormaligen Arbeiter wohnen als lemurenhafte Wesen, genannt Morlocks, unter der Erde und beschaffen sich nachts die degenierte Oberschicht, genannt Eloi, als Nahrung. Unübertroffen ist Wells' Technik der Wahrscheinlichmachung des Phantastischen mittels der Theorie der vierten Dimension, also des nicht-euklidischen Raumes, und seine Verbindung von wissenschaftlicher und mythischer Phantasie. Die Fabel der zu Recht gepriesenen Science-Fiction-Kurzgeschichte »The Country of the Blind« veranschaulicht – systemtheoretische Einsichten vorwegnehmend – den Zusammenhang zwischen Umwelt, Problem (Blinde müssen sich orientieren) und Systembildung. Die erblindenden Bewohner eines abgelegenen Andentales schaffen sich eine Ordnung, in der sie sich besser orientieren können als der sehende Eindringling.

Die spektakuläre Illustration von Finlay (1950) verdeutlicht, dass in *The Time Machine* (1895) von Wells auch schon das populäre Science-Fiction-Motiv Sex und Gewalt vorweggenommenw ar. Bei Wells spielt es aber noch keine zentrale Rolle.

Die moderne Utopie von Wells

Sieht man einmal von den sehr unterhaltsamen humoristischen Kleinbürgerromanen (*Kipps*, 1905; *The History of Mr Polly*, 1910; u. a.) ab, dann betätigte sich Wells nach der Jahrhundertwende in zahllosen literarischen und nichtliterarischen Werken vor allem als Verkünder des utopischen Weltstaates. Dabei modernisiert er die Utopie gründlich. Technisches Denken und eine Elite von Managern beherrschen das Bild seiner Zukunftsspekulationen. Mönchische oder kommunistische Gleichheit weicht der funktionalen gesellschaftlichen Hierarchie; geschichtlich-evolutionäre Dynamik verdrängt die alte räumliche Statik; der gesichtslose Typus macht – freilich nur als Forderung, nicht als ästhetische Illusion – dem Individuum Platz (*A Modern Utopia*, 1905). Dieser Vergeschichtlichung und Individualisierung der Utopie bei Wells entspricht eine erzählerische Vermittlung, die mit ihrer Vielstimmigkeit die Relativität des neuen Entwurfs betont.

William Morris: Dichter, Kunsthandwerker, erster »grüner« Sozialist

Wells' weltverbesserischer Anspruch löste gleichwohl heftige Reaktionen aus. In der frühen Schreckensvision »The Machine Stops« (1909) warnt Edward Morgan Forster vor den Gefahren der Unkontrollierbarkeit des Systems und der Unmündigkeit des Menschen, die Wells' technokratische Lösungen in sich bergen. Die humanistisch und kulturkritisch begründete Kritik an technokratischen Problemlösungen ist auch das Hauptanliegen von Aldous Huxleys Dystopie *Brave New World* (1932). Geklonte Menschen und totale Manipulation mittels Drogen und behavioristischer Psychologie sind ein zu hoher Preis für die an sich berechtigten Ziele der gesellschaftlichen Stabilität und des Wohlstands. Der entfesselte Funktionalismus des modernen Konsumparadieses erhebt den Erfinder der Fließbandproduktion, Henry Ford, zu seinem Gott. Huxleys brillante Satire, deren Angriffe vor allem auf die Wells'sche Weltstaatsidee und den amerikanischen Kapitalismus kalifornischer Prägung zielen, zeigt aber aus der unmöglichen Alternative zwischen der funktionalen Systemrationalität der hierarchisch strukturierten Zukunftsgesellschaft (vertreten durch den World Controller) und der masochistischen Religion des im Indianerreservat aufgewachsenen Mr. Savage, der sich an Shakespeares Kunst und Menschenbild orientiert, keinen Ausweg. Ein solcher wäre zum Beispiel – wenigstens als plausibles Wunschbild – die anarchistische Vision einer dezentralisierten, freien, ländlichen Gemeinschaft von künstlerisch arbeitenden Menschen gewesen, wie sie Morris in seiner utopischen Idylle *News from Nowhere* (1890) als Antwort auf den militärisch organisierten Zentralverwaltungsstaat des Amerikaners Edward Bellamy (*Looking Backward*, 1888) gestaltet. Man sieht im Übrigen, dass die moderne Dystopie bzw. Antiutopie (Forster, Huxley) in der kritischen Auseinandersetzung mit utopischen Spekulationen (Wells) und problematischen Modernisierungsschüben entsteht.

Keltische Renaissance und irische Literatur

Irland und die Moderne

Der irische Beitrag zur britischen Literatur des 20. Jahrhunderts ist ganz außergewöhnlich groß. Irischer Abstammung sind nicht nur einige führende Vertreter der internationalen Avantgarde wie Shaw, Joyce und Beckett. Es gibt darüber hinaus eine im Wesentlichen von irischen Protestanten ins Werk gesetzte Renaissance irischer Sprache (des Gälischen), Geschichte und Kultur, die mit Yeats und Synge ebenfalls Künstler von internationalem Rang hervorbrachte. Die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sich verstärkende Rückbesinnung auf das gälische Erbe soll-

te die Wiederherstellung der verlorenen kulturellen Identität Irlands bewirken. Angesichts der seit vielen Jahrhunderten andauernden politischen und kulturellen Kolonialisierung Irlands durch England war dieser romantische Traum nur allzu verständlich. Doch ging es der Gruppe um Lady Gregory, Yeats und Synge nicht darum, die Literatur einem engstirnigen irischen Nationalismus zur Verfügung zu stellen. Die Skandale, die Yeats' *The Countess Cathleen* (1892) und Synges *The Playboy of the Western World* (1907) auslösten, machen deutlich, dass die bürgerlich-katholischen Nationalisten mit einer anspruchsvollen literarischen Position nichts anzufangen wussten. Irische Folklore, irische Heldengeschichte und moderner Spiritualismus (Mystizismus, Okkultismus, Theosophie) verbanden sich nämlich bei Yeats zu einer Vorstellungswelt, die sehr gezielt als Gegenprogramm zum vorherrschenden Kommerzialismus, Materialismus und Rationalismus der Zeit gedacht war. Jenseits patriotischer Motive fügt sich die keltische Renaissance in die große Protestbewegung der Romantik und der kulturellen Moderne gegen die Voraussetzungen und Folgen des Modernisierungsprozesses ein.

Quellen der Erneuerung

Entscheidende Anstöße empfing das Interesse an Irlands Barden und Helden der Vergangenheit vor allem von Standish James O'Gradys *History of Ireland* (1878; 1880). Douglas Hyde gründete 1892 die Gaelic League und machte in zahlreichen Studien und Sammlungen (Lieder, Erzählungen, Übersetzungen) das gälische Erbe verfügbar. Eine dritte Quelle der Erneuerung neben der Geschichte und den literarischen Zeugnissen war schließlich die neo-romantische Zivilisationskritik der Jahrhundertwende, welche das starke Interesse der anglo-irischen Literatur am irischen Landvolk und seiner Sprache erklärt. Mit der städtischen Elendsliteratur der Naturalisten und der schwermütigen Poesie der Ästhetizisten gleichermaßen unzufrieden, begibt sich John Synge auf die Aran Islands, um im Kontakt mit Land und Leuten des primitiven irischen Westens seine Dramatik zu erneuern. Anders als Hyde und die Gaelic League, die vor allem die Wiederbelebung irischer Sprache und Kultur im Auge hatte, verfolgten Yeats und Synge das Ziel der Schaffung einer irischen Literatur in englischer Sprache (Irish Literary Movement).

Yeats' Wandlungsfähigkeit

Man ginge am Wesentlichen vorbei, wollte man Yeats als irischen Heimatschriftsteller deuten. Yeats ist vor allen Dingen Künstler, der zeitlebens um das angemessene künstlerische Idiom in einer gründlich aus den Fugen geratenen

»Der Taugenichts der Familie«: Irland – hier ein bewaffneter Terrorist – galt als Tunichtgut in der sonst glücklichen Familie des Commonwealth.

Welt kämpft. Dabei legt er eine erstaunliche Wandlungs- und Steigerungsfähigkeit an den Tag, die ihn zum schlechthin repräsentativen Dichter zwischen 1890 und 1940 macht. Der träumerische Ästhet der neunziger Jahre nimmt nach 1900 mehr und mehr Abschied von vagen poetischen Floskeln wie »there lies a leafy island« (aus »The Stolen Child«) oder »I am haunted by numberless Islands, …«, (aus »The White Birds«), härtet seine Sprache zunehmend und findet schließlich zu einem völlig unsentimentalen, harschen, ironischen Stil, der Realismus und Symbolik, Umgangssprache und feierlich-rituellen Ton, Erfahrung und Visionäres zu verbinden weiß.

Das verborgene Lebenswahrheiten offenbarende Reich der autonomen Kunst findet der junge Yeats in irisch-keltischer Mythologie. *The Wanderings of Oisin* (1899) preist den heidnischen Barden Ossian in einem Stück, das Lebensphasen allegorischen Räumen zuordnet (Insel der Jugend usw.). Die Schwierigkeiten der Liebe – Yeats' vergebliches Werben um die irische Freiheitskämpferin Maud Gonne – werden u. a. im keltischen Zauber und den Allegorisierungen von *The Wind among the Reeds* thematisiert. Pastoralgedichte feiern die zeitüberwindende Macht der Sprache oder die Flucht aus der Stadt in geschlossene friedvolle Rückzugsräume wie in dem berühmten Text »The Lake Isle of Innisfree«: »I will arise and go now, and go to Innisfree,/ And a small cabin build there, of clay and wattles made; […]« (aus: *The Rose, 1893*).

Robustheit und Lebensnähe

Spätestens in den Gedichtbänden *Responsibilities* (1914) und *The Wild Swans at Coole* (1917) überwindet Yeats diese spätromantische Rhetorik der Sehnsucht. Gleichwohl erlaubt er der neuen Robustheit und Lebensnähe nie, die dichterische, bilderstiftende Phantasie einzuschränken. Eben dies ergibt jene souveräne, stilsichere Kombination aus Mythologie und Alltagserfahrung, genauer Beschreibung und symbolischer Verschlüsselung, persönlicher Meditation und unpersönlicher, verallgemeinernder Rede, die den Stil des reifen Yeats auszeichnet (»Among School Children«, »The Fascination of What's Difficult«, »Coole Park and Ballylee, 1931«).

Hermetik, Mystizismus

Der späte Yeats unterlegt seiner Dichtung ein hermetisches System der Welt- und Geschichtsdeutung, das die Verstehbarkeit seiner Texte gelegentlich behindert. Dass Yeats anstelle des Marxismus und der Psychoanalyse okkulte und mystische Lehren zu einer persönlichen Weltanschauung (*A Vision, an Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus …*, 1925, rev. ed. 1937) verbindet, zeigt einmal mehr die Spannung zwischen literarischer Kultur und gesellschaftlicher Rationalisierung. Yeats ist davon überzeugt, dass der mit Christus begonnene zweitausendjährige Zyklus, der um 1000 n. Chr. seinen Höhepunkt in der einheitlichen Kultur von Byzanz fand, jetzt apokalyptisch zu Ende geht.

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.

(»The Second Coming«, Z. 1–10)

Der Falke entzieht sich der Ordnung. Er fliegt in so weiten Kreisen, dass er dem Ruf des Falkners nicht mehr gehorcht. Gedichtintern ist der Bezug zur zerfallenden Mitte der nächsten Zeile also stimmig, und man bedarf nicht unbedingt des zusätzlichen Wissens, dass »gyre« hier sich auch auf die Basis des kreisenden Kegels am Ende eines Zeitalters bezieht, um den Text zu verstehen. Wird die hermetische Bildlichkeit ohne erkennbare Kontextbindung eingefügt (z. B. »perne in a gyre« in »Sailing to Byzantium«), stellt sich allerdings der Eindruck der Dunkelheit ein. Dieses Yeatssche System arbeitet im Übrigen durchweg mit dem Gegensatz »mind« (»spirit«, »art«) vs. »nature«. In der »heiligen Stadt Byzanz« finden sich jene Zeugnisse zeitloser, paradiesischer Kunst, die dem vergänglichen und doch zugleich sehnsüchtig beschworenen Körper entgegengesetzt werden. Die Welt des Geistes, in symbolischen Erinnerungsbildern gegenwärtig und von Yeats als »a last defence against the chaos of the world« verstanden, dient dem Dichter als Bildspender und Orientierungshilfe.

Yeats' archaisierende Dramatik

Der Widerstand gegen jenes moderne Chaos erklärt auch die Rückkehr des Poetischen, Heroischen, Feierlichen und Einfachen in Yeats' Dramatik. Naturalismus und bürgerlicher Realismus verkleinern nämlich für Yeats den Menschen und seine Möglichkeiten, indem sie ihn lediglich als Erzeugnis komplexer gesellschaftlicher und geschichtlicher Umstände betrachten. Seine in der sagenhaften irischen Vorzeit spielenden poetischen Tragödien arbeiten dagegen menschliche Grundgegebenheiten wie Liebe, Mut, Hass, Treue, Eifersucht, Verrat, Ehre u. dgl. in modellhafter Klarheit und Vereinfachung heraus. Held und Heldin vermögen Entscheidungen gegen den Zwang widriger Umstände zu treffen und durchzusetzen. Um ihre verhungernden Landsleute zu retten, verkauft eine irische Gräfin in *The Countess Cathleen* (1892) ihre Seele an Kaufleute. Deirdre, vom eifersüchtigen König Conchubar gefangengenommen, verweigert ihm die Ehe und begeht Selbstmord, um nicht Verrat an sich selbst und ihrem schon getöteten Ehemann Naoise zu üben (*Deirdre*, 1907). Man versteht, warum das Weltbild dieser Dramatik nicht das Wohlwollen katholischer Nationalisten fand. Bei den Anhängern des Irish Literary Movement erreichte die in die heidnische Zeit Irlands verweisende Geschichte der Deirdre und ihrer absoluten, kompromisslosen Liebe dagegen den Rang eines Symbols mit aktuellem Bezug. Yeats, zusammen mit Lady Gregory Begründer (1904) und eine Zeitlang auch Direktor des Dubliner Abbey Theatre, überzeugt im Übrigen in seinen Stücken eher als Lyriker denn als Dramatiker. Mit seiner Bevorzugung anspruchsvoller Kurzdramen erwarb sich das Abbey Theatre in der englischsprachigen Welt den Ruf einer Alternative zum Amüsierbetrieb des Londoner West End.

Synge und das Heroische

Unter jenen Schriftstellern und Politikern wie Æ (George William Russell), James Stephens, Padraic Colum und John Millington Synge, die meist in unmittelbarem Kontakt mit Yeats und Lady Gregory die keltische Renaissance ins Leben riefen, war Synge zweifellos der bedeutendste und begabteste. Da Synge sich vom Leben und von der Sprache westirischer Bauern anregen ließ, führte seine spätromantisch-primitivistische Hinwendung zu irischer Volkskultur zu dramatischen Stücken, die weit robuster und farbiger ausfielen als Yeats' blasse Bilder der irischen Frühzeit. Auch Synge umkreist das Thema des Heroischen, tragisch in *Riders to the Sea* (1903), wo sich die Männer einer Fischerfamilie unbeirrt ihrer gefahrvollen Arbeit und dem Tod stellen, tragikomisch in dem Dorfschwank *The Playboy of the Western World* (1907). Der Titel dieses zu Recht berühmten Stückes ist doppeldeutig. Der tölpelhafte Bauernbursche Christy Mahon wandelt sich vom Spielobjekt und Maulhelden zum souveränen Spieler, der – Wort und Tat zur

Deckung bringend – seinen Vater tatsächlich überwältigt und zum Respekt nötigt. Diese Tat lässt reizvolle Illusionen in erschreckende Wirklichkeit umschlagen, versinnbildlicht unvermeidliche Generationswechsel und rührt – zum Verdruss des damaligen Publikums – vor allem am Tabu väterlicher und kirchlicher Autorität. Ausschlaggebend für den großen Reiz des Stückes dürfte die Verbindung dieses Sinngehaltes mit einer Sprache sein, die vor Witz und lyrischer Intensität nur so sprüht. Synge verleiht dem anglo-irischen Bauerndialekt (»Hiberno-English«) die Wirkkraft und Würde hochrangiger poetischer Rede.

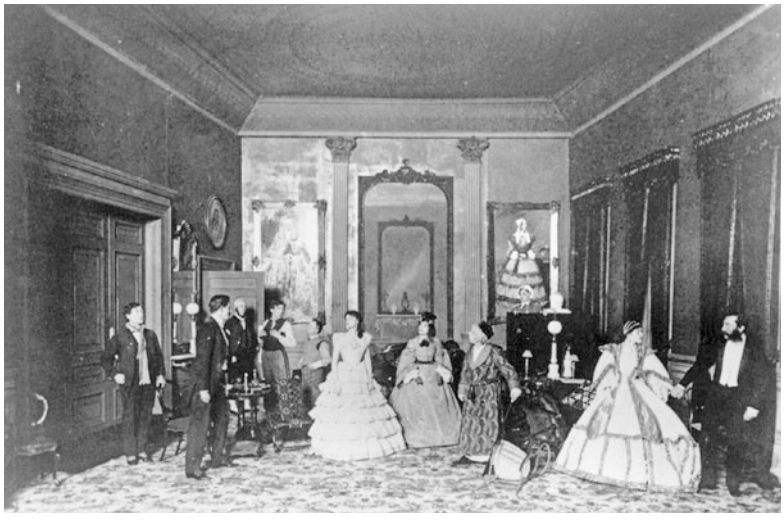
Politische Dramatik

Irische Autoren, die nicht mehr in den unmittelbaren Umkreis der keltischen Renaissance gehören, ja sich kritisch über deren träumerischen Charakter aussprechen, weil sie vom Fegefeuer des Osteraufstandes (1916) und seinen politischen Folgen gezeichnet wurden, sind die vorzüglichen Kurzgeschichtenautoren Sean O'Faolain und Frank O'Connor und der engagierte Dramatiker Sean O'Casey. In den realistischen Stücken von O'Casey wird die konfliktreiche Dubliner Arbeiter- und Kleinbürgerszene zum Spiegel einer ideologisch und sozial zerrissenen modernen Welt. Die sozialpolitische Wirklichkeit des städtischen Irland, von den Dramatikern der keltischen Renaissance sorgfältig gemieden, beherrscht das Bild. Politischer Verrat, Treulosigkeit, Drückebergerei, Heuchelei und Prahlsucht der Männer bringen beispielsweise in *Juno and the Paycock* (1924) Unglück über die Familie Boyle, in der nur Juno Boyle als Hüterin des Heimes und der Ehe die Bewährungsprobe besteht. Das bedeutendste irische Drama der zwanziger Jahre, O'Caseys *The Plough and the Stars* (1926), verursachte durch seine illusionslose Darstellung des irischen Aufstands einen Skandal, der O'Casey schließlich bewog, nach England auszuwandern. O'Caseys Dramatik bezieht ihre Wirkung aus dem Verfahren, die realistische Wiedergabe sozialer Sachverhalte mit einer melodramatischen Figuren- und Handlungsführung zu verbinden. Beides wirkt vereindeutigend. Noch eindeutiger um der sozialistischen Propaganda willen sind allerdings die unrealistischen, mit allegorischen Reduktionen arbeitenden Stücke seiner mittleren Phase.

Shaw und die Erneuerung des britischen Dramas

Das 19. Jahrhundert

Im Unterschied zu Irland, wo Dion Boucicault (*The Colleen Bawn*, 1860, u. a.) das Melodrama zu einer einflussreichen, auch künstlerisch ernstzunehmenden Gattung erhob, die spätere Dramatiker nachhaltig beeindruckte (O'Casey, u. a.), hat England im 19. Jahrhundert keinen Dramatiker von Rang hervorgebracht. Die Lesedramen der Romantiker taugten nicht für die Bühne. Das Theaterleben wurde von der äußerst populären Form des Melodramas beherrscht, die aus einer Verbindung von *domestic tragedy*, Farce und Burleske hervorging. Das diese Gattung prägende moralische Weltmodell ließ zwar ein sehr realistisches *setting* – Londons Unterwelt etwa – zu, nicht aber realistische Problemlösungen. Der Bösewicht findet, auch wenn alles für seinen Erfolg zu sprechen scheint, am Ende seine gerechte Strafe; das von ihm bedrohte Glück des unschuldigen Helden und der unschuldigen Heldin (die freilich durchaus wehrhaft sein kann) wird wiederhergestellt. Erlösungsfähig ist der Missetäter nur dann, wenn er sich als Scheinbösewicht entpuppt. Der in schlechte Gesellschaft geratene Brierly findet in Tom



Szene aus einem Stück von Arthur Wing Pinero

Taylors *The Ticket-of-Leave Man* (1863) nur deshalb wieder gesellschaftliche Anerkennung und Sympathie beim Publikum, weil er seine Fehler unabsichtlich begeht, unschuldig ist und die viktorianischen Normen der Selbsthilfe und des Arbeitsethos verwirklicht. Damit wird aber das eigentliche Problem der Resozialisierung eines zu Recht Verurteilten umgangen. Schließlich: Die als innovativ geltenden Dramatiker Thomas William Robertson (*Caste*, 1867), Henry Arthur Jones (*Saints and Sinners*, 1884) und Arthur Wing Pinero (*The Profligate*, 1889) hinken dem im realistischen Roman schon längst Geleisteten deutlich hinterher, sobald sie sich ernsthaften gesellschaftlichen Problemen zuwenden. Immerhin beherrscht Pinero die Regeln des *well-made play* vorzüglich.

Trotz dieser Vorbehalte sollte man den Beitrag des 19. Jahrhunderts zur Entwicklung des Dramas und überhaupt des Unterhaltungsangebots nicht unterschätzen. Ohnehin existierte im England des 19. Jahrhunderts eine sehr lebendige, auch in die ›hohe‹ Literatur austrahlende Unterhaltungskultur (Music Hall, die populären Opern von Gilbert und Sullivan), die Musik und Literatur höchst wirkungsvoll zusammenführte. Gab es am Anfang von Königin Viktorias Regierungszeit nur wenige Theater, von denen Covent Garden und Drury Lane besonders hervorzuheben sind, so waren es, nach der Aufhebung des Theatermonopols durch das Gesetz von 1843, bis 1899 nicht weniger als 61. Die technische Verbesserung der Bühnenbeleuchtung kam einem Bühnenbild zugute, das mehr und mehr auf Wirklichkeitsillusion Wert legte. Überhaupt ist im *well-made play* und im Melodrama trotz der schematischen Handlungs- und Personenführung der neue Realismus des Bühnenbildes, der Dialogsprache und der Gesellschaftsdarstellung hervorzuheben. Die Annäherung an die erfahrbare Wirklichkeit ist das auffälligste Merkmal des englischen Dramas im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Eine Konvention des Realistischen, der Spielbarkeit und der Rücksicht auf das Publikum wurde so geschaffen, die bis heute den Stil englischer Dramatik prägt. Er ebnete den Weg zum modernen Gesellschaftsstück. Selbst der zeitlos scheinenden Handlung des Melodramas ist ein Realitätsbezug nicht abzusprechen. In der Figur des Schurken und in den raschen Handlungsumschwüngen konnte der zeitgenössische Betrachter die Bedrohungen und Unsicherheiten seiner eigenen, sich rasch wandelnden Lebenswelt wiedererkennen. Nach 1900 be-

Annäherung an die erfahrbare Wirklichkeit

G.B. Shaw. Zeichnung von Sir Bernard Partridge

herrscht das realistische Gesellschaftsstück bzw. *problem play* die englische Theaterszene. Das irische Drama bis 1940 (und darüber hinaus) pflegt insbesondere die Formtypen der Tragikomödie (Synge, O'Casey) und des realistischen Problemstücks (Lennox Robinson), wobei beide Strukturelemente des von Dion Boucicault meisterhaft gehandhabten Melodramas übernehmen und abwandeln: ereignisreiches Bühnengeschehen, spannende Bühnenhandlung, scharfe Kontraste, rasche Wechsel komischer und erschütternder Szenen, Verwendung von Lied und Musik, visuelle Effekte und die Gestaltung von Konflikten nach dem Gut-Böse-Schema (Heinz Kosok). Irisches Drama ist im Übrigen auch deshalb irisch, weil es sich fast ausschließlich auf die Repräsentation irischen Lebens beschränkt.

Der protestantische Ire George Bernard Shaw verändert das Gesicht der britischen Dramatik von Grund auf. Das geschieht vor allem auf dem Wege der Intellektualisierung. Durch die Lektüre von Marx, Nietzsche und Ibsen mit modernen Ideen und dramatischen Techniken bestens vertraut, verwandelt er das Drama in einen Debattierraum und in einen Ort der Verkündigung. Beim Intellektuellen Shaw nimmt das britische Drama zum ersten Mal zur Kenntnis, dass sich die Welt in ein Chaos konkurrierender Anschauungen, Ideologien und Diskurse aufgelöst hat, dem moralisch-melodramatische Unterhaltungsstücke in keinster Weise gerecht werden. Shaws Ideendramen provozieren. Sie stehen nicht mehr im Einklang mit dem tradierten viktorianischen und bürgerlichen Wertesystem.

Formalisten haben mit der Shawschen Dramatik ihre Schwierigkeiten, benutzt diese doch in glanzvoller Weise die Sprache als Waffe, um Vorurteile zu zerstören, und als Fenster, um die gemeinten Sachverhalte sichtbar zu machen. Für Shaws dramatische Konzeption bilden Form und Stil keine eigenständigen Bedeutungsträger. Sie unterstehen den Aufgaben der Wirklichkeitsanalyse und der Überredung des Lesers. Shaw vertraut der Überzeugungskraft seines überlegenen biologischen und sozialpolitischen Wissens, das er rhetorisch treffsicher und witzig gegen konventionelle Anschauungen einsetzt. Damit begründet er zusammen mit Brecht eine lehrhafte, aufklärerische Spielart der Moderne, die durch Vorurteilskritik und Neukonstruktionen eine im Umbruch befindliche Welt in die »richtige« Richtung lenken möchte. Eine bloß photographische Wiedergabe gesellschaftlicher Verhältnisse würde weder dieser Aufgabe noch den komplexer gewordenen Zusammenhängen gerecht. Wer Probleme im Verhältnis von Mensch und Umwelt (zu der auch die vom Menschen geschaffenen gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen gehören) sichtbar machen möchte, bedarf nach Shaw der Form der Parabel, des Gleichnisses. Die Konstruktion soll die Wahrheit aufdecken, die sich hinter der gesellschaftlichen und rhetorischen Oberfläche verbirgt. Um den Erkenntnisschock auszulösen, verwendet Shaw Ideendiskussionen, Montagen und aufreizende allegorische Umdeutungen tradierter Mythen (Himmel, Hölle, Paradies, Sündenfall) und literarischer Motive (heilige Johanna, Don Juan). In *Back to Methuselah* beispielsweise ist der Sündenfall Adams und Evas mitnichten ein Unglück. Die Entstehung der Sexualität, der Fortpflanzung und des Todes eröffnet vielmehr die Möglichkeit, der unerträglichen Langeweile der Ewigkeit zu entkommen, ohne das Fortleben der Gattung Mensch zu gefährden. Shaw setzt mit anderen Worten Nietzsches Forderung nach einer Umwertung der Werte im ersten Drittel dieses Jahrhunderts so überzeugend in die literarische Praxis um, dass er sich bei den Zeitgenossen den Ruf eines unübertroffen witzigen *enfant terrible* und Propheten erwarb.

Lehrhaftes, aufklärerisches Theater

Entromantisierung

Der junge Shaw betätigt sich als Illusionskritiker und Bilderstürmer. Seine Analysen des Verhältnisses von bürgerlicher Ideologie und wirtschaftlicher Realität

sind zwar undogmatisch, verraten aber deutlich den Einfluss marxistischer Denkansätze. Die bürgerliche Idealisierung der Frau und des Heimes verdeckt, so Shaw, mit ihrem Romantizismus die hässliche Tatsache völliger wirtschaftlicher Abhängigkeit. Deshalb gehe die moralische Verurteilung der Prostitution in der Regel an der Wirklichkeit vorbei. Nicht nur die Prostitution, auch die Eheschließung habe vor allem mit finanziellen Überlegungen zu tun. In *Mrs Warren's Profession* (1898) betreibt Mrs Warren ihre Bordelle mit der Nüchternheit einer erfolgreichen Geschäftsfrau, um ihrer Tochter Vivie ein Mathematikstudium zu ermöglichen. Vivie, einer selbstbewussten *new woman*, geht ihre berufliche und emotionale Selbstständigkeit über alles. Weder eine romantische Liebesheirat noch eine korrumpierende Geldheirat kommen für sie infrage. Ihr Verhalten ist freilich nicht geeignet, verändernd in die Gesellschaft hineinzuwirken. Sie sichert mit ihrem Willensakt nur ihre eigene moralische Integrität. Wegen des Einspruchs der Zensur konnte Shaws Stück in England erst 1925 öffentlich aufgeführt werden. Weniger ernsthaft, mit viel komödiantischem Einfallsreichtum, zerstört Shaw auch das stereotype Bild des romantischen Helden. Das Ritterliche, die idealistischen Parolen, der Patriotismus, das Soldatische – das alles ist in *Arms and the Man* (1898) für den Schweizer Offizier Bluntschli, dem es nur darum geht, seine Haut zu retten, ein »hollow sham«. Auch der uneingestandene Sentimentalismus der *new woman* regt Shaws Spottlust an. Candida (in *Candida)* entscheidet sich – gegen das Vorbild von Ibsens *Nora* – aus freien Stücken für den schwachen Ehemann; der *new woman* wird das Bild der *new womanly woman* entgegengehalten.

Die Verkündigung der life force

Solche Bilderstürmerei setzt Shaw auch in jenen Stücken fort, die, einsetzend mit *Man and Superman* (1903), den Normen seiner vitalistischen und evolutionistischen *life force*-Philosophie gehorchen. Der Mensch, das bisher höchste Produkt der Evolution, wird nach Shaw nur dann überleben, wenn es ihm gelingt, einen geistig überlegenen *superman* zu entwickeln, der die unlösbar scheinende Ordnungsaufgabe der Menschheit zu lösen imstande ist. Biologisch gesehen ist die Partnerwahl eine Damenwahl. Diese Einsicht erlaubt nun Shaw in *Man and Superman* eine amüsante Umdeutung des Don-Juan-Mythos: Indem Ann den vor ihr flüchtenden Revolutionär und modernen Don Juan Tanner schließlich einfängt, vollstreckt sie den Plan der Natur, einen *superman* zu schaffen. Denn das Natürlichste auf der Welt ist die gesicherte Fortpflanzung und die Energie. Die Hölle stellt sich demgegenüber als Ort der lügenhaften Begriffe und Fiktionen dar, als Heimat der »sieben tödlichen Tugenden«. Auch die heilige Johanna (in *Saint Joan,* 1923) ist eine Figur, die in der Deutung von Shaw mit ihrem Eintreten für den Nationalstaat und den Protestantismus die Entwicklungslinie der *life force* befördert. Ihre Tragik liegt darin, vor ihrer Zeit erschienen zu sein. Beide Stücke arbeiten übrigens, um die Botschaft des Spiels zu verdeutlichen, mit unrealistischen Montagen. *Man and Superman* enthält eine Traumszene in der Hölle, die den Bezug der Handlung zur Philosophie und zum Don-Juan-Mythos herstellt; *Saint Joan* konfrontiert, ebenfalls als Traumszene, Johanna 25 Jahre nach ihrem Tode mit ihren vormaligen Freunden.

Der Aufstieg des gesellschaftlichen Außenseiters

Wie an Taylors *The Ticket-of-Leave Man* abzulesen ist, kann die realistische Methode der Gesellschaftsdarstellung schon in Stücken Verwendung finden, die Konflikte und ihre Lösung noch an moralischen Kategorien ausrichten. Das von Granville Barker und vor allem John Galsworthy nach 1900 gepflegte realistisch-naturalistische Drama respektiert diese Einschränkung nicht mehr. Setzen sich im herkömmlichen traditionalistischen Stück die idealisierten Normen der Gesell-

schaft durch, so gilt jetzt die Sympathie mehr und mehr dem Außenseiter und Opfer der Gesellschaft. Dieser Aufstieg des gesellschaftlichen Außenseiters, der nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend aus verachteten Randgruppen wie Landstreichern, Ganoven oder Vertretern ethnischer Minderheiten stammt, kennzeichnet die Geschichte des englischen Dramas in diesem Jahrhundert.

Sozialkritische Dramatik

John Galsworthys publikumswirksame sozialkritische Stücke arbeiten die Opferrolle des Individuums heraus, das dem Druck einer undurchsichtig gewordenen Umwelt ausgeliefert ist. Dies gilt vor allem für *Justice* (1910), sein berühmtestes dramatisches Werk, das eine Reform des britischen Strafvollzugs auslöste. Auf der Anklagebank sitzt in diesem Stück nicht eigentlich der kleine Scheckfälscher Falder, sondern die Gesetzesmaschinerie. Sie hetzt den Bankangestellten unbarmherzig und rachsüchtig in den Tod. Der Widerspruch zwischen der Geringfügigkeit der Tat, die aus Verzweiflung um die verheiratete Geliebte geschah, und den ungeheuerlichen Folgen, appelliert erfolgreich ans Mitleid des Zuschauers.

well-made play, problem play

Der Zwischenbereich zwischen anspruchsvoller hoher Kunst und Massenware war in England schon immer gut besetzt. Stücke, die sich im kommerziellen Theater des West End durchsetzen mussten, gehören dazu. Ihre handwerkliche Qualität ist oft beträchtlich. Zwischen 1900 und 1940 waren William Somerset Maugham, Noël Coward, James M. Barrie, James Bridie und J.B. Priestley die Erfolgsautoren des West End. Meist wird formal das *well-made play* mit dem *drawing-room* als Schauplatz, mit der logisch ablaufenden Handlung und der Konzentration auf eine Krisensituation sowohl für die Komödie als auch für das *problem play* bevorzugt. Der Zwang zur Popularität dämpft die Experimentierlust, doch hinterließ die gründlich veränderte soziale und ideologische Situation vor allem nach dem Ersten Weltkrieg in der Behandlung von Themen wie Sexualmoral (Coward, *Design for Living*, 1932), Emanzipation, Zeit (Priestley, *Time and the Conways*, 1937) oder zerrüttete Familie durchaus ihre Spuren. Der Zerfall des moralischen Gerüsts erzwingt darüber hinaus zunehmend individuelle Problemlösungen.

Adaption von Märchen und Robinsonaden

Mit psychologischem Scharfblick und imaginativer Kraft verwandelt der schottische Autor James Matthew Barrie literarische Muster wie das märchenhafte Jugendbuch à la Stevenson, die Robinsonade und Shakespeares Romanzen in wirkungsvolle dramatische Studien zeitgenössischer Tendenzen und Themen wie Jugendkult (*Peter Pan,* 1904), Auflösung gesellschaftlicher Hierarchie (*The Admirable Crichton,* 1902) und Sexualmoral (*Dear Brutus,* 1917). Peter Pan ist ein britischer literarischer Mythos, der den Namen eines griechischen Gottes trägt. Mit diesem, dessen auszeichnendes Merkmal die Pansflöte ist, verbindet ihn die Kraft des Faszinierens. Der Junge, der nicht erwachsen werden will und es vorzieht, sich in ein ›Niemals-Land‹ zurückzuziehen, das sich als literarisches u. a. aus den Versatzstücken des Märchens, des Jugendbuchs und der Robinsonade zusammensetzt, überzeugt mit seiner Mischung aus Wunsch- und Alpträumen, bei denen am Ende ein glückliches Ende garantiert ist, sowohl Kinder als auch Erwachsene. *The Admirable Crichton* behandelt das für die edwardianische (1901–1910) Zeit typische Thema der radikalen Verflüssigung der Sozialbeziehungen. Unter den Laborbedingungen einer Robinsonade steigt der fähige Butler Crichton zum Chef auf, was er unter Berufung auf die Natur rechtfertigt. Die progressiv gesonnenen Aristokraten verwandeln sich dagegen in glückliche Arbeiter, während ihre Damen (Lady Mary) sich von Crichton faszinieren lassen. Nach der Rückkehr vom Pazifik wird die alte Hierarchie wiederhergestellt, aber die Faszination des Inselglücks bestätigt im Prinzip ja die konservative Auffassung,

dass Hierarchie und nicht Gleichheit eine befriedigende Ordnung begründet. Den progressiven Lord Loam zieht es deshalb am Ende zu den Tories. Sie bestätigt aber auch, dass die herrschende Klassengesellschaft eine veränderbare ist. Barries *Dear Brutus* deutet am Beispiel von Mr. Purdie, Mabel und Joanna die nächtlichen Partnerwechsel von Shakespeares Komödie *A Midsummer Night's Dream* nicht als romantische Verirrung, welche durch die Institution Ehe überwunden wird, sondern als das schicksalhafte Chaos der Liebe, das mit unserer Triebausstattung zu tun habe (»we are underlings«). Der spielerische, witzige Stil der Barrieschen Dialoge erinnert an Wilde. Barries Umdeutung klassischer Modelle stellt das ihnen zugrunde liegende Bild des Menschen und der Gesellschaft infrage.

Die Rückkehr des Versdramas

Gegen die Vorherrschaft des von Henrik Ibsen inspirierten naturalistischen Realismus des *problem play*, der bald seine eigenen Stereotypen ausbildete, richtete sich das *verse drama* T. S. Eliots und Christopher Frys. Diese bekannten Autoren sind keine Einzelfälle, bemühten sich doch um 1900 und danach – von den romantischen Dichtern erst gar nicht zu reden – eine ganze Reihe von Schriftstellern (u. a. Yeats, Bottomley, Masefield, Flecker, R. Duncan, Ch. Williams, W. H. Auden) um eine Poetisierung des Dramas. Eine wichtige Anregung, gerade auch für Eliot, war Yeats' theoretische und praktische Parteinahme für das *poetic drama.* Durchweg wird in theoretischen Äußerungen zur Stützung des *verse drama* bemängelt, dass Prosa und sozialer Oberflächenrealismus gar nicht in der Lage seien, zur eigentlichen seelischen Wirklichkeit des Menschen vorzustoßen. Dazu bedürfe es gebundener lyrischer Rede. An entsprechende Äußerungen von Yeats und Lascelles Abercrombie anknüpfend, stellt Eliot in »A Dialogue on Dramatic Poetry« (1928) fest:

> And are we not merely deceiving ourselves when we aim at greater and greater realism? Are we not contenting ourselves with appearances, instead of insisting on fundamentals? The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasize the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse.

Das Grundproblem des Versdramas, lyrische Rede und Alltagswelt zu einer bühnenwirksamen Komposition zu vereinigen, haben Eliot, Auden und Fry mit unterschiedlichem Erfolg gelöst. In *Murder in the Cathedral* (1935), einem religiösen Stück über das Martyrium des heiligen Thomas Becket im Jahr 1170, lassen die zeitliche Ferne und die Chorpartien der Frauen die Verwendung der Verssprache nicht so künstlich erscheinen. Chorpartien in der Welt des Gesellschaftsdramas (*The Family Reunion*, 1939) wirken allerdings etwas befremdlich. Auch Audens Versdramen, die er zusammen mit Christopher Isherwood verfasste (*The Dog Beneath the Skin*, 1936; *The Ascent of F6*, 1937; *On the Frontier*, 1938), erscheinen heute nur mäßig gelungen. Fry will in seinen bemerkenswerten poetischen Dramen die Domestizierung des unbegreiflichen Kosmos überwinden, dem Menschen eine Ahnung von der merkwürdigen Rolle vermitteln, die er im Prozess der Evolution spielt. Die bekannten Komödien *A Phoenix Too Frequent* (1946) und *The Lady's Not for Burning* (1948) handeln jeweils davon, wie ein verzweifelnder Mensch unter dem Einfluss der Liebe neuen Lebensmut gewinnt. Auch wenn in *The Lady's Not for Burning* die Zeit der Handlung ins 15. Jahrhundert verlegt ist, so kommt doch Verhalten und Schicksal der angeblich schuldigen Liebenden Thomas und Jenne (›Hexe‹) symbolische Allgemeingültigkeit zu. Frys origineller, alles andere als sentimentaler poetischer Stil, der Shakespeares

Bildersprache adaptiert und gleichsam als Heilmittel für die moderne Welt einsetzt, musste bald der Protestdramatik der *angry young men* um Osborne Platz machen.

Die modernistische Revolution um 1910

Reaktionen auf den Ästhetizismus oder der Schein des Lebens

Kunst als »Leben« und »Natur«

Die Beziehungen zwischen dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende und den um 1910 einsetzenden Bestrebungen der Moderne im engeren Sinne sind in der literaturgeschichtlichen Forschung umstritten. Während manche Kritiker die Entdeckung der Stadt, des suggestiven Symbols und der Eigenständigkeit der Kunst als Vermächtnis der Ästheten an die historische Avantgarde betrachten, gehen andere so weit, die Aufhebung der im Fin de siècle gewonnenen Autonomie der Institution Kunst und die Revolutionierung des Lebens nach den Vorgaben dieser Kunst als eigentliches – freilich scheiterndes – Anliegen der Moderne zu betrachten. Die oft festgestellte Selbstbezüglichkeit des ästhetischen Zeichens in der modernen Kunst bedeutet doch wohl, dass es nicht mehr als besondere Art der Mitteilung aufgenommen, sondern wie ein Stück »Natur« bzw. »Erfahrung« erlebt werden soll. Denn ein Zeichen oder Zeichensystem, das seinen Verweischarakter gänzlich einbüßt, ist kein Zeichen mehr.

Gegen den müden Ästhetizismus

Hört man auf die Selbstzeugnisse der Beteiligten, dann besteht kein Zweifel, dass sie im Namen eines emphatischen Lebensbegriffs die Überwindung der in ihren Augen kraftlosen, müden, wirklichkeitsfernen, mit historischen Erinnerungen überladenen Kunst des Jahrhundertendes anstreben. Dies bedeutet allerdings keineswegs eine Verwischung der Grenze zwischen Leben und Kunst, Wirklichkeit und Fiktion. Die Verwandlung der Kunst in »Leben« oder umgekehrt ist also nur eine scheinbare. Kunst als Leben bedeutet lediglich, dass ein neues, den veränderten Lebensbedingungen angepasstes Konventionssystem den traumhaft-preziösen Stil der Spätromantik ablöst. Allenthalben fordert man jetzt für die Kunst den Schein der Lebendigkeit. Dies bedeutet, ihr Energie, Bewegung und Dramatik zuzuführen. Provozierend stellt Synge fest: »It may almost be said that before verse can be human again it must learn to be brutal.« Ein lebendiger Stil, so Edward Thomas, der den Bedeutungsreichtum der Alltagssprache zum Schwingen bringt und sich am Vorbild der mündlichen Rede ausrichtet, solle eine abgewirtschaftete Tradition romantisch-poetischer Wörter – Mondschein und Nachtigallengesang – verdrängen. Gegen Walter Paters Stil erhebt Thomas den Vorwurf der Leblosigkeit und Unnatürlichkeit (*Walter Pater*, 1913). Denn es gehe darum, in Poesie und Literatur die Wörter zum Leben zu erwecken und beim Leser den Eindruck des Lebens (»Impression of life«, Thomas, *George Borrow*, 1912) auszulösen. Das Suchen des Ästheten nach dem richtigen Ausdruck (*le mot juste*) habe bei Pater in kalter Wortpracht geendet. Durchweg strebt man danach, Leben und Macht der gesprochenen, situations- und handlungsbestimmten Umgangssprache für die Poesie zu nutzen, indem man durch Akte des Verknüpfens und Aneinanderfügens deren abgelagerten Bedeutungsreichtum hervorlockt. Das ist beispielsweise die Hauptthese von Lascelles Abercrombies Essay *Poetry and Contemporary Speech* (1914), der folgerichtig für eine kinetische Ästhetik eintritt.

Es liegt auf dieser Linie, wenn Pound dem ›Nineties‹-Dichter Lionel Johnson »bookishness« vorwirft und »natural Speech« anmahnt.

Energie, Maschine, Moderne

Diese theoretischen Forderungen werden in der jeweiligen Dichtungspraxis höchst unterschiedlich eingelöst. Die Rückkehr zum Leben bedeutet bei den Georgian Poets die Wiederkehr einer vergleichsweise traditionellen, unaufdringlichen Landdichtung; bei den Imagisten und den Amerikanern Pound und T. S. Eliot dagegen die Ersetzung der organischen Einheit durch die Prinzipien der Konstruktion und der Montage. Darin bekundet sich eine Anpassung an Strukturen der modernen Welt der Maschinen und Metropolen, wie sie in den Manifesten des englischen Vortizismus gefordert wird. Die narzisstisch-kontemplative Lebensferne der Ästheten weicht einer aggressiven, schrillen Zuwendung zu den Energieströmen der industrialisierten Welt. Da mit der Physik und der Ökonomie zu leben als Energie und Aktivität begriffen wird, fassen Wyndham Lewis und Ezra Pound, die Begründer der angelsächsischen Moderne um 1910, die auszeichnende Eigenschaft der anzustrebenden Kunst- und Stilrichtung im Bild des *vortex*, des Strudels, der die Ideen der energievollen Bewegung und der festen Struktur verbindet. In *Blast. Review of the Great English Vortex* 1 (1914) lesen wir: »The Vortex is the point of maximum energy. It represents, in mechanics, the greatest efficiency. We use the words ›greatest efficiency‹ in the precise sense – as they would be used in a textbook of MECHANICS.« Nicht die museale Vergangenheit des Historismus und der Poetik der Erinnerungen, sondern die lebendige, nachwirkende, für Gegenwart und Zukunft aktuelle Vergangenheit findet im Klärwerk des modernen Kunstschaffens Verwendung: »All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live […] All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW.«

Titelblatt einer Kriegsausgabe der 1912 von Wyndham Lewis gegründeten Zeitschrift *Blast*

Der Weg vom Fin de siècle zur historischen Avantgarde bedeutet also die Aufgabe des Schönheitskultes zugunsten einer Kunst, die Energie anstrebt, sich gezielt dem Hässlichen und dem Maschinenzeitalter zuwendet und strukturell die geschlossene Form und die herkömmliche Rhetorik aufgibt. Ezra Pound verabschiedet in »The Lake Isle« parodistisch die Rückzugsträume des jungen Yeats der neunziger Jahre (»The Lake Isle of Innisfree«).

Gebremste Modernität. Georgian Poetry, Kriegsdichtung, Imagismus

Kennzeichen der Georgian Poetry

Zwischen 1912 und 1922 erscheinen fünf Bände zeitgenössischer Lyrik unter dem Titel *Georgian Poetry.* Wurde diese wegen der geistig anspruchslosen Neigung zahlreicher Beiträger zu ländlichen Klischees und romantischen Sprachfloskeln zunächst von der Kritik nicht ernst genommen, so hat sich heute eine positivere Sicht durchgesetzt. Zu den besten Georgians zählen E. Thomas, Edmund Blunden, Robert Graves, William Henry Davies, Walter de la Mare, Andrew Young, Rupert Brooke und Wilfred Owen. Ihre besten Stücke laufen oft auf eine Art realitätsbezogener Pastoraldichtung hinaus, in der die widersprüchlichen Impulse der Wirklichkeitsannäherung (»truth to life«) und der nostalgischen Landideologie, an die man sich aus Angst vor den zerstörerischen Wirkungen des gesellschaftlichen und geistigen Wandels klammert, eine mehr oder minder geglückte Verbindung eingehen. Georgian Poetry, die sich scharf von den schrillen Gesten Kiplings abgrenzt und die ästhetische Pose meidet, sucht eine Erneuerung der

englischen Dichtersprache durch Reduktion. Man bevorzugt die gewöhnliche Rede als sprachliches Vorbild und hält sich unaufdringlich ans Kleine und Unscheinbare der meist ländlichen Szene, verfällt dabei aber häufig – was die Modernisten zu Recht tadeln – in epigonale Romantik.

Edward Thomas, Walter de la Mare

Eine bemerkenswerte Aufwertung hat die Dichtung des Walisers Edward Thomas erfahren, der seit geraumer Zeit zusammen mit Wordsworth, Clare, Hardy und Larkin als Vertreter einer alternativen englischen Tradition genannt wird. Durch den Zuspruch des Amerikaners Robert Frost findet Thomas im fortgeschrittenen Alter zum Dichten. Vor seinem Tod in Flandern schreibt er bewegende Landgedichte, die häufig den ruhelosen, entfremdeten, verhärteten Zustand des Ichs meditativ erkunden und durch die Beschwörung von Gegenbildern – ländlichen Idealgestalten, Naturszenen, Raum- und Zeitinseln – Möglichkeiten der Erlösung andeuten (»Lob«, »Manor Farm«). Mit charakteristischer Unaufdringlichkeit und Gedämpftheit handelt der Dichter in »The Owl« in unscheinbarer, kleiner Form von großen Themen wie Natur und Kultur, Bedürfnis und Befriedigung, Bedrohung und Schutz, Tod und Mitleid:

The Owl

Downhill I came, hungry, and yet not starved;
Cold, yet had heat within me that was proof
Against the North wind; tired, yet so that rest
Had seemed the sweetest thing under a roof.

Then at the inn I had food, fire, and rest,
Knowing how hungry, cold, and tired was I.
All of the night was quite barred out except
An owl's cry, a most melancholy cry

Shaken out long and clear upon the hill,
No merry note, nor cause of merriment,
But one telling me plain what I escaped
And others could not, that night, as in I went.

And salted was my food, and my repose,
Salted and sobered, too, by the bird's voice
Speaking for all who lay under the stars,
Soldiers and poor, unable to rejoice.

Man beachte, wie Idylle-Kritik – im Lied »Winter« in Shakespeares *Love's Labours Lost* (5.2.*)* ist im Blick auf die Eule von »merry note« die Rede – und Metaphorisierung (»salted was my […] repose«) den Realitätsbezug betonen und die Bedeutungsrichtung der literarischen Anspielung auf Shakespeare entsprechend umbiegen. Der vom Sprecher als »melancholisch« gedeutete Ruf der frierenden Eule erinnert ihn im Gasthaus an all jene, Soldaten und Arme, die ungeschützt unter den Sternen liegen. Auffällig an dieser nur scheinbar schlichten, die Nähe zur Erzählprosa suchenden Dichtung (nur teilweise gereimt) sind nicht strukturelle Neuerungen, sondern ihre Fähigkeit, mit herkömmlichen Mitteln neues Terrain zu vermessen und einen unverwechselbaren Ton zu schaffen. Dasselbe gilt auch für de la Mares Kunst, in Fortsetzung romantischer Traditionen magische und

traumhafte Wirkungen zu erschließen, die Welt märchenhaft zu verzaubern und Bedrohliches anzudeuten (»The Ghost«, »The Song of the Mad Prince«).

Mit der Kriegslyrik Wilfred Owens, Isaac Rosenbergs und Siegfried Sassoons halten die Satire und das Hässliche in ganz ungewohnt massiver Form Einzug in die englische Dichtung. Unter dem Druck der Erfahrung des Massensterbens lässt sich ein hehrer Sonderbereich des Poetischen und des Schönen nicht mehr verteidigen. Owen (»Anthem for Doomed Youth«) und Sassoon stellen klagend, mitleidheischend – »the poetry is in the pity«, sagt Owen – oder ironisch die unglaubwürdig gewordene Rhetorik von Kirche und Staat bloß. Anders als im kirchlichen Begräbnisritual sterben die Soldaten in Flandern wie Vieh, begleitet von der in der Lautmalerei des Gedichts inszenierten Kakophonie des Schlachtenlärms explodierender Granaten (»Anthem for Doomed Youth«). Aufgrund seiner bewegenden Dichtung und seines Heldentodes wurde Owen zu einer Ikone der englischen Erinnerungskultur. Hatte Rupert Brooke den Kriegsausbruch noch in Sonetten begeistert begrüßt, so schlägt die Stimmung in den Materialschlachten völlig um. Bei Rosenberg öffnet leiser, ironischer Spott dem Leser erst die Augen für das ganze Ausmaß des kriegerischen Irrsinns. Eine Überlebenschance hat nur die grinsende Ratte mit ihren kosmopolitischen Neigungen, nicht aber der Held, der sich roten Klatschmohn hinters Ohr steckt (»Break of Day in the Trenches«). Vom Druiden-Priester »Zeit« ist er längst als Opfer auserkoren. Jegliche Glätte ist aus der reimlosen Verssprache Rosenbergs verschwunden. Was in den Schützengräben geschieht, ist freilich Teil eines Leides, das für Rosenberg oder Edward Thomas (»February Afternoon«) bis in die mythische Vorzeit der Menschheit zurückreicht.

Wilfred Owen

Sehr viel entschiedener als die Georgians wenden sich die Imagisten gegen die Rhetorik romantisch-viktorianischer Poesiesprache. In ihrem Streben nach Erneuerung durch Reduktion rücken sie auf Kosten der Argumentation, der Erzählung und der Syntax, die bislang als Zusammenhang- und sinnstiftende Elemente der Dichtung gegolten hatten, das Bild (Image) in den Mittelpunkt ihrer Bemühungen. Was das komplexe, aus Einzelbildern zusammengesetzte Image leistet, zeigen am besten die beiden folgenden Texte:

Imagisten

Englischer Schützengraben an der Somme-Front 1916

Oread

Whirl up, sea
Whirl your pointed pines,
Splash your great pines
On our rocks
Hurl your green over us
Cover us with your pools of fir.

H. D. (= Hilda Doolittle)

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Ezra Pound

Das Gedicht von H.D. präsentiert in der Rede der Bergnymphe (Oread) lediglich eine Wahrnehmung und eine Bitte: Die See möge sich mit dem Land vereinigen. Diese Vereinigung leistet aber die Analogie, die nicht zwei Bereiche säuberlich trennt, sondern die See in einen Fichtenwald, den Fichtenwald in die See verwandelt. Zwei Bilder überlagern sich und verschmelzen miteinander, ohne dass man sagen könnte, welche »Botschaft« der suggestive Text vermittelt. Die entfesselte Suggestivität des Gedichts hat also vor allem mit der Nivellierung und Entgrenzung von »tenor« und »vehicle« zu tun. Im Unterschied zu traditioneller Bildverwendung ist eine übergeordnete, die Bildlichkeit steuernde begriffliche Bedeutung nicht mehr auszumachen. Diese Art der Metaphorik illustriert nicht wie das Ozeanbild bei Pope ein vorgegebenes Konzept wie »Leben« (»On life's vast ocean diversely we sail«, *Essay on Man*), sondern lässt uns die See als Wald, aber auch den Wald als See wahrnehmen und damit neu sehen. Moral, Ideologie und Lebensreflexion sind in der strikt ästhetischen, möglicherweise mystisch und sexuell unterlegten Semantik dieses Textes gänzlich ausgeblendet. Ein lyrisches Ich als Sprecher und Träger von Empfindungen kommt nicht mehr vor. Auch Pound beschränkt sich, indem er – das ist wohl die zugrunde liegende Situation – die auf der Untergrundstation in den Wahrnehmungsbereich des fahrenden Sprechers eintretenden Gesichter der auf dem Bahnsteig Wartenden (»apparition«) mit Blütenblättern auf einem nassen Ast verknüpft, auf die kommentarlose Wiedergabe oder besser Montage eines visuellen Augenblickeindrucks.

Die lebensphilosophische Kritik an Begriffsfiktionen

Dichtung, die dergestalt das für sich stehende Bild in den Mittelpunkt rückt, entspringt dem Misstrauen der zeitgenössischen Lebensphilosophie (Bergson, Nietzsche) gegen Ideen und Begriffsfiktionen. Im Vergleich mit dem unmittelbaren Erleben des Objekts wirken sprachliche Bezeichnungs- und Mitteilungsvorgänge verfälschend. Da Sprache in Dichtung aber unverzichtbar ist, muss sie wenigstens den Kontakt zum Bilderstrom des vorrationalen, unbewussten Erlebens wahren, um der Wirklichkeit nicht gänzlich verlustig zu gehen. Man möchte am liebsten den Verstand ausschalten und die Natur selbst, die Dinghaftigkeit der Dinge, wiedergewinnen. Deshalb plädiert Pound ausdrücklich gegen Abstraktionen und für das natürliche Symbol: »Don't use such an expression as ›dim lands of *peace*‹. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the *ad-*

equate symbol« (»A Few Don'ts«, *Poetry*, March 1913). Die Unvermitteltheit und Plötzlichkeit der Präsentation des Image erinnert an den photographischen Schnappschuss: »An ›Image‹ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time« (»A Few Don'ts«).

Hulme

Ezra Pound gibt 1914 die Anthologie *Des Imagistes* heraus. Beeinflusst wird sein imagistisches Programm ganz wesentlich von Thomas Ernest Hulme, der seinerseits von Bergson lernt. Allerdings begegnet in Hulmes Denken Widersprüchliches. Seine konservative Kritik an der romantisch-demokratischen Tradition des ungehemmten Individualismus und sein Plädoyer für den Klassizismus einer »accurate, precise and definite description« passen nicht recht zusammen, weil er Disziplin und Härte mit der wandlungsreichen Sprache der Intuitionen verbinden will. Entscheidend für die angelsächsische Moderne bleibt allerdings die imagistische Entlastung der Poesie von romantischen Traditionen und öffentlichen Dienstleistungsaufgaben für die Politik oder die Moral. Mit deutlicher parodistischer Spitze gegen romantische Höhenflüge erscheint etwa in Hulmes »The Embankment« der Himmel als sternenzerfressene Decke, die der Sprecher wärmend um sich legen möchte. Modernität dieser Art ist freilich begrenzt und gebremst. Das imagistische Kurzgedicht mit seiner ästhetischen Perspektive übergeht wesentliche Erfahrungsbereiche. Seine Analogien mögen überraschend sein, wirklich dunkel sind sie nicht.

Ästhetischer Modernismus, Kulturkritik und Zivilisationskritik. Zur Lyrik von Ezra Pound, T.S. Eliot und D. H. Lawrence

William Roberts, *St. George and the Dragon*. Der englische Nationalheilige hat sich in der Moderne in einen aggressiven Roboter verwandelt.

Die ästhetische Moderne ist eine widersprüchliche Antwort auf den Modernisierungsprozess. Sowohl weltanschaulich als auch formal finden sich ganz unterschiedliche Mischungsverhältnisse zwischen Anpassung und Protest. Während die italienischen Futuristen und die Vertreter der Neuen Sachlichkeit im Deutschland der zwanziger Jahre die industrielle Welt mehr oder minder rückhaltlos als Vorbild ihres Schaffens anerkennen, verbinden führende angelsächsische Schriftsteller wie Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, A. Huxley und W. Lewis scharfe weltanschauliche Kritik mit der technischen Moderne abgeschauten Darstellungsverfahren (Montage, Film, Konstruktion statt Nachahmung, komplexe Systeme).

Die Ordnungssehnsucht des modernen Kulturkritikers

Da diese weltanschauliche Distanz Ton, Inhalt und Strukturen jener Spielart der angelsächsischen Moderne ganz entscheidend prägt, muss kurz auf sie eingegangen werden. Anders als Joyce und Woolf, die am Bündnis von weltanschaulicher (liberaler) und ästhetischer Modernisierung festhalten, betrachten Yeats, Pound und Eliot die Situation aus kulturkritischem Blickwinkel. Die verheerenden Erschütterungen der Gegenwart – Oktoberrevolution, Erster Weltkrieg, New Yorker Börsenkrach – werden als Symptome einer verfehlten politischen, geistigen und kulturellen Entwicklung angesehen, die schon am Ende des 18. Jahrhunderts oder noch früher einsetzte. Man fühlt sich als Zeuge einer apokalyptischen Endzeit, die allerdings die Chance des Neubeginns in sich birgt. Die Erfahrung des Ordnungsverlusts lässt ein außergewöhnlich starkes Bedürfnis nach Ordnung und Sinn entstehen. An die Stelle des weltanschaulichen und sozialen Chaos möchte man eine stabile, von geistig-kulturellen Werten geprägte Ordnung setzen. Als Alternativen taugen weder die bürgerliche Massendemokratie noch der Sozialismus, bedeuten diese doch, dass die »Masse« zum Schaden der Kultur und des Individuums allenthalben den Ton angibt. Dieses zu rettende Individuum ist

indes nicht frei, tolerant und ungebunden, wie es der Liberalismus vorsieht, sondern weiß sich einer elitären kulturellen und politischen Tradition verpflichtet, der es seine Maßstäbe entnimmt. Von daher erklärt sich Yeats' Bewunderung für den Lebensstil der kultivierten ländlichen Aristokratie, Hulmes unermüdliches Eintreten für einen neuen Klassizismus, Eliots Bekenntnis zum Royalismus und zur Hochkirche und Pounds Sympathie für den Faschismus.

Formale Neuerungen

Meinungsführer der angelsächsischen kulturellen Moderne verfolgten also ein Projekt, das dem »Projekt der Moderne« (Habermas), einer Verbindung von weltanschaulicher, sozialer und technischer Emanzipation, in wesentlichen Zügen geradewegs zuwiderlief. Dennoch setzten sie die überfällige Neuorientierung der englischen Literatur ins Werk. Das hatte, wie schon zu sehen war, zunächst und vor allem mit unabweisbaren Veränderungszwängen innerhalb der literarischen Entwicklung selbst zu tun. Das poetische Erbe war durch den seichten, sentimentalen Spätromantizismus um 1910 derart heruntergewirtschaftet, dass seine Erneuerung mittels Härte, Intellektualität und Anschluss an das moderne Wissen unabdingbar war, wenn Dichtung als kulturelle Tätigkeit von Kennern noch ernst genommen werden sollte. Erschöpfungszustände suchten aber auch den Roman heim, dessen sozialer Oberflächenrealismus wesentliche moderne Erfahrungen – etwa die Macht des Unbewussten – gar nicht zu greifen schien. Für die angelsächsischen Modernisten war diese literarische Erneuerungsarbeit keine weltabgewandte Spielerei, sondern Teil ihrer selbstverordneten kulturellen Mission. Literatur als diagnostisches Instrument der Kulturkritik und des elitären Selbstverständnisses konnte nun aber, wenn sie sich nicht in einen Widerspruch zwischen Erfahrung und Methode verstricken wollte, nicht die Schönheit, Formstrenge, Klarheit und erhebende Botschaft klassischer Literatur anstreben. Sie musste vielmehr den eingefahrenen Lesegewohnheiten Widerstand entgegensetzen und durch Erschwerung und Provokation einen vertieften, ernsthafteren Umgang mit der Literatur und der Wirklichkeit erzwingen. Eben dies taten Pound und Eliot, deren Gedichte oft die moderne Misere der Isolation und des orientierungslosen Treibens mit einem großen Aufwand an Bildungswissen, Anspielungen und Zitaten vielfältig inszenieren und spiegeln. Um romantische Subjektivität zu überwinden, entwickelt man den dramatischen Monolog Brownings weiter. Mittels Montage vermag man durch Schaffung harter Schnitte die Dissonanzen und den fragmentarischen Charakter moderner Wirklichkeitserfahrung strukturell zu inszenieren. Eine schwierige, vielstimmige, dunkle, vieldeutige Kunst entstand so, die das breite Publikum bis heute im Grunde verstört. David Lodge hat die Merkmale dieser modernen Kunst folgendermaßen zusammengefasst:

> [...] the characteristics of modernist art in general, and of modernist writing in particular, have been often enough described: formal experiment, dislocation of conventional syntax, radical breaches of decorum, disturbance of chronology and spatial order, ambiguity, polysemy, obscurity, mytho-poetic allusion, primitivism, irrationalism, structuring by symbol and motif rather than by narrative or argumentative logic, and so on.

Ezra Pound

Es ist kaum eine Übertreibung, den Amerikaner Ezra Pound als den Vater der angelsächsischen Moderne zu bezeichnen. Wie ein Wirbelwind bricht der energische, selbstbewusste, unendlich bildungshungrige Pound 1908 in die Londoner Szene ein, um sie von der Notwendigkeit einer radikalen Erneuerung der Poesie,

ja der abendländischen Kultur zu überzeugen. Zu Pounds Freunden, die viel von seinem pädagogischen Eifer profitieren, gehören Joyce, Lewis, James, Ford, W. C. Williams und vor allem Eliot. Pounds schöpferische Streichungen verwandeln Eliots *The Waste Land* (1922) erst in jenes große Monument der Moderne, wie wir es heute kennen. Pounds reformerische Bemühungen kreisen um den Begriff des Image. Sie entsprechen einem damals weit verbreiteten lebensphilosophischen Misstrauen gegenüber Begriffen und logisch-abstraktem Denken. Mit Bergson, Hulme und dem Sinologen Fenellosa, dessen *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* er 1968 herausgibt, ist er der Meinung, dass das logisch-klassifizierende Kategoriendenken der abendländischen Tradition die fließende Welt auf Objekte und Abstraktionen reduziere. Konkrete Bilder und bildliche Schriftzeichen würden dagegen den Bezug zur lebendigen Wirklichkeit wahren. Eben dies ist das Anliegen des Imagismus, der allerdings mit seiner elliptischen Aneinanderfügung von Bildern die Leistungen der Syntax für die Dichtung nicht nutzt.

Schwierige Bildungsdichtung

Pounds Hauptwerk sind die *Cantos* (1954; 1964; 1975), ein riesenhafter, über weite Strecken unverständlicher Torso in freien, von Prosa kaum zu unterscheidenden Versen. Bild- und Gedankensprünge innerhalb der einzelnen Cantos, lange fremdsprachliche Zitate, zerstückelte Anekdoten und historische Materialien aus allen Zeiten und Ländern, Parodien und Nachahmungen unbekannter Autoren, Ellipsen – all dies erzeugt einen dunklen Text, der im Übrigen nur gelegentlich poetische Dichte erreicht. Zugänglicher und für die Geschichte der englischen Literatur auch bedeutsamer dürfte das 1920 erschienene Gedicht *Hugh Selwyn Mauberley* sein. Mit bemerkenswertem Einfühlungsvermögen und Wissen liefert Pound hier eine poetische Deutung der englischen Kulturgeschichte von 1860 bis 1920. Dies geschieht am Beispiel der Biographie eines fiktiven englischen Dichters mit Namen Mauberley, eines unter der Last der Vergangenheit leidenden Ästheten, der sich in eine eng umgrenzte Welt persönlicher Wahrnehmungen zurückzieht. Ungenügend gekennzeichnete Sprechsituationen haben gleichwohl immer wieder zur Verwechslung zwischen Pound und Mauberley geführt. Nicht nur dies unterscheidet Pound von seinem Vorbild in der Kunst des dramatischen Monologs, Robert Browning. Neu ist auch Pounds sehr wirkungsvolles Verfahren, Sprecherstimmen und Stil plötzlich abrupt zu ändern. Dies geschieht besonders auffällig in dem zwischen Part I und Part II eingeschalteten »Envoi (1919)«, wo unzweifelhaft Pound selbst spricht, sich aber die hinreißend schöne Stimme der englischen Liedtradition leiht (»Go, dumbborn book,/ Tell her that sang me once that song of Lawes:/ Hadst thou but song/«). Die wichtigste Neuerung liegt indes wohl darin, dass bei Pound Sinnbildung vor allem durch Zitate geschieht, deren Herkunft oft nicht klargestellt wird, und durch bloßes Nennen von Autorennamen. Dies hat ohne Frage etwas Preziöses und Angestrengtes an sich. Pound unterstellt ein enormes Bildungswissen, was auch den gelehrten Leser schnell überfordert:

Turned from the ›eau-forte‹
Par Jacquemart'
To the strait head
Of Messalina:

›His true Penelope
Was Flaubert,‹
And his tool
The engraver's.

Anspielungen konkretisieren und umschreiben die Stilentwicklung des Dichters Mauberley als Wende von der detailgesättigten Wirklichkeitswiedergabe der Radierung (›eau-forte‹, Jacquemart) zur strengen, auswählenden Kunst des Graveurs (Pisanello wird später genannt) und Stilisten (Flaubert). Während die Kenntnis Flauberts und Penelopes noch vorausgesetzt werden kann, wirkt die Erwähnung Jacquemarts und Pisanellos reichlich provokativ.

Eliots überragende Bedeutung

Um Thomas Stearns Eliot ist es recht still geworden. Seit geraumer Zeit reagieren viele englische Schriftsteller gereizt auf den Amerikaner, dessen Resonanz und Ansehen bis in die sechziger Jahre ganz außergewöhnlich groß waren. An seiner überragenden Bedeutung für die Dichtung und theoretische Grundlegung der anglo-amerikanischen Moderne ändern diese Meinungsschwankungen nichts. Ausgestattet mit scharfem Verstand, Urteilskraft und dichterischer Intuition, hat Eliot wie kein anderer dazu beigetragen, dass die antiromantische Moderne mit all ihren herausfordernden Dissonanzen Einzug in die angelsächsische Dichtung hielt.

Eliots frühe Dichtung, die sich in den Bänden *Prufrock and Other Observations* (1917), *Poems* (1920) und *The Waste Land* (1922) findet, schlägt einen frechen, saloppen Ton an, der sich ganz unüberhörbar von der elegisch-melancholischen Haltung englischer Poeten (Housman, Hardy, Thomas u. a.) abhebt. Berühmt ist der für die damalige Dichtungssprache unerhört provokative Vergleich des Abends mit einem Patienten, der betäubt auf dem Tisch liegt:

> Let us go then, you and I,
> when the evening is spread out against the sky
> Like a patient etherized upon a table;
> Let us go, through certain half-deserted streets,
>
> (»The Love Song of J. Alfred Prufrock«, Z. 1–4)

Der Vergleich dient weniger der Illustration des Abends als der Vergegenständlichung der inneren Befindlichkeit eines Sprechers, der sich in den Reflexionen seines dramatischen Monologs durchweg als schwacher, entschlussloser, handlungsunfähiger Charakter herausstellt. Dem einleitenden Zitat aus Dantes *Göttlicher Komödie* ist zu entnehmen, dass Prufrock als Bewohner der Hölle spricht, die schäbige Großstadtszene einschließlich der sinnentleerten bürgerlich-ästhetischen Kultur vom Leser mithin als Hölle vorzustellen ist. Der schon durch seinen Namen, komische Reime (»Oh, do not ask, ›What is it?‹/Let us go and make our visit.«) und Haarausfall ironisierte Prufrock zuckt wegen seiner Liebesunfähigkeit vor der »overwhelming question«, vermutlich einem Heiratsantrag, zurück. Eliot verwandelt gegen den romantischen Schönheits- und Naturkult das Hässliche und Abgründige in ein poetisches Faszinosum, wenn er etwa den gelben Abendnebel metaphorisch in eine streunende Katze transformiert oder ständig musikalische Effekte durch Wiederholungen anstrebt. Mit der ironischen Karikatur eines entschlusslosen Liebhabers verabschiedet Eliot herkömmliche Liebesdichtung in vielfältiger Weise. Durch die Verwendung von perspektivierenden Anspielungen, Ironien, freien Versen, unpoetischer Sprache und ungelösten Verstehensproblemen schafft er einen Text, der sich gleichwohl dem Verstehen nicht gänzlich entzieht.

Was auf »The Love Song of J. Alfred Prufrock« zutrifft, gilt in noch stärkerem Maß für das Meisterwerk *The Waste Land.* Das Gedicht besteht aus fünf Abschnitten, »The Burial oft he Dead«, »A Game of Chess«, »The Fire Sermon«,

»Death by Water« und »What the Thunder Said«. Hier entsteht noch mehr der Eindruck der Dunkelheit, weil der Leser vergeblich nach dem Leitfaden der Argumentation und der Erzählung sucht. Es handelt sich bei dem Text um gelehrte Bildungsdichtung, die mit ihren unklaren Sprechsituationen und ihren nach den Prinzipien der Montage und der Collage übergangslos aneinandergefügten Redefetzen, Bildern und – auch fremdsprachlichen – Zitaten gezielt den Eindruck eines dem Thema angemessenen babylonischen Stimmengewirrs erzeugt. Die Quellen dieser Zitate reichen von Wagner-Opern bis zu Laforgue, von Shakespeare und Webster bis zu den altindischen Upanischaden, von Baudelaire bis Augustin und dadaistischem Gestammel. An die Stelle der zeitlichen Abfolge tritt die räumliche Koexistenz des zeitlich Verschiedenen.

T. S. Eliot. Gemälde von Wyndham Lewis

Immerhin sorgt das Thema der Kulturkritik und die Verwendung von Mythen, z. B. der Figur des blinden Sehers Tiresias und Vegetationsmythen, für einen leitmotivischen Zusammenhang. Auch ist die semantische Oberflächet wie ein Palimpsest mit alten »Schriften«, also Anspielungen auf ältere Literatur, unterlegt, um durch Kontrast oder Parallele Bedeutungen zu schaffen. Eliot spielt eine bessere mythische oder literarische Vergangenheit gegen das Chaos der Gegenwart aus. Besonders wirkungsvoll wird dieses Verfahren am Anfang von *The Waste Land* bei der Negation von Chaucers Frühlingsanruf angewandt:

> April ist the cruellest month, breeding
> Lilacs out of the dead land, mixing
> Memory and desire, stirring
> Dull roots with spring rain.
> Winter kept us warm, covering
> Earth in forgetful snow, feeding
> A little life with dried tubers.
>
> (*The Waste Land*, »The Burial of the Dead«, Z. 1–7)

Chaucer hatte die *Canterbury Tales* mit den berühmten Zeilen eröffnet: »When in April the sweet showers fall/ And pierce the drought of March to the root, […].« Als »objective correlative« (Eliot) einer persönlichen (z. B. Katastrophe seiner Ehe) und historischen (Erster Weltkrieg und die Folgen) Situation lässt sich *The Waste Land* dennoch nicht auf klare Bedeutungen zuordnen, weil etwa das Bild der Verwandlung (»sea-change«) nicht konsequent durchgehalten wird und die Bildlichkeit des Verfließens von Identitäten – der Seher Tiresias, die auktoriale Stimme des Gedichts, ist z. B. zugleich Mann und Frau – und des Oszillierens der Wirklichkeitsebenen etwa zwischen Wachen und Träumen, realem Tod und Tod im Leben den Bezügen zu Magie und Mythos (Frazers *The Golden Bough*, Westons *From Ritual to Romance* mit seiner Regenerationsthematik) nicht erlaubt, wirklich sinn- und strukturbestimmend zu werden. Dennoch prägt die schon im Titel angezeigte kulturpessimistische Tendenz des Gedichts, vor allem das Thema des Todes im Leben, so gut wie durchweg die Auswahl der Bilder und Stimmen – fragmentarische Existenz (»heap of broken images«), Stimmen von »hollow men« und Exilanten, erotische Perversion, Natur-Wüsten, London als apokalyptische Stätte des Verfalls von moralischen und religiösen Werten, Vermassung, Materialismus, Verödung und Unfruchtbarkeit, Entwirklichung:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many
I had not thought death had undone so many,
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
(Z. 60–65)

Auch diese Textstelle erhöht ihr kulturkritisches Bedeutungspotential und ihre Suggestionsmacht mittels einer Anspielung auf Dantes *Göttliche Komödie.* Am Anfang von »Inferno«, auf den Eliot anspielt (III, 55–57), handelt Dante von lauwarmen, gleichgültigen, dumpf dahinlebenden Menschen, die weder im Himmel noch in der Hölle einen Platz gefunden haben, vielmehr sich in der Vorhölle befinden.

Im Grunde kündigt sich Eliots spätere Bekehrung schon im kulturkritischen Bewertungsstandpunkt seines Frühwerks an. Der heillosen städtischen Existenz (»Preludes«, 1917) seiner Moderne, die sich durch Trostlosigkeit, geistige Leere (»Gerontion«, 1920; *The Hollow Men*, 1925), entfremdete Sexualität und Tod im Leben auszeichnet, ist ihr spirituelles Gegenbild indirekt eingeschrieben. Die nach seiner Rückkehr zum Christentum verfassten *Four Quartets* (1935–44) bieten ein anderes Bild. Hauptthema des Gedichts ist das Verhältnis von Sein und Zeit, von Zeitlosigkeit und Zeitverhaftetsein, jener Augenblick, wo der Mensch in und außerhalb der Zeit steht: »the moment in and out of time«, »The point of intersection oft the timeless / With time«. Eliots vierteiliges Langgedicht orientiert sich an Kompositionsprinzipien der Kammermusik – Quartett, fünf ›Sätze‹ pro Gedicht, typische Variation von Themen. Die Zahl vier bezieht sich sowohl auf die vier Jahreszeiten als auch auf die vier Elemente. Hatte der Imagismus noch Abstraktionen verurteilt, dann treten sie, oft in paradoxer Fügung (»the world of perpetual solitude,/ world not world« usw.), in den poetischen Meditationen von *Four Quartets* gleichberechtigt neben hinreißende Landschaftsbilder.

Zu den weniger bekannten Dichtern, die modernistische Techniken nutzten und sich aktiv für die moderne Literatur einsetzten, gehören Edith Sitwell, Edwin Muir und David Jones. Die exzentrische Dame Sitwell verhöhnt in der Zeitschrift *Wheels* (1916–20) die Georgian Poets und veröffentlicht mit *Facade* (1922) ein überaus provokatives Gedicht mit Musikbegleitung. Im Gedicht »Sir Beelzebub« entwirft sie ein freches, groteskes Szenario, wenn der Teufel in der Bar der Hölle nach einem Milchshake (»syllabub«) brüllt, der sich bald in Rum verwandelt,

linkes Bild: Ein Foto der London Bridge, das wie eine Illustration zu Eliots *The Waste Land* wirkt.

rechtes Bild: Edith Sitwell nach einem Porträt von Wyndham Lewis

während Lord Alfred Tennyson, der Verfasser der im Text thematisierten Gedichte »The Charge of the Light Brigade« und »In Memoriam« trotz seines Aufenthalts in der Hölle auf himmlischen Beistand hoffen kann. Ähnlich wie im Dadaismus und der Learschen Unsinnspoesie bestimmen komische Binnenreime und lautliche Assoziationen die Wahl und die Abfolge von Wörtern offenbar mehr als die Bedeutung: »Beelzebub/syllabub«, »hotel in hell«; »Gendarmerie/sea«, »benisson/Tennyson«, »Like Balaclava, the lava came…«, usw. Das Spiel mit der Sprachmaterialität gerät in den Blick. Gerade das ist ein modernistischer Grundzug des Gedichts, der bei den Georgian Poets nicht zu finden ist. Die gleichzeitige Verhöhnung des Teufels und der viktorianischen Dichterikone Tennyson entspringt darüber hinaus der satirischen Spottlust und dem Distanzierungsbedürfnis der respektlosen zwanziger Jahre. Unkonventionell verfahren auch Muir und Jones. Muir übersetzt Franz Kafka und schreibt mit »Horses« ein bemerkenswertes apokalpytisches Gedicht. David Jones, lange unbeachtet, veröffentlicht 1937 ein eigenwilliges Kriegsepos über einen Frontabschnitt des Ersten Weltkriegs, der Vers und Prosa, Zitateinsprengsel, Arthur-Mythos und naturalistische Reportage kombiniert (*In Parenthesis)*.

Edith Sitwell, Edwin Muir, David Jones

Obwohl die Dichtung von D.H. Lawrence modernistische Dunkelheit meidet, weicht sie doch thematisch (Zivilisationskritik) und formal (freie Verse) erheblich von der Tradition ab. Weil er im Gedicht einen gegenwärtigen Erlebens- und Wahrnehmungsprozess versprachlichen möchte, schafft und benötigt Lawrence eine freie, expressive Form, welche die kristalline Geschlossenheit traditioneller metrischer Strukturen und Gedichtformen aufsprengt. Bewegung und Intensität sind die entscheidenden Merkmale seiner Dichtung, die entsprechend mit wechselnden Zeilenlängen, mit Enjambements und Textblöcken unterschiedlichster Größe arbeitet. Was darüber hinaus die Besonderheit von Lawrence als moderner Naturdichter ausmacht und sein lyrisches Werk von physikotheologisch inspirierter Naturdichtung unterscheidet, die Natur metaphorisch und metaphysisch eingemeindet, ist sein Bestreben, sprachlich, gestisch, rhythmisch und kompositorisch die *Faszination des Fremden*, die produktive Erfahrung von Alterität, zu kommunizieren. In Naturgedichten wie »Snake«, »Mountain Lion«, »Kangaroo«, »The Mosquito« und »Grapes« ist ihm dies eindrücklich gelungen. Wenn sich der Sprecher von »Snake« von der sizilianischen Schlange am Wassertrog unwiderstehlich angezogen fühlt und doch als reflektierender, zivilisationsgeprägter Mensch Furcht empfindet, wenn er sie gar zu einem Herrn des Lebens erklärt, dann inszeniert er eine Faszinationserfahrung (»I stared with fascination«), die an die Begegnung mit dem Faszinosum des unbekannten Gottes (*mysterium tremendum et fascinosum)* erinnert. Ständige Wiederholungen von Wörtern und Satzteilen ritualisieren das lyrische Geschehen und verleihen ihm eine eigene Intensität und einen eigenen Rhythmus.

D. H. Lawrence

Der experimentelle Roman

Eine klare Trennungslinie zwischen experimentellem und traditionellem Roman lässt sich nicht ziehen. Jedes wirklich neue und große Werk erweitert den Spielraum der stofflichen und formalen Möglichkeiten der Romankunst. Dennoch hat es seinen guten Sinn, die Idee der Moderne mit der Vorstellung des Experimentellen in Verbindung zu bringen. Die Unzufriedenheit großer Romanciers wie Virginia Woolf und James Joyce über die Konventionen des realistisch-soziologischen

Die Struktur des experimentellenR omans: Kritik am Realismus

Gesellschaftsromans bewirkte in Werken wie *Ulysses* (1922), *The Waves* (1931) und *Finnegans Wake* (1939) eine derartig radikale Infragestellung herkömmlicher Annahmen, wie ein Roman auszusehen habe, dass der Begriff »experimentell« einen prägnanten, konkreten Inhalt bekommt. Mit der gründlichen Subjektivierung und Psychologisierung der Wirklichkeitssicht am Anfang des 20. Jahrhunderts hängt es zusammen, dass schon Henry James und Joseph Conrad eine experimentierende, erkundende Haltung zum Roman einnehmen. Die Suche nach neuen, angemessenen Weisen der erzählerischen Wirklichkeitserkundung gilt allen Bestandteilen der Struktur. Die Zeit verliert oft ihren linearen, zielgerichteten Charakter. Sie wird verschoben und umgestellt (*Lord Jim*, 1900). Der Raum wird vom Äußeren, Gesellschaftlichen ins Private, Innere verlegt. Die Reise nach innen will besagen, dass führende Romanciers (Joyce, Woolf, Ford) des frühen 20. Jahrhunderts den sozialen Realismus, wie man ihn von Dickens, Trollope und Wells her kennt, als untaugliches Mittel moderner künstlerischer Wirklichkeitsanalyse ansehen. Dabei stößt man auf unterdrückte Wunschphantasien und Ängste, die zu ihrer Vergegenständlichung eines surrealistischen Szenarios bedürfen (Circe-Kapitel in Joyces *Ulysses*). Naturalistische Mimesis des Alltags kippt in phantastische Traumsequenzen um. Charaktere lösen sich in Assoziationsströme auf, werden unendlich wandlungsreich und büßen als getriebene, hilflose Antihelden die Situationsmächtigkeit des traditionellen Helden ein. Was von der Handlung übrig bleibt, ist banal genug und verliert sinnstiftende Aufgaben. Weder glückliche Heirat, Tod oder eine sonstige Problemlösung gibt dem Geschehen den Anschein eines sinnvollen, von Werten und Normen gesteuerten Vorgangs. Charakteristisch ist der offene Schluss, die offene Form. Da Handlung und Thema nicht mehr den Zusammenhang des Erzählten gewährleisten, wird die Leistung der Integration nach dem Vorbild der Musik an wiederkehrende symbolische Leitmotive und Räume abgegeben. Hier wie dort bekundet sich der Verzicht auf eine normative Vermittlungsinstanz, die es ja im traditionellen Roman wie selbstverständlich auf sich nimmt, Werturteile zu fällen, eine Auswahl zwischen wichtig und unwichtig, Gut und Böse zu treffen.

Abdankung des allwissendenE rzählers

Wenn der allwissende, sicher urteilende Erzähler abdankt und seinen Orientierungsaufgaben nicht nachkommt, fällt die Last der Bewertung, der Deutung und der Sinnstiftung dem Leser zu. Diese allenthalben zu beobachtende Entgrenzung der Romankategorien greift schließlich auch auf das Medium des Erzählens selbst über, nämlich Gattung und Sprache. Joyce fügt in *Ulysses* in der Circe-Episode eine zweihundert Seiten lange dramatische Struktur ein, V. Woolf plant den Roman *The Waves* als »play-poem«. Auffällig ist das gesteigerte Sprachbewusstsein. Gleichzeitig entdecken Philosophen (Nietzsche, B. Russell, Wittgenstein u. a.) und Künstler, dass das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit problematisch geworden ist. Wenn Sprache Wirklichkeit verstellen und falsch abbilden kann, wenn möglicherweise nicht nur die Mitteilung, sondern auch die Auffindung von Wirklichkeitserkenntnis Sprache voraussetzt, dann rücken die Möglicheiten und Grenzen der Sprache in den Mittelpunkt des Interesses. Dies geschieht in den Stilnachahmungen und Sprachspielen von Joyce bis zur äußersten Konsequenz (*Finnegans Wake*, 1939). Es lässt sich aber auch argumentieren, dass das dichte sprachliche Gewebe modernistischer Romane mit einiger Verspätung die Konsequenzen aus der Schriftlichkeit zieht. Gedrucktes kann beliebig oft gelesen und nachgeprüft werden. Es muss deshalb nicht notwendig jene leserfreundlichen Wiederholungen und Einordnungen enthalten, die für die mündliche Überlieferung unentbehrlich sind. Insgesamt lässt sich sagen, dass in Kunst und Literatur der experimentellen Moderne das

Prinzip der durch den Modernisierungsprozess entfesselten Mobilisierung aller Verhältnisse auch auf die ästhetische Struktur und auf die Sprache übertragen wird.

James Joyce

Kein anderer britischer Schriftsteller ist den Weg zum experimentellen Erzählen so folgerichtig gegangen wie der ehemalige Jesuitenzögling und Philologiestudent aus Dublin, James Joyce. Folgt *Stephen Hero*, eine Vorstufe zu *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914–15), noch dem Muster eines konventionellen spätviktorianischen Romans, so lässt die überarbeitete und endgültige Version des Künstlerportraits schon die grundlegenden Merkmale des neuen Erzählens erkennen. Das stark autobiographische Werk ist zwar als Bildungsroman angelegt, vermeidet aber das für den klassischen Bildungsroman kennzeichnende Hineinwachsen des Helden in die Gesellschaft. Indem sie sich dem Künstlertum verschreibt, löst sich Joyces Hauptfigur vielmehr – wie der kosmopolitische Autor selber – von allen Bindungen an die irische Nation, an die Familie und an die katholische Religion. Der abschließende Schritt in die Freiheit unabhängigen Schaffens ist aber auch ein Schritt in die Einsamkeit des Exils. Der Roman wirft die bekannten Beurteilungsprobleme modernen Erzählens auf. Die strenge Bindung der Erzählperspektive an den Blickpunkt der Hauptfigur weckt zwar Verständnis für deren seelische Verletzungen im Jesuitenkolleg, erschwert aber auch die Einsicht in ihren egoistischen Charakter. Plötzliche Wahrnehmungen alltäglicher Dinge, die den Charakter von Offenbarungen haben (»Epiphanien«), markieren den Weg der Hauptfigur aus traditionellen Bindungen. Der plötzliche, ihn tief bewegende Anblick eines vogelgleichen Mädchens am Strand, das ihm wie ein Sinnbild des neuen, freien Lebens erscheint, markiert die bewusste Hinwendung vom Katholizismus, der allerdings in der säkularisierten Bildlichkeit weiterlebt, zum Künstlertum, das im Text auch theoretisch erläutert wird. Stephens Weltaneignung verläuft darüber hinaus ganz gezielt über das Sprachbewusstsein. Joyce versteht es schon hier meisterhaft, unterschiedliche Bewusstseinsstufen und Wahrnehmungsweisen von der Kindheit bis zum Denkstil des Intellektuellen auch sprachlich und stilistisch anzuzeigen.

James Joyce

Die Wendung zur Sprache als dem eigentlichen Hauptakteur wird in den späteren Werken (*Ulysses*, 1922; *Finnegans Wake*, 1939) immer entschiedener. Dies hat durchaus auch mit dem naturalistischen Ansatz von *Ulysses* zu tun. Denn der Versuch des Autors, einen Tag (16. 6. 1904) im Leben des Dubliner Juden Leopold Bloom bis in alle Einzelheiten vorüberhuschender Wahrnehmungen, Erinnerungen, Gedankenfetzen und unbewusster Eingebungen zu versprachlichen, wirft ja von selbst die Frage auf, was Wörter und Sätze zu erfassen vermögen. Was als naturalistische Abbildung beginnt, endet in poetischer Verdichtung und Informationsfülle. Schwierigkeiten bereitet dem Leser allerdings nicht so sehr jene chaotische Fülle auch banalster sprachlicher und sachlicher Details. Bei genauerem Zusehen zeigt sich sogar, dass etwa alle Ortsangaben über Dublin genau stimmen. Was den Lesefluss ständig hemmt, ist vielmehr die Art der Mitteilung, die Verweigerung bislang üblicher Orientierungstechniken. Erstens zwingt die Fiktion von Alltagssituationen (Frühstück, Begräbnis, Zeitungsredaktion, Bar, Klinik, Bordellviertel), die sich ausschließlich im Widerspiel von subjektiven Ansichten, Beobachtungen und Bewusstseinsinhalten ohne erläuternde Eingriffe eines ordnenden Erzählers konstituiert, den Leser dazu, die verstehensnotwendigen Informationen über Ort, Zeit, Geschehen, Motivation, Figur und Handlung selbst aus der Fülle der mitgeteilten Reden und Beschreibungen zu erschließen. Da eine zielgerichtete Handlung fehlt, wirken die Szenen darüber hinaus wie eine zentrifugale Entfal-

Leseprobleme

tung von Sprachfeldern. Offenbar verlangt die vom Autor angestrebte Illusion der Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit des Erlebens, das undurchdringliche Detail nicht sogleich in ein verstehbares Zeichen zu verwandeln. Eine zweite Ursache der Desorientierung ist die Darstellungsregel der diskontinuierlichen Abfolge. Wie im Film stoßen wir auf abrupte Wechsel von einer Einstellung zur anderen, ohne dass ein erkennbares Thema die Segmente zusammenbindet. Drittens schließlich hat es der Leser mit einer Vielfalt weit hergeholter Assoziationen und Anspielungen zu tun. Die schon im Titel genannte Anspielung auf das homerische Epos verdeutlicht zwar den Abstand zwischen mythischem Heroismus und moderner Banalität, zwischen Bloom und Ulysses, Molly und Penelope, Stephen und Telemach, ist aber im Text so wenig sichtbar, dass ihre Rekonstruktion wieder besonderer Anstrengungen bedarf. Joyce selbst hat darauf hingewiesen, dass den 18 Segmenten des Buches jeweils eine Episode von Homers Epos entspricht.

Bewegung als Grundprinzip des Textes

Gesteigerte Bewegung und Beweglichkeit scheint das Grundprinzip des Textes zu sein. Schon das Eingangssegment vermittelt den Eindruck erheblicher Dynamik und Energie. Die Gespächspartner Haines, Stephen und Mulligan, zumal Letzterer, agieren mit außerordentlicher geistiger Beweglichkeit. Das ständige Theaterspielen, die Lust an Rollen und Rollenwechseln ist so groß, dass das scheinbar Natürliche wieder ins Hochartifizielle umschlägt. Unablässige Anspielungen, parodistisches Nachäffen, Provokationen, das Absingen blasphemischer Lieder – die Metamorphosen der ständigen Rollenwechsel verbinden sich mit den abrupten Bildfolgen und Perspektivewechseln zu einem dynamischen Gesamteindruck. *Ulysses* ist ein Roman der Bewegung, der strukturell die Konsequenzen aus der modernen Erfahrung des unablässigen Wandels und der Pluralisierung der Lebenswelten zieht. Kein Wunder deshalb, dass auch der Autor-Erzähler und die Hauptfigur eine proteische Wandlungsfähigkeit besitzen. Jede der 18 Episoden des Romans baut ihre eigene Erzählsituation auf. Ein solcher Wechsel der gewählten Darstellungsformen hebt die Künstlichkeit der literarischen Vermittlung hervor und betont den konstruktiven, perspektivegebundenen Charakter jeglicher Wirklichkeitsauslegung. Dieser Eindruck wird durch die auffälligen Stilexperimente, zumal die Parodie historischer Stile in der »Oxen of the Sun«-Episode, noch verstärkt. Dem unabschließbaren Pluralismus der Weltinterpretationen entspricht im Roman ein Pluralismus der Stile. Joyce zieht alle sprachlichen Register vom Slang bis zur Wissenschaftssprache, von der empirisch gesättigten, parataktisch geordneten Sprache des menschlichen Realisten und Außenseiters Bloom bis zur anspruchsvollen, hypotaktisch geordneten Sprache des Künstlers und Intellektuellen Stephen. Situation, Charakter, Wissensbereich und Sprache werden sorgfältig aufeinander abgestimmt. Die Hauptfigur Bloom besitzt keine klar abgegrenzte Individualität, durchläuft ja schon der Name eine Vielzahl von Variationen (»childe Bloome«, »Sir Leopold«, »Old man Leo«, »Bloowhom«, »Seabloom«, usw.). In komischer Stilisierung wird bei Joyce die Einsicht thematisch, dass durch die Erkenntnisse von Darwin und Freud und die moderne Erfahrung der beschleunigten Zeit stabile Identität verflüssigt wurde. Schließlich wird im frechen, phantasiereichen Spiel mit Schriftbild, Lautung und Bedeutung, das den Roman zu einem großen Scherzbuch macht, die Veränderbarkeit und der semantische Perspektivenreichtum von Sprache und Welt gleichsam experimentell getestet und zur Schau gestellt. Es passt in dieses Bild, dass auch am Ende des Romans entfesselte Mobilität angesagt ist. Der Leser wird in den interpunktionslos wiedergegebenen Strom der Mollyschen Bewusstseinsvorgänge (*stream of consciousness*) hineingerissen:

Illustration zu *Ulysses* von Fritz Janschka

> frseeeeeeeefronnnng train somewhere whistling the strength those engines have in them like big giants and the water rolling all over and out of them all sides like the end of Loves old sweeeetsonnnng the poor men that have to be out all the night from their wives and families in those roasting engines stifling it was today Im glad I burned the half of those old Freemans and Photo Bits leaving things like that lying about hes getting very careless and threw the rest of them up in the W C III get him to cut them tomorrow [...]

Sprachlicher Manierismus

Es ist möglich, dass Joyces undurchsichtiger, auf sich selbst aufmerksam machender Stil von den Experimenten der Amerikanerin Gertrude Stein angeregt worden ist. Stein benutzt die Wörter wie Bausteine, um sie ohne Rücksicht auf Grammatik und Logik spielerisch miteinander zu kombinieren. In *Finnegans Wake* nimmt die spielerische Entgrenzung und Neukombination des Sprachmaterials jedenfalls extreme Formen an. Wortentstellungen und Wortneubildungen schaffen Ähnlichkeiten in lautlicher, rhythmischer und struktureller Hinsicht, und diese Ähnlichkeiten erlauben gleichzeitig verschiedene Bedeutungszuordnungen. In dem Satz »Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had pas-encore rearrived from North Armorica …« suggeriert »Armorica« nicht nur die USA, sondern auch die Liebe (»amor«) und Waffen (»armour«). Dieser bis zum Äußersten getriebene sprachliche Manierismus mag wohl die Künstlichkeit ästhetischer Fiktionen bewusst machen, als Vorbild für spätere Romane taugte er in der Regel nicht.

Flann O'Brien

At Swim-Two-Birds (1939), Flann O'Briens bizarre metafiktionale Erzählung voller Komik und Phantasie steht, wie auch Samuel Becketts *Molloy,* allerdings ersichtlich unter dem Einfluss von Joyce. Der studentische Erzähler erzählt die Geschichte des Pub-Besitzers und Romanciers Dermot Trellis, der seinerseits einen Roman über den Sittenverfall schreibt. Trellis entnimmt seine Figuren irischen Sagen (Finn Mac Cool), dem Feenglauben (›Pooke‹) sowie dem Western (zwei Cowboys), wobei sein einer Vergewaltigung entstammender Sohn Orlick wiederum ein Buch über den Vater schreibt, in dem dieser sich vor dem Tribunal seiner fiktiven Geschöpfe verantworten muss. Die Mischung aus mythischen und realen Figuren, die Verschachtelungen von Realitätsebenen mittels Rahmen- und Binnenerzählungen, die ständigen Stilparodien, Gattungsparodien und Sprachspiele erweisen diesen Roman als selbstreflexives Konstrukt in der experimentellen Schreibart.

Virginia Woolfs weibliche Sicht

Virginia Woolf teilt mit Joyce die aus dem Fin de siècle stammende ästhetische Lebensanschauung. Sie meidet aber seine Vorliebe für obszöne Witze, explizite Erotik und hässliche Details. Das mag mit den Grenzen des Sagbaren zusammenhängen, die zumindest damals einer Frau gezogen waren. Wie dem auch sei: die weibliche Sicht der Dinge ist ein wichtiges persönliches und ästhetisches Anliegen der Autorin, das Theorie und Praxis ihrer Romankunst entscheidend prägt. Sie setzt sich als Mitglied der sozialistischen Fabian Society (seit 1914) und der freidenkerischen *Bloomsbury Group* auch politisch für die Emanzipation der Frau ein und verurteilt das in ihren Augen unheilvolle Erbe des viktorianischen Patriarchats, das den Frauen Entfaltungsmöglichkeiten vorenthalte. Ihren Ruf als Feministin begründeten insbesondere die Schriften *A Room of One's Own* (1929) und *Three Guineas* (1938). So wenig die Woolf dabei einem Separatismus der Geschlechter das Wort redet, vielmehr für eine Überwindung des Gegensatzes eintritt (Androgynität), so wenig hat sie eine politisch-didaktische Kunst im Sinne. Ihre Wirklichkeitsauffassung des skeptischen Subjektivismus und das daraus abgeleitete Kunstkonzept legt V. Woolf in zahlreichen Rezensionen und Essays

Virginia Woolf

dar, von denen »Mr Bennett and Mrs Brown«, »Modern Fiction« und »A Sketch of the Past« besonders hervorgehoben seien. Obwohl sie die Notwendigkeit einer Verbesserung der sozialen Lage der Künstlerin hervorhebt, ohne die es keine große Kunst geben könne, geht es ihr darum, im Rahmen einer poetischen Haltung gegenüber dem Leben die weibliche Welterfahrung, den weiblichen Code, zum Ausdruck zu bringen (»Women and Fiction«, 1929). Politische Kunst kann dies für Virginia Woolf nicht leisten, weil sie die Propaganda mit der künstlerischen Deutung der Totalität des Lebens verwechselt. Im Gegensatz zu den Realisten orientiert sie sich nicht an der Geschichtsschreibung und ihrer Faktengläubigkeit, sondern am poetischen Kunstwerk mit mystischem Einschlag. Die herausragenden Frauenfiguren der Woolf entbehren freilich nicht raditioneller, vertrauter Züge. Mrs Ramsay beispielsweise, die Hauptfigur von *To the Lighthouse* (1927), ist ihrem analytischen, in seinem Beruf aufgehenden Manne auf affektivem Gebiet überlegen und vermag noch über den Tod hinaus verbindend, ausgleichend, anregend und harmonisierend zu wirken. Eine sexuell emanzipierte, ehebrecherische *new woman*, die auch mit den neuesten Entwicklungen in der Literaturkritik (die Entdeckung John Donnes) vertraut ist, stellt dagegen Sandra Wentworth Williams dar, Jacob Flanders' Geliebte in *Jacob's Room*.

Lebensfülle und künstlerischeK omposition

Virginia Woolf ist eine führende Vertreterin der englischen Moderne und der Bloomsbury-Gruppe. Die Tochter des berühmten viktorianischen Kritikers und Essayisten Leslie Stephen gründete 1917 zusammen mit ihrem Mann Leonard Woolf die avantgardistische Hogarth Press. Ihre ersten Romane (*The Voyage Out*, 1910; *Night and Day*, 1919) sind freilich noch konventionell. 1919 setzt aber mit der Kurzgeschichte »The Mark on the Wall« (1917) ihre Hinwendung zum experimentellen Erzählen ein, die mit einer scharfen Absage an den in ihren Augen abgenutzten Konventionsapparat des herkömmlichen Gesellschaftsromans verbunden ist (»Modern Fiction«; *Jacob's Room*, 1922; *Mrs Dalloway*, 1925; *To the Lighthouse*, 1927; *The Waves*, 1931; *Between the Acts*, 1941). Der Durchbruch zur neuen Schreibweise gelingt ihr im Roman mit *Jacob's Room*. Durch die multiperspektivische, gezielt subjektivierte Erzählweise wird jeglicher Anschein von Totalität und Allwissenheit vermieden, während die Technik des suggestiven Symbols, beispielsweise am Schluss die leeren, Jacobs Tod im Ersten Weltkrieg anzeigenden Stiefel, die Interpretationsaktivität des Lesers stimuliert. Indem der Roman szenische Momentaufnahmen des Lebens von Jacob Flanders und vor allem seiner zahlreichen Bezugspersonen (Mutter, Florinda, Clara, Bonamy, usw.) aneinandermontiert, die häufig die Technik des Kameraauges nutzen, entsteht der Eindruck des Fragmentarischen und Chaotischen moderner Wirklichkeit. Anders als bei den späteren, u. a. unter dem Eindruck von Joyces *Ulysses* geschriebenen experimentellen Romanen verzichtet Woolf hier noch auf die Fiktion eines überquellenden Innenlebens der Hauptfigur – was diese dann undurchdringlich macht. Skepsis darüber, was wir über einen Charakter wirklich wissen können, prägt das Verfahren und die gelegentliche erzählerische Selbstreflexion (»It is no use trying to sum people up. One must follow hints, …«) des Romans. Dennoch wird auch schon hier, wie noch konsequenter in *Mrs Dalloway* und *To the Lighthouse*, der Lebensbegriff radikal privatisiert. Wenn aber unabgeschlossene innere Erfahrungen und Wahrnehmungen den eigentlichen Stoff des Lebens bilden, stellt sich die Frage der Art der erzählerischen Vermittlung und Strukturbildung neu. Zeitlich auseinanderliegende Situationen verdeutlichen aus dem Bewusstseinshorizont der beteiligten Personen vor allem die Grundtatsachen des Lebens – seine Zeitlichkeit und Veränderlichkeit (besonders eindrück-

lich im Mittelteil von *To the Lighthouse*, »Time Passes«), nicht so sehr soziale und politische Fragen. Damit sich der Roman nicht in eine chaotische Masse von Eindrücken, Erinnerungen und Assoziationen auflöst, unterwirft Virginia Woolf diese einem kompositorischen Muster (*pattern*), zu dem auch immer wiederkehrende symbolische Leitmotive gehören wie beispielsweise der Leuchtturm in *To the Lighthouse* und der Ring in *The Waves.* In *To the Lighthouse* verwirklicht das situative und symbolische Muster letztlich die Idee der Harmonie zwischen Mann und Frau, Kindern und Eltern, Leben und Kunst, Mensch und Natur. Zur Orientierung des Lesers trägt allerdings auch die Erzählrede bei, die in den Romanen von Virginia Woolf keineswegs radikal getilgt ist. Hier ein Auszug aus *Mrs Dalloway*:

> Clarissa had a theory in those days [...] she felt herself everywhere; not »here, here, here«; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her hand, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or anyone, one must seek out the people who completed them; even her places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind the corner – even trees, or barns. It ended in a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe, or say she believed (for all her scepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places, after death. Perhaps – perhaps.

Mystische Entgrenzungen

Die mystischen Ganzheits- und Jenseitsvorstellungen der Mrs Dalloway erreichen uns im Wesentlichen nicht aus ihrer Sicht, sondern aus der des Erzählers. Indem V. Woolf die personale (»perhaps … perhaps«) und die auktoriale Erzählweise mischt und ineinanderblendet, wiederholt sie im Erzähltechnischen jene Akte der Entgrenzung und Harmonisierung, die sowohl für ihr Menschenbild – man

Knole in Kent, wo Virginia Woolf sich in Victoria Sackville-West verliebte.

denke an ihr Ideal der Androgynie und die metaphorischen Verknüpfungen von Mensch und Natur in *The Waves* – als auch für ihr Wirklichkeitsbild charakteristisch sind. Man könnte in diesem Zusammenhang von einem irrationalen Transzendentalismus sprechen. Im mystischen Entgrenzungserlebnis entflieht das moderne, vereinzelte Ich dem Gefängnis seiner beengenden Identität: »I am not one person. I am many people. I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda or Louis; or how to distinguish my life from theirs« (Bernard in *The Waves*). Die sechs Monologe des radikalen Experimentes *The Waves* wirken deshalb so künstlich, weil ein gemeinsamer poetischer Stil die individuellen Vorstellungsinhalte der Sprecher überlagert und entgrenzt. Zugang zum verbindenden Muster hinter der individuellen Vielfalt der Erscheinungen gewähren für Woolf privilegierte Augenblicke visionärer Erfahrung.

Subjektivismus

Man sieht, wie Virginia Woolf vom modernen Subjektivismus und Impressionismus ihren Ausgang nimmt, um dann Wege zu seiner Überwindung zu suchen. Dennoch ist es keine Frage, dass angesichts des Fehlens gemeinsamer Überzeugungen der Subjektivismus die eigentliche Grundlage des modernen Erzählens bildet. Dies bestätigt auch ein Blick auf Ford Madox Ford, der Conrad als Impressionisten einstuft, und Dorothy Richardson. In seinem eigenen Roman *The Good Soldier* (1915) führt er einen nicht verlässlichen Ich-Erzähler (John Dowell) ein, der die Beziehungen zweier Ehepaare, die Erkenntnis der unmoralischen Wirklichkeit hinter der Fassade bürgerlicher Wohlanständigkeit, höchst komplex vermittelt. Die ironischen Spannungen und ständigen Zeitsprünge der Erzählung verlangen dem Leser erhebliche Interpretationsanstrengungen ab. »There's more space within than without« lautete das Motto, mit dem die erst neuerdings wieder entdeckte Wegbereiterin der englischen Moderne, Dorothy Richardson, ihre Darstellungsweise im 13-bändigen Romanzyklus *Pilgrimage* (1915–46) begründete. Der Lebensweg der Künstlerin Miriam Henderson, die mit besonderer Sensibilität ausgestattet ist, wird aus ihrer Innenperspektive als Serie von subjektiven Momentaufnahmen und Erinnerungen dargeboten, wobei die äußeren Ereignisse des biographischen Schlüsselromans nur eine Nebenrolle spielen.

Tradition und Moderne im Roman

Die Tradition des Realismus

Die mit dem 18. Jahrhundert einsetzende Tradition des realistischen Romans ist bis zum heutigen Tage außerordentlich populär und vom experimentellen Erzählen nie verdrängt worden. Dafür lässt sich ein anthropologischer und ein historisch-kultureller Grund nennen. Anthropologisch ist der Mensch ein soziales Wesen, das auf Kommunikation mit anderen Menschen angewiesen ist. Seine Kenntnisse und sein Verstehen anderer Menschen mithilfe von realen Begegnungen sowie literarischen und anderen Bildern zu vermehren und zu verbessern, entspricht deshalb einem tiefsitzenden Bedürfnis. Nachahmung, Mimesis, fasziniert mit gutem Grund schon immer. Kulturell und historisch ist der die Illusion wirklichen Lebens erzeugende, Mimesis nutzende Roman eine europäische Methode der Unterhaltung und der Interpretation, die mit Aufklärung, Empirismus und Individualismus zu tun hat. Der historisch entstandene Realismus enthält in der Regel explizit und implizit immer ein Moment von Kritik, das oft schon mit den Titeln angekündigt wird (*Pride and Prejudice*, *Vanity Fair*, *Hard Times*). Häufig wird diese Kritik dabei in Form von Komik und Satire, die den Widerspruch zwischen Realität und Anspruch aufdecken, zur Sprache gebracht.

Edwardianische Realisten. Wells, Bennett, Galsworthy

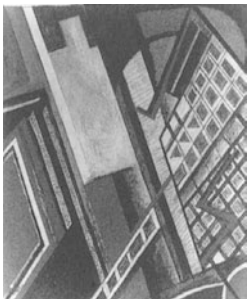
Moralische Beurteilungsmaßstäbe weichen im edwardianischen Roman und danach (Wells, Forster, Bennett, Galsworthy) allerdings einer eher soziologischen und kulturkontrastiven Betrachtungsweise. Jüdische (G. Eliot in *Daniel Deronda*), italienische (Forster, Lawrence), deutsche (Forster in *Howards End)* und indische (Forster) Kultur wirft gelegentlich als Gegenbild ein kritisches Licht auf puritanisch verengte britische Kultur. Dass Ökonomie, Werbung und Warenästhetik zentrale Aspekte des modernen Lebens sind, denen eine völlig mobil gewordene Gesellschaft entspricht, macht Wells' Roman *Tono Bungay* (1909) deutlich. Tono Bungay – schon der Name klingt im Sinne der Warenästhetik magisch und verführerisch – ist ein unseriöses Arzneimittel, das den Benutzern Gesundheit, Schönheit und Stärke verheißt, tatsächlich aber eher gesundheitsschädlich wirkt. Seine Vertreiber George Ponderovo und dessen Onkel Edward katapultiert das erfolgreich vermarktete Medikament in ungeahnte soziale und finanzielle Höhen, bis die Blase platzt. Der Roman kontrastiert die alte statische, dem Untergang zusteuernde Ordnung des Landsitzes Bladesover House mit der völlig entfesselten kommerziellen Welt der Ponderovos. Während der Ich-Erzähler George glimpflich davonkommt, stirbt sein Onkel Edward, der Erfinder des Wundermittels, das die Marxsche Theorie des Gegensatzes von Gebrauchswert und Tauschwert sinnfällig veranschaulicht, nachdem er sein Geld durchgebracht hat. Der Roman wirft, ohne eine klare Alternative aufzuzeigen, ein satirisches Licht auf typische Mechanismen des Kapitalismus. Am Ende muss sich George desillusioniert auf einem Luftschiff davonmachen, versucht dann aber sein Glück mit dem Bau eines Zerstörers. Innovativ an Wells' Roman ist die Mischung aus soziologischem Diskurs, herkömmlicher mimetischer Abbildung und neuer Thematik.

Diese neue Tendenz des realistischen Gegenwartsromans, die Übel der Zeit mit soziologischer Analysegenauigkeit (»this present commercial civilization is no more than […] a swelling, thinning bubble of assurances«) zu diagnostizieren, prägt in gewisser Weise auch John Galsworthys *The Man of Property* (1906). Der Pfeiler, auf dem die bürgerliche Ordnung ruht, ist nichts anderes als das gesetzlich verbriefte Recht auf Eigentum, und diese Eigentumsordnung setzt Menschen voraus oder erzeugt sie, die ihre ökonomischen und sonstigen Interessen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln durchsetzen. Ein solcher Mensch ist der Protagonist von *The Man of Property,* der Rechtsanwalt Soames Forsyte, der seine zur Kunst tendierende Frau Irene wie als zu verteidigenden Besitz in einen goldenen Käfig einsperrt und zur Schau stellt. Wie Thomas Mann in *Buddenbrooks* und E.M. Forsters meisterlicher Roman *Howards End* (1910) entfaltet Galsworthys Familienchronik *The Forsyte Saga*, die den Zeitraum von 1886 bis 1920 abdeckt und mit *The Man of Property* einsetzt, den für die Zeit um 1900 typischen Konflikt zwischen Bürgerlichkeit und Kunst, Materialismus und Sensibilität. Soames, so die Stoßrichtung der Galsworthyschen Gesellschaftskritik, orientiert sich, was zerstörerisch wirkt, in seinem Handeln allenthalben an den Normen des Besitzindividualismus. Galsworthy und andere zu Recht beachtete Autoren setzen die Tradition des englischen und französischen Realismus/Naturalismus fort. Das gilt auch für Arnold Bennetts Roman *The Old Wives' Tale* (1908), der die kleinbürgerliche Karriere der Schwestern Constance und Sophie mittels der traditionellen Vermittlungsinstanz eines ironischen auktorialen Erzählers zur Darstellung bringt. Der Ire Sean O'Faolain schreibt mit dem konventionell realistischen Text *Come Back to Erin* (1940) »den repräsentativen (irischen) Roman der dreißiger Jahre« (Kosok). Joyce Cary erzählt im Kolonialroman *Mister Johnson* (1939) im Präsens die Geschichte des Afrikaners Johnson, der, westlich erzogen, seinen

Pflichten nicht gerecht wird und am Ende von seinem Arbeitgeber aus Mitleid erschossen wird, um ihn vor dem Tod durch Hängen zu bewahren. Carys Roman gehört zusammen mit Conrads *Heart of Darkness* zu jenen Mustern westlicher Kolonialliteratur, auf die später Chinua Achebe kritisch reagiert.

Neue Inhalte

Anders als die soeben vorgestellten edwardianischen Realisten treten Autoren wie Wyndham Lewis, Katherine Mansfield (s. Kurzgeschichte) und D. H. Lawrence mit dem Anspruch auf, in ihrem Romanschaffen neue Wege zu beschreiten. Die Zugehörigkeit dieser Autoren zum engeren Umkreis der Moderne ist unbestritten, zumal Lewis und Lawrence sich in aufsehenerregender Weise auch in ihrer Literaturkritik und Malerei kritisch mit der Tradition auseinandersetzen. Dennoch bieten ihre Erzählungen dem Leser weniger Rätsel und Widerstände als die betont experimentellen Fiktionen von Joyce, Gertrude Stein oder Virginia Woolf. Sprache, Erzähl- und Kompositionsweise lösen sich bei ihnen nämlich nur in begrenztem Ausmaß von den bislang entwickelten Verfahren mimetischer Fiktionsliteratur. Der Eindruck des Neuen hat eher mit inhaltlichen Sachverhalten zu tun, einem neuen Menschen- und Wirklichkeitsbild, das in den Romanen zur Anschauung gebracht wird. Die Entlassung des Subjekts aus festen moralischen und sozialen Bezugs- und Sinnsystemen hat zur Folge, dass sein Verhalten und seine Lebensplanung auf psychische und biologische Antriebe bezogen werden müssen. Rationale Normen werden unterspült und überwältigt, das Körperliche und das Seelische rücken als bestimmende Kräfte in den Vordergrund (Lawrence, Lewis, Mansfield). Rationalität erscheint aber auch als mögliche Quelle der Dehumanisierung des Menschen, weil ihre entfesselte verdinglichende Tätigkeit die Natur und die mitmenschlichen Beziehungen zerstören kann (Lawrence). Schließlich setzt die Zurückverweisung der Kunst auf sich selbst, ihre entschiedene Abkoppelung von moralisch-ideologischen Aufgaben, das Kunstthema auf die Tagesordnung. Der Roman wird, in Fortsetzung ästhetizistischer Traditionen, zur Arena der Selbstreflexion der Kunst und ihres Verhältnisses zum Leben. Auch das entspricht nicht den inhaltlichen Konventionen des viktorianischen und edwardianischen Gesellschaftsromans.



Percy Wyndham Lewis, *New York*, 1914–15

Eine besonders umstrittene Figur ist Lewis: ein Avantgardist, der als Maler die englische Version des Kubismus begründet und mit bemerkenswerten abstrakten Gemälden (*New York*, 1914) hervortritt, zugleich aber die Verflüssigung und Verzeitlichung der Kunst durch Joyce und V. Woolf heftig bekämpft; ein Bürgerschreck, der nach allen Seiten ausschlägt, zugleich aber faschistische Ordnungsideen unterstützt; ein wilder Satiriker, der über keine verbindlichen Maßstäbe verfügt; ein Romancier, der mehr an Ideen interessiert ist. Es sind wohl solche Einstellungen, Unklarheiten und Widersprüche, die dem Ruf von Lewis schaden und geschadet haben. Dennoch sollte man die Verbindung von schierer Energie und formaler Gestaltung, wie sie wohl am besten im Künstlerroman *Tarr* (1918) und dem politischen Roman *Revenge for Love* (1937) zur Geltung kommt, in ihrer Wirkung nicht unterschätzen. Ein unausgewogenes Verhältnis von Leben und Kunst wird in *Tarr* dem deutschen Maler Kreisler in Paris zum Verhängnis. Im Gegensatz zu Tarr unfähig, Lebensenergie in schöpferische Kunstproduktion umzusetzen, verstrickt sich der nur mäßig begabte Kreisler in den Ansprüchen seiner Triebnatur, reagiert auf Erniedrigungen gewalttätig und gibt sich schließlich selbst den Tod. Lewis, der Maler, richtet auf ihn den kühlen, satirischen Blick von außen. Kreisler erscheint als Ding, als getriebenes Tier oder als Maschine. Doch schlägt bei Lewis die komische Abweichung von der menschlichen Norm ins Tragische und Mitleidheischende um. Dass über Kreislers künstlerischem Primi-

tivismus der Schatten des Todes liegt, signalisiert schon die Beschreibung seines Pariser Zimmers, das die Phantasie des Erzählers in eine urzeitliche Totenhöhle verwandelt:

> Kreisler's room resembled a funerary chamber. Shallow, ill-lighted and extensive, it was placarded with nude archaic images. These were painted on strips of canvas fastened to the wall with drawing-pins. Imagining yourself in some primitive necropolis, the portraits of the deceased covering the holes in which they had respectively been thrust, you would, pursuing your fancy, have seen in Kreisler a devout recluse who had taken up his quarters in this rock-hewn death-house.
>
> (Wyndham Lewis, *Tarr*, Teil II, Kap. 1)

Lewis' Kunst ist hier ersichtlich kopflastig. Sie veranschaulicht die Idee des Totenhauses. Der Erzähler fordert gar die geistige Mitarbeit des Lesers ein. Eine solche erzählerbezogene Vermittlungsweise wird von den Künstlern der angelsächsischen Moderne in der Regel strikt gemieden. Die von Ihnen angestrebte Illusion der Gegenwärtigkeit und des Natürlichen erfordert die Vorherrschaft der figurenbezogenen Perspektive.

D. H. Lawrence

Die sehr leserfreundliche, vertraute Verfahren nutzende Erzählprosa des umstrittenen Schriftstellers D. H. Lawrence versucht immer wieder in Bereiche vorzustoßen, die der herkömmliche Gesellschaftsroman mied. Da für ihn wahre Kommunikation über den Leib und seelische Tiefenschichten verläuft, die sich der Verbegrifflichung eigentlich entziehen, verfällt er gelegentlich in eine expressive, metaphernreiche, überspannte Rhetorik der Wiederholungen, um das eigentlich Unaussprechliche auszusprechen. Er beschränkt sich nicht wie die Mansfield auf die Macht des Ungesagten. Das Pathos dieser definitorischen Bemühungen, die meist erotischen Glückserlebnissen gelten, wirkt angestrengt und überschreitet gelegentlich die Grenze zum Peinlichen oder Banalen. Stereotyp verlöscht nämlich im Augenblick der Ekstase das Licht des Bewusstseins und der dunkle, heilende Strom des Unbewussten ergreift Besitz von den Liebenden:

> So they stood, in the utter, dark kiss, that triumphed over them both, subjected them, knitted them into one fecund nucleus of the fluid darkness.
> It was bliss, it was the nucleolating of the fecund darkness. Once the vessel had vibrated till it was shattered, the light of consciousness gone, then the darkness reigned, and the unutterable satisfaction. (*The Rainbow*, Kap. 15)

Es wäre freilich töricht, Lawrence' Leistung allein an solchen Stellen ablesen zu wollen. Es gibt in den Kurzgeschichten und etwa *The Rainbow* (1915) zahlreiche Szenen, die seine künstlerische Meisterschaft in der sprachlich-szenischen Erfassung sozialer (z. B. Dialekt) und vor allem abgründiger seelischer Sachverhalte erweisen. Eine rein formalästhetische Betrachtungsweise wird Lawrence dennoch nicht gerecht, entspringen doch die typischen, zwischen Anziehung und Abstoßung verlaufenden Affektbewegungen seiner Figurendarstellungen und die nachdrückliche Betonung des Lebensbegriffes einer aus Nietzsche und der Lebensphilosophie stammenden Zivilisationskritik, die ihn auch mit dem deutschen Expressionismus verbindet.

Sons and Lovers (1912), ein konventionell erzählter autobiographischer Schlüsselroman, zeichnet den schmerzhaften Prozess der Loslösung der offenkundig auf den Autor verweisenden Hauptfigur Paul von einer Mutterbindung.

Zeichnung von D.H. Lawrence für *The Rainbow*. Lawrence nutzt das alttestamentarische Bild des Regenbogens, der den Bund zwischen Himmel und Erde, Gott und den Menschen symbolisiert, für seine apokalyptische und utopische Vision einer Erneuerung der Menschheit.

Die beiden apokalyptisch getönten Romane *The Rainbow* und *Women in Love* (1920) verbinden die Frage nach der wahren Liebe mit dem Problem der entfremdenden Einflüsse der modernen Industriegesellschaft, die für Lawrence das rollenhafte *social self* zu Lasten des *natural self* überbewertet. Für die sich nach Liebe sehnende Protagonistin Ursula sind Glück und Sinn in den von der Gesellschaft angebotenen Rollen und Funktionen nicht mehr zu finden, während ihre Schwester Gudrun ihre Distanz zur Gesellschaft als nomadenhaft lebende Künstlerin auslebt, indem sie sich u. a. mit dem deutsch-jüdischen Künstler Loerke einlässt. Die Namen Gudrun und Loerke erinnern an die germanische Sagenwelt und Mythologie, die in Lawrence' ersten, spätviktorianisch geprägten Romanen (*The Peacock*, 1911; *Sons and Lovers*) noch keine Rolle gespielt hatten. In *Women in Love* stirbt der moderne, liebesunfähige Industriekapitän Gerald, mit dem Gudrun zunächst liiert ist, im Sinne des apokalyptischen Schemas von Untergang und Erneuerung bezeichnenderweise den Kältetod in den Hochalpen. Immer wieder geht es darum, über die Erfahrung der Körperlichkeit den Tod im Leben zu überwinden, das Verhältnis der Geschlechter untereinander und zur Natur qualitativ zu verändern (*Lady Chatterley's Lover*, 1928; der Roman war wegen seiner berühmten erotischen Szenen in England bis 1962 verboten). Die mit einem apokalyptischen und utopischen Subtext unterlegte Diagnose der Moderne, die in die Katastrophe des Ersten Weltkriegs mündete, läuft bei Lawrence auf eine fundamentale Zivilisationskritik hinaus, die insofern auch didaktisch wirkt, als sie mit einer schnell durchschaubaren Rhetorik von Oppositionen – Natur vs. Zivilisation, Leib vs. Geist, Leben vs. Tod, organisch vs. mechanisch, Wahrheit vs. Schein – arbeitet. Nicht den Voyeurismus des *sex in the head* propagiert Lawrence. Vielmehr bildet eine das Individuum ergreifende und es therapeutisch mit seinen Lebensgrundlagen körperlicher und seelischer (*true unconscious*) Art verbindende Sexualität den Inhalt der weltanschaulichen Botschaft von Lawrence.

Dieser weltanschaulich-programmatische Zug seines Schreibens bestimmt trotz aller Vieldeutigkeit entscheidend die Art der Metaphorik (z. B. Wiedergeburt), der Figurenkonstellation – todgeweihte Figuren wie Gerald und Gudrun und lebensbejahende Figuren wie Rupert und Ursula in *Women in Love* – und der Handlungsgestaltung, wobei die Integration von mythischen Mustern und Geschichtsperspektiven (»Untergang des Abendlandes«) seinen Erzählungen die Qualität eines mythischen Realismus verleiht. Typisch ist folgendes Handlungsmodell: Eine Frau vornehmer Abkunft lässt sich von der Vitalität und erotischen Faszination eines sozial oder ethnisch ›niedriger‹ stehenden Mannes (z. B. Connie von Mellors in *Lady Chatterley's Lover)* überwältigen, um ihrem primitiven *natural self*, das dialektisch freilich immer auch mit Bildung und Wissen verknüpft ist (Ursula), zur Wiedergeburt zu verhelfen. Dass hier auch biographische Konstellationen symbolisch verarbeitet werden, nämlich das konfliktreiche erotische Verhältnis zwischen Lawrence' Mutter, einer ehrgeizigen Lehrerin, und Lawrence' Vater, einem Bergmann, aber auch Lawrence' stürmische Beziehung mit der Aristokratin Frieda von Richthofen, die als Mutter von drei Kindern mit ihm durchbrannte, liegt auf der Hand. Auf der Suche nach kulturellen Alternativen zur kranken westlichen Zivilisation hat sich der ruhelose Reisende Lawrence literarisch und praktisch immer wieder auf den Dialog mit dem ganz Anderen eingelassen, z. B. der Natur (vgl. seine Tiergedichte), amerikanischen Indianerkulturen (*Mornings in Mexico*, 1927; *The Plumed Serpent*, 1926, »The Woman Who Rode Away«, 1928), sowie Italien (*Twilight in Italy*, 1916) und den Etruskern.

Bis heute nachwirkende Spielarten des Verhältnisses von Tradition und Moderne finden sich in den Romanen von Forster, Huxley, Waugh, Compton-Burnett, H. Green und G. Greene. In seinem bekannten Indien-Roman *A Passage to India* (1924) bringt Edward Morgan Forster das liberale Ethos gegen Kiplings kolonialen Code zur Geltung. Im Mittelpunkt stehen Figuren, die ein wirkliches Verständnis der anderen Kultur suchen (Mrs Moore, Fielding) und sich nicht im Bunker von Vorurteilen verschanzen. Neu ist auch das Verfahren Forsters, die Hauptphasen des weitgehend gescheiterten Kommunikationsversuches (Annäherung, Trennung, mystische Einheit) symbolischen Räumen zuzuordnen (»The Mosque«, »The Caves«, »The Temple«).

E.M. Forsters Indien

Dem weltanschaulichen und moralischen Chaos der zwanziger Jahre gilt die Aufmerksamkeit der satirischen Ideenromane von Aldous Huxley. In den Dialogen und Diskussionen von *Point Counter Point* (1928) prallen Sensualismus und Idealismus, Spiritualität und Sinnlichkeit, Sozialismus und Faschismus (Webley), Gottsucher und Zyniker aufeinander. Positiv gezeichnet ist nur das Ehepaar Rampion, wobei sich hinter dem Schriftsteller Rampion niemand anderes als D.H. Lawrence verbirgt, während Philip Quarles, der Romancier, ein ironisches Selbstporträt von Huxley darstellt. Das musikalische Prinzip der Kontrapunktik gibt dem Chaos eine formale Ordnung. Im Vergleich zu Huxley wirken die satirischen Gesellschaftsbilder Evelyn Waughs leichter, turbulenter und weniger analytisch. Der naiv-unschuldige Theologiestudent Paul Pennyfeather wird plötzlich in die Welt (Privatschule, Londoner Gesellschaft) hinauskatapultiert. Einfacher ökonomischer Stil, abenteuerliche Handlung und neutral-dramatische Darstellungsweise ergeben ein überaus lesbares Gebilde (*Decline and Fall*, 1928), bei dem man wegen des Verschwindens des Erzählers allerdings nicht so recht weiß, worauf die komische Satire eigentlich abzielt und welche Werte sie vertritt – eine typische Eigenschaft moderner Satiren. Sehr viel klarer wird dies freilich in den ätzenden Kommentaren von *The Loved One* (1948), die den Infantilismus amerikanischer Kunden aufs Korn nehmen, deren Wünsche raffinierte Bestattungsunternehmen befriedigen. Der konservative Katholik Waugh leidet unter dem Einbruch der modernen Welt, die stabile Werte aufzehrt und den Betrachter desillusioniert (*Brideshead Revisited*, 1945; *Sword of Honour*, 1965).

Das Chaos der zwanziger Jahre

Abgründiges und Überraschendes kommt in den Familienromanen der Ivy Compton-Burnett zum Vorschein, die das Leben der englischen Oberklasse vor dem Ersten Weltkrieg thematisieren. Im Gegensatz zum viktorianischen Roman erhalten die ausschließlich in Dialogen aufgebauten Figuren kein klares individuelles Profil. Die Autorin offenbart aber an ihnen mit Witz und epigrammatischer Schärfe die Gewalt von Familienoberhäuptern und ein bedrängendes Klima, das durch ständige verbale Machtkämpfe mit all den damit verbundenen Rechtfertigungszwängen erzeugt wird. Im Widerspiel zwischen Konvention und natürlichem Impuls, Wunsch und unangemessenem Verhalten entstehen die Überraschungen ihrer klugen Romane (u.a. *A House and Its Head*, 1935; *Manservant and Maidservant*, 1947). Die überaus populären Romane von P.G. Wodehouse (*The Inimitable Jeeves,* 1923, u.a.) zeichnen sich, anders als die der Compton-Burnett, durch versöhnlichen Humor und eine fast kindlich wirkende Unschuld aus.

Henry Green und Graham Greene kehren auf unterschiedliche Weise zum Realismus zurück. Trotz der realistischen Oberfläche seiner Romane ist H. Green nicht wirklich an Handlung und glaubhaften Charakteren interessiert. Die banale Sprache seiner Romane spielt vielmehr experimentierend mit Klischees. *Living*

(1945), vielleicht sein bestes Werk, beschreibt das Leben in einem irischen Landhaus während des Krieges. G. Greene pflegt in seinen vorzüglich lesbaren Romanen (u. a. *The Power and the Glory*, 1940; *The End of the Affair*, 1951) die durchsichtige Prosa des Realismus, entwirft aber als moderner Katholik ungewohnte Konfliktmuster. Der stellvertretende Polizeikommandant Scobie verstrickt sich etwa durch übergroßes Mitleid (»Mitleid fraß wie Fäulnis an seinem Herzen«) in eine Situation, die ihn in den Selbstmord treibt. Theologisch-religiöse Skrupel des zwischen zwei Frauen Stehenden lösen eine seelische Katastrophe aus (*The Heart of the Matter*, 1948). Die religiöse Ausrichtung des Greeneschen Realismus bedeutet, dass ihm eine wirklich historische, politische oder soziologische Ausrichtung abgeht.

Wirtschaftskrise, politische Radikalisierung und Literatur in den dreißiger Jahren

Nach dem New Yorker Börsenkrach von 1929 verbindet sich die geistige Krise der Moderne mit massiven sozialen Problemen zu einem politisch höchst brisanten Gemisch. Waren die meisten Schriftsteller und Intellektuellen vor 1930 noch von konservativen Ordnungsideen fasziniert, so erhofft sich die jüngere Generation jetzt eher von sozialistischen und marxistischen Ideen eine Antwort auf ihre Fragen. Entsprechend soll die Literatur, im Gegensatz zur Esoterik der Moderne im engeren Sinne, eine verständliche Form der politischen Analyse und Mitteilung sein. Einen ideologisch geschlossenen Block bilden selbstverständlich auch

Paul Nash, Totes Meer (vom Maler deutsch betitelt), 1940–41

die »roten« dreißiger Jahre nicht, die literarisch im Banne der beherrschenden Dichterpersönlichkeit Wystan Hugh Audens stehen. Versteht man die Literatur jener Zeit als Symptom für eine bestimmte Bewusstseinslage, dann lassen sich deren vorherrschende Interessen und Erfahrungen am besten an den wiederkehrenden Bildern, Metaphern und Gattungen der schriftlichen Dokumente ablesen.

Dominierende Bilder der dreißiger Jahre

Für die im Schatten des Ersten Weltkriegs aufgewachsene Generation sind Gewalttätigkeit, Tod und apokalyptische Zukunftsbilder prägende Vorstellungen. Häufig in Public Schools erzogen, verbinden die Schriftsteller jener Zeit ein elitäres Bewusstsein oft mit homosexuellen Neigungen (W. H. Auden) und bitteren Erinnerungen an gefängnisartige Lebensphasen (George Orwell, »Such, Such Were the Joys«, in England erst 1968 gedruckt). Die Idee des Heldischen, von den Frontsoldaten Sassoon, Graves (*Goodbye to All That*, 1929) und Owen noch satirisch verabschiedet, erlebt eine beachtliche Renaissance. »I think continually of those who were truly great« lautet der Anfang eines bekannten Gedichts von Stephen Spender. Da das eigene bürgerliche Ich fragwürdig geworden ist und das englische Leben in Provinzialismus und Traditionalismus zu erstarren scheint, begibt man sich auf die Suche nach einer anderen Kultur, die mehr Geborgenheit verspricht. Die Bewegung des »going over« zur anderen Klasse, häufig verbunden mit Maskeraden und Namenswechseln – Eric Arthur Blair nimmt den Namen George Orwell an, der wichtige marxistische Kulturtheoretiker Christopher Caudwell (*Illusion and Reality*, 1937; *Studies in a Dying Culture*, 1938) hieß ursprünglich Christopher St John Sprigg –, wird zum Thema von Dokumentarberichten und proletarischen Romanen. Eine fieberhafte Reiseaktivität setzt ein zu den vermeintlichen Zentren des »neuen« Lebens (Berlin, Paris, Moskau, auch der Ferne Osten). Aber die einschlägige Reiseliteratur vermittelt häufig genug die offen eingestandene oder uneingestandene Einsicht, dass der Ausbruch aus dem Käfig des eigenen Klassenbewusstseins nicht wirklich gelingt, dass das Böse eher im Ausland als zu Hause wohnt (John Lehmann, *Evil was Abroad*, 1938) und das Fremde nur der Spiegel eigener Sehnsüchte und Komplexe ist (Graham Greene, *Journey without Maps*, 1936). Der Spanische Bürgerkrieg (1936–39), in dem ein beträchtlicher Teil der literarischen Elite Englands die republikanische Seite unterstützt, gibt jenen die dreißiger Jahre beherrschenden Bildern – Gefängnis, Gewalt, Überschreitung von sozialen und räumlichen Grenzen, Apokalypse, Utopie – vollends die Qualität erlebter Erfahrung. Die Nachricht von der Komplizenschaft Hitlers und Stalins (1939) zerstört für viele die letzten noch verbliebenen Illusionen. Orwell bekämpft mit den Mitteln der satirischen Tierfabel (*Animal Farm*, 1945) und der Antiutopie (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) den Totalitarismus, um den wahren Sozialismus zu retten, von dem er in Spanien einen Vorgeschmack (»foretaste«) bekommen haben will (*Homage to Catalonia*, 1939). Auden, ohnehin nie wirklich überzeugter Marxist oder politisch aktiv, siedelt zeitweise nach Amerika über und kehrt zum christlichen Glauben zurück (*The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, 1948).

Orwell ragt neben Auden heraus, weil er zwar der Linken zuzurechnen ist, was die Abfassung bewegender Sozialreportagen erklärt (u. a. *Down and Out in Paris and London,*1933*)*, zugleich aber als Journalist und Romancier unbestechlich die politische Realität ins Auge fasst und sich deshalb sowohl vom britischen Kolonialismus (*Burmese Days,* 1934, »Shooting an Elephant«) als auch vom Stalinismus und seinen britischen (»Ingsoc« in *Nineteen Eighty-Four*) Mitläufern distanziert. »All art is propaganda« meint Orwell, aber das bedeutet nicht, die Suche nach der Wahrheit einzustellen.

W. H. Auden

Die dominierende Gattung der dreißiger Jahre ist neben dem Reisebericht die Lyrik. Mit der Veröffentlichung der Anthologie *New Signatures* (1932) setzt eine neue Ära publikumsbezogener Lyrik ein, die sich – dies gilt auch für den Begründer der schottischen literarischen Renaissance, den überzeugten Kommunisten Hugh McDiairmid (*A Drunk Man Looks at the Thistle*, 1926, »Hymn to Lenin«) – gezielt der neuen technischen, industriellen und politischen Wirklichkeit zuwendet. Gerade die besten Stücke von Louis MacNeice (z. B. »Bagpipe Music«, »The Sunlight on the Garden«), C. Day-Lewis und Stephen Spender (»In No Man's Land«, »The Landscape near an Aerodome«, »The Express«) vermeiden indes ideologische Verhärtungen. Auden, der Kopf dieser Gruppe und einer der bedeutendsten englischen Lyriker dieses Jahrhunderts, überrascht immer wieder durch seine sprachliche Virtuosität und spielerische Wandlungsfähigkeit. Schon der junge Auden schlägt mit unerhörtem Selbstbewusstsein einen herrischen, richterlichen, respektheischenden Ton an (*Poems*, 1930; *Look, Stranger!*, 1936) und zeigt, wie man herkömmliche lyrische Formen – Sonett, Ballade, Elegie, Lied, Pastoraldichtung, Villanelle – durchaus mit moderner Welterfahrung verbinden kann. Es gibt kaum eine ›artifiziellere‹, konventionellere Gattung als die Villanelle. Dennoch nutzt Auden sie für eine moderne Zeitdiagnose, deren Verfahren der Ambiguierung der modernen Erfahrung der Dezentrierung und der Relativierung von Sinn gerecht wird. Hier die ersten beiden Strophen der Villanelle »If I Could Tell You« (1940), jenes Gedichts des Autors, das am häufigsten ins Deutsche übersetzt wurde:

If I Could Tell You

Time will say nothing but I told you so,
Time only knows the price we have to pay;
If I could tell you I would let you know.

If we should weep when clowns put on their show,
If we should stumble when musicians play,
Time will say nothing but I told you so.

Thema des Gedichts ist der Gegensatz zwischen der Allmacht und Allwissenheit der Zeit und dem Menschen, der auf Mutmaßungen angewiesen ist. Der Mensch kann nichts sagen, weil er nichts weiß, und die allwissende Zeit will nichts sagen. Was so eindeutig daherkommt, wird aber durch Ambiguitäten untergraben. Liest man »but«, was syntaktisch möglich ist, als »außer«, dann ist das Personalpronomen »I« der Zeit als Sprecher zuzuordnen. Liest man »but« als »aber«, dann äußert sich das lyrische Ich, das damit den Herrschaftsanspruch der Zeit einschränkt. Ähnliche Relativierungen erzeugt das Adverb »only«, weil es sowohl als »allein"« (»allein/nur die Zeit weiß«) als auch als einschränkendes »bloß/nur« (»die Zeit kennt bloß/nur«) gelesen werden kannn. Was *in* der Zeit herrscht, nämlich die Umkehrung ›normaler‹ Verhältnisse, suggeriert die zweite Strophe (und die folgenden). Die Hörer stolpern zur Musik und die Clowns lassen die Zuschauer weinen, kurz: die Zeit ist aus den Fugen.

In seiner Dichtung gelingt es Auden, durch die Kombination von argumentativer Rede und modernen Diskursen, die er u. a. dem Marxismus, der Psychoanalyse und dem Existentialismus entnimmt, modern und verständlich zugleich zu sein. Das Spiel mit Posen und Rollen, mit unterschiedlichsten Sprechsituationen

vom Fremdenführer (»Look, stranger, on this island now«) bis zum Kunstkritiker (»Musée des Beaux Arts«), gehört ins Bild eines Künstlers, der das politische Engagement letztlich mit Misstrauen betrachtet. »Poetry makes nothing happen«, sagt Auden in seiner großen Elegie auf Yeats. Poesie ist aber die wichtigste Nebensache der Welt. So erkundet Auden die politische und kulturelle Malaise unserer Zeit aus der Distanz und erzielt seine besonderen Wirkungen u. a. mit Techniken, die er der Musik abgelauscht hat. Seine Elegie auf Yeats (1939) überzeugt vor allem durch ihre abrupten Tonwechsel vom Umgangssprachlichen zum Feierlichen. Auden versteht die Moderne als Rückkehr der Eiszeit, als ehernes Gehäuse, das den einzelnen zur Nummer degradiert (»The Unknown Citizen«). Ihre hervorstechenden Merkmale sind die Kälte und die Bedrohung des privaten Individuums: »Stood on a great plain in the falling snow;/ Ten thousand soldiers marched to and fro:/ Looking for you and me, my dear, looking for you and me.« (Aus »Ten Songs«, I, Z. 34–36). Während aber der junge Auden die verfallende Industrielandschaft der Midlands (»The Watershed«) noch mit offensichtlicher Faszination beschwört, flüchtet der späte Auden häufig in eine auch stilistisch kraftlose Privatidylle (*Thank You, Fog,* 1974), was allerdings auf das großartige, auch ökologische Einsichten vorwegnehmende Landschaftsgedicht »In Praise of Limestone« nicht zutrifft.

Die Ausdifferenzierung des Lektüreangebots: Kinderliteratur und Kurzgeschichten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts

Kinderliteratur

Im heutigen, sich immer weiter ausdifferenzierenden Buch- und Zeitschriftenmarkt bildet die Kinderliteratur einen großen und lukrativen Teil des Angebots. Das war nicht immer so, setzte es doch die Entdeckung der Eigenständigkeit des Kindes- und Jugendalters voraus, also die Entdeckung der Jugendpsychologie im Prozess der Verwissenschaftlichung. Dies geschah eigentlich erst im 18. Jahrhundert mit den pädagogischen Schriften von Jean-Jacques Rousseau (*Émile, ou De l'education*, 1762) und der auf ihn sich berufenden Erziehungslehre seit der Romantik. Natürlich hatte man Kinder auch schon vorher im Blick. Aber sie wurden eher wie kleine Erwachsene betrachtet, die der Wissensvermittlung und vor allem der moralischen Unterweisung bedürfen. Dass auch die Phantasie des Kindes und seine Beherrschung der Sprache wichtig sind und solche Bildungsziele nicht zuletzt den Umgang mit imaginativer Literatur erfordern – diese Erkenntnis setzte sich relativ spät durch. Noch um 1800 herrschte der Typus des didaktischen *moral tale* (Hannah More, Maria Edgeworth, Anna Laetitia Barbauld) vor. Im 19. Jahrhundert handelt es sich bei Ausgaben von Klassikern für Kinder (etwa Thomas Bowdlers *Family Shakespeare*, 1818) durchweg um ›gereinigte‹, moralisch unanstößige Bearbeitungen.

England hat auf dem Gebiet der Kinderliteratur Bemerkenswertes hervorgebracht und weltweit die Idee des guten Kinderbuchs ganz wesentlich mitbestimmt. Wichtig war dabei, dass es eine absolute Grenze zwischen Kinderbü-

chern und Erwachsenenbüchern nie gegeben hat. Letztere konnten deshalb in manchen Fällen leicht in Kinderliteratur umgewandelt und Erstere als raffinierte Werke für Erwachsene gelesen werden, so offenkundig *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) von Lewis Carroll (Pseudonym für Charles Lutwidge Dodgson). Wegen ihres abenteuerlichen, spannungsintensiven Geschehens, das deren moralisches oder satirisches Anliegen leicht in den Hintergrund drängt, gehören so Defoes *Robinson Crusoe und* Swifts *Gulliver's Travels*, die ursprünglich für Erwachsene geschrieben waren, in bearbeiteter Form bis heute zum festen Bestandteil der Jugendliteratur. Die von Defoe angestoßene Gattung der Robinsonade zielte schon früh auf Kinder und Jugendliche und deren Lust am Exotischen und Abenteuerlichen. Wie das Beispiel der Robinsonade *The Coral Island* (1858) von Robert Michael Ballantyne lehrt, wollte er mit diesem Roman auch, wie viele andere Jugendromane der viktorianischen Zeit (z. B. G.A. Henty, *Under Drake's Flag*, 1883), den jugendlichen Lesern nachahmenswerte Beispiele von britischem Heroismus und moralischer Standfestigkeit vor Augen führen.

Populäre und einflussreiche, in der Regel mit Illustrationen versehene Kinderbücher in Prosa und Vers gibt es im 19. und 20. Jahrhundert derart viele, dass wegen der unüberschaubaren Fülle selbst eine Überblicksdarstellung hier nicht möglich ist. Zahlreich sind die Dichter, die sich in Teilen ihres Werkes an Kinder richten, vor 1950 insbesondere Robert Louis Stevenson (*A Child's Garden of Verses,* 1885), Hilaire Belloc, A.A. Milne und Walter de la Mare. Zu den Klassikern der britischen Kinder- und Jugendliteratur gehören Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland*; *Through the Looking Glass and What Alice Found There,* 1871; *The Hunting of the Snark,* 1876), Alan Alexander Milne (*Winnie-the-Pooh,* 1926), Kenneth Grahame (*The Wind in the Willows,* 1908), Edward Lear (der durch die absurden Limericks seines *Book of Nonsense,* 1845, Berühmtheit erlangte), C.S. Lewis (mit seinen Erzählungen über die Abenteuer von Peter, Susan, Edmund und Lucy in der mythisch-phantastischen Welt von Narnia, *The Chronicles of Narnia*, 1950–56) und Rudyard Kipling (*The Jungle Book,* 1894). Durchweg ist für diese Literatur die Dimension der *fantasy* von großer Wichtigkeit. Neuere Beiträge zur Kinderliteratur vollziehen manchmal aber auch eine Wende zum Realismus, wenn beispielsweise Libby Hawthorne in *Way Home* (1994) ein großformatiges Bilderbuch für Kinder über städtische Obdachlosigkeit vorlegt. Diese Abkehr von realitätsferner *fantasy* im Stil von J.M. Barries *Peter Pan. The Boy Who Would not Grow Up* (1911) und Kenneth Grahame lässt sich nach dem Krieg vor allem bei Roald Dahl beobachten, der in seinen zahlreichen Büchern (z. B. *Charlie and the Chocolate Factory,* 1964, *Revolting Rhymes,* 1982, u. a.) in einer Mischung aus psychologischem Realismus und Surrealismus den Blick auf grausame und bösartige Kinder richtet.

Winnie träumt vom Heffalump, der seinen Honig isst

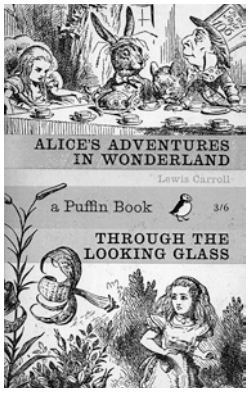
Warum Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* und A.A. Milnes 1926 erschienene Kindergeschichte *Winnie-the-Pooh* einschließlich ihrer Nachfolger bei Kindern und Erwachsenen mit so viel Begeisterung aufgenommen wurden, ist durchaus einsichtig. Die Abenteuer des Bären Winnie sind glänzend geschrieben, in einfacher, leicht verständlicher Sprache und in lebendigen Dialogen, die ohne jede Einmischung seitens des Erzählers auskommen. Das Prinzip der Nähe des Lesers zur fiktionalen Welt, verbunden mit dem Prinzip der durchsichtigen Einfachheit der verwendeten Sprache könnte nicht leserfreundlicher sein. Diese Nähe ist die Voraussetzung der Empathie, des Mitgefühls des Lesers. Die Menschen, die hinter den Masken der Tiere Winnie, Piglet, Rabbit, Eeyore und Owl sprechend und handelnd zum Vorschein kommen, besitzen darüber hinaus alles,

was ihnen unsere Sympathie sichert: Freundlichkeit, Hilfsbereitschaft, Ängstlichkeit, wo sie angezeigt ist. Mit Winnie hat sich Milne einen Helden ausgedacht, der nicht etwa durch Intelligenz und heldenhafte Taten überzeugt. Winnie zeichnet sich einerseits durch seine erheiternd-sympathische Verbindung von Begriffsstutzigkeit und Tolpatschigkeit aus, die ihn in komische Situationen bringt, aus denen er errettet werden muss, andererseits durch Hilfsbereitschaft, Freundlichkeit und Ehrlichkeit, die seiner Umgebung, einschließlich dem Leser, Wohlwollen, ja Liebe abnötigen:

»Pooh,« said Rabbit kindly -, »you haven't any brain."
»I know,« said Pooh humbly.

Mitten im Chaos der 1920er Jahre scheint so, und zwar ganz ohne moralisch-didaktische Schwerfälligkeit, im Medium des Kinderbuches eine beglückende utopische und eskapistische Vision sozialen, kooperativen Verhaltens auf, die sehr englisch ist, trotz aller Vereinfachung aber auch so komplex und hintergründig, dass sie Literaturwissenschaftler, Philosophen und Semiotiker immer wieder zu geistreichen Deutungsversuchen angeregt hat. Mit Witz und Phantasie zeigt John Tyerman Williams (1995), dass die gesamte westliche Philosophie lediglich ein Vorwort zu *Winnie-the-Pooh* gewesen, mithin Winnie gar nicht als Schwachkopf anzusehen sei. Schon 1964 parodiert Frederick C. Crews in *The Pooh Perplex* charakteristische Interpretationsschulen der Literaturwissenschaft der 50er und 60er Jahre am Beispiel von Milnes Kinderbuch.

Während u. a. Transparenz und utopische Gegenbildlichkeit den Reiz von *Winnie-the-Pooh* erklären, versieht Carroll die Abenteuer des gescheiten Schulmädchens Alice in der bizarren, surrealen Unterwelt von sprechenden Tieren und seltsamen Menschen mit dem Reiz eines geheimnisvollen Faszinosums, das nicht nur anzieht, sondern auch leisen Schrecken verbreitet. Wegen ihrer Hintergründigkeit geht die Erzählung über den Verstehenshorizont der Leser – der Kinder und der Erwachsenen – hinaus, ohne ihnen ihre Leselust auszutreiben. Was haben die ständigen leiblichen Metamorphosen von Alice zu bedeuten (sie wird je nach Bedarf größer und kleiner)? Zeigen sie einfach die Lust an der spielerischen Verwandlung der gewohnten Ordnung an und die Notwendigkeit der Anpassung, um gefährlichen Situationen zu entkommen? Warum grinst die Cheshire-Katze auf dem Herd von Ohr zu Ohr? Warum können Katzen überhaupt grinsen? Gerade die Entgrenzung von tierischem und menschlichem Verhalten, von Natur und Kultur, wirkt faszinierend. Was hat es zu bedeuten, dass der Koch die Bratpfanne nach der Herzogin wirft? In den Armen von Alice verwandelt sich das Baby, das ihr die Herzogin zugeworfen hatte, in ein grunzendes Schweinchen. Die Regeln der Zivilisation und der Natur scheinen in dieser kuriosen, surrealen, gewalttätigen Unterwelt, in die Alice gestürzt ist, als sie das seltsame weiße Kaninchen verfolgte, offenbar völlig außer Kraft gesetzt, ohne dass eine klar erkennbare moralische Botschaft formuliert würde.



Umschlagbild einer Penguin-Ausgabev on *Alice's Adventures in Wonderland*

Kurzgeschichte

Kurze Formen des Erzählens gab es schon immer, sei es in der Form des Märchens, der Ballade, des Schwanks, der erbaulichen Erzählung (*exemplum*), mit der Prediger ihre Predigten zu würzen pflegten, oder der von Boccaccio erfunde-

nen Novelle. Als Kurzform und Kunstform mit deutlichem Gattungscharakter existiert die Kurzgeschichte aber erst seit den theoretischen Überlegungen des Amerikaners Edgar Allan Poe, für den poetische Intensität mit Langformen nicht vereinbar war, und einer spezifisch amerikanischen Marktsituation im 19. Jahrhundert, welche die kurze Form begünstigte. Nur eine vom ersten Satz an durchgeformte Geschichte, in der jedes Detail zur Wirkung beiträgt und die sich ohne Unterbrechung in einem Durchgang lesen lässt, genügte seinen Anforderungen. Im 19. Jahrhundert sind in der Regel Amerikaner (N. Hawthorne, E.A. Poe, M. Twain, B. Harte, A. Bierce, H. James) und Russen (A. Tschechow) die gefeierten Meister der Form. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen aber auch zunehmend Briten die Form auf, sei es, um den Geschmack einer kurzlebigen, beschleunigten Zeit zu treffen, zu der die kurze Form besonders passte, sei es, um die besonderen ästhetischen Möglichkeiten der Kurzform – symbolische Verknappung, semantische Verdichtung, Intensitätserzeugung – zu nutzen. Die Affinität zwischen der Ästhetik der Moderne und der Kurzform ist oft betont worden. Bis zum Ende der 1930er Jahre existierten traditionalistische und modernistisch-experimentelle, kommerzielle (für die es regelrechte Rezeptbücher gab) und künstlerisch anspruchsvolle Kurzgeschichte Seite an Seite. Erwähnt seien hier, was die künstlerisch herausragenden Beispiele angeht, nur die folgenden Namen und Titel: Charles Dickens (»The Signalman«), Robert Louis Stevenson (»Markheim«), Joseph Conrad (»An Outpost of Progress«, »The Secret Sharer«), Rudyard Kipling (»At the End of the Passage«, »The Record of Badalia Herodsfoot«), W. Somerset Maugham (»The Force of Circumstance«, »Louise«), Virginia Woolf (»Kew Gardens«, »The Mark on the Wall«, »Mrs Dalloway in Bond Street«), James Joyce (»The Dead«, »Eveline«, »The Sisters«, alle in *Dubliners*, 1914), Walter de la Mare (»An Ideal Craftsman«), Hector Hugh Munro (»Saki«, »Sredni Vashtar«, »Esmé«), H.E. Bates (»For the Dead«), D.H. Lawrence (»Fannie and Annie«, »Odour of Chrysanthemus«, »The Lady Who Rode Away«), Katherine Mansfield (»Sun and Moon«, »The Garden Party«, »The Voyage«), Elizabeth Bowen (»The Demon Lover «), V.S. Pritchett (»Many are Disappointed«), Sean O'Faolain (»Sinners«), Frank O'Connor (»Guests of the Nation«), Aldous Huxley (»The Gioconda Smile«), Graham Greene (»Across the Bridge«).

Maugham und Bates

Man sieht schon an dieser Aufzählung, dass analog zur Romanentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert sich auch die Kurzgeschichte in ganz ähnlicher Weise auffächert. Man findet, in Fortsetzung romantischer Traditionen, auf extreme Spannungserzeugung abzielende Gruselgeschichten (Dickens, Stevenson, Wells), Detektivgeschichten (Conan Doyle), psychologische-realistische Studien, die suggestiven Symbolismus verwenden oder aufgrund ihrer Machart eine symbolische Lesart nahelegen (Bates, Lawrence; Mansfield, Joyce) und perspektivische Experimente wie »Kew Gardens« (Woolf). Die Gegenüberstellung von konventionell und experimentell kann leicht in die Irre führen. ›Konventionelle‹ Kurzgeschichten im Stil des psychologischen Realismus wie »For the Dead« (1934) von Bates oder »Louise« (1936) von Maugham verzichten zwar auf experimentelle Darstellungsverfahren im engeren Sinne, können aber wegen ihres Inhalts, ihrer Sprache und des desillusionierten, ja zynischen Bewertungsstandpunkts des Erzählers nicht mit einer Kurzgeschichte des 19. Jahrhunderts verwechselt werden. Maugham zeichnet in »Louise« das Bild einer egozentrischen, hypochondrischen Frau, die – berechnend oder unbewusst – ihre Herzerkrankung als Mittel der Erpressung ihrer Ehemänner und ihrer Tochter nutzt. Sie spekuliert mit Erfolg auf das Mitleid und die Empathie ihrer Umwelt. Ihre beiden Ehemänner sterben, einer

W.S. Maugham
(Foto: Carl Van Vechten)

James Joyce, »The Sisters«

davon als Folge einer mitleidigen Aktion, während die Tochter nur aufgrund der Intervention des illusionslosen Ich-Erzählers heiraten darf, ein Eingreifen, das Louise noch am Hochzeitstag prompt mit ihrem Herztod beantwortet. Da wir Louise nur aus der Sicht des Ich-Erzählers kennenlernen, bleibt ungewiss, auch für diesen selbst, wie zutreffend seine Darstellung und Deutung ist. – Radikal illusionskritisch verfährt auch Bates in »For the Dead«. Zwei männliche Friedhofsbesucher, die jeweils das Grab ihrer verstorbenen Frau besuchen, wollen sich dem Druck des gesellschaftlichen Codes entziehen, der ihnen die Rolle des trauernden Hinterbliebenen zuweist. Ihr Inneres sieht indes ganz anders aus. Als sie aber den kontrollierenden Blick des jeweils anderen entdecken, fügen sie sich widerwillig dem gesellschaftlich erzwungenen Schein und sehen davon ab, schnell, wie zunächst beabsichtigt, vom Grab zu verschwinden. Mimesis, einschließlich erlebte Rede, und allwissender Erzähler decken den Widerspuch zwischen Sein und Schein auf.

Wie man sieht, arbeiten beide Erzählungen mit einer abschließenden Pointe, die überrascht. Der Oberflächenrealismus verbindet sich mit einer Spannung erzeugenden Handlungskonstruktion. Kurzgeschichten des Modernismus (Woolf, Joyce, Mansfield) verringern dagegen die Bedeutung des Plot und steuern eher auf einen Augenblick der Erkenntnis zu (Epiphanie). Sie konzentrieren sich auf die Registrierung der äußeren und vor allem inneren (Erinnerungen, Gedanken, Assoziationen) Wahrnehmungen der Protagonisten. Wie dabei die Durchsichtigkeit der naturalistischen Methode, die ja die Ursachen des Verhaltens der Figuren mit äußeren Einflüssen (Milieu, nationale Kultur, Zufall) hinreichend zu erklären versucht, durch Unbestimmtheit und Offenheit verdunkelt wird, zeigt z. B. die Kurzgeschichte »The Sisters« von Joyce. Diese Geschichte findet sich in dem Sammelband *Dubliners* (1914), mit dem Joyce die Paralyse der irischen Gesellschaft und Kultur der Jahrhundertwende fiktional diagnostizieren wollte. Die muffige Enge dieser Gesellschaft hat für Joyce vor allem mit der Allmacht der katholischen Kirche zu tun, die Menschen an ihrer freien Selbstentfaltung hindert und nur den typischen Zusammenhang von Frustration und Eskapismus erzeugt. Dass der Priester James Flynn, der mit dem jugendlichen Ich-Erzähler befreundet war, an einem Schlaganfall verschied, nimmt deshalb – die Geschichte steht am Anfang der Sammlung, »The Dead« am Ende – die Botschaft der narrativen Studien irischen Lebens symbolisch vorweg. Trotz der naturalistischen Oberfläche der Geschichte geschieht das nicht im Stil naturalistischer Gesellschaftskritik. Vielmehr begegnen wir dem modernistischen Prinzip der Verrätselung, das den Priester in ein Abstoßung und Anziehung bewirkendes Faszinosum verwandelt. Schon der Titel ist irreführend, stehen im Mittelpunkt der Erzählung ja nicht die Schwestern, sondern der Tod des Priesters und seine Beziehung zum Jungen. Hat der Junge, der schon am Anfang Unwissen über den Priester vortäuscht, auch als Erzähler etwas zu verbergen? Der Priester wurde von Schuldgefühlen heimgesucht, anscheinend wegen eines zerbrochenen Kelchs. Was hat es zu bedeuten, dass er zu nächtlicher Stunde lächelnd im Beichtstuhl angetroffen wurde? Deutet das, wie in der Kritik vermutet wurde, auf Verrücktheit als Symptom der Spätphase einer Syphilis-Erkrankung? Wie verlässlich ist der Ich-Erzähler? Stellt seine Erzählung eine Beichte dar, in der er das Wesentliche – vielleicht sogar, im Lichte neuerer Erkenntnisse über die Zustände in der katholischen Kirche betrachtet, sexuellen Missbrauch von Seiten des Priesters – bestenfalls versteckt andeutet (»vicious region« seiner Seele, u. a.)? Denn auffällig bleibt allemal, wie massiv die Umgebung des Jungen seine Freundschaft mit dem Priester missbilligt und diese

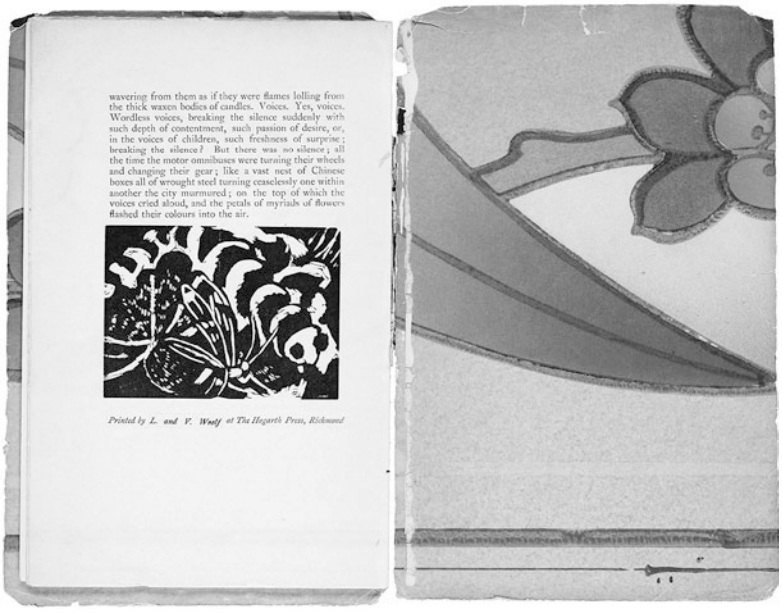
Beziehung zugleich wie ein offenkundig gefährliches Tabu behandelt. Der Priester fungiert als symbolische Gestalt für den Zustand der irischen Gesellschaft, die in Verbindung mit dem möglicherweise unzuverlässigen Ich-Erzähler einen erheblichen Deutungsspielraum erzeugt.

Katherine Mansfield

Noch deutlicher sind symbolische Leitmotive ein Darstellungsprinzip der Kurzprosa von Katherine Mansfield. Die in den Sammlungen *Bliss, and other stories* (1920) und *The Garden Party* (1922) abgedruckten Texte gehören zu den herausragenden Leistungen modernen objektiven Erzählens in der Tradition von Tschechow. Häufig von ihren neuseeländischen Kindheitserinnerungen (z. B. »The Garden Party«) inspiriert, sucht Mansfield jenen Augenblick im Leben ihrer Figuren auf, wo ein unscheinbares Ereignis, eine Geste, ein Wort, eine kleine Handlung wie eine plötzliche Offenbarung die Wahrheit über sie freilegt. Für das phantasievolle, künstlerisch veranlagte Kind Sun bricht mit der Zerstörung der prachtvollen Torte eine Welt zusammen (»Sun and Moon«). Der in seinem Büro um den gefallenen Sohn trauernde Chef bringt eine Fliege mit Tintentropfen zu Tode (»The Fly«). Auch nachdem Bertha den Ehebruch ihres Mannes mit Miss Fulton entdeckt hat, blüht der Birnbaum am Ende so herrlich wie eh und je (»Bliss«). Ohne auktoriale Kommentierung und moralische Einordnung kommt so in den Dialogen und konkreten Details ein wichtiger Lebensmoment zur Sprache. Aber der offene, aus einem symbolischen Gegenstand oder einer symbolischen Handlung bestehende Schluss überlässt dem Leser einen sehr großen Deutungsspielraum. Eben dies begründet das Moderne an Mansfield. Der nuancenreiche, psychologisch einfühlsam wiedergegebene Lebensabschnitt wird, über den bloßen Oberflächenrealismus hinaus, mit poetisch-semantischer Suggestivität aufgeladen.

D. H. Lawrence

Auch wenn der Streit, ob Lawrence als Erzähler eher der Tradition oder der Moderne zuzuordnen ist, immer noch weitergeht, besteht kein Zweifel, dass er zu den bedeutendsten englischen Kurzgeschichtenautoren des 20. Jahrhunderts gehört. Der Faszination, Intensität und Sogkraft seiner Erzählungen kann man sich kaum entziehen. Und die haben mit drei Merkmalen zu tun. Erstens ist das ihnen zugrunde liegende moderne Menschenbild zu erwähnen, das nicht Moral, sondern Erotik und Leben in den Mittelpunkt rückt und in zivilisationskritischer Manier das eherne Gehäuse der modernen Zivilisation als Gefängnis interpretiert. (»The Horse-Dealer's Daughter«, »England, my England«). Der an die Lebensphilosophie erinnernde, wie bei Heidegger gegen die platonische Vernunftphilosophie gerichtete Lebensbegriff rechtfertigt zweitens Entgrenzungen im Blick auf die Darstellung von Sexualität und Aggression (»The Prussian Officer«), die bei Lawrence (wie bei Freud) immer eng verknüpft sind. Beim Anblick seines toten Körpers entdeckt die Ehefrau die kalte Fremdheit des Bergmanns, mit dem sie gelebt hatte (»Odour of Chrysanthemus«). Die Quälereien des Offiziers beantwortet der Untergebene nach dem Muster der Frustration-Aggression-Hypothese mit überschießender, schockierender, mörderischer Gewalttätigkeit. Drittens verbindet Lawrence lineares Erzählen, das auf Handlung nicht verzichtet (»The Woman Who Rode Away«, »Fannie and Annie«), mit einer Nähe stiftenden Erzählweise, die oft Erzähler- und Figurenperspektive miteinander verschmilzt. Ein Grunderlebnis, das Lawrence' Kunst des Erzählens auf den Leser zu übertragen versteht, ist die Faszination des Fremden. In »The Woman Who Rode Away« (1928) flüchtet eine Frau aus ihrer unbefriedigenden Ehe zu mexikanischen Indianern, die sie mit ihrer Zustimmung zum Opfer eines Rituals auserwählen, das den letztlichen Sieg ihres magischen Weltbilds über die Weltdeutung der Weißen bewirken soll.


wavering from them as if they were flames lolling from the thick waxen bodies of candles. Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in the voices of children, such freshness of surprise; breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud, and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air.

Printed by L. and V. Woolf at The Hogarth Press, Richmond

Virginia Woolf, »Kew Gardens«, letzte Seite der Erstausgabe in der Hogarth Press (1919), gestaltet von Woolfs Schwester Vanessa Bell

Die Frau fügt sich in eine Rolle, die ihr jegliche moderne Subjektivität und Individualität nimmt und sie einer Welt mythischer Gewalten ausliefert. Deshalb erscheint sie wie gebannt vom unpersönlichen Blick der Indianer, während der Leser eher in der Ambivalenz zwischen gebannter Aufmerksamkeit und Abgestoßensein verharrt.

Virginia Woolf, »Kew Gardens«

Keine der modernistischen Kurzgeschichten dürfte experimenteller sein als Virginia Woolfs impressionistische Skizze »Kew Gardens« (1919). Als Beispiel modernen Lebens konzipiert, registriert der handlungsfreie, stark deskriptive Text das Freizeitverhalten großstädtischer Massen im botanischen Garten »Kew Gardens« von London. Die mobile Perspektive der Skizze wechselt von der mikroskopischen Nahaufnahme von Blumen zum panoramischen, eine Vogel- und Flugperspektive voraussetzenden Blick auf die unten im Gras lagernden Parkbesucher, von der menschlichen bis zur tierischen – der Schnecke – Perspektive. In ironischer Weise wird dabei die rationale, zielorientierte Bewegung der Schnecke mit dem ziellosen Flanieren von Besuchern kontrastiert, deren Kommunikationsverhalten massiv gestört ist. Die impressionistischen Wahrnehmungen der Besucher erzeugen, durchaus unromantisch, den Eindruck des durch technische Medien Vermittelten, während die Geräusche der nahen Metropole (Busse, Autos) ständig hörbar sind, dazu ein Gewirr von geheimnisvollen Stimmen. Das Blumenbeet löst sich in eine Serie von Farb- und Lichteindrücken auf. Andere Bilder sind semantisch offener, legen aber zugleich immer wieder eine erotische Lesart nahe, weil in Verbindung mit Paaren von »passion of desire« die Rede ist. Offenbar geht es Woolf darum, mittels perspektivischer Mobilität, impressionistischer Wahrnehmung, gestörter Kommunikation der Flanierenden, erotischen Suggestionen und Verweisen auf die technisch-großstädtische Wirklichkeit die unendliche Vielfalt, Relativität, Energie, Vitalität, Dynamik und Rätselhaftigkeit des Lebens, zumal des modernen Lebens, einzufangen und zu inszenieren. Feste Sinnzuschreibungen und geschlossene Plots wie in der realistischen Erzähltradition (Dickens, Galsworthy, Bennett) verfehlen nach Woolf das Erlebnis dieser Lebenswirklich-

keit, von der auch die zeitgenössische Lebensphilosophie (Bergson, Nietzsche, Dilthey, u. a.) ausgeht. Man könnte den Text als Paradigma des Zusammenhangs von Mobilität und Moderne lesen. Entfesselte Mobilität ist auch in Woolfs Großstadtskizze »Mrs Dalloway in Bond Street« wirksam, wenn die Protagonistin beim Einkaufsbummel durch London ständig von Wahrnehmung zu Wahrnehmung und simultan von Gedanke zu Gedanke und von assoziativer Erinnerung zu assoziativer Erinnerung springt. Am Ende wird in der Verkaufssituation – Mrs. Dalloway will Handschuhe kaufen – der Zerfall der Ordnung im Gefolge des Ersten Weltkriegs am Symbol des aufplatzenden Handschuhs verdeutlicht.

Die Zeit nach 1945

Großbritannien auf der Suche nach einer neuen Rolle

Die Besonderheit der britischen Nachkriegssituation erklärt sich im Wesentlichen aus vier Faktoren und ihren Wechselwirkungen: erstens der Umwandlung Großbritanniens von einer imperialen Weltmacht in einen europäischen Staat mit beschränkten Ressourcen; zweitens dem problematischen Erbe unzureichender wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit im Bereich der industriellen Produktion und nicht überwundener Klassengegensätze, das mit der langen Ausrichtung auf das Empire zusammenhängt; drittens der nicht nationalspezifischen Tendenz zur Massen-, Konsum- und Mediengesellschaft; viertens schließlich der beeindruckend vitalen Tradition kultureller Selbstwahrnehmung, die dem britischen Leben eine ganz eigene Note verleiht, zugleich aber die Gefahr der Erstarrung und der Schablonenhaftigkeit in sich birgt.

Entkolonialisierung

Die heroischen Anstrengungen Englands während des Zweiten Weltkriegs (*Battle of Britain*) können nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Sieg über Hitler nur durch das massive Eingreifen der USA möglich gewesen war. Ein bezeichnendes Licht auf die neue mächtepolitische Konstellation wirft die Suezkrise. 1956 verstaatlichte der ägyptische Staatschef Nasser den Suezkanal, der bis dahin von einer britisch-französischen Aktiengesellschaft betrieben worden war. Um diesen »Schlüssel« des britisch-französischen Imperialismus nicht zu verlieren, landeten Frankreich und Großbritannien Truppen in Ägypten, die sich auf Druck der Sowjetunion und der USA freilich rasch wieder zurückziehen mussten. Die Ära selbstständiger europäischer Kolonialpolitik war ohnehin vorbei. Das Herzstück des britischen Weltreichs, die Kronkolonie Indien, erlangte die Unabhängigkeit 1947; andere Kolonien folgten später, zuletzt Rhodesien (Zimbabwe, 1980). Indem es im April 1949 das Empire bzw. Commonwealth in eine lockere Assoziation unabhängiger Staaten umwandelte (neue Definition des Commonwealth), zog Großbritannien die Konsequenzen aus dieser Situation. Ein schmerzhafter Prozess der Annäherung an Europa setzte ein, der zwar 1973 zur Aufnahme Großbritanniens in die Europäische Gemeinschaft führte, geistig, kulturell und politisch aber noch keineswegs abgeschlossen ist. Im Gefolge der Eurokrise sind neuerdings eher wieder Absatzbewegungen (David Cameron) festzustellen. Solche Umorientierungen und Verlusterfahrungen lösten teils nostalgische, teils kritische oder objektive Rückblicke auf die imperiale Vergangenheit aus, die nicht nur literarische – Larkin, Betjeman, Motion; Pat Barker, *The Ghost Road* (1995); J.G. Farrell, *The Siege of Krishnapur*, 1972; Paul Scotts berühmte, 1973 verfilmte

Indienromane – Folgen zeitigten, sondern auch politische: Nach ihrem Wahlsieg von 1979 versuchte Margaret Thatcher durch die Rückkehr zu viktorianischem Laisser-faire (Ökonomie) und viktorianischer Disziplin (Haushalts- und Verteidigungspolitik) Englands Bedeutung und Einfluss nachhaltig zu vergrößern. Die Macht der Gewerkschaften wurde entscheidend eingeschränkt, nach dem Triumph des Falkland-Krieges gegen Argentinien stand die Premierministerin auf dem Höhepunkt ihres Ansehens. In gewisser Weise setzte Tony Blair diese Politik fort, indem er Thatchers wirtschaftspolitischen Kurs im Prinzip beibehielt und ähnlich wie Thatcher die *special relationship* mit den USA suchte, um Großbritannien mehr politisches Gewicht zu verschaffen (zur Einwanderungspolitik vgl. S. 567 ff.)

Gesellschaftliche Entwicklungen

Just jenes viktorianische Erbe zu überwinden, war aber gerade das Hauptziel der Reformkräfte nach 1945 gewesen. Der Sieg auf dem Schlachtfeld sollte durch einen mindestens ebenso wichtigen Sieg auf dem gesellschaftlichen Terrain vervollständigt werden. Deshalb wurde Churchill nach dem Kriege sofort abgewählt. Mit der Einführung einer kostenlosen medizinischen Versorgung für alle (*National Health Service,* 1948), der Verstaatlichung der Schlüsselindustrien und anderen Maßnahmen wandeln die regierenden Sozialisten England zwischen 1946 und 1951 in einen Wohlfahrtsstaat um, dessen Grundzüge auch nachfolgende konservative Regierungen beibehalten. Eine relativ günstige wirtschaftliche Entwicklung und die antiautoritäre Liberalisierungswelle der 60er Jahre sind der reale Hintergrund der Schlagworte *affluent society* und *permissive society*, während in den 70er Jahren die ökonomische und kulturelle Krise vorherrscht. Der Streik der Bergarbeiter, der letztlich zum Sturz von Premierminister Heath führt, die Ölkrise (1973) und das erwachende ökologische Bewusstsein, die Unzufriedenheit der ethnischen Minderheiten, der Protest der kolonialisierten Randgebiete (vor allem Nordirland, aber auch Schottland und Wales) und die besorgniserregenden Wirtschaftsdaten setzen der Aufbruchstimmung der 60er Jahre ein abruptes Ende. Eine radikalisierte junge Generation von Dramatikern (D. Hare, H. Brenton, T. Griffiths, H. Barker) beklagt deshalb das Versagen der Labour-Politiker und den angeblichen Immobilismus einer Gesellschaft, die trotz Wohlfahrtsstaat und sexueller Befreiung, Gesamtschule und Konsumangebot die Allianz aus Kapitalismus und tradierten Machtstrukturen nicht losgeworden sei. Der Traum des *Festival of Britain* 1951 von einer lichtvollen, gemäßigt-britischen Spielart des Sozialismus und der Moderne, einschließlich der Architektur, den wohl auch der einflussreiche Gelehrte Raymond Williams (*Culture and Society, 1780–1950*, 1958, u. a.) träumte, ist nicht eigentlich Wirklichkeit geworden. Heute kämpft man mit den Folgen eines entfesselten Neoliberalismus, der geradewegs in die Finanz- und Schuldenkrise der Gegenwart führte.

Das Festival of Britain (1951) versuchte im Jahr der hundertsten Wiederkehr der großen Weltausstellung von 1851 ein Bild vom England der Zukunft zu entwerfen.

So scheinen die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte die erstaunliche Vitalität und Erneuerungsfähigkeit marktwirtschaftlicher Strukturen zu bestätigen, die ihren Bewohnern im Zeitalter elektronischer Datenverarbeitung, beschleunigter Kommunikations- und Rationalisierungsprozesse, machtvoller wirtschaftlicher Zusammenballungen und drohender ökologischer Katastrophen freilich ein fast unerträglich hohes Maß an Anpassungsfähigkeit und Problemlösungsphantasie abverlangen. Denn die durch sie geschaffenen Probleme und Paradoxien sind endlos. Der Wohlstand, sofern vorhanden, wird mit der Ausbeutung der Natur und der Dritten Welt erkauft; die Anpassung an funktionsgerechte Routinen erzeugt Frustrationen und Gewalt – ein zentrales Thema der englischen Nachkriegsliteratur – ebenso wie die Marginalisierung nicht integrierbarer oder leis-

Marktwirtschaft als internationale Realität

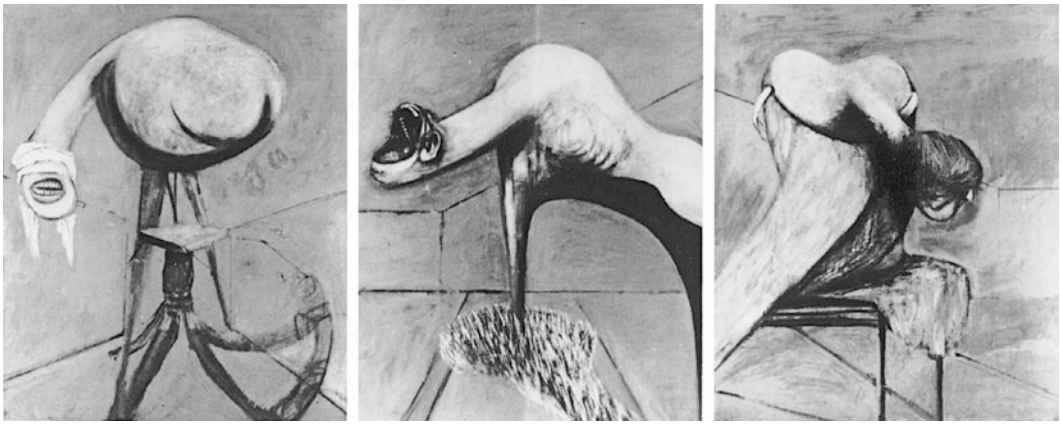
tungsfähiger Bevölkerungsgruppen; der als Konsument mit Fernsehbildern und Waren versorgte Bürger soll zugleich verantwortlich Prozesse steuern, deren Komplexität und Systemlogik ihn hoffnungslos überfordern. Kein Wunder, dass mittlerweile, wie die jährliche Verleihung des Booker Prize für den besten Roman vor Augen führt, auch der Markt für hohe Literatur Verkaufspolitik mit den Mitteln des Showgeschäfts betreibt.

Kulturelle Kontinuität

Dennoch wäre es falsch, ein Bild der Trübsal zu zeichnen. Großbritannien hat trotz aller Modernisierungsschübe und Konflikte das Lachen nicht verlernt. Die humane Kultur der Pubs und der Colleges prägt nach wie vor den spezifischen Lebensstil der Insel in beträchtlichem Maße. Als Romanciers erreichen Akademiker wie David Lodge und Malcolm Bradbury mit ihren höchst unterhaltsamen, komischen Darstellungen des Universitätsbetriebes und der zeitgenössischen Ge-

links:
Henry Moore, *Reclining Figure*, Festival of Britain, 1951. Moores liegende Figur ist kontrastiv auf die stehende, klassische Figur der Tradition bezogen.

unten:
Francis Bacons Triptychon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* wurde 1945 in der Lefevre Gallery ausgestellt. John Russell schrieb über die Wirkung Bacons: »Die Besucher [...] sahen sich schockiert von Bildern, die so unbarmherzig schrecklich waren, daß ihnen der Verstand bei ihrem Anblick stehenblieb.«



sellschaft weite Teile der Bevölkerung. Insgesamt wird man freilich sagen müssen, dass die Bedeutung der englischen Literatur geringer geworden ist. Unterhaltungsbedürfnisse werden zum großen Teil vom Fernsehen befriedigt und der Vergleich mit der amerikanischen Literatur fällt für England nicht immer günstig aus. Die künstlerische Kreativität ist gleichwohl ungebrochen. Künstler von Weltrang, die in eigenständiger Weise zugleich den Anschluss an die kontinentale Moderne gefunden haben, sind der Steinhauer Henry Moore (»Reclining Figure«) und der Maler Francis Bacon. Wenn man mit dem Begriff der ›Postmoderne‹ eine Literaturkonzeption verbindet, welche den spielerischen und textuellen Charakter von Literatur hervorhebt, dann trifft dies nur auf Teile dieser nach wie vor stark vom Empirismus geprägten Literatur zu, z. B. auf John Fowles und Tom Stoppard.

Die Lyrik nach 1945

Überblick

Gruppierungen und Anthologien

Bei der Einschätzung des kulturellen und ästhetischen Ranges der nach dem Kriege in Großbritannien veröffentlichten Lyrik bewegt man sich auf unsicherem Gelände. Das internationale Echo ist deutlich schwächer gewesen als bei den Gattungen Drama und Roman. Doch sollten gerade die in jüngster Zeit sich häufenden Übersetzungen ins Deutsche vor vorschnellen Abwertungen warnen. »Provinzialismus« ist eine wenig hilfreiche Vokabel, weil sie den Blick auf die eigentlichen Qualitäten dieser Lyrik verstellt. Angesichts der zeitlichen Nähe können auch die stil- und formgeschichtlichen Einordnungen nur vorläufig ausfallen. Wie in der Moderne seit langem üblich, gibt es eine Reihe von einander ablösenden und aufeinander reagierenden Gruppierungen wie das Movement, die Belfaster Gruppe um Seamus Heaney, die »Martian School« u. a., die durch Anthologien einem größeren Publikum bekannt geworden sind. Es handelt sich dabei um folgende Gedichtsammlungen, die durchweg auch programmatisch gemeinte Einleitungen enthalten: *New Lines* (1956) und *New Lines II* (1963), beide herausgegeben von Robert Conquest; *The New Poetry* (1962), hg. von A. Alvarez, und *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982), hg. von Blake Morrison und Andrew Motion, und *The New Poetry* (1993), hg. von M. Hulse u. a. Wie ein Blick auf die Einleitung der repräsentativen, von Simon Armitage und Robert Crawford herausgegebenen Anthologie *The Penguin Book of Poetry from Britain and Ireland since 1945* (1998) lehrt, bewährt sich die Orientierung am Modell der Modernisierung auch bei der Einordnung der britischen Nachkriegslyrik. Stimmen werden nach 1945 hörbar, die den hohepriesterlichen, esoterischen Ton der Modernisten Yeats und Eliot verabschieden: die Stimme des (angeblichen) ›common man‹ (Larkin, Betjeman, u. a.), die rebellische, die kulturelle Vorherrschaft von Oxbridge infrage stellende Stimme von Einwanderern und Frauen, die Stimme der Regionen und keltischen Randgebiete (auffällig viele der bedeutenden Dichter der Sammlung stammen aus Irland, aber auch aus Schottland). Armitage und Crawford fassen diese Tendenzen unter dem Begriff »democratic voice« zusammen, um anzuzeigen, dass die Kräfte der individualisierenden Demokratisierung, Emanzipation und Differenzierung die lyrische Kultur der britischen Inseln nach 1945 entscheidend prägen.

Experimentelle Moderne vs. konservative Insularität

Theoretisch und praktisch bewegt sich die britische Nachkriegslyrik im Spannungsfeld zwischen experimenteller Moderne und konservativer, traditionsbewusster Insularität. Ein unmittelbarer Kontakt zur Ersteren wird durch die bemerkenswerte Lyrik des Pound-Schülers Basil Bunting (*Collected Poems,* 1968) hergestellt. Nachdichtungen aus verschiedenen Sprachen, Intertextualität, das Strukturvorbild der Musik (Sonate) und die Hinwendung zu konkreten Alltagserfahrungen – all das verbindet Bunting mit seinen modernistischen Lehrmeistern. Buntings Lyrik (*Briggflats, 1966)* verklammert das Lokale (Northumberland) mit dem Universalen, das Jetzt mit dem Einst auch metaphorisch auf höchst moderne, wissenschaftliche Weise, wenn er z. B. die Spuren, die der Mensch hinterlässt, mit dem Licht vergleicht, das uns nach vielen Jahren von einem Stern im Weltraum erreicht:

> Then is Now. The star you steer by is gone…
> Light from the zenith
> spun when the slowworm lay in her lap
> fifty years ago.

Wie in der politischen Arena bilden die kontinentaleuropäischen Innovationsschübe und Katastrophen der ersten Jahrhunderthälfte eine ständige Herausforderung, auf die man meist abwehrend (Conquest), gelegentlich aber auch offen und aufnahmebereit (Alvarez, Ackroyd) reagiert. Dieser Konflikt, den Peter Ackroyd in seinem Essay *Notes for a New Culture* (1976) auf die Behauptung zugespitzt hat, England habe die moderne, von Nietzsche und dem Strukturalismus herrührende Gleichsetzung von Welt und Sprache nie verstanden und deshalb nicht »literature« im eigentlichen Sinne, sondern lediglich »a continuing rhetoric of social truths« hervorgebracht, ist bis heute nicht ausgestanden. Doch fragt sich, wer am Ende die Oberhand behalten wird. Das englische Misstrauen (Evelyn Waugh, Robert Conquest, u. a.) gegenüber den radikalen Sprachexperimenten und den architektonischen Brutalitäten (Le Corbusier) der klassischen Moderne, der Verdacht, dass zwischen ästhetischer Gewalt und radikaler politischer Gewalt ein Zusammenhang besteht, der auf einen Mangel an gemäßigter liberaler Kultur verweist – dieses Misstrauen ist im Blick auf den Vortizisten Ezra Pound und den Futuristen Marinetti (beide sympathisierten mit dem italienischen Faschismus) ja nicht ganz unbegründet. Dabei darf man freilich nicht übersehen, dass die ästhetische Moderne eine Gewalt stilistisch inszeniert und sichtbar macht, die sie in der gesellschaftlichen, geistigen und technologischen Realität vorfindet, ganz abgesehen davon, dass die Nationalsozialisten die künstlerischen Neuerungen des frühen 20. Jahrhunderts als »entartete Kunst« verdammten.

Sprache und Erfahrung

Eine wichtige Spielart dieses ungelösten Konfliktes zwischen Moderne und klassischem Poesieverständnis ist das ungeklärte Verhältnis von Sprache und Erfahrung. Während Larkin die Erfahrung als entscheidende Instanz ansieht, die durch das sprachliche Fenster sichtbar gemacht werden müsse, betont Ackroyd nach dem Vorbild seiner französischen Lehrmeister den angeblichen Vorrang der autonomen, undurchsichtigen Sprache in unserem für die Poesie verbindlichen Weltbezug. Weitere Konflikte, die in- und außerhalb der Poesie ausgetragen werden, entstehen durch die Frage, ob ein Dichter ironische und realistische Selbstbeschränkung (Larkin in der Nachfolge Hardys, u. a.) üben oder dem Enthusiasmus der poetischen Phantasie freien Lauf lassen (K. Raine), ob er seine Materialien der Regionalkultur oder übergreifenden kulturellen Bezugsfeldern

(Mythen, Weltliteratur, Wissenschaft) entnehmen soll. Insgesamt wird man sagen dürfen, dass nicht nur der scharfe Moderne-Kritiker Larkin, der die schwierige Eliotsche und Poundsche Bildungsdichtung als Verstoß gegen die Regel der »pleasure« ablehnt, sondern auch Tomlinson, Hughes und Heaney den Radikalismus der modernistischen Stilexperimente nicht fortsetzen und die Wichtigkeit des nachvollziehbaren Inhalts für die poetische Rede bestätigen. Es macht das Besondere und Reizvolle der englischen Nachkriegsdichtung aus, dass sie metrisch, sprachlich und inhaltlich zwischen Tradition und radikaler Moderne angesiedelt ist.

Kontinuität der Haltungen: Agnostizismus, Vitalismus, Regionalismus, Künstlertum

Diese Zwischenlage erklärt nicht nur die größere, von der Popularität der Popmusiktexte (John Lennon, u. a.) freilich weit entfernte Publikumsfreundlichkeit dieser Dichtung, sondern auch die bei näherem Hinsehen erstaunliche Kontinuität der Themen und vor allem der Interpretationsweisen, die zeitgenössisch und individuell formuliert werden und teilweise doch viktorianisch-frühmoderne Traditionen fortsetzen. Offenbar hat die Modernisierung eine begrenzte Reihe von Problemen und Antworten hervorgebracht, deren Grundmuster zwar variiert, aber nicht entscheidend erweitert werden können. Immer wieder überwältigt von nostalgischen Erinnerungen an eine bessere englische Vergangenheit, richtet sich der Agnostiker und Patriot Larkin ungetröstet, ohne konkrete Hoffnung, im schäbigen Hier und Jetzt der verweltlichten Nachkriegsgesellschaft ein. Seine Grundhaltung erinnert an Thomas Hardy und Edward Thomas, aber auch an John Betjemans und Andrew Motions (*The Pleasure Steamers,* 1978) narrative Beschwörungen englischer Vergangenheit. Bei Hughes rückt an die Stelle der soziographischen Sehweise Larkins eine vitalistische, deren Pessimismus freilich nicht weniger stark ausgeprägt ist. Reminiszenzen an Lawrence, Shaw, Nietzsche und den Vitalismus werden wachgerufen, wenn er eine gewalttätige Tierwelt – Nietzsches »zynische Natur« – beschwört und in einem poetischen Prozess der Um-Mythologisierung der Bibel und dem Prometheus-Mythos unorthodoxe, provozierende Bedeutungen unterlegt. Indem Heaney das nordirische Schicksal der politisch-kulturellen Gespaltenheit und Unterdrückung durch das »Ausgraben« der persönlichen, geschichtlichen und vorgeschichtlichen Vergangenheit indirekt kommentiert, greift er auf ein seit dem historischen Roman bekanntes Verfahren zurück. Diese auffällige, schon vor geraumer Zeit in Gang gekommene Regionalisierung der britischen Kultur und Dichtung ist im Falle von Schottland (Hugh McDiarmid, Edwin Muir, Douglas Dunn, Liz Lochhead, Carol Ann Duffy, u. a.), Irland (John Montague, Patrick Kavanagh, Seamus Heaney, Eavan Boland, Paul Durcan, Ciaran Carson, Paul Muldoon, Matthew Sweeney, Medbh McGuckian, u. a.) und Wales (Gillian Clarke, Dylan Thomas, R.S. Thomas: »On the Farm«, »The Country Clergy«, »A Peasant«) nicht zuletzt politisch motiviert, beeinflusst aber auch das Selbstverständnis englischer Dichter wie Basil Bunting und Donald Davie. Tomlinson schließlich bevorzugt eine ausgesprochen ästhetische, von der Malerei beeinflusste Sehweise. Seine außerordentlich disziplinierten, jeglichen Gefühlsüberschwang vermeidenden Landschaftsgedichte feiern die Fülle und Kontraste der Schöpfung, entdecken in der Vielzahl der natürlichen Erscheinungen immer wieder Zeichen von paradiesischer Harmonie. Auch ein solcher völlig unromantischer Romantizismus wirkt vertraut und unvertraut zugleich.

Das Movement der fünfziger]ahre

Die vierziger Jahre

Schenkt man dem polemischen Zerrbild Glauben, das die Movement-Anhänger von der Lyrik der vierziger Jahre gezeichnet haben, dann wird diese von einer ungezügelten Wortflut beherrscht, in der die Tugenden wahrer, disziplinierter Dichtung untergingen. Tatsächlich ist das Bild sehr viel unübersichtlicher. Die schwülstige Rhetorik der neuen Apokalyptiker – 1940 erschien ein von J. F. Hendry und Henry Treece herausgegebener Band mit dem Titel *The New Apocalypse* – verdient nur deshalb Erwähnung, weil sie literarhistorisch das Ende der von Audens Stil bestimmten Phase markiert. Dichterisch bedeutender sind die Kriegsgedichte von Keith Douglas und Alun Lewis, die ohne dekorative Schnörkel und romantische Aufschwünge die Wahrheit über das zeitlos-harte Schicksal indischer Bauern (Lewis) oder die Todesverfallenheit des Menschen zur Sprache bringen. Eine eigenständige, deutlich gegen den Intellektualismus und das soziale Engagement der dreißiger Jahre gerichtete Dichtungskonzeption entwickelt eine Gruppe von Poeten, zu der George Barker, David Gascoyne, Vernon Watkins und Kathleen Raine gehören. Surrealistische Einflüsse (Gascoyne) verbinden sich bei ihnen mit religiösen Ideen zu einer Vorstellung von Dichtung, in der dem Dichter die Rolle eines visionären Barden zugewiesen wird und die Poesie die Aufgabe erhält, spirituelle Wahrheiten mittels des »Wunders der Bilder« (Barker) aufzudecken. Barker spricht von der »flüsternden Galerie/aller dionysischen Dichtung« und der »Apotheose des Wortes«. Am konsequentesten hat sich Kathleen Raine zur neuplatonisch-idealistischen Herkunft solcher Ideen bekannt.

Dylan Thomas

In Verbindung mit einem skandalösen Lebenswandel und frühen Tod sorgten Enthusiasmus, Bilderwut und verdeckter Spiritualismus nicht zufällig dafür, dass der Waliser Dylan Thomas zur auffälligsten Dichterpersönlichkeit der vierziger Jahre wurde. Von der Sprache besessen, übt sich Thomas in einer ausufernden, häufig parataktisch gefügten Rhetorik von Bildern, über denen immer dann ein besonderer Glanz liegt, wenn sie auf ländliche Kindheitserinnerungen zurückgreift (»Fern Hill«, »Poem in October«). Hier die erste Strophe von »Fern Hill«:

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was green,
  The night above the dingle starry,
    Time let me hail and climb
  Golden in the heydays of his eyes,
And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves
    Trail with daisies and barley
  Down the rivers of the windfall light.

Was wie eine entfesselte Rhetorik aussieht, ist in Wahrheit eine sorgfältig überarbeitete Komposition aus reimlosen Zeilen unterschiedlicher Länge. Hier wird das Absichtliche, Gemachte, besonders an der ironischen Abwandlung des Märchenstils (»And once below a time«) sichtbar. In solchen Preisgedichten auf die Schöpfung gelingt Thomas die poetische Überwindung seines angstvollen Lebensgefühls, für das Kopulation und Geburt schon immer im Zeichen des Todes stehen (Symbol des Wurmes). Wie kunstvoll Thomas in seinen gelungensten Gedichten verfährt, lehrt auch ein Blick auf die bewegenden Kurzgedichte »In my Craft or Sullen Art« und »Do not go gentle into that good night«. Das erste Gedicht arbeitet

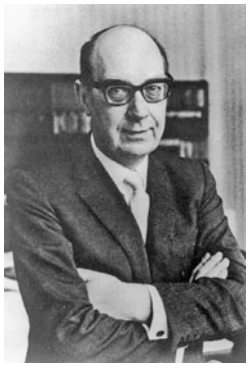
mit dialektischen Gegensätzen, um Thomas' Verständnis von Dichtung zu gestalten. Schon die Formulierung »sullen art« verstößt gegen die Tradition. »Mürrisch« kann Kunst aber sein, weil Leben und Liebe, wie das Ende des Gedichts hervorhebt, durchaus ohne Kunst auszukommen scheinen oder die Kunst ihnen nur schattenhaft gerecht wird. »Do not go gentle into that good night« ist eine klassische Villanelle, die aus fünf Dreizeilern mit zwei Reimen und einem abschließenden Vierzeiler zusammengesetzt ist, an dessen Ende die beiden ansonsten alternierend verwendeten Refrainzeilen »Do not go gentle into that good night« und »Rage, rage against the dying of the light« stehen. Entscheidend ist dabei die Funktionsverschiebung, die Thomas formal und inhaltlich vornimmt. Das ursprünglich einfache Bauern- und Hirtenlied, das um 1900 dem ästhetizistischen *l'art pour l'art* als angemessene Kunstform diente, wird angesichts des an Krebs sterbenden Vaters in ein Medium tragischer Ergriffenheit verwandelt. Die seelische Erschütterung und Rebellion des Sprechers spiegeln sich in den zwei herrischen Imperativen der Refrainzeilen und ihren gehäuft verwendeten starktonigen Silben.

Conquests Poetik der New Lines-Dichter

Dass Thomas seine sprachliche Virtuosität zunächst mit Parodien auf William Empson zur Schau stellte, ist aufschlussreich, hat doch gerade die ironisch-illu-

Hull an der Ostküste, eine Stadt, die Larkin in »Here« mit einer Mischung aus Faszination und kritischer Distanz beschreibt. Die Verbindung von Schäbigkeit und glitzernder Reklamewelt ist typisch für die städtischen Nachkriegsszenen der Larkinschen Poesie.

sionslose, auf die soziale Realität gerichtete, mit anzüglichen Wortspielen arbeitende Kunst (»Aubade«) dieses Poeten und Literaturkritikers den Movement-Dichtern der fünfziger Jahre – Philip Larkin, Thom Gunn, Kingsley Amis, D.J. Enright, Donald Davie u. a. – wichtige Impulse gegeben. Das Movement hält Distanz zu neuromantischen Wortkaskaden. Seine nüchterne, illusionskritische, empirische Grundeinstellung ist vom hauptsächlichen Befürworter dieser Stilrichtung, R. Conquest, schlicht als Rückkehr zu den Grundregeln der englischen Dichtungstradition gedeutet worden. Danach ist der Dichter nicht ein Bildungsexperte, der das Publikum mit unverständlichen Zitaten und Anspielungen verstört, sondern wie bei Wordsworth ein Mensch, der zu anderen Menschen spricht. Syntax und Logik, nicht die Montage von Bildern, bilden das Grundgerüst poetischer Rede. Die Sprache verweist nicht auf sich selbst, sondern auf die Erfahrungen des Dichters. Die übertriebene modernistische Suche nach Innovationen habe zu unerträglichen Verzerrungen, Dunkelheit und einem Kult der Gewalt geführt. So versteht sich das Movement als Rückbesinnung auf die bewährten Traditionen des englischen Empirismus und der englischen Dichtung, die mit modernen Erfahrungen durchaus vereinbar seien, weil die Alltagssprache die Fähigkeit zur Verjüngung und damit die Möglichkeit zum Ausdruck veränderter Wahrnehmungen habe.



Philip Larkin

Larkins soziographische Dichtkunst

Philip Larkins Dichtung entspricht solchen Vorstellungen fast vollständig, mehr jedenfalls als Thom Gunns von der Philosophie (Existentialismus) und amerikanischen Vorbildern beeinflusste Verskunst (*The Sense of Movement*, 1957). Da Larkin trotz seines schmalen Werkes (*The Less Deceived*, 1955; *The Whitsun Weddings*, 1964; *High Windows*, 1974) unbestritten als heimlicher Poeta laureatus der Zeit nach 1945 gilt, hat der Anspruch des Movement, die Haupttradition der englischen Poesie fortzusetzen, durchaus seine Berechtigung. Die gesellschaftliche Sehweise des Provinzromans der fünfziger Jahre und John Betjemans (»A Subaltern's Love Song« und »Executive« sind geniale Milieustudien im Rahmen herkömmlich geschlossener Lyrik) dringt auch in die Dichtung ein. Dies gilt für das Objekt, das Subjekt und das sprachliche Medium der poetischen Wahrnehmung gleichermaßen. Der Gegenstand der Larkinschen Poesie ist die überwiegend trostlose, punktuell (»Coming«) aber auch beglückende Realität der englischen Nachkriegsgesellschaft – junge Paare am Bahnhof (»The Whitsun Weddings«), todgeweihte Krankenhausbesucher (»The Building«), schäbige Junggesellenwohnungen, Reklame, Provinzstädte, leere Hotels, Landstreicher im Park, der Besuch einer leeren Kirche (»Church Going«), die neue sexuelle Freizügigkeit (»High Windows«). Wenn es noch eine Pastorale gibt, dann ist sie in der Stadt zu finden (»Here«) – eher aber in der Erinnerung an vom Aussterben bedrohte Traditionen. Unerbittlich legt Larkin immer wieder den Widerspruch zwischen illusionärer Erwartung und Wirklichkeit (»Poetry of Departures«) offen. Das Wort »home« kann die von ihm ausgelösten Hoffnungen nicht mehr erfüllen (»Friday Night in the Royal Station Hotel« u. a.). Nicht nur der Raum, auch die Seh- und Bewertungsweise der in den Gedichten inszenierten autobiographischen Dichterfigur ist gesellschaftlich geprägt, denkt sie doch durchweg in Kategorien wie Arbeit und Nichtstun, Erfolg und Versagen (»Toads Revisited«), Armut und Reichtum, soziale Isolation und Geselligkeit. Und überall lauert in Larkins trostloser Welt die Angst vor dem Tode (»Aubade«, »The Building«). Die Kunst Larkins lebt von der Lakonie und empirischen Detailgenauigkeit seiner Umgangssprache, seiner Fähigkeit zur abschließenden Pointierung und vor allem vom Verfahren des plötzlichen Tonwechsels, wenn unvermittelt Banales, Saloppes und

Zynisches ins Feierliche, Nostalgische und Erhabene umschlägt (»High Windows« u. a.). Berühmt ist die Eingangsstrophe zu »Church Going«, wo ein der Kirche entfremdeter Engländer auf einer Radtour ein stilles Gotteshaus besucht:

> Once I am sure there's nothing going on
> I step inside, letting the door thud shut.
> Another church: matting, seats, and stone,
> And little books; sprawlings of flowers, cut
> For Sunday, brownish now; some brass and stuff
> Up at the holy end; the small neat organ;
> And a tense, musty, unignorable silence,
> Brewed God knows how long. Hatless, I take off
> My cycle-clips in awkward reverence,

In Larkins Lyrik untersteht nicht nur die oft saloppe Alltagssprache der Absicht, den Abstand zwischen Kunst und gelebter Realität zu verringern; auch die in Kontrasten von Vergangenheit und Gegenwart und in den zahlreichen Vergleichen enthaltenen Perspektivierungen überraschender Art erziehen den Leser zur Kenntnisnahme der Wirklichkeit wie sie ist. Die grinsenden Gesichter der wartenden Rekruten im Gedicht »MCMXIV« – es geht also um den Beginn des Ersten Weltkriegs – sind der ernsten Situation unangemessen, verhalten sie sich doch so, als ob ihnen ein »August Bank Holiday lark« bevorstünde. Larkin gelingt mit seinen pessimistisch gefärbten Erkundungen der englischen Alltagsszene etwas Seltenes: Er verbindet populäre Leserfreundlichkeit mit poetischer Meisterschaft, Einfaches mit Komplexität, im Rahmen von Gedichten, die nur äußerlich (Strophen, Reime) als konventionell einzustufen sind.

Reaktionen auf das Movement

Tomlinson

Charles Tomlinson hat die Larkinsche Geste der sozialen und ästhetischen Selbstverkleinerung beklagt und als Ausdruck einer provinziellen Nachkriegsmentalität gedeutet. Der Leistung Larkins wird dieser Vorwurf nicht gerecht, er verdeutlicht aber, dass die »englische Tradition« nicht von allen Nachkriegsdichtern als verpflichtend empfunden wird. Tomlinson selbst hat sich zum Einfluss der Malerei, der französischen Phänomenologie und des amerikanischen Modernismus (W.C. Williams, W. Stevens, M. Moore) bekannt. An den *New Lines*-Dichtern bemängelt er nicht nur ihre »Provinzialität«, sondern auch ihre Unfähigkeit, die Schöpfung in neuer Weise zu sehen und in objektiver Sprachkunst sichtbar zu machen: » … their general failure to see things anew, to register any *nouveau frisson*, if one can attempt to strip Hugo's congratulatory phrase to Baudelaire of its more romantic nuances. They show a singular want of the vital awareness of the continuum outside themselves, of the mystery bodied over against them in the created universe, which they fail to experience with any degree of sharpness or to embody with any instress or sensuous depth …« (1957). Für Tomlinson, der mit dem Band *Seeing is Believing* (1958) zu seinem eigenen Standpunkt und Stil findet, ist der Dichter also vor allem der aus Respekt vor der Andersheit der Schöpfung Empfangende, der sein herrisches Ich möglichst zurückzunehmen hat. Passiv, kontemplativ, diszipliniert und mit kühler Leidenschaft wendet er sich der konkreten Fülle der natürlichen Erscheinungen zu, die ein Eigenleben führen und

nur gleichsam beiläufig in der dichterischen Phantasie metaphorisch verwandelt und angereichert werden (»The haze of autumn in the mind/ Is gold«):

The Gossamers

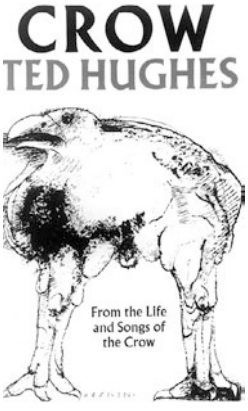
Autumn. A haze is gold
By definition. This one lit
The thread of gossamers
That webbed across it
Out of Shadow and again
Through rocking spaces which the sun
Claimed in the leafage. Now
I saw for what they were
These glitterings in grass, on air,
Of certainties that ride and plot
The currents in their tenuous stride
And, as they flow, must touch
Each blade and, touching, know
Its green resistance. Undefined
The haze of autumn in the mind
Is gold, is glaze.

Tomlinson registriert mit äußerster, quasi-definitorischer Genauigkeit die Begegnung zwischen wahrnehmendem Bewusstsein und nicht-menschlicher Außenwelt. Indem dabei die Modalitäten der Wahrnehmung und der Angemessenheit der sprachlichen Vermittlung, einschließlich der benutzten Metaphorik, selbst in den Blick kommen, nimmt seine Lyrik häufig selbstreferentielle Züge an (»Sea Change«). Trotz der distanzierten, richterlichen Haltung des Urteilens und Definierens ist natürlich auch Tomlinsons Dichtung nicht »objektiv«. Indem sie Begegnungen und Wechselwirkungen zwischen Subjekt und Objekt, Natur und Mensch (»Winter Encounters«) hervorhebt und die Gegensätze von Natur und Kultur, Leben und Tod, Krieg und Frieden (»Arizona Desert«) metaphorisch versöhnt, bezeugt sie das Wirken einer Phantasie, die auf die Herstellung einer spannungsvollen Lebenstotalität, von Nehmen und Geben, Aktiv und Passiv (»Swimming Chenango Lake«) abzielt. Sie strahlt analytische Ruhe und Beruhigung aus.

Unmut über den verengten soziographischen Blickwinkel der *New Lines*-Dichter und ihre englische Ideologie der traditionsbewussten »Vornehmheit« (»gentility«) äußerte auch A. Alvarez (1962). Die Pferde in Larkins »At Grass« sind für ihn gesellschaftliche, pastorale Geschöpfe, die nichts von der Fremdheit und Wildheit der Natur, nichts von der modernen Einsicht in die bestimmende Rolle der Aggression im psychischen und sozialen Leben spüren lassen. Tatsächlich ist Alvarez zuzustimmen, wenn er hervorhebt, dass in der poetischen Welt von Ted Hughes und der Amerikanerin Silvia Plath eine ganz andere Sehweise vorherrscht. Die christliche Ausgrenzung eines Bezirks der Moral und der Liebe verdrängt nach Hughes die Erkenntnis, dass Energie, Triebe und Gewalt die natürlichen Abläufe bestimmen, ohne dass diese Kräfte von einem erkennbaren Endzweck gesteuert würden. Dies läuft auf eine harsche Entidyllisierung der herkömmlichen romantischen Natursicht hinaus. Bilder der Gewalt, der Zerstörung und des Krieges prägen bei Hughes die Naturbeschreibungen, deren Thema der unerbittliche Lebenskampf ist (»Thistles«). »Thrushes« übersetzt die anthropolo-

Ted Hughes

gische Einsicht, dass Tiere durch ihre Instinktsicherheit dem zögernden, reflektierenden Menschen überlegen sind, in Vergleiche aus dem Bereich der technologischen Perfektion. Drosseln begeben sich auf Nahrungssuche mit der Präzision und Schnelligkeit von Maschinen: »Terrifying are the attent sleek thrushes on the lawn,/ More coiled steel than living – a poised/ Dark deadly eye, those delicate legs/ Triggered to stirrings beyond sense – […]«. Der die Stimme der Natur repräsentierende Falke verkündet im Monolog die Herrschaft der Gewalt (»Hawk Roosting«). Im sinnlosen Kosmos des »Kriegsliedes« (»Pibroch«) kommt der Mensch nur noch am Rande als alte, närrische Frau vor.



Baskins Crow wirkt ungeheuer massiv und bedrohlich. Obszön und eher Reptil als Vogel, symbolisiert das abscheuliche Tier Hughes' Sicht des 20. Jahrhunderts und des Kosmos.

Hughes' denkwürdige, außerordentlich genaue, das Physische betonende Tierporträts finden sich vor allem in den frühen Bänden *The Hawk in the Rain* (1957) und *Lupercal* (1960). Einem Schamanen ähnlich, versteht sich Hughes durch den Kontakt mit der Natur als poetischer Heiler und seine Gedichte gleichsam als Tiere. Mit außerordentlicher imaginativer Einfühlungsgabe beschwört Hughes die Seinsweise der Tierwelt vom Falken bis zum Fuchs. Trotz der poetologischen Bedeutung des großartigen Gedichts »The Thought-Fox« – der Fuchs ist gleichzeitig eine bedrängende, nicht-menschliche, physische Wirklichkeit und Teil des Autor-Gehirns, folglich Urheber des Gedichts – lässt es Hughes deshalb nicht zu, dass die sinnliche Gegenwart des Fuchses (»the hot sharp stink of fox«) hinter Abstraktionen und Allegorien verschwindet: »It is a real fox«, sagt Hughes in *Poetry in the Making* (1967), »as I read these poems I see it move […]«. In späteren Gedichten bevorzugt er die zyklische Form, die es ihm erlaubt, biblische und klassische Mythen umzuerzählen (*Crow*, 1970; »Prometheus on His Crag« in *Moortown*, 1979; *Tales from Ovid,* 1997). Die schwarze Krähe in *Crow* trägt die Züge eines listenreichen, bösartigen Tricksters, der als Produkt einer Gegenschöpfung Gottes Autorität untergräbt. Crow, der Anti-Adam, hat statt einer weißen eine schwarze Seele und bewegt sich überhaupt in einer schwarzen Welt. Der Regenbogen gilt hier nicht wie im Alten Testament als Zeichen des Neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen, sondern als etwas Schwarzes, das sich von Leere zu Leere erstreckt. In Hughes' gewalttätiger, nihilistischer Welt wird die göttliche Schöpfungsordnung parodiert und in der Figur Crow der amoralische Lebenserhaltungstrieb zum Prinzip des Seins erhoben. Gott selbst ist es, der in der Umdeutung des Sündenfalls (»Apple Tragedy«) sich als zynischer Spieler und Urheber des Unheils entpuppt. Der Feuerraub des Prometheus (in »Prometheus on His Crag«) symbolisiert für Hughes nicht die Befreiung des Menschen aus sklavischer Abhängigkeit, sondern den entscheidenden Unfall in der Zivilisationsgeschichte, die Hinwendung zum Rationalitätsprinzip. Das schöpferische Potential des Feuers wird ins Negative gewendet, schlägt zerstörerisch auf seinen Schöpfer zurück: »And the smoulder of man rose from the cities.« (»Prometheus on His Crag«, 12, Z. 7) Die Verdrängung der Natur gebiert Unheil. Noch in *Birthday Letters* (1998) deutet Hughes die Katastrophe seiner Ehe mit der amerikanischen Dichterin Sylvia Plath (sie beging Selbstmord) als Folge seines Versagens gegenüber dem Ruf der Natur (»Epiphany«), als er es ablehnte, ein ihm angebotenes Fuchsjunges zu kaufen.

Mit der Pose des Unheilspropheten, der mehr und mehr die karge, ritualisierte Sprache des Verkündigers spricht, begab sich Hughes für einen Teil der literarischen Öffentlichkeit trotz seiner öffentlichen Rolle als Poeta laureatus in eine Außenseiterposition. Denn gleichzeitig wurde in der englischen Lyrik ein leichter, spielerischer Ton vernehmbar. Alvarez' tragischer Ernst und der düstere Empirismus Larkins weichen zumal bei Craig Raine und Christopher Reid einer auffälli-

gen Vorliebe für weit hergeholte, ins Kokette und Bizarre hinüberspielende Vergleiche und Metaphern, die das Alltägliche verfremden. Die Rückkehr zur imaginativen Freiheit ist zweifellos ein grundlegendes Merkmal der in *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982) versammelten Dichter: »The new poetry […] reasserts the primacy of the Imagination in poetry, having come to see the Imagination not, as did the previous generation, as part of the dark force of modern history (Hitler, Hiroshima, the Nazi and Soviet camps) but as a potential source of tenderness and renewal.« (Introduction) In selbstreflexiver, postmoderner Weise zeigt Raines »An Inquiry into Two Inches of Ivory«, wie die Phantasie alltägliche Dinge – Staubsauger, Schalter, Bad, Kleiderschrank, Milchflaschen – im Akt des Wahrnehmens verfremdet. Im folgenden Auszug beobachten zwei in armlose Liliputanerköniginnen verwandelte Wasserhähne den badenden »Riesen«:

Daily things. Objects
In the museum of ordinary art.
Two armless Lilliputian queens
Preside, watching a giant bathe. […]
Water painlessly breaks his bent
Picasso legs.
(Z.13–21)

Die kokette Verwandlung der Welt, häufig im Spiegel literarischen und kunstgeschichtlichen Bildungswissens, wirkt anregend und amüsant, aber auch preziös und gewollt. Immerhin wird der Leser durch das Verfahren der verfremdenden Perspektivierung – besonders eindrücklich in »A Martian Sends a Postcard Home« – dazu aufgefordert, seine Umgebung neu zu sehen. Die ständige Brechung des Alltags läuft bei Christopher Reid *(Arcadia*, 1979) freilich auf eine entdämonisierende Umwandlung der Welt in einen zauberhaften Spiel- und Kunstbezirk (»Arcadia«) hinaus. Soll die Wirklichkeit mittels der idyllisierenden Phantasie wieder zu einem heimeligen, bewohnbaren Ort werden?

Seamus Heaney

Solche Grenzen sind beim wohl bedeutendsten Autor dieser Anthologie, Seamus Heaney, nicht spürbar. In Nordirland aufgewachsen, später nach Südirland gezogen, hat Heaney kein politisches Programm anzubieten, wohl aber die Erfahrung eines zwischen der englischen und der – weitgehend – verschütteten irischen Kultur stehenden Dichters. Verschüttet ist die irische Kultur teilweise deshalb, weil ihr seit der englischen Schulpolitik des 19. Jahrhunderts eine eigene Sprache, nämlich das Gälische, weitgehend abhanden gekommen ist. Um sich der eigenen Identität zu versichern, wendet Heaney die englische Sprache auf ausschließlich irische Gegenstandsbereiche (bäuerliches Leben, das Moor, »bog«) an, die als sedimentierte Natur- und Kulturgeschichte Irlands ein eigenes System von Zeichen bilden, das sich der Deutung und der imaginativen Teilhabe des Dichters öffnet. Der Schmerz der Spaltung und des Verlusts wird bei Heaney also in bemerkenswert eigenständiger und präziser Weise in schöpferische Arbeit umgesetzt. Die beschädigte Identität bedarf der Erinnerungsarbeit, um ihre Besonderheit aufzufinden und zu verstehen. Deshalb wendet sich Heaney der geschichtlich geprägten Landschaft, der Sprache (»Broagh« u. a.), den Ortsnamen (»Anahorish« bedeutet auf Gälisch »place of clear water«) und dem Mythos zu. In ihnen ragt die Vergangenheit in die Gegenwart hinein. Sie zu erforschen, »auszugraben«, bedeutet für Heaney die Begegnung mit dem eigenen Ich auf dem Um-

weg über die persönliche und die allgemeine Vergangenheit. Der Vorgang der dichterischen Spurensuche, ob er nun der eigenen Familie (»Digging«, Anfang von *Death of a Naturalist*, 1966) oder der fernen Vergangenheit (»The Tollund Man« in *Wintering Out*, 1972) gilt, ist niemals Selbstzweck, sondern ein Beitrag zum Verständnis der gegenwärtigen Situation des Dichters. Heaney verdeutlicht dies häufig durch die Einfügung dichtungsreflexiver, d. h. poetologisch zu verstehender Zeilen: »Between my finger and my thumb/The squat pen rests./I'll dig with it.« (»Digging«, Z. 29–31) Das fachmännisch ausgeführte Torfstechen des Vaters wird zur Metapher der geschickten, unaufdringlichen Arbeit des Dichters, der im kunstvollen Verfertigen des Gedichts nicht nur kulturelle Identität freilegt, sondern auch schafft. Vom Moor gut konservierte Leichen haben Heaneys archäologische Phantasie besonders angeregt. Die Gewalttätigkeit des Ritualmords im vorgeschichtlichen Jütland beleuchtet seine zwiespältige (»unhappy and at home«) Lage im modernen Irland: »Out there in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home.« (»The Tollund Man«, Z. 41–44). Für solche poetologischen und aktuellen Bedeutungen lassen sich auch Mythen und geschichtliche Vorfälle nutzen. In der griechischen Mythologie überwindet Herkules den Antäus nur dadurch, dass er diesen Sohn der Erde und der See durch Hochheben des kräftespendenden Kontaktes mit der Mutter Erde beraubt. Heaney hat diesen Mythos zweimal bearbeitet und dabei zwei Dichtungsweisen und Kulturen einander gegenübergestellt: weiblich vs. männlich, dionysisch vs. apollinisch, irisch vs. englisch. Zugleich versinnbildlichen die Antäus-Gedichte die politische und kulturelle Unterwerfung Irlands durch England. Dieses Trauma der Unterdrückung Irlands hat Heaney im Band *North* (1975) auch am Beispiel geschichtlicher Episoden zur Sprache gebracht. »Ocean's Love to Ireland« thematisiert die Kolonialisierung Irlands als Geschichte der Vergewaltigung einer Ehrenjungfrau von Königin Elisabeth durch den aristokratischen Abenteurer Sir Walter Ralegh. Heaneys Produktivität ist ungebrochen (*Field Work*, 1979; *The Haw Lantern*, 1987 und andere Sammlungen; Übersetzung des altenglischen Epos *Beowulf*, 2000), sein Ruhm mittlerweile weltweit, was sich nicht zuletzt in der Verleihung des Nobelpreises (1995) niederschlug.

König Offa, die bemerkenswerteF igur der *Mercian Hymns* von Geoffrey Hill, auf einer Münze des Jahrhunderts

Dieses Ausgreifen in die Geschichte, auch die Neigung zum längeren Erzählgedicht und den damit verbundenen Möglichkeiten der Perspektivierung sind für die englische Nachkriegsdichtung seit einiger Zeit ohnehin typisch (James Fenton, »A German Requiem«, »The Ballad of the Imam and the Shah«; Craig Raine, *History: The Home Movie*, 1994). Ein Großteil der Dichtung von Geoffrey Hill ist historischen und religiösen Gegenständen gewidmet und kreist um das Thema der Gewalttätigkeit (*For the Unfallen*, 1959; *King Log*, 1968; *Mercian Hymns*, 1971; *Tenebrae*, 1978). Der dichte, anspielungsreiche, oft nicht entschlüsselbare Stil von Hill, der vor allem von anderen Dichtern bewundert wird, unterscheidet ihn grundsätzlich von den Movement-Dichtern. Bei den *Mercian Hymns* handelt es sich um Prosagedichte über den angelsächsischen König Offa, der als tyrannischer Herrscher von Mercia (757–796) England zum ersten Mal einigte. Der schöpferische, nicht antiquarische Bezug Hills zur Geschichte offenbart sich schon darin, dass die historische Figur Offa zum bis heute wirksamen »presiding genius of the West Midlands« umgedeutet wird und der Text als Collage ständig die Gegenwart des Dichters mit den fernen Ursprüngen Englands vermittelt. Für Hill liegt die Faszination Offas in der Dialektik von Ordnung und Gewalt, die nicht nur die Zweideutigkeiten der politischen Geschichte Englands verdeutlicht, sondern auch die Zweideutigkeiten einer Sprache, die immer schon

Instrument der Herrschaft *und* des Widerstandes war, und einer poetischen Gestaltungstätigkeit, die durch gewaltsame Stilisierungen erneuernd wirkt. Indem der Dichter Sprache und Landschaft nach Sedimentierungen der Vergangenheit durchmustert, ähnelt seine Arbeit derjenigen des Archäologen und Historikers. Er versteht sich, wie schon Heaney, als »digger«. Folgerichtig entnimmt er der Geschichte auch die Metaphern für das Dichten. Offas Münzprägungen verbildlichen das gewaltsame Neuprägen einer lebendigen, gültigen poetischen Sprache; Offas Bau eines Dammes gegen die Briten konkretisiert die durch Grenzziehungen erst mögliche Ordnung des schönen Kunstwerks. Nicht umsonst nennt Hill Offa einen »tyrannical creator of order and beauty«. Was den Dichter Hill vom wahren Historiker unterscheidet, ist allerdings seine Weigerung, durch Argumentation und Erzählung bedeutungsvolle Beziehungen zu stiften. Von daher rührt die Dichte, das Physische, Undurchdringliche und Vieldeutige seiner Poesie. Dies wird auch im folgenden Text (1. Strophe von »History as Poetry«) deutlich, der das Pfingstwunder, die Ausgießung des Geistes, mit der sich ständig erneuernden Sprache verbindet: »Poetry as salutation; taste/ Of Pentecost's ashen feast. Blue wounds./ The tongue's atrocities. Poetry/ Unearths from among the speechless dead/ […]«.

Die achtziger und neunziger Jahre

Man wird abwarten müssen, wie neuere Entwicklungen und Namen einzustufen sind. C.H. Sisson kehrt zu einem harten, anspruchsvollen »Klassizismus« zurück (*Collected Poems*, 1984), experimentiert zeitweise aber auch mit dem modernistischen Erbe (Pound). Douglas Dunn erinnert in Ton und Inhalt seiner Gedichte an Larkin. Im Unterschied zu Larkin betonen aber Dunn und vor allem Tony Harrison ihre Herkunft aus der Arbeiterklasse, deren Kultur als ernstzunehmende Alternative begriffen wird, sie aber zugleich in eine Konfliktsituation mit den vorherrschenden kulturellen Mustern bringt, die sie als gebildete Dichter erlernen und nutzen. Daraus entsteht eine ebenso unbehagliche wie produktive Position im Niemandsland zwischen den Kulturen, eine Spannung, die Harrison im Gedicht »Me Tarzan« humoristisch darstellt. Paul Muldoon, ein Nordire, der schon in *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* erschien und mittlerweile noch an Statur gewonnen hat, erkundet in seinen kurzen und langen (»Immram«) Erzählungen u. a. die Verbindungen von persönlicher und öffentlicher Geschichte (»Identities«, »The Big House«). Dabei schlüpft Muldoon häufig in die Rolle des Reisenden, der, dem klassischen Pikaro nicht unähnlich, von seinen – auch komischen – Begegnungen mit der modernen Welt erzählt (»Immram«). Der Reisende auf der Suche nach dem Vater in Amerika beendet seinen Bericht so: »As I made my way back, like any other pilgrim,/ To Main Street, to Foster's poolroom.«

Paul Muldoon

Für die schwierige, mit Anspielungen auf Literatur, Kunst und Philosophie überquellende Elegie in Form eines Briefes in freien Versen (»Incantata: In memory of Mary Farl Powers"« aus *The Annals of Chile*, 1994) erhielt Muldoon, mittlerweile Professor an der Princeton University, mit gutem Grund den T.S. Eliot Preis:

> Again and again you'd hold forth on your own version of Thomism,
> your own *Summa*
> *Theologiae* that in everything there is an order,

that the things of the world sing out in a great oratorio:
it was Thomism, though, tempered by *La Nausée*,
by His Nibs Sam Bethicket,
and by that Dublin thing, that an artist must walk down Baggott
Street wearing a hair-shirt under the shirt of Nessus.

Ein merklich anderer Stil, der nicht gesellschaftliche Gegensätze, Bildungswissen oder den Mythos als Bezugsrahmen voraussetzt, vielmehr die »autonome« Sprache als solche, findet sich bei J. H. Prynne und den in der Anthologie *A Various Art* (1987 herausgegeben von Andrew Crozier und Tim Longville) versammelten Dichtern. Dass die Naturwissenschaft in unserer Kultur eine zentrale Rolle spielt, wird im folgenden Text von Prynne zum sprachlich-stilistischen Ereignis:

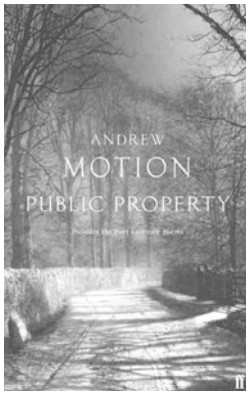
As
the 50 isotherm retreats there is
that secular weather laid down in pollen
and the separable advances on Cromer (easterly)
and on Gipping (mostly to the south).
The striations are part of the heart's
desire, the parkland of what is coast
inwards from which, rather than the reverse.
And as the caps melted, the eustatic rise
in the sea-level curls round the clay, the
basal rise, what we hope to call ›land‹.
(Aus: »The Glacial Question, Unsolved«)

Während Romantiker den Bruch der Kulturen (Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft) beförderten und die Zeit noch nicht gekommen sahen (Wordsworth), naturwissenschaftliches Wissen und naturwissenschaftliche Diskurse in eine poetische Rede aufzunehmen, die der Kommunikation zwischen Menschen dienen sollte, ist die Berührungsangst der Dichter vor der Naturwissenschaft in der Gegenwart einem neuen und intensiven Interesse (L. Greenlaw, u. a.) gewichen. Diese Wiederannäherung und die auffällige Rückkehr der Dichtung zu öffentlicher Rede, zur Welt und den gesellschaftlich-politischen Realitäten gibt der in den 80er und 90er Jahren geschriebenen britischen und irischen Lyrik ihr eigenes Gepräge (D. Kennedy). Die literarische Kultur pendelt also zwischen Anpassung an und Protest gegen die Modernisierung, in deren Logik auch die Spannung zwischen Zentralismus und Regionalismus liegt. Was seit dem 16. Jahrhundert auf die Einrichtung eines zentralistischen Nationalstaates, ja eines Empire drängt, löst regionale und antikoloniale Gegenbewegungen (Irland, Wales, Schottland, postkoloniale Gesellschaften) aus *und* die Überschreitung nationaler Einheiten im Zeichen der ökonomischen und kulturellen Globalisierung.

Kulturelle Pluralisierung

Die Folgen dieser Prozesse sind in der Anthologie *The New Poetry* (1993) mit Händen zu greifen. Zunächst: von einer Hauptströmung, genannt englische oder britische Lyrik, die eine kulturelle Vorherrschaft beansprucht, kann keine Rede mehr sein. Hatten Morrison und Motion 1982 noch den Versuch unternommen, einen solchen *mainstream* zu konstruieren, dann zerfällt die Lyrik-Anthologie von Hulse, Kennedy und Morley in irische, schottische, walisische, englische und postkoloniale (Linton Kwesi Johnson: »Inglan Is a Bitch«, Fred D'Aguiar, David Dabydeen, John Agard, Sujata Bhatt, Grace Nichols, Benjamin Zephaniah) Stimmen

mit je eigenem kulturellen Bewusstsein. Es passt in dieses Bild, dass Douglas Dunn 1992 eine Anthologie schottischer Dichtung veröffentlichte (*The Faber Book of Twentieth Century Scottish Poetry)*. Da die Idee einer verbindlichen englischen literarischen Tradition und Kultur an Autorität eingebüßt hat, orientieren sich viele der neuen Lyriker an ausländischen Mustern (Osteuropa, Südamerika, USA). So entspricht der ökonomischen Globalisierung die Entstehung eines komplizierten Geflechts von internationalen Wechselwirkungen und Abhängigkeiten. Durch Biographie oder Beruf bedingt gibt es auch Bezüge zu Deutschland (Michael Hulse, David Constantine, Michael Hofmann: »My Father at Fifty«), aber auch thematisch (Fenton, Ciaran Carson: »Dresden«). Selbst das *Standard English* behält nicht mehr seine unangefochtene Position seit Dialekte und Soziolekte, auch Kreolisierungen und Fachsprachen, verstärkt Einzug in die Diktion der Dichter halten (Tom Leonard u. a.). Armstrong und Crawford nahmen eine Reihe von Dichtern in ihre Anthologie auf, die in gälischer Sprache schreiben (Menna Elfyn u. a.).



Cover von Andrew MotionsB and *Public Property*

Die Rückkehr zur Welt und das Vorbild der Naturwissenschaften bedeuten, dass lyrische Texte häufig stark entsubjektiviert werden und auch sprachlich den Status von Reportagen und Dokumentationen in Versform annehmen. Was der Lyrik neuen Respekt verschafft, ist jetzt ihre Fähigkeit, in konkreter, auch satirischer Verdichtung neue kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen anzuzeigen, d. h. die Aufgabe des Beobachters und Zeitgeschichtlers zu übernehmen, der häufig auch in die Vorgeschichte der gegenwärtigen Situation ausgreift. Mit seiner Anspielung auf den Krimkrieg (1854) hebt Ciaran Carson im folgenden Gedicht die Kontinuität der Gewalt hervor, die Balaclava mit Belfast verbindet.

Belfast Confetti

Suddenly as the riot squad moved in, it was raining exclamation marks,
Nuts, bolts, nails, car-keys. A fount of broken type. And the explosion
Itself – an asterisk on the map. This hyphenated line, a burst of rapid fire…
I was trying to complete a sentence in my head, but it kept stuttering,
All the alleyways and side-streets blocked with stops and colons.

I know this labyrinth so well – Balaclava, Raglan, Inkerman, Odessa Street–
Why can't I escape? Every move is punctuated. Crimea Street. Dead end again.
A Saracen, Kremlin-2 mesh. Makrolon face-shields. Walkie-talkies. What is
My name? Where am I coming from? Where am I going? A fusillade of
question-marks.

Britische Postmoderne und Realismus

Die britische Version der Postmoderne verbindet hier, wie man sieht, textuelle, grammatische Metaphern mit der realistischen Repräsentation der gewalttätigen Szene: Ähnliche Dialoge zwischen Realismus und postmoderner Diskursivität, Wirklichkeit und imaginativem Konstrukt finden sich in Stadtgedichten von Peter Didsbury (»The Web«) und John Ash (»Streets«). Die Untrennbarkeit von Sprache, Politik und Medien ist auch das große Thema von C.A. Duffys Dichtung.

Liz Lochhead

Indem Liz Lochheads Pastiche »Bagpipe Muzak, Glasgow 1990« intertextuell auf Louis MacNeices zynisches Bild schottischer Zustände in den dreißiger Jahren Bezug nimmt (»Bagpipe Music«), macht sie gesellschaftlich-ökonomische Kontinuitäten durchschaubar und verdeutlicht zugleich sprachlich und inhaltlich die Entstehung neuer Problemfelder (ausländische Einflüsse, PR-Kampagnen, Drogen, Warenästhetik, schottische Nationalisten, u. a.): »Over pasta and pesto in

a Byres Road bistro, Scotland declares hersel‹ a nation«. Man strebt allenthalben Authentizität an, und dazu gehört auch (was nicht unproblematisch ist), die kulturkritische Distanz zur Marktkonformität aufzugeben; ästhetischer Wert und kommerzieller Erfolg werden, wie auch bei den Romanciers, nicht mehr unbedingt als Gegensätze gesehen. Entsprechend ändert sich das Selbstverständnis des Dichters, der nicht mehr einen Sonderstatus als Barde und Prophet anstrebt, sondern Anerkennung im bürgerlichen Beruf sucht und als Dichter öffentliche Wertschätzung, die sich in Preisen und Verkaufserfolgen ausdrückt, sehr wohl begrüßt. Deshalb lässt er sich auch, wie die Strategien der Publikumsansprache zeigen, auf die Konkurrenz mit den Medien und ihre Art der kulturellen Kommunikation ein.

Peter Reading

Die bisher beschriebenen Merkmale und Tendenzen britischer postmoderner Lyrik einschließlich des Bestrebens, Gewalt zu thematisieren und sprachliche Tabus zu verletzen, finden sich besonders eindrücklich bei Peter Reading. Beim folgenden Zitat aus »Ukulele Music« handelt es sich offenkundig um eine Zeitungsüberschrift (einschließlich Fettdruck), deren Realitätsgehalt mittels eines kritischen Zitats aus Zeitungsrezensionen (»too black and over the top«) über Readings Lyrik durch die Ironie noch verstärkt wird: »Sexual outrage on woman of 88 robbed of her savings./ Finger found stuck on barbed wire. Too black and over the top«. Die Rezensenten werden vom eigenen Medium widerlegt. Postmoderne Montage dieser Art dient hier ersichtlich in satirischer Weise der Wahrheitserkundung. Von dieser Lyrik und ihrer Sättigung mit politischer, historischer und wissenschaftlicher Welthaltigkeit hat man eigentlich den Eindruck, dass sie eine Lyrik ohne den Modus des ›Lyrischen‹ und ›Poetischen‹ sein will. Deshalb wird auch der Reim in der britischen (im Unterschied zur deutschen) Gegenwartslyrik zumindest im Augenblick häufig nicht mehr verwendet. Der Lyrik wird insofern gleichsam ihre Poetizität partiell ausgetrieben, wobei lyrische Ökonomie, Montagetechnik, konkrete Fülle und unmittelbare Nähe zur gelebten Erfahrung gleichwohl dafür sorgen, dass sie ihre Funktion der präzisen Wirklichkeitserkundung nach wie vor und vielleicht noch mehr als zuvor erfüllt. »Reading's nastiness« (»Ukulele Music«) ist nichts anderes als seine Bereitschaft, das tägliche Grauen der Zeitungsnachrichten sichtbar zu machen, indem er es konkret beim Namen nennt.

Peter Reading auf dem Cover seiner *Collected Poems*, Vol. 2

Postkoloniale Dichtung

Vergleichbar mit Entwicklungen in der Literatur- und Kulturwissenschaft wird in der Nachkriegsdichtung zunehmend ideologische und kulturelle Geschlossenheit durch politische, sprachliche, soziale, geschlechtsspezifische und ethnische Differenzerfahrungen aufgebrochen, die u. a. im Medium von Lyrik zum Ausdruck gebracht und verhandelt werden. Im konkreten Gedicht wirken diese Kategorien häufig zusammen, bespiegeln sich, so etwa, wenn postkoloniale Dichter zur Betonung ihrer Selbstständigkeit politisch-kulturelle Vorherrschaft mit herausfordernden Sprachgesten angreifen. Sista Rootz deckt in »Dictionary Black (Trap)« den Rassismus des im Oxford Dictionary verzeichneten Sprachgebrauchs auf. John Agard, aus British Guyana stammend, deutet in »Listen Mr Oxford Man« mit Witz und Selbstironie seine »fehlerhafte« Grammatik als Verbrechen am »Queen's English« und an dem, wofür es steht:

I ent have no gun
I ent have no knife
but mugging de Queen's English
is the story of my life

Linton Kwesi Johnson erklärt »Inglan« zur »bitch« und nutzt im Übrigen Rhythmen der jamaikanischen Dub-Musik und oralen Kultur für seine politisch engagierte Lyrik. Grace Nichols, geboren in British Guyana, rechnet in »Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath« mit den Errungenschaften westlicher Zivilisation und Wissenschaft ab (»anthropology«, »history«, »theology«, »industry«), die bekanntlich der Unterdrückung der Kolonialisierten dienten.

Je nachdem, ob die englische Szene aus binnenenglischer oder postkolonialer Perspektive zur Sprache gebracht wird, ergeben sich unterschiedliche Verfremdungen und Wirkungen, aber auch Ähnlichkeiten. Hier zunächst Douglas Dunns »On Roofs of Terry Street«, in dem die Zeichen der fremden Kultur gleichsam organisch und behutsam in die städtische Pastorale eingemeindet werden:

Television aerials, Chinese characters
In the lower sky, wave gently in the smoke.

Nest-building sparrows peck at moss,
Urban flora and fauna, soft, unscrupulous.
[...]

Obwohl Moniza Alvi (in Indien geboren) in ihrem prägnanten Gedicht »Arrival 1946« die Alteritätserfahrung hervorhebt, verraten die an Dunn und Larkin erinnernde Sprache und Wahrnehmungsweise, dass der Prozess der kulturellen Annäherung schon weit gediehen ist:

The boat docked in at Liverpool.
From the train Tariq stared
at an unbroken line of washing
from the North West to Euston.

These are strange people, he thought –
an Empire, and all this washing,
the underwear, the Englishman's garden.
It was Monday, and very sharp.

Weibliche Stimmen

Eine spektakuläre Ausweitung ihrer Erfahrungs- und Ausdrucksmöglichkeiten hat die britische Nachkriegsdichtung durch einen immer stärker anschwellenden Chor weiblicher Stimmen erfahren. Mit bemerkenswerter Kühnheit durchbrechen Stevie Smith (»Piggy to Joey«), Carol Rumens (»Stealing the Genre«), Selima Hill (»The Unsuccessful Wedding Night«; »Don't Let's Talk About Being In Love«), Liz Lochhead (»What the Pool Said On Midsummner Night's Day«, »Dreaming Frankenstein«) und Carol Ann Duffy (»Adultery«) erotische Tabus in einer Weise, wie man sie bei den männlichen Dichtern nicht findet. Das benutzte Repertoire an Sprechsituationen reicht dabei vom dramatischen Monolog der Allegorie Teich (Lochhead), deren Bedeutung leicht zu durchschauen ist (»I lie here, inviting, winking you in«), über einen schockierenden und zugleich befreienden ›autobiographischen‹ Bericht (Rumens) bis hin zum beklemmenden psychologischen Porträt einer sinnlichen, schuldhaften Existenz (Duffy) ohne erkennbaren Sprecher und zur gezielt verstörenden Bekenntnisform Selima Hills in »Cow« (»I want to be a cow/and not in love with you«). Als ob Frauen die Annahme einer überlegenen

Eavan Boland

weiblichen Kompetenz in allen Dingen, die Privates, Ehe, Familie und Intimes betreffen unter Beweis stellen wollten, finden sich immer wieder Gedichte, die mit auffälliger Scharfsichtigkeit eheliche Verhältnisse (Rumens, »A Marriage«; Anne Stevenson, »A Daughter's Difficulties«), das Verhältnis von Herrin und Dienerin (Duffy, »Warming Her Pearls«) oder die Mutter-Tochter-Beziehung (Eavan Boland) in den Blick nehmen. Um weibliche Erfahrung und Identität zu erkunden, nutzen Eavan Boland und Carol Ann Duffy gelegentlich Verfahren der Spiegelung moderner weiblicher Existenz mittels der Umdeutung antiker Mythen. Obwohl dabei der freie Vers, etwa in Form von Brieflyrik, eine erhebliche Rolle spielt, ist das Verhältnis von offenen und geschlossenen Formen selbstverständlich nicht zugunsten der einen oder anderen Seite entschieden. Selbst die Sonettform wird in der britischen Nachkriegslyrik nach wie vor gepflegt. Zahlreiche Beispiele finden sich in *The Penguin Book of THE SONNET*, ed. Phillis Levin (2001).

Carol Ann Duffy

Carol Ann Duffy wurde 2009 von Königin Elisabeth zur Hofdichterin (*poet laureate*) ernannt, zu deren Pflichten es gehört, zum Geburtstag der Herrscherin oder zu anderen Ereignissen von öffentlichem Interesse ein Gedicht zu verfassen. Vor ihr hatten nach 1945 u. a. John Betjeman, Ted Hughes und Andrew Motion diese Position innegehabt, also alles Männer englischer Herkunft. Die Wahl Duffys spiegelt nicht nur die hohe Wertschätzung, die Duffy in Großbritannien zumindest bei den Meinungsmachern in Presse und akademischer Öffentlichkeit genießt, sondern auch einen bemerkenswerten kulturellen Wandel. Mit Duffy wurde zum ersten Mal eine Frau mit dieser Berufung geehrt, die zudem aus einer katholischen schottisch-irischen Familie stammt und aus ihren lesbischen Neigungen und feministischen Überzeugungen kein Hehl macht. Was Duffys Prestige und Popularität begründet haben dürfte, ist ihre bemerkenswerte, von keinerlei Ängstlichkeiten behinderte Fähigkeit, im dramatischen Monolog in die Vorstellungs- und Sprachwelt anderer Personen einzudringen, also mit dem phantasievoll und spielerisch umzugehen, was die kognitive Psychologie »theory of mind« oder Gedankenlesen nennt. Das Gedicht »Mrs Lazarus« besteht z. B. aus dem narrativ angelegten Monolog der (in der Bibel nicht vorhandenen) Witwe des biblischen Lazarus. Sie erzählt, wie sie sich innerlich allmählich von ihrem

Carol Ann Duffy, erster weiblicher Poeta laureatus, wird von der Queen empfangen (2009).

verstorbenen Ehemann löst, um dann schockartig – nicht erfreut – seine Wiederkehr aus dem Grab zu erleben. Duffy überzeugt in solchen Porträts mit einem psychologischen Realismus, der keine Tabus kennt. Diese Neigung zum dramatischen Monolog (vgl. »Warming her Pearls«) erklärt Duffys zunehmende Verwendung narrativer Elemente (*Feminine Gospels*, 2002), was allerdings in »The Laughter of Staffordshire Girls' High« zwar die Lesbarkeit erhöht, aber nicht eine Qualitätssteigerung nach sich zieht. In ihren besten Gedichten gelingt es Duffy allerdings, im Slang ihrer Sprecher (»The Captain of the 1964 Top of the Form Team«, »Poet of Our Times«) Ton und Selbstverständnis der Massenmedien zu inszenieren und zu karikieren. Der Journalist deutet in seinem Monolog die von ihm erfundenen Zeitungsüberschriften als Beweis dafür, dass er ein »poet for our times« sei. Hier die erste Strophe von »Poet for Our Times«:

I write the headlines for a Daily Paper.
It's just a knack one's born with all-right-Squire.
You do not have to be an educator,
just bang the words down like they're screaming *Fire!*
CECIL-KEAYS ROW SHOCK TELLS EYETIE WAITER.
ENGLAND FAN CALLS WHINGEING FROG A LIAR.

Trotz ihrer beachtlichen sprachlichen und imaginativen Virtuosität setzt Duffy die Movement-Tradition insofern fort, als ihre Lyrik sehr – manchmal zu sehr – zugänglich bleibt. Sie bildet deshalb den Gegenpol zu jener Minderheit von britischen Dichtern, die nach 1945 gezielt die experimentelle und modernistische Tradition anglo-amerikanischer Lyrik beerbten und fortsetzten, so z. B. Basil Bunting, Roy Fisher, W.S. Graham, Ian Hamilton Finlay u. a.

Modernistische Traditionen: Graham und Finlay

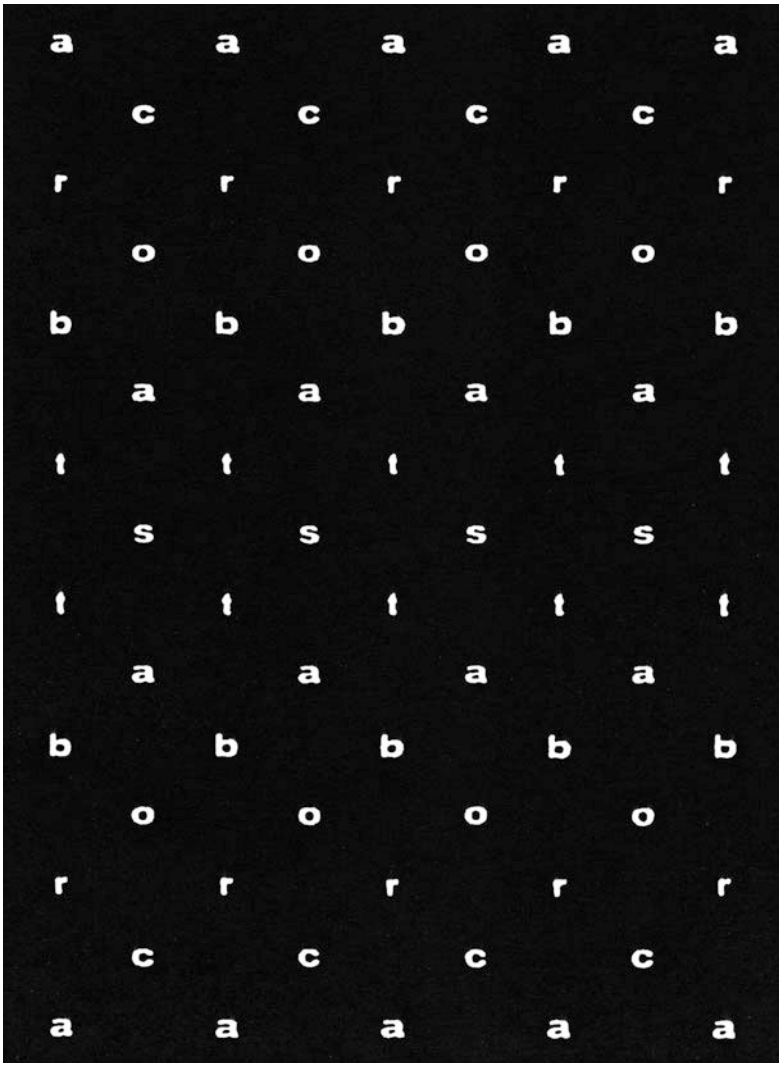
W.S.Grahams Poesie wirkt immer wieder visionär. In den Imperativen von »Listen, Put on Morning«, bei denen ohnehin unklar ist, wer sich an wen wendet, fällt die gezielte Erzeugung von Ambiguitäten und Paradoxien auf:

Listen. Put on morning.
Waken into falling light.
A man's imagining
Suddenly may inherit
The handclapping centuries
Of his one minute on earth.

Soll der Adressat den Morgen oder die Trauerkleidung (morning/mourning werden gleich ausgesprochen) anlegen? Soll er in fallendem Licht, also am Abend, aufwachen? Sollen die Phantasien eines Mannes in der Minute seiner Existenz die klatschenden Jahrhunderte erben? Die Übersetzung solcher Rede in ›vernünftige‹ Rede scheint unmöglich. Grahams ausgeprägtes Sprach- und Kommunikationsbewusstsein wird zum Thema in dem Gedicht »The Constructed Space«.

Mit seinen künstlerischen Aktivitäten fällt der in Schottland aufgewachsene Ian Hamilton Finlay völlig aus dem Rahmen der sprachlich-kulturellen ›Englishness‹, wie man sie von den Movement-Dichtern her kennt. Erstens überschreitet er mit dem von ihm in jahrelanger Arbeit geschaffenen Garten »Little Sparta« südlich von Edinburgh übliche Einteilungen von Kunst, indem er in die kunstvoll gestaltete Gartenlandschaft Objekte aus Stein und Holz mit poetischen (z. B. auch lateinischen, die er u. a. Vergils *Georgica* entnimmt, oder deutschen, die meist mit

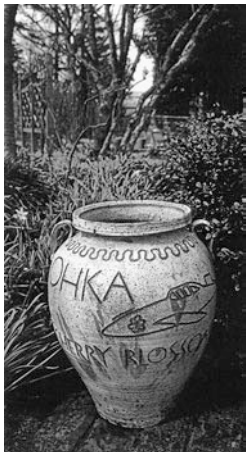
den Weltkriegen zu tun haben) Inschriften setzt. Damit fügt er Natur und Kultur, Skulptur und Sprache zu einer Gesamtkomposition zusammen, die man auch Gedicht nennen könnte. Zweitens war er ein bedeutendes Mitglied jener internationalen Bewegung, die konkrete Dichtung praktizierte, also eine Dichtung, die Sprache als visuelles Zeichenmaterial für Raumkompositionen nutzt. Hier das Gedicht »Acrobats«:



Das Thema der Gewalt

Wie schon des Öfteren angedeutet, ist ein großes Thema der britischen und irischen Nachkriegsdichtung die Gewalt – im Kontext der Weltkriege, der Entkolonialisierung, der irischen Frage, der Frauenfrage, des Holocaust und der Gewalt in den Medien keine Überraschung. Besonders irische Dichterinnen und Dichter haben sich mit gutem Grund diesem Thema zugewandt. Eavan Boland veröffentlichte 1994 einen Gedichtband mit dem Titel *In a Time of Violence*, der irische Geschichte in den Blick nimmt, und 2007 einer weiteren mit dem Titel *Domestic*

Violence. Paul Durcan gedenkt im Gedicht »In Memory of Those Murdered in the Dublin Massacre, May 1974« der Opfer eines Massakers. Bleiche Pilze in einem nicht mehr genutzten Schuppen, die ihr Licht nur aus einem Schlüsselloch empfangen, stehen in Derek Mahons sehr bewegendem Gedicht »A Disused Shed in Co. Wexford« für die unschuldigen Opfer von Gewalt in der menschlichen Geschichte, an welche die mittlerweile stumm gewordenen Stätten des Grauens und der verstörenden Erinnerung (Bergwerke in Peru, Treblinka, etc.) gemahnen. Carol Ann Duffy löste mit ihrer offenbar zu unbestimmten poetischen Reflexion über Gewalt (»Education for Leisure«) eine kontroverse Diskussion aus. Körperlicher Verfall, Krankheit und Leiden als gleichsam naturgegebene Formen der Gewalt sind ebenfalls immer wieder Auslöser bewegender Gedichte geworden (z. B. in Muldoons »Incantata«). Welche Wirkung die Verbindung von traditionell geschlossener Form und thematischem Tabubruch – es geht um Aids – erzeugen kann, lässt sich an Thom Gunns Meisterwerk »The Man with Night Sweats« (1992) studieren:



Graburne mit der Aufschrift OHKA CHERRY BLOSSOM in »Little Sparta«. Der Text erinnert an die Seeschlachten zwischen Amerikanern und Japanern während des Zweiten Weltkriegs. Kirschblüte nannten die Japaner ihre Flugzeuge mit Selbstmordkommandos - kurzlebig und schön.

I wake up cold, I who
Prospered through dreams of heat
Wake to their residue,
Sweat, and a clinging sheet.

My flesh was its own shield:
Where it was gashed, it healed.

I grew as I explored
The body I could trust
Even while I adored
The risk that made robust,

A world of wonders in
Each challenge to the skin.

I cannot but be sorry
The given shield was cracked,
My mind reduced to hurry,
My flesh reduced and wrecked.

I have to change the bed,
But catch myself instead

Stopped upright where I am
Hugging my body to me
As if to shield it from
The pains that will go through me,

As if hands were enough
To hold an avalanche off.

Der Monolog des todesverfallenen Aids-Kranken erweckt rhythmisch und bildlich den Eindruck beklemmender Finalität, indem er Enjambements meidet, oft

mit einer betonten Silbe einsetzt, alternierend gereimte Vierzeiler (Kreuzreim) mit epigrammatischen, gereimten Zweizeilern (Paarreim) verbindet und in einer abschließenden Pointierung (»avalanche«) gipfelt, die den Zusammenbruch des Körpers und damit die Unangemessenheit der ihn kennzeichnenden Leitmetapher »shield« hervorhebt. Im Vorbeigehen bekräftigt der Text die alte Einsicht, dass Authentizität und ›Künstlichkeit‹ einander nicht ausschließen, sondern sogar bedingen. Bewusste Gemachtheit erweist sich als ein Verfahren der Herstellung von Authentizität.

Die britische Lyrik nach 2000

Volksnähe und Dichterkrieg

Die zeitgenössische britische Lyrik zeigt einige außergewöhnliche Wesenszüge und auffällige Besonderheiten. Wer bei Dichtern vorschnell an das Klischee vom sensiblen, öffentlichkeitsscheuen, etwas lebensfremden Künstler denkt, wird bald erkennen, dass britische Lyriker und Lyrikerinnen ein ganz anderes Auftreten an den Tag legen. Das dichterische Selbstverständnis vieler britischer Lyriker basiert auf Volksnähe und Bodenständigkeit; man betont die Teilhabe am Alltäglichen und zeigt, dass man mit beiden Beinen fest im ›richtigen Leben‹ steht. Bei Lesungen herrscht eine betont informelle Atmosphäre; es wird viel gescherzt und gelacht, die Autoren erläutern Metaphern und Anspielungen, schildern detailliert die Entstehungsgeschichte der vorgetragenen Texte und geben Anekdoten aus ihrem Privatleben zum Besten. So warm das Verhältnis zu den Lesern, so aggressiv und offen feindselig ist das Verhalten britischer Lyriker untereinander. Provozierende Interviews, Partei ergreifende Essays, programmatische, die gegnerische Seite verunglimpfende Eröffnungsreden, bissige Repliken im Feuilleton – in Großbritannien spricht man deshalb nicht zu Unrecht von einem *poetry war*, einem Krieg der Dichter und lyrischen Schulen.

Wer aber nun die Streitparteien sind, wo genau die Gräben verlaufen und auf welchen Kriterien sie gründen, ist für Außenstehende oft nur schwer nachvollziehbar. Soziale und regionale Faktoren spielen hier ebenso eine Rolle wie Bildungsstand, besuchte Universität, ideologische Zugehörigkeit, persönliche Freundschaft oder Wahl des Hausverlags. Hingegen sind Machart und Themenwahl der Gedichte allein oft keine hinreichenden Kriterien, und es kommt nicht selten vor, dass die Texte erbitterter Gegner einander stilistisch zum Verwechseln ähnlich sind. Dies erstaunt umso mehr, als sich die diversen ›Dichterbeschimpfungen‹ sehr wohl auf unüberbrückbare Auffassungsunterschiede in der künstlerischen Selbstdefinition und auf die Unvereinbarkeit ästhetisch-poetologischer Überzeugungen berufen. Grob gesprochen gibt es in der britischen Lyrikszene nach eigener Beschreibung der Beteiligten zwei Hauptgruppen, die einander seit Jahren unversöhnlich gegenüber stehen: Es sind dies die Vertreter des lyrischen Mainstream und die Autoren und Autorinnen der britischen Avant-Garde.

Eric Mottrams folgenreiche Herausgeberschaft

Die geschichtlichen Wurzeln dieses Konflikts sind weit verzweigt und äußerst vielschichtig. Als wesentliche Begebenheit wird in diesem Zusammenhang häufig Eric Mottrams Herausgeberschaft der *Poetry Review* (1971–1977) genannt. Das einflussreiche Lyrikmagazin *Poetry Review* erscheint seit 1912 und ist der Herausgabe von Werken etablierter Autoren und Autorinnen des Mainstream gewidmet. Als zentrale Publikation der Poetry Society fungiert die Zeitschrift als konservatives Sprachrohr eines der wichtigsten Akteure in der britischen Lyrikszene. Bereits

seit dem Jahr 1909 vergibt die Poetry Society Gedichtaufträge und Preise, organisiert Lesungen, Wettbewerbe, Lyrik-Events, Workshops und Festivals und nimmt einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf die Geschicke der britischen Gegenwartslyrik, oder wie es der *poet laureate* Andrew Motion formulierte: »The Poetry Society is the heart and hands of poetry in the UK«.

British Poetry Revival

In bewusster Missachtung der kulturpolitischen Ausrichtung des Magazins nützte nun Eric Mottram, selbst Lyriker, seine Amtsperiode als Herausgeber der *Poetry Review* dazu, britische Leser mit der neuesten amerikanischen Lyrik bekannt zu machen. Neben der britischen Erstpublikation ausgesuchter Werke der amerikanischen Beat Generation, der Black Mountain Poets und der New York Poets war ihm die Förderung britischer *fringe*-Autoren ein erklärtes Anliegen. Mottram druckte unter anderem Gedichte von Roy Fisher, Edwin Morgan, Michael Horovitz, Lee Harwood, Tom Raworth und Bob Cobbing – allesamt deklarierte anti-*establishment* Lyriker – und wurde prompt vom Arts Council mit dem Verweis auf den von ihm begangenen »treacherous assault on British poetry« abgesetzt. Seither hat dieser ›Verrat‹ ikonischen Charakter, Mottram gilt als lyrischer Rebell, und die unter seiner Ägide publizierten Autoren machten sich kollektiv als ›British Poetry Revival‹ einen Namen.

Cover der einflussreichsten Lyrikzeitschrift

Der Versuch einer Machtübernahme war damit gescheitert, und die Reformer zogen sich resigniert in die von lokalen Gruppierungen getragene freie Szene der Pub-Lesungen und privat finanzierten Publikationen mit Kleinstauflage zurück. Zahllose Lyrikmagazine und Kleinverlage wurden in den folgenden Jahren ins Leben gerufen, und auch die Gründung von Neil Astleys Bloodaxe Books reicht in jene Zeit zurück. Bloodaxe, mittlerweile einer der wichtigsten einschlägigen Verlage, war ursprünglich als Alternative und Konkurrenz zu den etablierten Mainstream-Verlagen Faber und Penguin konzipiert gewesen. Allerdings ist der Verlag mittlerweile durch die Edition populärer *themed anthologies* (Lyriksammlungen, die unter einem bestimmten thematischen Motto stehen) selbst höchst erfolgreich geworden, was ihn wiederum zum Angriffspunkt der jüngsten Generation der Avant-Garde werden ließ. – Eric Mottrams erzwungener Abgang jedenfalls hatte das Schisma der britischen Lyrik sichtbar gemacht. Das Machtgefälle zwischen Mainstream und *underground* war etabliert, und die aus jener Zeit stammenden wechselseitigen Fremdstereotype und negativen Gruppenzuschreibungen haben seit jenen Tagen keine wesentliche Änderung erfahren.

Mainstream vs. underground

Der lyrische Mainstream: leserfreundlich und populär

Im Großbritannien des einundzwanzigsten Jahrhunderts schätzt man die eingängige, leserfreundliche Poesie. Jener Gedichttypus, der von Mainstream-Verlagen verlegt, mit den großen nationalen Lyrikpreisen bedacht (T. S. Eliot Prize for Poetry, Forward Poetry Prize, Costa Poetry Award), in der Presse besprochen und zu privaten wie öffentlichen Anlässen gerne rezitiert wird, ist formal vergleichsweise simpel und zielt mit seiner Betonung subjektiven Erlebens und Empfindens in erster Linie auf einen Gefühlsrespons der Leser ab. Die beschriebenen Situationen sind allesamt dem britischen Alltagsleben entnommen: Das lyrische Ich fährt im Taxi vom Flughafen Heathrow nach London (Fred D'Aguiar, »Home«), beobachtet Arbeiter beim Bau eines Landungsstegs (Andrew Motion, »From the Journal of a Disappointed Man«), jätet Unkraut (Simon Armitage, »Chainsaw Versus the Pampas Gras«) oder nimmt einen frisch gefangenen Fisch aus (Jen Hadfield, »Song of Parts«). Aus der skizzierten, dem Leser wohl bekannten Alltagssituation entspinnt sich eine ›*revelatory anecdote*‹, eine kurze Begebenheit, der das Gedicht tiefere Bedeutung beimisst. Andere Texte sind weniger lyrische Mini-Erzählungen denn alltagsphilosophische Vignetten, die sich der eingehen-

den Betrachtung eines eng umgrenzten Sachverhalts widmen. In Wendy Copes »Being Boring« etwa bricht die Sprecherin eine Lanze für ein ereignisarmes Leben, Roger McGough erläutert die Ähnlichkeiten zwischen Spitalsbett und menschlicher Existenz (»The Wrong Beds«), und Eavan Bolands Alter Ego geht in »Inheritance« der Frage nach, was man den eigenen Nachkommen sinnvollerweise vererben solle.

Die punchline*: Markenzeichen des Mainstream*

In ihrem Aufbau ähneln viele dieser Texte der Anekdote oder dem Witz. Eine im Kern bekannte Situation, die der Leser schon oft so oder in ähnlicher Form erlebt hat, endet in überraschender Weise oder wird – und dies typischerweise in den beschließenden Versen des Gedichts – in ein neues, fremdartiges Licht getaucht. Die *punchline*, die am Ende so vieler zeitgenössischer britischer Gedichte steht, bringt eine komische Wendung, kann aber auch in einer besonders prägnant formulierten Conclusio oder im Bereitstellen einer lakonischen Kurzanalyse des Gesagten bestehen. Der abrupte Sprung vom Bekannten und Vertrauten zum Unerwarteten oder überspitzt Formulierten ermöglicht dem Leser einen ereignishaften Nachvollzug des Texts. Häufig eingesetzte Effekte wie Spannung, Überraschung, Rührung, Schock und Komik führen zu einer unmittelbaren, mild kathartischen Reaktion und machen das Mainstream-Gedicht zu einer gern konsumierten, weil unterhaltsam-anregenden literarischen Kurzform.

Authentizitätsfiktion

Ein hervorstechendes Kennzeichen der neuen britischen Lyrik ist der verstärkte Einsatz verschiedener Strategien der Authentizitätsfiktion. Durch eine betont realistische, detailhafte Schilderung hoch privater Szenen wird die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen realem Erleben und einer von einem ästhetischen Konstrukt projizierten *possible world*, bewusst umspielt. Insbesondere die sprecherbezogene Information erscheint derart individualisiert (und deckt sich überdies mit den biographischen Daten des realen Autors/der realen Autorin), dass man meint, einen authentischen Tagebucheintrag in leicht lyrisierter Form vor sich zu haben. Orte, Namen, Begebenheiten, alles entspricht bis ins kleinste faktische Detail den Tatsachen. Bei so viel Wirklichkeitsnähe kann der Leser kaum umhin, das lyrische Ich als ästhetisch verbrämte Stimme des Autors aufzufassen. Perspektivierung und Innensicht verstärken noch diesen Eindruck. Man fühlt: Hier gibt sich einer preis, hier gewährt jemand privilegierten Einblick in sein ganz privates Leben. Das verstärkt die Glaubwürdigkeit von Autor und Werk, rückt allerdings auch die Geformtheit des Diskurses und seinen Status als Artefakt in den Hintergrund. Dafür kann der Leser das sprachliche Kunstwerk direkter, als dies sonst der Fall zu sein pflegt, auf die eigene Vita beziehen und die Botschaft des Gedichts als Leitfaden und Interpretationshilfe für das eigene Handeln nehmen.

Annäherung an die Alltagssprache

Der sprachliche Duktus des britischen Mainstream-Gedichts ist der Alltagssprache angenähert und in vielen Texten kaum von jener unterscheidbar. Klassische lyrische Vertextungsverfahren wie lautliche Muster oder bildhafte Wendungen werden sparsam und in unaufdringlicher Weise eingesetzt, um den Text dezent zu ästhetisieren, ohne dadurch den Blick auf seinen eigentlichen Kern, seinen zentralen »emotionally intelligent insight« (Peter Middleton), zu verstellen. Weder die Einheit und Autonomie des Subjekts noch dessen Zugang zu Wirklichkeit und Erkenntnis erscheinen der neuen britischen Mainstream-Lyrik als Problem. Auch das Abbildungsvermögen der Sprache und die Möglichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation werden als gegeben vorausgesetzt. Einzig das Leben selbst stellt den Menschen Widrigkeiten und Schicksalsschläge in den Weg, denen es mit der richtigen (und häufig als typisch britisch markierten)

Haltung zu begegnen gilt. Mit derartigen weltanschaulichen Prämissen ist die zeitgenössische britische Lyrik denkbar weit vom radikalen epistemologischen Skeptizismus der Postmoderne entfernt. Sie orientiert sich vielmehr an einem pragmatischen Empirismus, am Urteilsvermögen des ›gesunden Menschenverstands‹ (*common sense*), an einem christlich geprägten, säkularisierten Humanismus und an der Maxime britischer Anständigkeit (*British decency*). Nicht an den Grundfesten logozentrischen Denkens will man rütteln, nicht mittels radikal disruptiver Sprachhandhabung verkrustete Sprachstereotype und verfälschende Denkmuster aufbrechen, nicht durch verbale Destruktion des Bestehenden die Möglichkeit einer utopischen, geläuterten Sprache ahnen lassen. Aufgezeigt werden soll vielmehr das, was im ›richtigen Leben‹ wirklich zählt: menschliche Beziehungen und die Schönheit und heilende Kraft einer wiederum häufig als britisch markierten Natur. Die neue Mainstream-Lyrik will zu Kleinsterkenntnissen verhelfen, zu *mini-epiphanies* sozusagen, die Kraft geben sollen für den Alltag. Aktuelle politische Missstände werden deshalb nicht ausgeklammert (siehe etwa David Herds »September 11th, 2001« oder Lorraine Mariners »Thursday« zu den Terroranschlägen von 9/11 und 7/7), im Wesentlichen aber bestätigt die Mainstream-Lyrik den Status quo und feiert das menschliche Dasein im Allgemeinen und den britischen Lebensstil im Besonderen.

Common sense, *Naturverbundenheit,* British decency

Ein gutes Beispiel für das oben Gesagte ist Jo Shapcotts im Jahr 2010 publizierter Lyrikband *Of Mutability*, der mit dem Costa Prize for Poetry, dem Costa Book of the Year Award und der Queen's Gold Medal for Poetry prämiert wurde. ›*Mutability*‹, also ›Veränderlichkeit, Wandel‹, impliziert im Verständnis der Autorin Vergänglichkeit, Verfall und Tod, umfasst aber auch positivere Aspekte wie Reifung, persönliche Weiterentwicklung und bereichernde neue (Selbst-)Erfahrungen. Aus den Medien weiß man, dass die Texte des schmalen Bändchens während jener Jahre verfasst wurden, als die Autorin an einer schweren Krebserkrankung litt. Das erste Gedicht mit dem Titel »Of Mutability« beginnt denn auch mit der Beschreibung instabiler Körperzellen und dem Verweis auf »blood tests«, deren besorgniserregende Ergebnisse an der ernsten Miene des Arztes abzulesen sind. Der folgende Text »Era«, der den frühmorgendlichen Weg in die Klinik beschreibt, wo sich das lyrische Ich einer Krebsoperation unterziehen muss, ist geradezu ein Musterbeispiel für die britische Mainstream-Lyrik und ihr Bekenntnis zu schmucklos-nüchterner Sprache, exzessiver Detailtreue und autobiographischer Authentizität: »The twenty-second day of March two thousand and three/ I left home shortly after eight thirty/ on foot towards the City. I said goodbye/ to the outside of my body: I was going in.« Reflexionen über die äußerlich sichtbaren Zeichen der Chemotherapie (»Hairless«) und den eigenen Tod (»The Deaths«) werden allmählich von zuversichtlicheren und schließlich von ekstatisch den eigenen Körper und das Leben besingenden Gedichten abgelöst. Höhepunkt und Abschluss des Bandes bilden die beiden Gedichte »Procedure« und »Pissflower«. Während Letzteres die simplen Freuden lustvollen Urinierens beschreibt (»I can shoot down a jet stream/ so intense my body rises/ a full forty feet […]«), schildert das lyrische Ich in »Procedure« den Genuss des britischen Nationalgetränks (»This tea, this cup of tea, made of leaves/ made of the leaves of herbs«) als intensive sinnliche Erfahrung und Inbegriff von Harmonie, (britischer) Geborgenheit und In-der-Welt-Sein. An dieser Stelle vereint der vielfach prämierte Gedichtband die für den Mainstream typische Thematisierung des betont Prosaischen mit einer Anspielung auf den Nationalcharakter. Exakt diese Qualitäten hob auch Carol Ann Duffy hervor, als sie aus Anlass der Verleihung der Queen's Gold Me-

Jo Shapcott, Of Mutability

Jo Shapcott

Exzessive Detailtreue

dal for Poetry an Jo Shapcott die Laudatio hielt: Das Besondere und Prämierenswerte am Gedichtband *Of Mutability* sei seine »calm but sparkling Englishness« und die hohe »accessibility« der Dichtkunst einer Autorin, die sich nicht scheut, auch noch die unpoetischsten Facetten des menschlichen Daseins zu beleuchten.

Die britische Avant-Garde: »infamous and invisible« (Iain Sinclair)

Bei jenen Autoren, die sich als direkte Nachfolger T. S. Eliots und Teil der internationalen Avant-Garde verstehen, werden derartige lyrische Praktiken mit Belustigung und Häme quittiert. Dabei mag die Tatsache, dass das Mainstream-Gedicht (und nur dieses) regelmäßig mit Preisen und Publikationszuschüssen bedacht wird, nicht unerheblich dazu beitragen, dass die Vertreter der Avant-Garde (auch: ›Neo-Avant-Garde‹ oder ›Post-Avant-Garde‹) in der Wahl ihrer Worte nicht zimperlich sind. Die Schmähreden britischer Lyriker sind legendär, und der vernichtende Spott der wechselseitigen Anklage positioniert diese Texte weit außerhalb des Rahmens nüchterner Bestandsaufnahme und sachbezogener Kritik. Was die Vertreter innovativer Lyrik der sogenannten *voice-centred poetry* unter anderem ankreiden, ist ihre Provinzialität, ihr enger philosophisch-poetologischer Horizont und die populistische Trivialität der Aussage. Mainstream-Lyrik sei kommerziell und reaktionär, sie stelle sich in den Dienst der geldgebenden Institutionen (wie etwa des Arts Council, des British Council oder der zahlreichen regionalen Förderinstitutionen) und spiele mit ihrem Anti-Intellektualismus, ihrer insulären Haltung und ihrem Hurrapatriotismus (*little Englandism*) den Mächtigen in die Hände. Orientierte man sich ausschließlich an der Ästhetik des Mainstream, die Epoche des Modernismus mit T.S. Eliots wegweisender experimenteller Lyrik erschiene als literaturgeschichtliche Sackgasse, als ›lyrischer Ausrutscher‹ ohne jeglichen Einfluss auf nachfolgende Dichtergenerationen. Stattdessen ließe sich, so die Ansicht der Mainstream-kritischen Avant-Garde, eine direkte Traditionslinie von Thomas Hardy über Philip Larkin und die Vertreter des Movement zu den Autorinnen und Autoren der sogenannten ›New Generation‹ der 90er Jahre (etwa Simon Armitage, John Burnside, Don Paterson oder Lavinia Greenlaw) bzw. der ›Next Generation‹ der ersten Dekade des neuen Jahrtausends (wie etwa Alice Oswald, Sophie Hannah, Patience Agbabi oder Paul Farley), ziehen. Seit bereits mehr als hundert Jahren setze dieser sterile Zweig der britischen Dichtkunst auf die nämlichen Charakteristika lyrischer Lisibilität (im Sinne von Roland Barthes' Begriffsdichotomie ›lisible‹ vs. ›scriptible‹): auf mimetischen Detailrealismus, auf Dominantsetzung der Inhalts- und Aussageebene, auf strukturelle und weltanschauliche Teleologie und auf strikte Meidung selbstreflexiver, Sprache, Welt und Selbst hinterfragender Impulse.

Simon Armitage, prominenter Vertreter des Mainstream

Ganz anders lautet naturgemäß die Eigendefinition der Vertreter der *language-centred poetry*. In ihrem weltanschaulichen und ästhetischen Programm zeigt sich die innovative britische Lyrik postmodern: Sie beruft sich auf die Axiome der Panfiktionalität und Pan(inter)textualität (d. h. des konstrukthaften und textbestimmten Charakters der Welt) und bedient sich unterschiedlicher experimenteller Schreibweisen, um vermeintlich ›natürliche‹ Wahrnehmungsmuster und etablierte Sichtweisen zu dekonstruieren. Dezentrierte Sprecher, die Montage von Zitaten aus Gebrauchstexten und Literatur, die Anspielung auf obskure Details aus dem weltkulturellen Erbe, Ambiguität und sprachliche Deformation finden sich hier ebenso wie selbstreferentielle Klanggewebe, intermediale Hybridformen oder performative Improvisation. Allerdings: Auch wenn der britischen Lyrik zu Beginn des dritten Jahrtausends prinzipiell das gesamte in Modernismus und Postmodernismus entwickelte Formenarsenal disruptiver Vertextungsverfahren zur Verfügung steht, bedeutet dies nicht, dass tatsächlich auch alle Lyriker und

Postmoderne Ästhetik

Lyrikerinnen, die unter der Bezeichnung ›Avant-Garde‹ firmieren, extensiv und mit eindeutig postmoderner Stoßrichtung von diesen Gebrauch machen. Häufig entfernt man sich nur ein Stück weit von der Konvention oder tendiert zur Erschwerung, nicht aber zur Verunmöglichung einer lyrischen Aussage: Ist der exegetische Schlüssel erst gefunden, steht der ›Auflösung‹ des Gedichts meist nichts mehr im Wege.

London School und Cambridge School

Ihre nationalen Wurzeln und Vorläufer findet die ›*parallel tradition*‹ (Ken Edwards) in T. S. Eliot, David Jones, Basil Bunting und W. S. Graham, international bietet vor allem die US-amerikanische *L = A = N = G = U = A = G = E poetry* stilistische Berührungspunkte. Auch wenn die gegen den übermächtigen Mainstream gerichtete Wir-vs.-die-Anderen-Rhetorik die Existenz eines geeinten Stoßtrupps progressiven Dichtens suggeriert, zerfällt doch auch dieser in einzelne Untergruppierungen und Fraktionen. Autorenallianzen schlagen sich in der gemeinsamen Gründung von Privatverlagen, der Publikation gemeinsamer Lyrikbände in Eigenproduktion (häufig auf *print-on-demand*-Basis), in gemeinsam geführten Websites und Blogs und vor allem in Gruppenlesungen nieder. Eine der größten und einflussreichsten Gruppierungen ist jene der Cambridge School, die sich um den Lyriker und akademischen Lehrer J. S. Prynne formiert hat, eine weitere die London School mit Allen Fisher als zentraler Leitfigur. Ein gewisser, wenn auch gradueller Unterschied zwischen diesen beiden losen Gruppierungen liegt in der jeweiligen tendenziellen Favorisierung philosophischer bzw. sprachlicher Innovation: »The London school moves towards a state of jumping up and down shouting, whereas the Cambridge school moves towards painting and philosophy« (Andrew Duncan).

J. H. Prynne

J. H. Prynne, Doyen der Cambridge School, gilt gemeinhin als wichtigster und gleichzeitig schwierigster Vertreter der neuen britischen Lyrik. Seine Texte sind intellektuell, anspielungsreich und sinndunkel. Ein repräsentatives Beispiel für Prynnes Dichtkunst ist der im Jahr 2009 erschienene schmale Band *Streak, Willing, Entourage, Artesian*, dessen Titel bereits die Widerständigkeit dieses enigmatischen Texts erahnen lässt.

> Cornice buffed to distrained volume how much
> worn as cloud treading a skyline, dependency
> revoked a figure told up marking did you see
> run to it. For to run intrinsic the water gate
> Look out, the same the same!

Sinndunkelheit

Mit diesen rätselhaften Worten beginnt der erste Abschnitt des Bandes. Auffallend und für Prynnes Dichtungsweise typisch sind die vielfältigen Normabweichungen dieser Passage, die weder in grammatikalischer noch in kompositorischer Hinsicht dem Gewohnten entspricht. Selbst die grundlegenden Koordinaten der lyrischen Welt (Wer spricht wo, wann, zu wem, worüber?) verbleiben im Unbestimmten, und erst nach Kenntnis des Textes in seiner Gesamtheit ergibt sich aus den wiederkehrenden Anspielungen auf ›The Troubles‹ eine gewisse thematische Stoßrichtung. Allerdings offenbart sich die Referenz auf meist eher unbekannte Details des Nordirland-Konflikts erst nach eingehender etymologischer Kleinarbeit, und nur die Einbeziehung längst obsoleter Wortbedeutungen gibt den Blick frei auf mögliche Querverbindungen inhaltlicher Natur. So könnte »gate« der oben angeführten Strophe, welches im weiteren Textverlauf in Phrasen wie »rebel gate, gate far over« bzw. in versteckter Form in »ligate« wiederkehrt, in

J.H. Prynne

seinen beiden längst nicht mehr gebräuchlichen Bedeutungen von *method of doing* (›Methode‹) bzw. *ambush* (›Überfall‹) auf die unterschiedlichen anti-britischen Kampagnen der IRA Bezug nehmen. Auch das Vorliegen einer Anspielung auf das Traitors' Gate im Tower of London und damit eine Verbindung zu Verrat und politischem Mord wäre denkbar. Beide Lösungen erscheinen plausibel, lassen sich aber weder endgültig verifizieren noch ausschließen, da der Text beharrlich jegliche Hilfestellung verweigert. Durch die Einbeziehung der historischen Tiefendimension der Sprache spannen Prynnes Texte ein dichtes Beziehungsgeflecht möglicher Bedeutungen auf, von denen sich keine abschließend als die wahre oder intendierte festmachen lässt. Was bleibt, ist nicht die transparente Schilderung einer außersprachlichen Welt, sondern der leserseitige Nachvollzug einer selbstbezüglichen Echo-Kammer (Roland Barthes) der Diskurse.

Selbstbezügliche Sprache

Mit der Dekonstruktion sinnzentrierter Verfahren, dem Zusammenzwingen einander ausschließender Diskurse, der Erodierung eines konsistenten, autonomen Sprecher-Ichs, der radikalen Verfremdung und Entautomatisierung (Viktor Šklovskij) stereotyper Perzeptionsweisen und der weitgehenden Ermächtigung und Befreiung des Lesers übernimmt J.H. Prynne zentrale Merkmale der Postmoderne. Allerdings fehlt Prynnes Dichtung – und dies gilt für einen Gutteil der britischen Avant-Garde-Lyrik (vgl. etwa die Texte von Tom Raworth, Maggie O'Sullivan oder Lee Harwood) – das ludische Element und die typisch postmoderne Lust am sinnfreien Wortspiel. Nicht anarchischer Humor, sondern Tiefe und Gewichtigkeit der Aussage fungieren als textbestimmende Parameter. Das Merkmal der Ernsthaftigkeit wiederum weist das britische Avant-Garde-Gedicht als angemessenes akademisches Studienobjekt aus. Von der Wissenschaftswürdigkeit der neuen Lyrik zeugen unter anderem der Aufbau des von den Universitäten Aberystwyth, Bangor und Brighton gemeinsam geführten Centre for Contemporary Poetry und die Gründung des Birkbeck Contemporary Poetics Research Centre, zweier akademischer Institutionen, die der Erforschung moderner britischer Experimentallyrik gewidmet sind.

Akademische Institutionalisierung

Für den Mainstream hingegen ist es gerade diese akademische Institutionalisierung, die die Avant-Garde-Bewegung in ein zweifelhaftes Licht rückt. Da einige der involvierten Forscherpersönlichkeiten auch als Dichter tätig sind (wie etwa Allen Fisher, Carol Watts oder William Rowe), vermutet man akademische Inzucht, einen sich selbst erfüllenden Zirkel von kreativer Produktion und wissenschaftlicher Reflexion und die parteiische Konzentration auf das Oeuvre ideologisch nahestehender Autorinnen und Autoren. Elitarismus, Intellektualismus, die Geringschätzung der Lebensthemen und ästhetischen Präferenzen des *man in the street* und eine handwerklich minderwertige Schreibe, die sich hinter pompösem Wortgeklingel, formalen Spielereien und dem Hausschatz irrelevanten bildungsbürgerlichen Wissens verberge, sind die in diesem Zusammenhang häufig gebrachten Kritikpunkte. Am Vorwurf des Klassendünkels ist im Übrigen abzulesen, dass es im britischen *poetry war* in Wahrheit um weit mehr geht als um die Zuteilung von Preisgeldern, Stipendien und Publikationszuschüssen.

Kanonische Lyrik und nationale Identität

Bereits im neunzehnten Jahrhundert kam der lyrischen Gattung in Gestalt des viktorianischen *empire*-Gedichts (verfasst von so prominenten Autoren wie Alfred Lord Tennyson oder Rudyard Kipling) die wichtige Aufgabe zu, ein eingängiges Bild des britischen Kolonialimperiums zu entwerfen. Nur wenige Jahre darauf gaben die *soldier poets* (Rupert Brooke, Wilfred Owen, Herbert Read, Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon) dem kollektiven Trauma des Ersten Weltkriegs literarische Form und leisteten mit ihrer Betonung von Freundschaft, Aufopferungs-

bereitschaft und Heimatliebe einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Konstruktion britischer Nationalidentität. Spätestens seit dieser Zeit ist das Gedicht vorrangiger Ort der Inszenierung von *Britishness* und die lyrische Gattung im kollektiven Bewusstsein als das primäre Trägermedium nationaler Erinnerungskultur verankert. Dies lässt sich etwa am jährlichen Remembrance Day, dem Gedenktag zum Endes des Ersten Weltkriegs, beobachten, an dem das Rezitieren von Kriegslyrik (häufig: John McCrae, »In Flanders Fields«) nicht nur dem Gedenken des historischen Ereignisses, sondern vor allem auch der Vergegenwärtigung (bzw. Inszenierung und Konstituierung) nationaler Identität gilt.

Lyrik als primäres Medium nationaler Erinnerungskultur

Wenn aber in Großbritannien lyrische Texte mit vaterlandsbezogenem Inhalt weniger als historisch bedingte Artefakte denn als ›kanonische‹ Texte (Jan Assmann), als Übermittler verbindlicher gesellschaftlicher Leitwerte und überzeitlicher Wahrheiten zur Essenz des Britischen, gelesen werden, verwundert es nicht, wenn die Debatte um die Frage, was ein gutes Gedicht sei, mit größter Schärfe geführt wird. Hier stehen einander nicht allein poetologische Standpunkte, sondern vor allem auch divergierende Auffassungen über Lage und Zukunft der Nation gegenüber. Auf dem Spiel steht nicht weniger als die Deutungshoheit darüber, wer mit welchem sozialen Hintergrund auf welche Weise mit welcher ideologischen Stoßrichtung und mit Unterstützung welcher gesellschaftlichen Lobby zur nationalen Frage Stellung nehmen darf. In einer Zeit, in der die traditionellen britischen Autostereotype durch eine Vielzahl zentrifugaler Tendenzen (*devolution*, Dekolonialisierung, Immigration, Europäische Integration, Globalisierung) einer beschleunigten Erosion unterworfen sind, ist dies von besonderer Bedeutung.

Performance-Lyrik und Mitmachpoesie

Wenn auch der Dichterstreit mitunter in die Niederungen persönlicher Vendetta abgleitet, hat der einzigartige kanonische Rang der britischen Lyrik doch auch sein Gutes: In wenigen Ländern ist die lyrische Gattung so präsent und von öffentlichem Interesse wie in Großbritannien. Als etwa der *poet laureate* Ted Hughes kurz vor seinem Tod (1998) einen Gedichtband herausbrachte, der in kaum verschleierter Form die Ehe des Autors mit der Dichterin Sylvia Plath aufarbeitete, fand sich das mehrfach preisgekrönte Werk mit dem Titel *Birthday Letters* nicht nur auf den Titelblättern des Boulevards, sondern innerhalb weniger Tage auch an der Spitze der nationalen Bestsellerlisten. Dass ein Jahr später der nunmehr vakante Posten des Staatspoeten zum ersten Mal an eine Frau (Carol Ann Duffy) fiel, wurde in der Presse im Vorfeld rege diskutiert (s. S. 408). Auch die skandalumwitterte Neubesetzung des Lehrstuhls für Dichtung an der Universität Oxford (2010) und die Turbulenzen um die Vergabe des nunmehr von einem Hedge-Fonds gesponserten T. S. Eliot Prize des Jahres 2011 waren medial vielbeachtete Ereignisse.

Lyrik im Schulunterricht

Fernab vom öffentlichen Rampenlicht wird auch im Privaten gern und häufig Dichtung betrieben. In britischen Schulen sind sowohl die Rezeption rezenter Lyrik (vorzugsweise Carol Ann Duffy, Benjamin Zephaniah, Michael Rosen und Roger McGough) als auch das Verfassen eigener lyrischer Texte fester Bestandteil des Lehrplans, und nahezu alle großen Lyrikinstitutionen haben eigene Initiativen und Wettbewerbe für Kinder und Jugendliche im Programm. In unzähligen *writing groups* wird das Dichten von Gleichgesinnten betrieben, und sowohl die Poetry Society als auch die vielen kleinen und größeren Festivals des Landes bieten Amateur-Dichtern die Möglichkeit, ihre Texte von etablierten Autoren und Autorinnen begutachten zu lassen. Daneben vermitteln einige britische Universitäten in eigenen Studienlehrgängen das Dichten auf akademischem

Der Dichter John Hegley bei einer Performance während des Long Weekend in der Tate Modern in London

Kommunale Kunstform

Niveau. – Im modernen, pluralistischen Großbritannien hat Lyrik den Anstrich einer kommunalen Kunstform; als wohl meistpraktizierte (wenn auch nicht meistrezipierte), hoch populäre Gattung kann sie bisweilen flach und populistisch ausfallen. Wenn die öffentliche Hand dennoch regelmäßig nicht unbeträchtliche Summen in die Förderung einer demokratischen Mitmachpoesie investiert (siehe etwa die Aktionen im Rahmen der Olympiade 2012), dann wohl auch deshalb, weil eine egalitäre Dichtkunst zwischen den Bevölkerungsgruppen vermitteln und über die nach wie vor bestehenden Gräben unterschiedlicher Bildung, sozialer Herkunft, regionaler Kultur und ethnischer Zugehörigkeit hinweg verbindend wirken soll.

Do-it-yourself-*Ästhetik*

Auch die neueste Entwicklung innerhalb der britischen Lyrik liegt ganz im Trend der *Do-it-yourself*-Ästhetik und spiegelt überdies die generelle Tendenz der modernen Konsum- und ›Spaßgesellschaft‹ zu Hybridität, (Selbst-)Inszenierung und Entertainment: *Performance poetry* (auch: *spoken word*) ist eine ursprünglich in den USA entwickelte Kunstform, die den wirkungsvollen Vortrag eines lyrischen Texts vor Publikum zum Zentrum hat. *Performance*-Veranstaltungen erfreuen sich in Großbritannien nicht zuletzt wegen ihrer betont informellen Atmosphäre großer Beliebtheit. Die sogenannten *slams* werden von einem *master of ceremonies* geleitet, die Dauer der Bühnenauftritte unterliegt einer zeitlichen Begrenzung (meist drei bzw. fünf Minuten), und die Verwendung von Hilfsmitteln (etwa von Musikinstrumenten oder Requisiten) ist streng untersagt. Hingegen obliegt die Wahl des Inhalts, der Machart und der Vortragsweise der Texte allein den Autorinnen und Autoren, die das Publikum mit der Strahlkraft ihrer Worte und dem Charisma ihrer Persönlichkeit zu überzeugen haben. Extratextuelle Faktoren wie die Interaktion zwischen Autor und Publikum, die Physis des Vortragenden oder die verschiedenen akustischen Parameter des stimmlichen Vortrags treten in diesem performativen Genre in den Vordergrund, während das eigentliche sprachliche Konstrukt tendenziell an Bedeutung verliert.

poetry slam: *LyrikerInnen im Wettstreit*

Anders als die Organisationsform des sogenannten *open mic*, wo prinzipiell jeder (kurz) zum Mikrofon greifen darf, solange er sich nur an die oben genannten Regeln hält, ist der *poetry slam* ein kompetitives Format. Oberstes Ziel ist hier, die Gunst des Publikums zu erringen und den Dichterstreit für sich zu entschei-

den. Diese *rhyme-to-win*-Teleologie hat gewichtige Auswirkungen auf die Machart des *performance*-Gedichts: Um die Zuhörerschaft innerhalb kürzester Zeit anzusprechen, muss der rezitierte Text auf größtmögliche emotionale Wirkung abheben bzw. auf Witz und Komik als zentrale Kompositionsprinzipien setzen. Zusammen mit der gezielten Überblendung von innerlyrischer Sprecherfigur und vortragendem Autor/vortragender Autorin rücken die genannten Merkmale das *performance*-Gedicht eng in die Nähe der britischen Mainstream-Lyrik, die auf ähnlich lisiblen Strategien beruht.

Die wesensmäßige Offenheit und pragmatische Unbestimmtheit des ästhetischen Objekts weichen im Rahmen des *poetry slam* interessanterweise einer eng definierten Zweckgebundenheit. Die Performanz des *slam*-Gedichts ist in gewisser Weise auch eine proto-ökonomische; sie lässt sich mit der Performanz einer Aktie vergleichen und wird wie jene ausschließlich nach dem Erfolgskriterium beurteilt. Hier bereits von einem Wandel des ontologischen Status' des Kunstwerks (vom Artefakt zum Verbrauchsartikel und Konsumobjekt) zu sprechen, wäre sicherlich etwas überzogen. Tatsache ist hingegen, dass sich in der Lyrik der selbe Trend abzuzeichnen scheint wie in anderen Bereichen der britischen Literatur: In einer globalisierten, neo-kapitalistischen Welt verschmelzen bislang getrennte gesellschaftliche Felder, und die Verbindung tradierter literarischer Formen mit massenmedialen Marketingstrategien und den Konventionen der Unterhaltungskultur bringt zu Beginn des dritten Jahrtausends hybride Formate und neue Rezeptionshaltungen hervor.

Hybride Formate

Das Drama nach 1945

Das englische Drama bis 1956

Die Situation des englischen Dramas im ersten Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist gekennzeichnet durch einen deutlichen Mangel an eigenständiger, künstlerisch hochstehender und innovativer Produktion. Das britische Theater der Zeit wurde bestimmt durch die zugkräftige Popularität von Starschauspielern wie John Gielgud, Laurence Olivier oder Ralph Richardson, deren persönliche Ausstrahlungskraft stärker ins Gewicht fiel als die ästhetische Qualität der Stücke, in denen sie agierten. Das heißt nicht, dass es keine künstlerisch bedeutenden Theaterproduktionen gab. Shakespeare war vielmehr ein unumstrittenes Zentrum des Theaterinteresses. Er lieferte gewissermaßen die Garantie für ›große Kunst‹, in deren Aura von Tiefsinn, Tragik und humanistischer Größe sich die Schauspieler wie selbstverständlich bewegen konnten. Mit anderen Worten, der Status dramatischer Kunst zu der Zeit blieb im Wesentlichen unhinterfragt, er wurde für gegeben genommen und durch die in eindrucksvollen Aufführungen stets neu erwiesene Autorität der Klassiker beglaubigt. Britische und insbesondere irische Autoren des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie Oscar Wilde, George Bernard Shaw, John Millington Synge oder Sean O'Casey wurden zwar auch gespielt, aber oft in einer auf ihren Unterhaltungswert verdünnten oder in Musical-Form aufbereiteten Weise.

Schauspieler-Theater

Was die zeitgenössische Produktion von Theaterstücken anbelangt, so wird sie von der Machart des sogenannten *well-made play* beherrscht. Dieses ist nach be-

Vorherrschaft des well-made play

stimmten Regeln der Handlungslogik und strukturellen Geschlossenheit durchkomponiert und auf die größtmögliche Publikumswirkung im Sinn von Spannung und Abwechslung angelegt. Das *well-made play* ist die Synthese aus den Interessen einer professionalisierten Bühnenpraxis und den klassizistischen Normen der Dramenform, die im 19. Jahrhundert auf eine pragmatische Funktion zurechtgestutzt und als solche ins 20. Jahrhundert forttradiert wurden. Hauptvertreter dieser Richtung sind Autoren wie Noël Coward, Terence Rattigan oder William Somerset Maugham. Zwar gab es an den Universitäten und den im Land verstreuten *Repertory Theatres*, aber auch an dem 1945 gegründeten *Theatre Workshop* Joan Littlewoods Versuche, dem Theater neue Impulse zu geben. Doch blieben diese, vor allem aufgrund des Mangels an jungen Autoren, insgesamt wenig wirksam. Ähnliches gilt für die Stücke von T. S. Eliot und Christopher Fry, die eine Erneuerung des Dramas durch eine Revitalisierung des Versdramas anstrebten. Unbestrittene Dominanz hatten die Theater des Londoner West End, d. h. die großen privaten Theater der Stadt, deren kommerzielle Interessen die Auswahl, die Aufführung und den Charakter der aufzuführenden Dramen prägten.

Abkopplung von real- und dramengeschichtlicher Evolution

Das englische Drama und Theater bis zur Mitte der 50er Jahre ist so insgesamt gesehen durch eine doppelte Abdichtung gegenüber den Veränderungen der Zeit gekennzeichnet. Einmal bleibt es immun gegen die realhistorischen Umbrüche der Epoche. Der Wirklichkeitsbezug tritt zurück zugunsten artistischer Selbstinszenierung oder populistischer Unterhaltungskunst. Das Krisenbewusstsein der Zeit nach dem Krieg wird auf der Bühne eher kompensiert als thematisiert. Zum zweiten bleibt es immun gegen die dramenästhetische Entwicklung selbst. Denn seit den Tagen von Wilde, Shaw und O'Casey waren die entscheidenden dramenästhetischen Innovationen des Jahrhunderts praktisch am englischen Drama vorbeigelaufen. Das in England dominierende *well-made play* stellt nach Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956) einen jener ›Rettungsversuche‹ des traditionellen Dramas dar, die durch die veränderte geistesgeschichtliche und ästhetische Situation der Moderne endgültig überholt sind, wenngleich das *well-made play* und generell Tendenzen der Rekonventionalisierung im anglo-irischen Drama des 20. Jahrhunderts gerade im Vergleich zu den Avantgarde-Bewegungen auf dem Kontinent in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Strindberg, episches Theater, absurdes Theater, Metadrama) bis heute nie ganz an Bedeutung verloren haben. Seit der Nachkriegszeit wird eine in jedem Einzelfall unterschiedlich ausfallende Mischung naturalistisch-sozialrealistischer und experimenteller Darstellungsweisen zum Hauptcharakteristikum des englischen Dramas. Auf der einen Seite versuchen die DramatikerInnen, die Gegebenheiten und Probleme einer sich verändernden und sich weiter modernisierenden Gesellschaft wiedererkennbar zu reflektieren und diese nicht selten auch zu verändern, auf der anderen Seite stellt sich dieser im englischen Drama bis heute omnipräsente Realitätsbezug immer wieder als ein hoch komplexer heraus, der weit über den Anspruch eines realistischen Konsensus hinausgeht.

Die *Angry Young Men* und die Geburt des modernen englischen Dramas

Es dürfte paradoxerweise nicht zuletzt diese Situation einer gewissen Selbstimmunisierung und eines graduellen Realitätsverlusts gewesen sein, die den entscheidenden *turning point* des englischen Dramas im 20. Jahrhunderts mitbe-

wirkt hat. Denn dieser Wendepunkt wurde herbeigeführt durch das Auftreten der sog. *Angry Young Men*, die massiv auf die zuvor entstandenen Defizite reagierten und eine entschieden gegenwartsnahe und sozialkritische Form der Dramatik auf die Bühnen brachten. Die Sogwirkung und der kreative Freiraum des Neuen, das sich nun machtvoll durchsetzte, waren so groß, weil das Alte durch lange Selbstabschottung ein so großes Vakuum zurückgelassen hatte. Unter dem Eindruck des durchschlagenden Erfolgs von John Osbornes *Look Back in Anger* (1956) wuchsen die Zahl und die Produktivität junger Dramatiker explosionsartig an, so dass innerhalb kürzester Zeit die Wiedergeburt eines eigenständigen englischen Dramas stattfand und sein Aufstieg aus Provinzialität zu neuer weltliterarischer Statur möglich wurde. Dabei war die Unterstützung durch die English Stage Company und ihr Royal Court Theatre, das sich die Aufführung junger Bühnenautoren zum Ziel setzte, ein nicht zu unterschätzender Faktor.

Das Royal Court Theatre am Londoner Sloane Square (2007)

Nahezu zeitgleich mit Osborne traten so profilierte Autoren wie Arnold Wesker, John Arden und Harold Pinter hervor. Ihnen gemeinsam ist zunächst ihre überwiegende Herkunft aus der Arbeiterklasse, während frühere Autoren fast ausnahmslos dem Bürgertum entstammten. Gemeinsam ist darüber hinaus die bewusste Konfrontation der zeitspezifischen Themen und Problempunkte, die bis dahin vom englischen Theater ferngehalten wurden; die Verwendung einer der Alltagssprache nachempfundenen Sprache des Dramas; die Durchbrechung der Klischeehaftigkeit des *well-made play*; und eine allgemeine Innovations- und Experimentierfreudigkeit, die trotz der ähnlichen Aufbruchsbedingungen durchaus unterschiedliche, individuell erkennbare dramatische Stile hervorbringt. So entwickelt neben Osbornes Protestrhetorik Arnold Wesker in *Roots* (1959) aus der naturalistischen Dramatisierung der privaten Lebenswelt der englischen Arbeiterklasse seinen sogenannten *kitchen-sink realism*, während andererseits John Arden in *Serjeant Musgrave's Dance* (1959) die Problematik von Gewalt und britischem Kolonialismus in einer eigenständigen Mischung aus politischem und poetischem Drama behandelt, das Songeinlagen und Verfremdungseffekte des Brechtschen Epischen Theaters mit Elementen der englisch-schottischen Volksballade verbindet.

Die Höhepunktszene auf dem Marktplatz in einer Aufführung von John Ardens *Serjeant Musgrave's Dance* am Old Vic, Mai 1984, mit Albert Finneya ls Musgrave. Regie: Albert Finney

Außeneinflüsse: Amerikanisches Drama, Episches Theater

Nun ist klar, dass die genannte, zu ihrer Zeit als revolutionär empfundene Erneuerung des englischen Dramas natürlich doch nicht in einem vollständigen dramengeschichtlichen Vakuum stattfand. Wenn auch das englische Drama selbst sich bis dahin den Einflüssen der dramatischen Avantgarde weitgehend verschlossen hatte, so hatte sich diese doch in den Theatern des Landes schon vorher massiv bemerkbar gemacht. Dies gilt zum einen für das zeitgenössische amerikanische Drama, das sich seit Kriegsende einen festen Platz auf britischen Bühnen erobert hatte und mit den autobiographischen Spätwerken Eugene O'Neills, dem sozialkritisch-epischen Theater eines Arthur Miller oder dem sinnlich-psychologischen Realismus und den Schockeffekten eines Tennessee Williams den Boden für die Neuen Englischen Dramatiker bereitete. Das moderne amerikanische Drama galt in gewisser Weise als Maßstab, an dem die Rückständigkeit des englischen Dramas vor 1956 umso deutlicher hervortrat. Die Themen des amerikanischen Dramas waren jedoch nicht ohne weiteres nach Europa übertragbar. Zwar kreisen viele Stücke, oft in psychoanalytischer Perspektive, um universale menschliche

Psychologischer Realismus des amerikanischen Dramas

Konflikte wie Liebe und Hass, Sexualität und Gewalt, Wahrheit und Lüge, und nehmen darin, ebenso wie in der Konzentration auf die Beziehung von Familie und Gesellschaft, die Muster späterer britischer Stücke vorweg. Doch sind diese Themen eingefärbt durch spezifisch amerikanische Obsessionen wie den Puritanismus, den Erfolgszwang und insbesondere den Mythos des *American Dream*, der einen durchgängig wirksamen Hintergrund der Stücke darstellt und als solcher nicht umstandslos in die britische Kulturwelt übernommen werden konnte.

Emanzipatorisches Aufklärungstheater Bertolt Brechts

Einen wichtigen, von außen kommenden Impuls für das britische Drama stellte auch das Epische Theater von Bertolt Brecht dar, das vor allem durch eine Gasttournee des Berliner Ensembles im Jahr 1956 in London Furore machte und dort die Rezeptionsbereitschaft für diesen Theaterstil deutlich steigerte (Weise, 1969). Man kann wohl zu Recht sagen, dass die weitere Entwicklung des englischen Dramas in die 60er und 70er Jahre hinein ohne den Einfluss Brechts nicht denkbar gewesen wäre, der eine aufgeklärt-emanzipatorische und doch theaterbewusste Form gesellschaftskritischen Dramas ermöglichte. Der für das Epische Theater charakteristische Verfremdungseffekt hebt die Geschlossenheit des Stücks zugunsten einer transparenten Interaktion mit dem Publikum auf, die auf die Bewusstmachung der auf der Bühne thematisierten gesellschaftlichen Prozesse angelegt ist. Durch den Einfluss Brechts sind die Werke so verschiedener Autoren wie John Osborne, John Arden, Edward Bond und Peter Shaffer, und in der nächsten Generation Trevor Griffiths, Howard Brenton, Caryl Churchill oder David Hare direkt oder indirekt mitgeprägt. Auch hat er sich auf die Inszenierungs- und Aufführungspraxis britischer Bühnen ausgewirkt und den vorherigen, am psychologischen Illusionstheater orientierten Regie- und Schauspielstil nachhaltig verändert.

Samuel Beckett und das absurde Theater

Die im Theater sich manifestierende Wirksamkeit eines die Vorherrschaft des *well-made play* von außen her durchbrechenden, auf der ästhetischen und geschichtlichen Problemhöhe der Zeit befindlichen Dramenstils gilt vor allem auch für das ›Absurde Theater‹, das sich in Frankreich herausbildete, aber in Samuel Beckett einen zentralen Vertreter hatte. Beckett gehörte einer anderen Generation an als die ›Neuen Dramatiker‹. Seinen literarischen Stil bildete er in der Auseinandersetzung mit dem Modernismus seines Mentors James Joyce heraus, entwickelte seine Form des absurden Dramas aus dem Geist des französischen Existentialismus der späten 40er Jahre, und verfasste seine Stücke überdies zunächst in französischer Sprache. Gleichwohl ist Beckett als Ire dem weiteren Umkreis des britischen Dramas zuzurechnen, auch wenn hier nationale kulturelle Zuordnungen letztlich unbefriedigend bleiben.

Sein berühmtestes Stück, *En attendant Godot*, wurde 1948 verfasst und nach einer Vielzahl von Ablehnungen 1953 in Paris uraufgeführt. 1955 kam es als *Waiting for Godot* in London auf die Bühne. Die Merkmale des absurden Theaters, die es nach Martin Esslin in paradigmatischer Weise demonstriert, ergeben sich vor allem daraus, dass es die existentialistische Erkenntnis der Sinnlosigkeit der Welt, der Fragwürdigkeit der Sprache und des Scheiterns logischer Verstandeserkenntnis ernstnimmt, d. h. sie nicht, wie etwa die Stücke Sartres oder Camus', bloß diskursiv darlegt, sondern konsequent in die dramatische Form umsetzt. Deutlich wird dies nicht nur an dem ausweglosen Dauerzustand des

Umsetzung der existentialistischen Entfremdungsthematik in dramatische Form

Die Londoner Erstaufführung von Samuel Becketts *Waiting for Godot* am Arts Theater, August 1955. Von links nach rechts: Timothy Bateson (Lucky), Paul Daneman (Wladimir), Peter Bull (Pozzo), Peter Woodthorpe (Estragon). Regie: Peter Hall

Wartens und den Nonsens-Dialogen der beiden Landstreicher Vladimir und Estragon, sondern etwa auch in der Szene, in der der Diener Lucky, der von seinem Herrn Pozzo an der Leine geführt wird und einen Koffer voll Sand trägt, auf Pozzos Geheiß hin laut ›denkt‹:

> Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqua with white beard quaquaquaqua outside time without extension Who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell and suffers like the divine Miranda with those who for reasons unknown but time will tell are plunged in torment plunged in fire whose fire and flames if that continues and who can doubt it will fire the firmament that is to say blast hell to heaven [...] (*Waiting for Godot*, Akt I).

Der metaphysikkritische Impuls des absurden Dramas setzt sich hier um in die Sprache, die sich in ihrer festen, durch Satzzeichen markierten Syntax auflöst und die geordnete Wortfolge in einen Rhythmus von Wiederholungen, Assoziationen und bildhaften Verdichtungen aufbricht. Deutlich wird auch das parodistisch-farcenhafte Element der Sprach- und Situationsübersteigerung, die auf die Konfrontation hochgeschraubter Geistes- und Zivilisationsansprüche mit banaler Alltäglichkeit, Gewaltbereitschaft und menschlicher Regression hinausläuft. Lucky, der sich wie eine einmal eingeschaltete Denkmaschine in seinen immer stärker ausufernden Monolog förmlich hineinsteigert, wird schließlich von den anderen mit Gewalt am Weitersprechen gehindert und bricht den infiniten Regress seiner Existenzreflexion bezeichnenderweise mit dem Wort »unfinished« ab.

Becketts Stücke stellen Zustände extremer menschlicher Selbstentfremdung auf die Bühne, was für die auf *Waiting for Godot* folgenden Dramen noch verstärkt gilt. Hier gibt es, wie in *Endgame* (1957), kein Warten auf ein noch so unbestimmtes zukünftiges Sinnereignis mehr, sondern nur noch ein Warten auf das

Peggy Ashcroft in Samuel Beckett's *Happy Days* im Lyttleton Theatre, März 1976

Ende, ein Registrieren des eigenen Verfalls, der bereits unaufhaltsam begonnen hat. Es herrscht ein apokalyptischer Endzeitzustand, in dem Menschen an Rollstühle gefesselt sind und in Mülltonnen vegetieren.

Ähnlich absurd ist das Szenarium in *Happy Days* (1961), in dem die Protagonistin Winnie wie in autogener Trance litaneihafte Klischees vom glücklichen Leben vor sich hinplappert, während sie im Beisein ihres tierhaft regredierten Mannes Willie allmählich in dem Berg von Sand versinkt, in dem sie lebendig begraben ist. Die Stücke sind gekennzeichnet von einer alptraumhaften Bildlichkeit der Gefangenschaft, der Verstümmelung und Deformation, und von einer mit dieser verfließenden Deformation der Sprache, in deren monologischer Atonalität nach Theodor W. Adorno der Menschheit ›die Stunde hallt, die ihr geschlagen hat‹.

Das Neue Englische Drama und die Problemstruktur einer ›abstrakten Gesellschaft‹

Themen der 50er Jahre

Becketts Dramatik kann auf einer Ebene, wie das Absurde Theater insgesamt, als Reaktion auf den Schock der Zerstörungen und menschlichen Desillusionierungen des 20. Jahrhunderts gesehen werden, die ihr philosophisches Pendant im Existentialismus und ihren dramengeschichtlichen Hintergrund im Symbolismus und Surrealismus hat. Doch ist ihr Problemansatz nicht historischen oder gesellschaftlichen, sondern fundamentalistisch-allgemeinmenschlichen Zuschnitts. Dies ist nun beim Neuen Englischen Drama, auch wo es Affinitäten zum Absurden Theater aufweist, deutlich anders. Hier wirken die charakteristischen Themen der 50er Jahre unübersehbar in die Stücke hinein – der Zusammenbruch des Empire und die Nachwirkungen der Kolonialzeit; die endgültige Ablösung durch die USA als Weltmacht und die sich anbahnende Konfrontation der Supermächte; die neuartige, globale Bedrohung durch Atomwaffen; der *Welfare State* und seine bürokratisch-nivellierenden Tendenzen; die sozialen Ungerechtigkeiten und das Verhältnis der politischen Klassen; die ungebrochene Machtstellung des *Establishments* und der *Ruling Class*, usw. Als charakteristisch erscheint dabei das doppelte Dilemma der Autoren zwischen einer höchst problematisch gewordenen kulturellen ›Tradition‹ einerseits und einem nicht minder problematisch erfahrenen, in völlig neue Dimensionen eintretenden Prozess der gesellschaftlichen ›Modernisierung‹ andererseits. Das Tempo der gesellschaftlichen Rationalisierung nahm in allen Bereichen rapide zu – so fanden in den Jahren 1945–1961 im Wirtschaftsleben mehr wissenschaftlich-technische Veränderungen statt als im Jahrhundert zuvor (Ryder/Sylver, 1977). Dieser beschleunigte, in seinen Konsequenzen unabsehbare Wandel wurde als zutiefst beunruhigend empfunden und stellte, zumal gleichzeitig der Halt einer verbindlichen Tradition verlorenging, eine Krisenerfahrung neuer Art dar, auf die die Neuen Dramatiker Antworten zu geben versuchten.

Es geht also auch in ihren Stücken nicht um eine vordergründige tagespolitische Aktualität, sondern um die Auseinandersetzung mit einem allgemeineren, gewissermaßen kulturanthropologischen Entfremdungskomplex, der mit dem Begriff einer *›abstrakten Gesellschaft‹* beschreibbar ist (Zapf, 1988). Dies bedeutet, dass nicht länger die Primärwelt unmittelbar-persönlicher Erfahrung und Intersubjektivität, sondern eine vielfach vermittelte, hochgradig indirekte Sekundärwelt gesellschaftlicher Abstraktionen bestimmt, was die moderne ›Wirklichkeit‹

ausmacht. Da aber die anthropologische Ausstattung des Menschen auf eine sinnlich wahrnehmbare, psychologisch verstehbare und handlungsmäßig gestaltbare Realität ausgerichtet ist (Claessens, 1980), entstehen aus der zunehmenden Abstraktheit menschlicher Umweltbezüge neuartige Probleme und kulturelle Pathologien. Dies hat für das Medium des Dramas nicht nur inhaltliche, sondern auch strukturelle Konsequenzen. Denn das Drama ist in die paradoxe Lage versetzt, sich auf eine gesellschaftliche Realität beziehen zu müssen, die ihrer Natur nach unpersönlich und damit *undramatisch* ist. Die Dramatik, die sich hieraus entfaltet, ist also höchst gebrochen. Die strukturellen Grundkategorien der Gattung – die auf einem konkret-anthropozentrischen Realitätsbegriff aufbauenden Kategorien von Charakter, Dialog, Handlung, und Konflikt – greifen gegenüber einer abstrakten Gesellschaft zu kurz und können nur noch eine gewissermaßen simulierte Geltung beanspruchen.

Paradoxe Dramatik des Nicht-mehr-Dramatischen

Dies zeigt bereits Osbornes *Look Back in Anger*, an dem eine eigentümliche Diffusität von Jimmy Porters ›Zorn‹ auffällt, eine phantomhafte Abstraktheit des gesellschaftlichen Gegners, mit dem er sich auseinandersetzt. Die Krise des Protagonisten macht sich als Verlust verbindlicher Werte und konkreter Handlungsziele bemerkbar, der die Dialoge und das Geschehen um sich selbst kreisen lässt und die dargestellte Lebenswelt zugunsten ungreifbarer und unkontrollierbarer Außenwelteinflüsse entwirklicht. In einer berühmten Passage formuliert Jimmy Porter das Grundproblem seiner Generation so:

> I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and forties, when we were still kids. *(In his familiar, semi-serious mood.)* There aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave-New-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus.
>
> (*Look Back in Anger*, Akt 3, Sz. 4)

Die Uraufführung von John Osbornes *Look Back in Anger* am Royal Court Theatre im Mai 1956, die den Durchbruch des Neuen Englischen Dramas brachte. Von links nach rechts: Mary Ure, Alan Bates, Helena Hughes, Kenneth Haigh. Regie: Tony Richardson

Osborne konfrontiert hier explizit die Negativfolgen des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses, der nicht nur äußerlich die Gefahr eines militärischen Atomschlags (»big bang«) mit sich gebracht hat, sondern hinter dem schönen Schein eines zunehmend durchrationalisierten Konsum- und Wohlfahrtsstaates à la Huxleys *Brave New World* einen Emotions- und Persönlichkeitsverlust der Menschen verbirgt, der als nicht minder alarmierend empfunden wird.

Harold Pinter: Dramatischer Hyperrealismus

Die wohl eindrucksvollste Gestalt in der ersten Welle des Neuen Englischen Dramas ist Harold Pinter. Pinter wurde mangels anderer Klassifizierungsraster zunächst den Absurden Dramatikern zugerechnet, zu denen in der Tat einige Affinitäten bestehen. Doch ist auch bei ihm die ›Absurdität‹ weniger durch existentielle als durch soziokulturelle Faktoren bedingt. Sie entsteht nicht zuletzt durch jene Mischung aus Zwangsläufigkeit und Willkür, aus marionettenhafter Fremdbestimmung und gedankenloser Impulsivität, die das vielfältig gebrochene und invertierte Konfliktmodell konkreter Mensch vs. abstrakte Gesellschaft in den Geschehensablauf der Stücke einzeichnet. Hieraus entwickelt Pinter seinen charakteristischen, an Kafka erinnernden und zwischen Naturalismus und Phantastik angesiedelten dramatischen Stil, der in der Kritik als ›Hyperrealismus‹ bezeichnet wurde.

Wohl auch aus seinem autobiographischen Hintergrund als jüdischer, in London aufgewachsener Autor heraus konzentriert Pinter sich dabei immer wieder auf das Verhältnis von Außenseiterfiguren zur gesellschaftlichen ›Normalwelt‹.

The Birthday Party

Exemplarisch zeigt dies bereits *The Birthday Party* (1958), Pinters erstes abendfüllendes Stück. Hier lebt der entwurzelte frühere Pianist Stanley Webber – eine verfremdete Künstlerfigur – in einer eigenartigen Zwischenstellung zwischen Hausgast und Familienmitglied bei einem alternden Ehepaar in einer Pension an der englischen Küste. In die scheinbar harmlose Banalität des Alltagslebens bricht die äußere Welt in Form zweier Fremder, Goldberg und McCann, ein, die zu Stanleys angeblicher Geburtstagsfeier eintreffen. Die beiden entpuppen sich als Abgesandte einer anonym bleibenden ›Organisation‹, die das Geschehen zunehmend in die Hand nehmen und die für Stan inszenierte Geburtstagsparty zum Anlass nehmen, dessen offenbar von den Konformitätserwartungen der Organisation abweichende Identität zu zerstören. In ihrer undefinierbaren, halboffiziellen Rolle erscheinen die beiden als personifizierte Agenten einer ›abstrakten Gesellschaft‹, die die konkrete Lebenswelt in ihrem Sinne umfunktioniert und absorbiert.

Der Terror der Dehumanisierung, der den Prozess des Stücks bestimmt, verbindet sich dabei mit einer eigentümlich beklemmenden Komik, die durch die karikaturhafte Figurenzeichnung, die parodistische Klischeehaftigkeit der Sprache und den wiederholten Verlust der Situationskontrolle entsteht und in der Kritik

comedy of menace

mit dem Begriff *comedy of menace* charakterisiert wurde. Nach Kreuzverhör und nächtlicher Gehirnwäsche durch die beiden Fremden ist Stanley am Ende völlig verwandelt – apathisch, glattrasiert, im dunklen Anzug, die von McCann zerbrochene Brille in der Hand – und wird widerstandslos von ihnen mitgenommen. Die beiden Agenten feiern Stanley als ›neuen Menschen‹ – der allerdings im Prozess seiner gesellschaftlichen Zwangsintegration seine Sprachfähigkeit, d. h. sein Menschsein, gerade verloren hat.

MCCANN. What's your opinion, sir? Of this prospect, sir?
GOLDBERG. Prospect. Sure. Sure it's a prospect.
STANLEY's *hands clutching his glasses begin to tremble.*
What's your opinion of such a prospect? Eh, Stanley?
STANLEY *concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, falls and emits sounds from his throat.*
STANLEY. Uh-gug ... uh-gug ... eeehhh-gag ... (*On the breath.*)
Caahh ... cahh ... (*The Birthday Party*, Akt 3)

Ein ähnliches Muster ist, wenn auch in weniger spektakulärer, stärker alltagsrealistischer Form, in Stücken wie *The Caretaker* (1960) oder *The Homecoming* (1965) erkennbar. Auch hier geht es um die Entwurzelung und Entfremdung der Menschen innerhalb ihres privaten Lebensraums, um die untergründige Verwandlung dessen, was für sie ihr ›Zuhause‹ ist, in etwas Fremdes, Anonymes, das sich ins Gegenteil seines ursprünglichen Sinnes verkehrt hat. Harold Pinter ist bis in die 90er Jahre hinein eine bestimmende Figur des englischen Dramas geblieben. Nachdem er sich zunächst mit Stücken wie *Landscape/Silence* (1969) oder *No Man's Land* (1975) stärker als zuvor dem Absurden Drama anzunähern schien und in *Betrayal* (1978) unter dem Einfluss filmischer Rückblendetechniken das Experiment einer rückwärts laufenden dramatischen Zeit unternahm, ist er später mit *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988) und *Ashes to Ashes* (1996) unter den Vorzeichen eines deutlichen politischen Engagements hervorgetreten. Ferner ist er auch als Drehbuchautor, als Verfasser von Hör- und Fernsehspielen und als Theaterregisseur bekanntgeworden. Er entzieht sich hartnäckig allen Klischees, die ihm die Kritik überzustülpen versucht, und beweist gerade darin, dass er zu den profiliertesten Autoren des Gegenwartsdramas weltweit gehört, was nicht zuletzt durch den Literaturnobelpreis 2005 bestätigt wird.

Szene aus *The Caretaker,* London 1980: Davies (Warren Mitchell), Aston (Jonathan Pryce)

Tom Stoppard und Edward Bond. Spielästhetisches vs. politisches Drama

Zwei bestimmende, seit dem ersten Jahrzehnt des Neuen Englischen Dramas bis in die Gegenwart hinein produktive Dramatiker sind auch Tom Stoppard und Edward Bond. Beide können exemplarisch für die beiden Grundpole stehen, zwischen denen sich das zeitgenössische englische Drama bewegt. Tom Stoppard vertritt eine zunächst stark an Techniken des Absurden Theaters orientierte, hochintellektuelle und doch gleichzeitig von Konventionen des Boulevard mitgeprägte Art des Reflexionsdramas, dessen Ausrichtung als »spielästhetisch« (Berger, 1988) bezeichnet werden kann. Edward Bond betreibt eine am Epischen Theater Brechts orientierte, mit den Schockeffekten des *theatre of cruelty* arbeitende Art des symbolischen Handlungsdramas, das erklärtermaßen eine politische Aufklärungs- und Veränderungsabsicht verfolgt. Der eine nimmt die Welt der Texte und den gesamten semiotischen Überbau der Kultur als Spielmaterial, mit dem er die Relativität von Wahrheitsansprüchen erkundet. Der andere visiert eine objektive Realität der Gesellschaft an, die sich hinter deren ideologischem Überbau verbirgt. Der eine steigert als Antwort auf die Komplexität der Moderne die Artistik dramatischer Sprach- und Kompositionskunst ins Virtuose, der andere reduziert diese Komplexität auf archetypische Bilder und Grundsituationen. Der eine betreibt Komödie als intelligente Form desillusionierter Publikumsunterhaltung, als Tanz am Rande des Abgrunds. Der andere konfrontiert das Publikum in provokanten Gewaltszenarien mit diesem Abgrund selbst, wobei die kompromisslose Aufdeckung ›tragischer‹ Zwangsstrukturen gleichzeitig *ex negativo* eine utopisch-gesellschaftsverändernde Hoffnung transportiert.

Mischung der Dramenstile

Es ist also klar, dass Stoppard und Bond mit ihrer unterschiedlichen Philosophie und Dramenkonzeption zwei gegensätzlichen Lagern des modernen englischen Dramas angehören, die sich denn auch im Verlauf der politischen Zuspitzung der 70er Jahre in teilweise polemischer Opposition gegenüberstanden. Dennoch muss, wie schon im Falle des in gewisser Weise zwischen den Positionen stehenden Harold Pinter, jede klischeehafte Einordnung dieser Dramatiker bei näherem Zusehen aufgegeben werden. Zunächst gilt für beide, dass sie keinen der modernistischen Dramenstile in ›Reinform‹ praktizieren, sondern sie in jeweils charakteristischer Weise mischen und zu innovativen, unverwechselbaren Individualstilen verschmelzen. So verbinden sich bei Stoppard Elemente des spielästhetischen Theaters mit deutlich kulturkritischen Aspekten. Stoppard konfrontiert in seinen Dramen das Problem der Verselbstständigung von ›Textualität‹ als einer das Integrationsvermögen der Menschen überfordernden und ihre Wirklichkeitsansprüche dementierenden Metawelt kultureller Zeichen. Die einzelnen sind der Interpretationsmacht der Zeichen ausgesetzt, ohne ihren existentiellen Interessen kommensurable Bedeutungsmöglichkeiten in ihnen entziffern zu können.

Aufführung von *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* am Young Vic, London, 1974. Von links nach rechts: Christopher Timothy(Guildenstern), Philip Locke (Player), Richard O'Callaghan (Rosencrantz)

Dies ist das Grundproblem von *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), in dem Shakespeares *Hamlet* den kulturellen ›Großtext‹ für die beiden zu Protagonisten gewordenen Randfiguren darstellt, der den Definitionsrahmen für ihre Lebensrollen, ihre Verhaltensmuster und Selbstinterpretationen vorgibt, aber für sie in seinen Bedeutungen unverständlich und in seinen Mechanismen undurchschaubar bleibt. Rosencrantz und Guildenstern sind ›tot‹, weil ihre Versuche, eine eigenständige persönliche Wirklichkeit zu gewinnen, von vornherein zum Scheitern verurteilt sind. Der signifikante Unterschied zu Becketts *Waiting for Godot*,

durch das Stoppard hier zweifellos viele Anregungen bezogen hat, wird darin augenfällig, dass die quasi-metaphysische Größe Godot, von der her sich bei Beckett die Lage der Hauptfiguren bestimmt, zu einem *Text* wird, zu einem Produkt der menschlichen Kultur. Shakespeares *Hamlet*, der normativen Aura des Klassischen entkleidet, wird zum repräsentativen Beispiel vom Menschen geschaffener Sinn- und Zeichenstrukturen umgedeutet, die in ihrer ›abstrakten‹ Verselbstständigung sinnzerstörende Wirkungen erzeugen.

Ist die Antwort Stoppards auf den kulturgeschichtlich drohenden Verlust des dramatischen Materials die Potenzierung des theatralischen Spiels und die farcenhafte Dekonstruktion der konventionellen Dramenform, so besteht sie bei Edward Bond in der Umsetzung abstrakter Entfremdungsstrukturen in konkrete symbolische Bilder und, vor allem, in konkrete (Gewalt-)Aktionen. Die Deformation des Menschen, die er vorführt, bezieht sich wiederum nicht auf Einzelprobleme und -situationen, sondern auf die Gefahr des kulturgeschichtlichen Verlusts der *Grundlagen des Menschseins* selbst, durch die auch für Bond die Möglichkeit des Dramas infrage gestellt ist, insbesondere der Tragödie, die er als Form radikaler kultureller Selbstaufklärung im Auge hat. Dies wird in der Zukunftsvision manifest, die der *wise fool* Evans in dem zu Anfang des 20. Jahrhunderts spielenden *The Sea* (1973) den Vertretern der jüngeren Generation am Ende warnend vor Augen führt:

> Suffering is a universal language and everything that has a voice is human. We sit here and the world changes. When your life's over everything will be changed or have started to change. Our brains won't be big enough. They'll plug into bigger brains. They'll get rid of this body. It's too liable to get ill and break. They'll transplant the essential things into a better container. An unbreakable glass bottle on steel stilts. Men will look at each other's viscera as they pass in the street. There'll be no more grass. Why? What's it for? There'll be no more tragedy. There's no tragedy without grass for you to play it on. Well, without tragedy no one can laugh, there's only discipline and madness. (*The Sea*, Szene 8)

Bond hat dennoch immer wieder versucht, tragische Handlungs- und Konfliktmuster für seine Dramen zu finden. Und wie Stoppard ist auch er dabei auf Shakespeare gestoßen und hat aus dieser Auseinandersetzung heraus sein wohl bedeutendstes Stück *Lear* (1971) geschrieben. Diese – oft kritische – Auseinandersetzung mit Shakespeare ist ein auffälliger Zug im modernen englischen Drama generell, den neben Stoppard und Bond etwa die Adaptionen von Bernard Kops oder Charles Marowitz, aber auch die aktualisierten Inszenierungen der Royal Shakespeare Company illustrieren.

Das ›Theater der Grausamkeit‹ in England, das durch eine 1963/64 von Peter Brook und Charles Marowitz veranstaltete *Theatre of Cruelty Season* einen starken Impuls erhielt und Antonin Artauds Konzept eines magisch-vorbewussten Theaters populär machte, findet in Bonds *Lear* sicher einen Höhepunkt. Auch hier jedoch ist die Rezeption Artauds durchaus eigenwillig, da Bond nicht an psychologisch-irrationalen Aspekten, sondern an einer rationalen Analyse gesellschaftlicher Macht- und Gewaltstrukturen und deren bühnenwirksamer Umsetzung interessiert ist. In einem weiteren Stück, *Bingo* (1974), wendet Bond sich übrigens direkt Shakespeare selbst zu und dramatisiert dessen letzte Lebenslage kritisch im Licht der Widersprüche zwischen dem Wahrheitsauftrag der Kunst und den kommerziellen Interessen, nach denen Shakespeare sein Leben einrichtete.

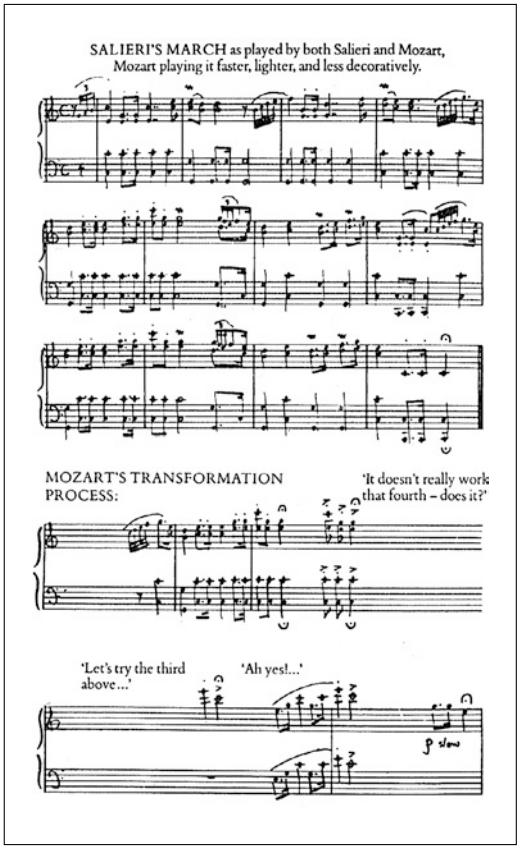
Illustration zu Edward Bonds *Lear* auf dem Theaterzettel des Royal Court Theatre, 1971

Künstlerdrama

In der Auseinandersetzung nicht nur mit den Texten, sondern auch mit dem Leben anderer Schriftsteller und Künstler, wie sie bei Tom Stoppard und Edward Bond ausgetragen wird, wird eine weitere allgemeinere Tendenz sichtbar, die sich neuerdings noch verstärkt hat, nämlich die zum *Künstlerdrama.* Dies ist in einem Kontext, in dem dramatische Kunst zunehmend in sich selbst und in ihrer Wechselbeziehung mit der Lebenswelt thematisch wird, nicht verwunderlich. Beispiele anderer Autoren hierfür sind John Osbornes *The Entertainer* (1957), Trevor Griffiths' *Comedians* (1975), Christopher Hamptons *Tales from Hollywood* (1982), oder Howard Brentons *Bloody Poetry* (1984). Insbesondere Peter Shaffers *Amadeus* (1979), das am Beispiel Mozarts das Verhältnis von künstlerischer Kreativität und Gesellschaft dramatisiert, hat dabei Furore gemacht.

Was sich in dieser Phase ebenfalls schon abzeichnet, ist eine Renaissance des *Geschichtsdramas*, die in Bonds *Early Morning* (1968) und in Stoppards *Travesties* (1974), aber auch bereits in Robert Bolts A *Man for All Seasons* (1960), in Osbornes *Luther* (1961) oder in John Ardens *Left-Handed Liberty* (1965) zum Ausdruck kommt. Die Vergangenheit rückt als Vorgeschichte der Gegenwart ins Licht, liefert aber auch konkrete Stoffe zur dramatischen Veranschaulichung der heute ungreifbarer gewordenen Probleme. In der Folgezeit findet das Geschichtsdrama markanten Ausdruck etwa in John McGraths *Little Red Hen* (1975), Caryl Churchills *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), Pam Gems' *Queen Christina* (1977), Howard Brentons *The Romans in Britain* (1980) oder David Edgars *Maydays* (1983).

Beispiel eines Künstlerdramas: Mozarts Transformation von Salieris Marsch in die berühmte ›Non più andrai‹-Arie des *Nozze di Figaro* in Peter Shaffers *Amadeus*



Die *Second Wave* des englischen Dramas seit 1968

Am Ende der 60er Jahre erhält das britische Theater neue Anstöße durch die gesellschaftspolitischen Umwälzungen der Zeit. Sie schlagen sich deswegen so nachhaltig im Theater nieder, weil dieses inzwischen zu einem bevorzugten Forum der geistigen und kulturellen Auseinandersetzung geworden ist, dem sich junge Autoren mit der Aussicht, gehört zu werden, zuwenden können. Es ist unmöglich, der in dieser Phase besonders heftig expandierenden Produktion englischer Gegenwartsdramatik und ihren höchst vielfältigen Ausprägungen hier auch nur annähernd gerecht zu werden. Fünf Faktoren seien aber genannt, die für diese Phase von besonderer Bedeutung sind.

Abschaffung der Theaterzensur

(1) Die Abschaffung des bis 1968 geltenden Zensurgesetzes, das die Unterbindung der Darstellung gewalttätiger, blasphemischer oder sexuell anstößiger Szenen durch den Lord Chamberlain vorsah, ließ bis dahin wirksame Tabus wegfallen und erweiterte so den Freiraum, den die Bühne für die das bürgerliche Publikum provozierenden Absichten der jungen Dramatiker bot. Nicht zuletzt die Auseinandersetzungen um Edward Bonds *Saved* (1965) trugen, wie auch die bewusst gegen die Tabus einer gesellschaftlichen Scheinmoral gerichteten anarchischen Aktivitäten eines Joe Orton, schließlich zur Abschaffung der Zensur bei. In der Folgezeit nahm die Darstellung erotischer und gewalttätiger Szenen stark zu, wobei die Enttabuisierung der Bühnenhandlung oft gleichzeitig mit politischen Emanzipationsabsichten verbunden war.

Studentenrevolte von 1968

(2) Diese Politisierung des Dramas in den 70er Jahren wurde vor allem von der Studentenrevolte von 1968 ausgelöst, von der viele der jüngeren Dramatiker wie Howard Brenton, Trevor Griffiths, David Hare, Caryl Churchill oder Stephen Poliakoff beeinflusst waren. Von ihr ging eine alle Gesellschaftsbereiche erfassende Emanzipationstendenz auf die Inhalte der Stücke aus, die die Haltung zu Fragen des individuellen Selbstverständnisses, der zwischenmenschlichen Kommunikation, der Geschlechterbeziehungen und des Verhältnisses von privater und öffentlicher Sphäre veränderte. Im Zuge der Enttabuisierung wie der Politisierung der Drameninhalte werden der gedankliche Zugang und die Konfliktmuster der Stücke insgesamt also wieder deutlich konkreter und ›realitätsnäher‹ – wobei allerdings nach wie vor die Frage virulent bleibt, wie diese Realität in verbindlicher Weise bestimmbar und objektivierbar ist. Die Utopie der Gesellschaftsveränderung, die stärker als zuvor als normative Motivkraft in den Dramen spürbar wird, bricht sich an der Erfahrung einer gesellschaftlichen Komplexität, die sich dem Versuch ideologischer Reduktion und handlungsmäßiger Zugänglichkeit immer wieder auf irritierende Weise entzieht.

Aufstieg der women playwrights

(3) Im Gefolge der Politisierung des Dramas bildet sich nicht nur eine feministische Thematik heraus, die auch in den Stücken der männlichen Autoren wirksam wird, sondern auch eine Generation von Frauen, die aktiv in die Entwicklung des englischen Dramas eingreift. War der Anfang des Neuen Dramas durch eine fast ausschließliche männliche Dominanz geprägt, so treten nun, oft von den alternativen *Fringe*-Theatern her kommend, eine beachtliche Reihe von *women playwrights* hervor, aus denen Pam Gems, Sarah Daniels, Louise Page und Caryl Churchill herausragen. Churchill ist dabei besonders produktiv und erfolgreich. U. a. von zwei so unterschiedlichen Autoren wie Edward Bond und Joe Orton beeinflusst, praktiziert sie die genannte Mischung der Dramenstile in virtuoser Form. Dies zeigt etwa *Cloud Nine* (1979), wo sie historisches Drama, Brechtsche Verfremdungseffekte, postmoderne Vertauschung von Geschlechterrollen und

Caryl Churchill

Farcenelemente zur Entlarvung des Zusammenhangs von britischer Kolonialmentalität und sexueller Unterdrückung einsetzt. Churchills Thematisierung weiblicher Emanzipation ist dabei keineswegs ungebrochen oder plakativ. So wird in dem Welterfolg *Top Girls* (1982) zu Anfang zwar in einem imaginären Treffen ›großer Frauengestalten‹ der Kulturgeschichte die Unterdrückung der Frau in der Vergangenheit dargestellt. Im weiteren Verlauf werden aber kontrapunktisch auch die Gefahren eines modernen, ›abstrakten‹ System- und Karrieredenkens aufgezeigt, dem die konkret-menschlichen Beziehungen der Figuren – hier veranschaulicht an der Beziehung der Top-Managerin Marlene zu ihrer Tochter – zum Opfer fallen.

Fringe-*Theater*

(4) Die Möglichkeit für die Dramatikerinnen, in den Theaterbetrieb einzusteigen, ergibt sich nicht zuletzt durch die zahlreichen *Fringe*-Theater, die sich seit 1968 bilden und als Alternative zu den großen etablierten Theatern verstehen. Ihre Spielplätze sind kleine Vorstadtbühnen, aber auch Keller, Lager und Fabrikhallen. Ihre Themen beziehen sich auf die Lage der Arbeiter, der Minderheiten, der Frauen, der Homosexuellen, der Umwelt u. a. Ihre Stücke und Inszenierungen sind, trotz ihrer oft ideologischen Programmatik, aktuell und experimentell. Sie entstehen vielfach in kollektiver Produktion, der Akzent verschiebt sich *vom Text zur Aufführung*, wodurch übrigens auch die großen Theater der Zeit beeinflusst werden. Autoren, die durch die Erfahrungen des *Fringe* geprägt sind, sind etwa John McGrath, der seine von der populären Music-Hall-Tradition beeinflussten Stücke bevorzugt in der ›Provinz‹, u. a. in Fabriken, produzierte; Howard Brenton und David Hare, die ihre frühen Dramen in Kooperation mit dem Portable Theatre herausbrachten; oder Caryl Churchill, die ihr *Cloud Nine* oder *A Mouthful of Birds* (1986) in der Zusammenarbeit mit der Joint Stock Theatre Company verfasste. Die *Fringe*-Szene hat immer wieder neue Talente hervorgebracht und ist, in ihrer Publikumsnähe und ihrer nicht durch kommerzielle Interessen gebremsten Experimentierfreudigkeit, eine ständige Quelle der Regeneration für das englische Drama geblieben.

Vom Text zur Aufführung

Szene aus dem 1. Akt von *Top Girls*, das fiktive Treffen wichtiger Frauengestalten der Kulturgeschichte im Restaurant ›Prima Donna‹. Deutsche Erstaufführung Köln 1984. Von links nach rechts: Evelyn Matzura (Die tolle Grete), Anna Henkel (Dame Nijo), Renate Fuhrmann (Kellnerin) und Eva Renzi (Marlene)

(5) Ein weiterer Faktor schließlich, der in dieser Phase das englische Drama beeinflusst, ist die enge Wechselbeziehung mit der Welt der elektronischen Medien. Diese stellen zum einen einen immer stärker thematisierten Teil der gegenwärtigen Realität dar, der in den Dramen kritisch reflektiert wird. So ist in Edward Bonds *Saved* die Fernsehabhängigkeit der Figuren nicht zuletzt ein Grund für die existentielle Leere und Frustration ihres Lebens, die sie wiederum zu sinnlosen Ausbrüchen von Gewalt verleitet. In Griffiths' *The Party* (1973) ersetzt das Fernsehen weitgehend die reale politische Aktion. In Stephen Poliakoffs *City Sugar* (1975) steht der Disk-Jockey eines kommerziellen Rundfunkstudios im Mittelpunkt, in *Coming in to Land* (1986) ist die Bühne ein Videogeschäft, das auf vielen Bildschirmen das Gesicht der Protagonistin reproduziert. Doch ist dieser Einfluss nicht auf den Inhalt beschränkt. Die Stücke werden auch in ihrer Kompositionsweise von ihm verändert. Schon bei Pinter haben wir Anleihen bei filmischen Techniken gesehen. Ähnliches gilt z. B. für Pam Gems, die *Dead Fish* (1978) bewusst in *takes* schreibt, d. h. in der Filmkamera nachempfundenen Szenenschnitten. Radiokommunikation und Rockmusik werden in Poliakoffs *City Sugar* zum Bestandteil der dramatischen Kommunikation. Rückblenden, Montagen und Perspektivenwechsel wie bei Caryl Churchill, David Hare oder David Mercer gehören inzwischen ebenso zum Repertoire wie der etwa in Christopher Hamptons *Tales from Hollywood* genutzte, durch moderne Bühnentechnik ermöglichte Einsatz optischer und akustischer Mittel. In Verbindung mit Elementen eines mythographisch-rituellen Theaters ist diese Tendenz in Peter Shaffers *Royal Hunt of the Sun* (1964) oder in *Equus* (1973) in die Richtung eines dramatischen Gesamtkunstwerks und ›multimedialen Totaltheaters‹ entwickelt, das die in diesen Jahrzehnten sich herausbildende dominante Bühnenform exemplarisch verkörpert. Das Drama bewegt sich also weiterhin in einer prekären Balance. Es wird in seine Form hinein durch eine Entwicklung zur durchgreifenden Technologisierung der Kultur affiziert, der es gleichzeitig immer neue Möglichkeiten menschlicher und kommunikativer Erfahrungskonkretisierung abzugewinnen versucht.

Drama und Medien

Multimediales Totaltheater

Das englische Drama in den 80er Jahren

Bei all den Veränderungen in den ›politischen‹ 70er Jahren ist festzuhalten, dass gleichzeitig eine starke Kontinuität bestehen bleibt. Neben Autoren wie Wesker, Arden oder Bond behalten auch Pinter, Stoppard oder Shaffer weiterhin eine dominierende Präsenz. Dies gilt auch für die 80er Jahre, in denen sich allerdings das Drama allgemein wie auch die individuellen Autoren erneut in verschiedener Hinsicht weiterentwickelt haben, so dass man hier von einem neuen Abschnitt in der Geschichte des britischen Gegenwartsdramas sprechen kann. Wir beschränken uns auf einige skizzenhafte Bemerkungen, die zugleich der Unabgeschlossenheit der Entwicklung Rechnung tragen sollen.

Kontinuität und Innovation

Dabei muss man sich zunächst von der Versuchung einer einfachen Gleichsetzung von real- und dramengeschichtlicher Entwicklung befreien, wie sie mitunter zwischen der Regierungsübernahme von Margaret Thatcher und einer angeblich damit korrespondierenden konservativen ›Tendenzwende‹ im englischen Drama unternommen wurde (*Englisch-Amerikanische Studien*, 1986). Das Jahr 1979 markierte zwar in der Tat für viele engagierte Dramatiker einen desillusionierenden Einschnitt, und der sich durchsetzende Neokonservatismus war ein negatives Zerrbild der Hoffnungen auf Gesellschaftsveränderung, die sie sich ge-

macht hatten. Die lange Regierungszeit Thatchers brach dezidiert mit dem wirtschaftlichen, sozialen und politischen Konsens des Nachkriegs-Englands, indem sie die Ideologie des Monetarismus, die Praxis der Privatisierung und die uneingeschränkte Herrschaft des Marktes durchsetzte. Die daraus folgenden Auseinandersetzungen mit den Gewerkschaften, für die der außergewöhnlich bittere *Miners' Strike* in den Jahren 1984–85 repräsentativ stehen mag, änderten die Beziehungen der Klassen zueinander. Einerseits erfolgten Reformbestrebungen, die die Arbeitsbedingungen vieler Arbeitnehmer verbesserten, andererseits wurde die Arbeitslosigkeit eine permanente Lebensbedingung für Millionen von Briten. Für die Errungenschaften von Thatchers Wirtschaftspolitik und ihr Konzept einer linearen Modernisierung der Gesellschaft, das orientiert war an einem schlanken Staat und einem utilitaristisch-ökonomischem Individualismus unter Hinnahme sozialer Ungerechtigkeit, musste ein hoher Preis bezahlt werden: »By any test, from statistical surveys of relative incomes to the striking reappearance of beggars on the street, Britain became a more unequal society« (Clarke, 2004). Die charakteristischen Themen der Thatcher-Ära – Erfolgsdenken, Machthandeln, kommerzielle Werte – wirkten in viele der Stücke hinein und veränderten deren Grundhaltung von emanzipatorischer Zuversicht zu (selbst-)kritischer Satire und skeptischer Reflexion, wobei in allen Fällen die Kraft der Appellstruktur der Dramen als Gegendiskurs und Korrektiv erkennbar ist, ohne jedoch klare Lösungsstrategien anzubieten.

Themen der Thatcher-Ära

In dieser Differenzierung des politischen Theaters ist jedoch kein kreativer, imaginativer Substanzverlust zu erkennen. Vielmehr entwickelt es sich gegenläufig zur Politik, deren ideologischen Reduktionen gegenwärtiger Realität es ein gesteigertes Komplexitätsbewusstsein entgegensetzt. DramatikerInnen haben ihre Desillusionierung gegenüber den alten politischen Sicherheiten sowohl kommunistisch-sozialistischer als auch kapitalistischer Prägung offengelegt, insbesondere geht die utopisch-sozialistische Vision der 70er Jahre verloren. Eine solche Skepsis hinsichtlich politischer Lösungsmöglichkeiten führt dabei gleichzeitig zu einer Rückbesinnung auf die spezifischen Gegebenheiten und Möglichkeiten des Dramas und Theaters selbst, was wiederum zur verstärkten Betonung des Kunstcharakters, aber auch des Spiel- und Unterhaltungscharakters der Stücke beiträgt. Churchills *Serious Money* (1987) etwa über die Finanzwelt der Londoner Börse ist von einem starken Element der Parodie und Satire durchzogen, das sich im Gebrauch des Simultansprechens, des Reims und des Kanons im Dialog der Börsenmakler äußert. In Martin Crimps *Dealing With Clair* (1988) wird in der materiellen Gier der Protagonisten Liz und Mike die gängige Praxis des ›gazumping‹ (das nachträgliche Heraufsetzen des Preises einer Immobilie, um einen größeren Profit zu erlangen) während der Blütezeit der Haus- und Grundstücksspekulation am Ende der 80er Jahre satirisiert. Die Thriller-Elemente der Handlung und die Entlarvung des Thatcher-Kapitalismus produzieren eine dichte Atmosphäre pinteresker Bedrohung, wobei das Zentralsymbol des nach außen intakten, nach innen jedoch verrotteten Hauses als Spekulationsobjekt Mittel zum Zweck einer pessimistischen Gesellschaftsdiagnose wird: »What we're talking about here is serious timber decay, we're talking about the structure, you with me?« (*Dealing With Clair*, Akt I, Szene 6). Die von Thatcher initiierten sozialen Veränderungen und die mit ihnen einhergehende Diagnose eines fortschreitenden Prozesses der Dehumanisierung der Lebenswelt sind bis heute wichtige Themen im zeitgenössischen britischen Theater geblieben, wie selbst noch ein Stück wie David Eldridges *Market Boy* (2006) beweist. Ein so ›tagespolitisch‹ motivier-

Politische Ideologie vs. ästhetisches Differenzbewusstsein

tes Stück wie Tariq Alis und Howard Brentons *Iranian Nights* (1989), das die Salman Rushdie-Affäre zum Anlass einer epischen Szenenfolge über das Verhältnis von Literatur und Macht nimmt, greift die Thematik nicht vordergründig unmittelbar auf, sondern verwendet den Rahmen von *Tausend und eine Nacht* zu einer differenzierten Darstellung der islamischen Kultur und ihrer verschiedenen historischen Erscheinungsformen.

Annäherung der Dramenkonzeptionen

Umgekehrt hierzu lässt sich bei früher dem absurden oder spielästhetischen Pol zugerechneten Dramatikern eine stärkere Einbeziehung politisch-kulturkritischer Fragestellungen beobachten, so dass hier von einer Annäherung der beiden zuvor konträren Ausprägungsformen des Dramas gesprochen werden kann. Dies wird auch bei einem Autor wie Alan Ayckbourn augenfällig, der mit seinen Erfolgen besonders dazu beigetragen hat, eine dem Boulevardtheater nahestehende Form der Farce wieder hoffähig zu machen. Ayckbourn, der inzwischen über 50 Dramen verfasst hat, die er regelmäßig in seinem Haustheater in Scarborough zur Uraufführung bringt, wurde erst in den letzten Jahren von der Kritik ernster genommen, während sich gleichzeitig die Ernsthaftigkeit des Problemzugangs seiner Stücke verstärkte. *Woman in Mind* (1985) beispielsweise trägt alle Züge einer Farce, dramatisiert aber gleichzeitig ein kulturpathologisches Problem, nämlich die Entwicklung einer Frau in die Schizophrenie. Diese Entwicklung manifestiert sich im Stück darin, dass ein zunehmender Bruch zwischen Sprache und Bedeutung, zwischen der die Hauptfigur umgebenden Welt der kulturellen Zeichen und ihrer persönlichen Erfahrung entsteht, der sie am Schluss in völliger Desorientierung zurücklässt.

Hierin wird ein weiterer Grundzug gegenwärtiger englischer Dramatik deutlich, nämlich die zunehmende Rolle *semiologischer Reflexion*, von der sie durchdrungen ist. Darin schlägt sich zweifellos ein allgemeineres postmodernes Bewusstsein der Zeichenvermitteltheit aller Realitäts- und Erfahrungsbezüge in den Stücken nieder, wie denn auch einige Autoren und Autorinnen von der neuen, poststrukturalen Phase geistes- und kulturwissenschaftlicher Theoriebildung mitbeeinflusst sind. Die Freisetzung bewusst ›semiotischer‹ (J. Kristeva), d. h. die konkrete Materialität und Vieldeutigkeit der Zeichen selbst betonender Darstellungs- und Kommunikationsformen, gegenüber ›symbolischen‹, auf eine repräsentierbare Allgemeinbedeutung angelegter Dramenformen, ist gerade bei feministisch inspirierten Stücken unübersehbar – so in Howard Barkers *The Castle* (1985), in Caryl Churchills und David Lans *A Mouthful of Birds* (1986), oder in Sarah Daniels' *Byrthrite* (1987).

Zeichenkultur vs. existentielle Grenzerkundungen

Das neue semiologische Bewusstsein zeigt allerdings erneut eine hochgradige Ambivalenz. Die Freisetzung der Vieldeutigkeit der Zeichen stößt, mit der Wiederentdeckung und Aufwertung der materiell-körperlichen Lebensprozesse gegenüber ihren logozentrischen Domestizierungen, unvermeidlich auf deren Schattenseiten. Krankheit, Alter und Tod treten als Gegenpole zur lustbetonten Utopie individueller Differenz und Selbstverwirklichung hervor. Auffällig viele Stücke beschäftigen sich mit diesen existentiellen Grenzen menschlicher Selbstbestimmung, die gerade auch in einer ganz auf das Machbare und technologisch Verfügbare ausgerichteten Kulturwelt vernachlässigt werden. Dies gilt für Louise Pages *Tissue* (1978) über den Brustkrebs einer Frau und die stereotypen Reaktionen ihrer Umwelt, für Peter Shaffers *Lettice and Lovage* (1987) über den imaginativen Selbstbehauptungskampf zweier alternder Frauen, oder für Arnold Weskers *Whatever Happened to Betty Lemon?* (1986), das eine Frau im Rollstuhl in einer fast Beckettschen Situation der Einsamkeit vorführt. Bewusst konfrontiert wird

das Sterben – ebenfalls ein Novum im englischen Drama – in Edward Bonds *Summer* (1982), in Catherine Hayes' *Skirmishes* (1982) oder in Nigel Williams' *My Brother's Keeper?* (1985). Dabei wird aber stets auch das gebrochene Verhältnis zu diesen biologisch-existentiellen Grenzerfahrungen und die Unzulänglichkeit ihrer Darstellung als charakteristisches Merkmal – und Defizit – gegenwärtigen Kulturbewusstseins mitthematisiert. Existentielle Grenzerkundungen charakterisieren auch das dramatische Werk Terry Johnsons, dessen imaginative Auslotung philosophischen Interesses auf der einen und der formalen wie auch moralisch-ethischen Möglichkeiten der Farce auf der anderen Seite seinem Werk einen singulären Platz jenseits genauer Klassifizierung im zeitgenössischen englischen Drama einräumt. Besonders charakteristisch ist in diesem Zusammenhang Johnsons *Hysteria* (1993), das den programmatischen Untertitel *Fragments of an Analysis of an Obsessional Neurosis* trägt. Das Stück zeigt den an Kehlkopfkrebs sterbenden Sigmund Freud in seinem Arbeitszimmer des Jahres 1938. Konfrontiert mit der Tochter einer seiner Patientinnen und dem surrealistischen Maler Salvador Dalí, beginnt Freud über seine eigenen verdrängten Obsessionen nachzudenken und ebenso über den Ursprung der Hysterie, der, so muss er erkennen, auch in dem Trauma, als Kind von seinem Vater missbraucht worden zu sein, begründet liegen mag. Diese ernste Thematik, die individuelle Schuld und Ängste analysiert, ist nun ganz in der Tradition von Joe Ortons *What the Butler Saw* (1969) oder Michael Frayns *Noises Off* (1982) als intellektuelle Farce präsentiert, in der wie in einem surrealistischen Dalí-Gemälde buchstäblich die Uhr an der Wand schmilzt und die Wände des Arbeitszimmers in ihren Konturen aufgeweicht werden, was die Gesamtszenerie schlussendlich als Morphium-induzierten Alptraum des fiktiven Freud dekuvriert. Charakteristisch ist daran für das zeitgenössische englische Drama, dass der Versuch der Annäherung an anthropologische/psychologische Grunderfahrungen wie etwa archetypische Ängste oder Schuld immer wieder an den Punkt stößt, an dem der Verlust ihrer authentischen Repräsentierbarkeit bewusst wird, ihre Marginalität und ›Unwirklichkeit‹ innerhalb der kulturellen Zeichenwelt, in der allein sie bestimmbar wären. Auf der semiologischen Ebene wird hier der Kampf des Menschen um die Wiedergewinnung der eigenen Wirklichkeit gegenüber den derealisierenden Strukturen einer abstrakten Gesellschaft fortgeführt, der in seinen verschiedensten Manifestationen die Dynamik des modernen englischen Dramas seit den 50er Jahren gekennzeichnet hat.

Terry Johnson, Hysteria

Das englische Drama seit den 90er Jahren

Der Machtwechsel zu John Major 1992 und später die Regierungsübernahme durch New Labour 1997 beeinflussten die Entwicklung des Dramas wohl nicht weniger stark, zumal auch die Labour-Regierungen Tony Blairs (1997–2007) und Gordon Browns (2007–2010) wenig taten, um die in der Thatcher-Regierungszeit angestoßenen Prozesse umzukehren, sieht man einmal von der Einführung eines nationalen Mindestlohns im Jahre 1999 ab. Tatsächlich haben die Regierungen Blair und Brown auf dem Thatcherismus aufgebaut, und selbst die britische Außenpolitik gibt sich bis heute kaum weniger kriegerisch, wie die nach den Ereignissen des 11. Septembers 2001 geführten Auseinandersetzungen in Afghanistan und im Irak mit Nachdruck zeigen. Es ist jedoch bemerkenswert, dass sich die finanzielle Situation der englischen Theaterlandschaft und damit auch die Mög-

Entwicklungen in der englischen Theaterlandschaft

lichkeit, neue DramatikerInnen und die Produktion neuer Stücke zu fördern, seit den 90er Jahren beträchtlich gewandelt hat. In den 80er Jahren bedeutete die obsessive Orientierung der Politik am Finanzmarkt, dass der regierungsnah operierende Arts Council Fördergelder für das Theater rigoros strich. Gerade aber das Werk neuer AutorInnen, welches in den meisten Fällen nicht am Londoner National Theatre oder an den kommerziellen Theatern des Londoner West Ends aufgeführt wird, ist auf die Förderung weiterer großstädtischer Theater angewiesen. Die Spezialisierung solcher Theater jenseits des Mainstream auf das Werk von neuen AutorInnen ist die Basis dafür, dass seit den 50er Jahren bis heute beständig neue Talente im britischen Theater die institutionellen, dramaturgischen und finanziellen Möglichkeiten erhalten, ihr Werk zu entwickeln und damit selbst wieder neue DramatikerInnen zu neuer Arbeit zu ermutigen. Das wichtigste dieser Theater ist seit jeher das Royal Court Theatre am Sloane Square, dessen Artistic Director Max Stafford-Clark (1979–1993) selbst neue kreative Wege ging, in dem er Stücke aus Workshops, in denen AutorInnen, Schauspieler und Regisseur interagierten, hervorgehen ließ. Neben dem Royal Court Theatre müssen das Traverse Theatre in Edinburgh und in London Bush Theatre, Hampstead Theatre und das Soho Poly Theatre genannt werden. Außerhalb Londons haben seit den 80er Jahren das Royal Exchange in Manchester, das Octagon in Bolton oder das Live Theatre in Newcastle-upon-Tyne überregionale Bedeutung erlangt, in dem sie wie gänzlich unsubventionierte London *Fringe*-Theater wie etwa das Finborough Theatre oder wie Gruppen wie *Paines Plough* oder *Monstrous Regiment* die Arbeiten neuer Dramatiker förderten. Die Thatcher-Ideologie bewirkte in den 90er Jahren neben der inhaltlichen Beschäftigung mit ihr im Werk der allermeisten DramatikerInnen auch eine finanzielle Neuorientierung der Theater selbst, die stärker als jemals zuvor ihren nun notwendigen materiell-kommerziellen Erfolg suchen mussten und ihre Arbeit mit gezieltem Marketing, Design und Umbauten flankierten. Solche Expansionen wurden gefördert durch die Einführung einer nationalen Lotterie durch John Major im Jahre 1994, deren Gewinne auch dem Theater zugute kamen. Weiter zunehmende Förderung der britischen Theater durch New Labour haben im neuen Jahrtausend bewirkt, dass eine bis heute ungebrochene Vielzahl immer neuer DramatikerInnen mit ihren Stücken reüssieren kann. Mit der programmatischen Annäherung der Parteien und der Dominanz eines neoliberalen ökonomischen Denkens setzte sich ein Gefühl der politischen Desillusionierung und des Mangels an Alternativen durch. Der Weg des Dramas ins letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war dennoch zunächst gekennzeichnet durch die Fortführung und Weiterentwicklung der in den vorausgegangenen Dekaden herausgebildeten Themen und Dramenstile durch deren Hauptvertreter, die zum Teil inzwischen fast schon den Status zeitgenössischer ›Klassiker‹ erlangt haben.

Fortwirken der modernen ›Klassiker‹

Pinter setzt die bereits in den 80er Jahren erkennbare Tendenz fort, die politisch-kulturkritische Seite seines in Sprache und Handlungsoberfläche oft ›absurd‹ anmutenden Dramenkonzepts stärker als in seinem Anfangswerk zu betonen. Er nimmt in *The New World Order* (1991) die Thematik von *Mountain Language*, die Dehumanisierung des Menschen durch die Unterdrückung seiner Sprache, wieder auf und exponiert in *Celebration* (2000) anhand eines in einem Restaurant gefeierten Hochzeitsjubiläums die brüchige Welt der Neureichen Londons, deren scheinbar erfolgreiche Identitätsentwürfe sich als zutiefst ungesichert und substanzlos erweisen. Bond, wie Pinter einer der großen Einzelgänger des englischen Gegenwartsdramas, hält weiterhin an seinem politischen Aufklä-

Politisches Drama

rungstheater fest, das schockhaft-desorientierende und moralisch-belehrende Elemente in eigentümlicher Ambivalenz miteinander verbindet. Dies gilt etwa für *In the Company of Men* (1996), das in teilweise stark lehrhaften Sentenzen die deformierenden und selbstzerstörerischen Konsequenzen eines zunehmend international verflochtenen Wirtschaftssystems zeigt. Drastischer noch werden in *Olly's Prison* (1993) die Verwerfungen persönlicher Beziehungen durch unterdrückte, unausgelebte Antriebskräfte thematisiert und in typisch Bond'schen Gewaltszenen visualisiert, die den Menschen sowohl als Täter als auch Opfer zeigen und letztlich durch die zugrunde liegende Metapher des *animal in the cage* motiviert werden, der Gefangenschaft des Menschen in seinen selbstgeschaffenen zivilisatorischen Ordnungssystemen, die ja bereits in *Lear* eine zentrale Rolle gespielt hatte.

Auch Stoppard führt seinen durch eine ganz eigene Mischung aus Spielästhetik, intellektuellem Experiment, sprachlicher Virtuosität und theatralischer Effizienz geprägten Individualstil fort und liefert mit *Arcadia* (1993) eines seiner besten Werke, das die kultur- und literaturgeschichtliche Epoche des beginnenden 19. Jahrhunderts in ihren inneren Spannungen erkundet und diese nicht nur auf höchst komplexe Weise im Bewusstsein moderner literarhistorischer Beobachter spiegelt, sondern darüber hinaus Erkenntnisse der Chaostheorie in Form und Inhalt des Stücks einarbeitet. Mit *The Invention of Love* (1997) nimmt er, an den kontrastiven Figuren des Lyrikers und Altphilologen A.E. Housman und Oscar Wildes, ein weiteres Mal die vielfältig vermittelte und gebrochene Wechselbeziehung zwischen Text und Leben zum dramaturgischen Ausgangspunkt, und erkundet in der Trilogie *The Coast of Utopia* (2002) die Rolle von Schriftstellern und Intellektuellen im zaristischen Russland im Spannungsfeld von privater und öffentlicher Thematik. Erfolgreich waren auch seine zahlreichen Arbeiten für Fernsehen, Radio und Film, insbesondere seine Mitwirkung am Drehbuch für *Shakespeare in Love* (1998) und an dem von einem Roman von Robert Harris adaptierten Film *Enigma* (2000).

Experimentelles Drama

Von denjenigen Autoren, die in den 80er Jahren mit an der Boulevardkomödie orientierten, gesellschaftskritischen Unterhaltungsstücken hervorgetreten waren, bleibt Ayckbourn weiterhin mit seinen satirischen Farcen über die britische Mittelklasse produktiv, während Frayn sich mit dem Stück *Copenhagen* (1998) über ein Treffen Heisenbergs mit Niels Bohr in den Kriegsjahren in Dänemark in das Grenzgebiet von Wissenschaft und Moral vorwagt und, ähnlich wie schon Stoppard in *Hapgood* (1988), Prinzipien der modernen Physik auf die Handlungs- und Charaktergestaltung überträgt. Mit *Democracy* (2003) hat Frayn ein fulminantes, sorgfältig recherchiertes und eminent theaterwirksames Stück über die Ära Willy Brandts und die Guillaume-Affäre vorgelegt. Von der Gruppe der politisch engagierten Autoren wie Hare, Brenton, Edgar und Griffiths bleibt in den 90er Jahren David Hare am stärksten präsent, der sich etwa in der ambitionierten Trilogie *Racing Demon*, *Murmuring Judges* und *The Absence of War* (1990–93) mit drei Grundpfeilern der britischen Gesellschaft auseinandersetzt, der anglikanischen Kirche, dem Rechtssystem und der Labour Party, und dem es nach einigen weniger geglückten Versuchen u. a. mit der Adaption von Schnitzlers *Der Reigen*, *The Blue Room* (1998), gelingt, sich erneut die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik zu sichern.

Churchill, die profilierteste Repräsentantin der seit den 70er Jahren hervorgetretenen *women playwrights*, vollzieht in den 90ern noch stärker als zuvor die Entwicklung zu einer postmodernen Dramenästhetik, sofern damit eine zuneh-

mende, ins Experimentelle gehende Betonung der sprachlich-medialen Vermitteltheit und des Zeichencharakters des Bühnengeschehens gemeint ist. In *The Skryker* (1994) verbindet sie, wie schon in *Serious Money*, Sprech- und Tanztheater, und aktiviert zudem Elemente der englischen Feenmythologie als Quelle archetypischer Traumbilder und archaisch-naturnaher Gegenenergien gegen die urbanen *wastelands* der Moderne. Dabei entzieht sich die Trickster-ähnliche Hauptfigur durch ständige Verwandlungen ebenso einer festen Bedeutungszuweisung wie die zu wortspielhaften Sequenzen rhythmisierte Sprache, in der sich keine eindeutige Beziehung der Signifikanten zu bestimmten Signifikaten mehr herstellen lässt. In *This Is a Chair* (1999), einer an Magritte orientierten surrealistischen Komposition, und in *Far Away* (2000) setzt Churchill diese Experimente fort, wobei die Frage einer nachvollziehbaren Aussage des Stücks zu geteilten Meinungen in der Kritik führte, die teilweise gerade diese postmoderne Form der Dramatik als zeitgemäß empfand, teilweise den Verlust des früher erkennbaren politischen Engagements der Autorin beklagte.

Caryl Churchills *The Skryker*: Psychologischer Surrealismus und archetypischeT raumbilder

Auch für die anderen *women playwrights* gilt, dass sie weniger als Vertreterinnen einer identifizierbaren ›Gruppe‹ mit gemeinsamen thematischen oder formalen Präferenzen auftreten als vielmehr ihre Dramenstile unterschiedlich ausdifferenzieren. Catherine Hayes etwa, die mit *Skirmishes* (1982) über den Konflikt zweier Töchter am Sterbebett ihrer Mutter einen frühen Erfolg gefeiert hatte, stellt in *Not Waving* (1985) eine Komikerin auf die Bühne, die sich in ihrer Zunft ins Abseits manövriert, weil sie gegen deren ins Trivial-Agitatorische absinkende Form der Komik Maßstäbe der Qualität und Humanität aufrechterhält. In den 90er Jahren trat Hayes jedoch kaum noch hervor, was auch für Charlotte Keatley gilt, die mit *My Mother Said I Never Should* schon 1987 ihren bisher einzigen Erfolg hatte, in dem am Fall von vier Frauen aus vier Generationen zwischen 1923 und 1987 die unter den Bedingungen einer modernen Arbeitswelt sich verändernden Mutter-Tochter-Beziehungen behandelt werden. Die Mutter-Tochter-Beziehung steht auch im Mittelpunkt von Shelagh Stephensons wichtigstem Drama, *The Memory of Water* (1996), in dem drei Schwestern beim Begräbnis ihrer Mutter sich an ihre Kindheit und ihre verschiedenen Männerbeziehungen erinnern. Timberlake Wertenbaker geht hingegen über individuell-biographische Ansätze entschieden hinaus und praktiziert eine hochgradig sprachbewusste, intertextuelle und z. T. antike Mythen einbeziehende Dramatik. Sie stellt, wie teilweise auch Churchill, bewusst das Transindividuelle und Transnationale in den Mittelpunkt und bringt damit zugleich die Wurzeln des Theaters und das Spektrum seiner Möglichkeiten gegenüber zeit- und ideologiebedingten Verengungen zur Geltung. In *The Love of the Nightingale* (1988) etwa greift sie den Mythos von Philomele und Tereus auf, um die Spannung zwischen Sprache und Realität, Gewalt und poetischer Imagination im Kontext von Macht und Geschlechterbeziehungen zu erkunden. Ihr bekanntestes Stück, *Our Country's Good* aus demselben Jahr, baut intertextuell auf George Farquhars Restaurationskomödie *The Recruiting Officer* und Thomas Keneallys historischem Roman *The Playmaker* auf und zeigt eine Aufführung von Farquhars Stück im Jahr 1789 in einer Strafkolonie in Australien. Diese Aufführung bringt soziale Außenseiter in Kontakt mit dem Potential des Theaters, das nicht nur gesellschaftliche Trennungen überwindet und soziale Hierarchien abbaut, sondern eine geradezu regenerative Kraft gewinnt, indem es bei verschiedenen Beteiligten einen nicht gekannten Kreativitätsschub auslöst. Manchen Kritikern erschien diese Lösung als zu idealistisch, aber sie zeigt doch Wertenbakers Konzeption des Dramas als einer humanisierenden, bewusstseins-

Women playwrights: *Individuelle Ausdifferenzierung der Dramenstile*

Timberlake Wertenbaker

erweiternden und kreativitätsstiftenden Instanz, die sie bei aller individuellen Unterschiedlichkeit mit einer Mehrzahl der bisher genannten AutorInnen verbindet. Anders als etwa Sarah Daniels hat April de Angelis seit den 80er Jahren weniger die Opferrolle von Frauen unter einem patriarchalen Diktat als vielmehr die sexuelle Identität von Frauen und damit auch ihre Machtposition betont. *Ironmistress* (1989) zeigt zwar, wie Männerphantasien, Konventionen und globaler Kapitalismus Frauen einzusperren und mundtot zu machen drohen, dennoch wird dagegen weibliche Imagination als Möglichkeit der Befreiung gesetzt. Der feministische Impetus von Dramen wie etwa *Playhouse Creatures* (1993), das im 17. Jahrhundert, oder *A Laughing Matter* (2002), das im 18. Jahrhundert spielt, weist mit Nachdruck auf die engen Beziehungen zwischen Geschichte, Gesellschaft und Politik und Geschlechterkonstruktion hin. Formal zeigt sich dieses Interesse an historischen (Dis-)Kontinuitäten in dem hohen Grad an Intertextualität, der de Angelis' Dramen auszeichnet. Ihre Stücke beziehen sich auf historische Intertexte entweder explizit (etwa Oliver Goldsmiths *She Stoops to Conquer* in *A Laughing Matter*) oder adaptieren diese revisionistisch wie in *Frankenstein* (1989), *The Life and Times of Fanny Hill* (1991) oder *Wuthering Heights* (2008). Von deutlich transnationalerem Charakter ist der Feminismus in den Dramen der mit karibischen Wurzeln in London geborenen Winsome Pinnock. Stücke wie *Leave Taking* (1987), *Talking in Tongues* (1991), *Can You Keep a Secret* (1999) oder *One Under* (2005) stellen die Gender-Problematik in einen postkolonialen Kontext von Rasse und Migration mit den daraus resultierenden Problemen und Fragen nach kultureller Entwurzelung, Bürgerrechten und Staatsangehörigkeit. Pinnocks Reflexion ›schwarzer‹ Weiblichkeit ist dezidiert multikultureller Prägung und enthält sich einfacher, didaktischer Lösungen, strebt jedoch nach Versöhnung und Integration.

April de Angelis

Winsome Pinnock

Demgegenüber war die die 90er Jahre am stärksten prägende, jedenfalls am spektakulärsten in Erscheinung tretende Richtung des Dramas durch eine ganz andere Orientierung gekennzeichnet. Hier tritt gegenüber der ansonsten beobachtbaren Individualisierung der Dramenstile eine neue, verschiedene Autoren übergreifende und sie unter einem gemeinsamen Label vereinende Tendenz hervor, die unter dem Namen *Experiential Theatre* oder, noch pointierter, *In-Yer-Face-Theatre* (A. Sierz), bekannt wurde und über die nationalen Grenzen hinaus Furore machte. Es geht bei dieser Art von Dramatik um unmittelbare, intensive Publikumsansprache, um psychophysische Grenzsituationen, um Konfrontation und Provokation, um Tabuüberschreitung und fast körperlich erfahrbare Interaktion zwischen Bühne und Zuschauern. Die Dialektformel ›In-Yer-Face-Theatre‹ suggeriert zudem eine aus proletarischem, jedenfalls antibürgerlichem Geist heraus begründete ›Authentizität‹ einer dramatischen Kommunikationsform, die den Protestgestus der *Angry Young Men* radikalisiert und sich vor allem durch die alle Tabugrenzen überschreitende, einen vulgären *underclass-Jargon* verwendende Sprache und eine von exzessiven Gewalt- und Sexszenen durchsetzte Handlung charakterisiert. Es gilt jedoch zu bedenken, dass der Moment des *In-Yer-Face-Theatre*, der die vier Jahre zwischen Sarah Kanes berüchtigtem Erstling *Blasted* (1995, s.u.) und ihrem Selbstmord im Jahre 1999 umfasst, im Ganzen doch eher kurzlebig gewesen ist, da sämtliche Repräsentanten dieser rohen und kompromisslos provokativen Schock-Dramaturgie wie Kane selbst ihre Dramen sukzessive inhaltlich wie formal weiterentwickelten.

In-Yer-Face-Theatre

Körperlichkeit und hyperreale Intimität

Mithin kann konstatiert werden, dass eine sich im *In-Yer-Face-Theatre* manifestierende, zunehmende Betonung des Körpers in der neueren Dramenästhetik mit radikaler Konsequenz umgesetzt wird, ja der Körper in seinen verschiedenen

anatomischen Bestandteilen zum primären Inszenierungsfeld der persönlichen Gefühle und Interaktionen der Figuren wird. Dadurch entsteht der Eindruck einer geradezu hyperrealen Intimität zwischen den Charakteren, aber auch zwischen Bühne und Publikum, einer Intimität, die allerdings durch die ständig präsente Gewalt mit negativer, destruktiver Energie aufgeladen ist. Die Emanzipation des Körpers, die seit den 60er Jahren Teil eines allgemeineren gesellschaftlichen Emanzipationsprogramms war und auch auf dem Theater dem Eros gegenüber destruktiven Prozessen der Politik und der Arbeitswelt zum Ausdruck verhelfen sollte, wird hier desillusionierend umgedeutet, der Körper wird mit seinen unkontrollierbaren Antriebskräften vielmehr selbst zu einer Quelle und einem Medium von Macht, Aggression, Angst und Unterdrückung. Die Darstellung von Gewalt ist, etwa im Vergleich zu Bond, der mit seinem ›Aggro-Effekt‹ die strukturelle Gewalt von Institutionen anprangern wollte, entpolitisiert und weitgehend in die Privatsphäre verlegt. Pinters *comedies of menace* wurden ebenso als Einfluss genannt wie Howard Barkers Theater der Katastrophe, doch geht die Brutalität des *In-Yer-Face-Theatre* deutlich weiter als bei Pinter, und fehlt andererseits die Absicht der Rehabilitierung des Tragischen in einer massendemokratisch-dekadenten Moderne, die Barker umtreibt.

Dramatik der Provokation und Gewalt

Was also sind der Ort und die Intention dieser teilweise ins kaum Erträgliche gesteigerten Dramatik der Provokation? Auf einer *inhaltlichen* Ebene ist sie wohl ein Versuch, die ›alltägliche Gewalt‹ der Gegenwartsrealität ungeschminkt auf der Bühne zu zeigen. Um dies zu unterstreichen, sind teilweise, so in Sarah Kanes *Blasted*, Verweise auf Greueltaten auf zeitgenössischen Kriegsschauplätzen, etwa in Bosnien, einbezogen. Andererseits ist aber klar, dass solche direkte brutale Gewalt gerade *nicht* die typische Lebenssituation des britischen Mittelklasse-Publikums darstellt, an die sich diese Stücke richten. Es handelt sich also primär um die Externalisierung innerer Zustände und die Veranschaulichung psychischer Probleme wie Isolation, Eifersucht, Trennungsangst, Besitzdenken, Macht- und Ohnmachtgefühle. Das Publikum bekommt vor Augen geführt, wie instabil und ›unzivilisiert‹ seine Innenwelt beschaffen ist und welch destruktives Potential in bestimmten Extremzuständen jederzeit an jedem Ort zum Ausbruch kommen kann. Auf der *kulturgeschichtlichen* Ebene des größeren Epochenstils können die Stücke in manchem als ›postmodern‹ eingeordnet werden – in der Destruktion des Rationalen, der Relativierung aller Werte und der Auflösung binärer, das Menschsein definierender Gegensätze wie Mensch/Tier, gesund/krank, normal/abnormal, gut/böse, wahr/falsch, Subjekt/Objekt, Täter/Opfer. Insbesondere der kollabierte Unterschied zwischen Realität und Imagination bei den Figuren und im Verhältnis von Bühne und Publikum erzeugt den spezifischen Bedrohungseffekt, der von den Stücken gegenüber dem Bewusstsein gesellschaftlicher ›Normalität‹ ausgeht. Was dabei indessen völlig wegfällt, ist die befreiende Pluralisierung, die postmoderne Eröffnung neuer Spielräume der Kreativität. Übrig bleibt das Zerrissene, Pathologische der Postmoderne mit ihren regressiven Symptomen des Identitätsverlusts, der Desorientierung, der Obsession, der Beziehungsunfähigkeit. Der Umstand, dass etwa zur gleichen Zeit auch im Medium des Films oder in der Rap-Musik eine Tendenz zur Brutalisierung und zur aggressiven Vermarktung des Spektakulär-Amoralischen stattfand, mag hier einen Kontext darstellen, der zu Vergleichen anregt, aber den Beitrag des *Experiential Theatre* nicht, wie teilweise geschehen, auf ein erfolgsbewusstes Kalkül mit der Sensationslust des Publikums reduzieren lässt. Ansätze zu einer Verschärfung des aggressiv-schockierenden Tons im Drama waren bereits erkennbar geworden in Stücken

Regressive Postmoderne

wie Martin Crimps *The Treatment* (1993), in dem die Zerstörung innerer Werte im gesellschaftlichen Überlebenskampf in der Auslieferung eines erblindeten Mannes an ein Taxi mit blindem Fahrer gipfelt; in Stephen Jeffreys' *The Libertine* (1994), das als Gegenentwurf zu Ethereges Restaurationskomödie *The Man of Mode* in brutalen Exzessen das Verhältnis zwischen Macht und Machtlosigkeit untersucht; in Gregory Mottons *Cat and Mouse (Sheep)* (1995), das in Szenen imaginärer Selbst- und Fremdverstümmelung die Aushöhlung menschlicher Identität in einem Klima politischer Degeneration und Fremdbestimmung zeigt. Als eigentliche Vertreter des *Experiential Theatre* gelten jedoch erst Autoren wie Philip Ridley, Jez Butterworth, Anthony Neilson, Patrick Marber, Joe Penhall und, als Hauptvertreter, Mark Ravenhill und Sarah Kane. Martin Crimps Werk gehört ebenfalls in diese Gruppe von *experiential playwrights*, allerdings weniger im Sinne von *In-Yer-Face-Theatre* als in der rückhaltlos-experimentellen Reproduktion phänomenologischen Erlebens, das nicht selten extrem gewalttätige Gewaltszenarien verbal evoziert oder beschreibt statt sie direkt physisch auszuagieren. In den Stücken dieser AutorInnen tritt die intendierte Schockwirkung in aller Unmittelbarkeit hervor, weil die Maßstäbe und Interpretationsrahmen wegfallen, unter denen die Eruption verbaler und visueller Gewalt auf der Bühne einzuordnen wären.

Philip Ridley

Philip Ridley, auch Romanschriftsteller und Kinderbuchautor, zeigt scheinbar energiegeladene, aber innerlich schwache Figuren, deren infantile, von Klischees beherrschte Welt- und Selbstbilder immer wieder zu unkontrollierten Gewaltausbrüchen führen wie in *The Fastest Clock in the Universe* (1992), wo eine heterosexuelle Frau, die in ein homosexuelles Milieu eindringt, so lange geschlagen wird, bis sie ihr ungeborenes Kind verliert, oder in *Ghost from a Perfect Place* (1994), in dem eine Mädchengang einen gefesselten Gangster mit brennenden Zigarren in Brust und Gesicht foltert. Ridleys Gesamtwerk ist gekennzeichnet von

The Pitchfork Disney

Ambiguität, schon sein vielbeachteter Erstling, *The Pitchfork Disney* (1991), weist keinerlei moralisches Zentrum mehr auf und ist durch Oppositionen strukturiert, die ungelöst nebeneinander stehen: die schäbigen Lebensverhältnisse kontrastieren Cosmo Disneys Glitterjackett, Kinderphantasien stehen neben Gewalt- und Sexphantasien der Erwachsenenwelt, Märchenelemente neben brutaler Gewalt, physisch-psychischer Schock neben Humor, Situationskomik und Lachen. Auch die politischen Implikationen des Stückes, die Homosexualität, Rassismus und Xenophobie berühren, zeigen in ihrer Wirkung eine Ambivalenz auf, die das Gefühl von Verunsicherung und Verlust in den 90er Jahren treffend einfängt. Eine

Mercury Fur

diagnostizierte Dehumanisierung wird besonders deutlich in *Mercury Fur* (2005). Elliot und Darren stellen Reichen einen besonderen Partyservice für zur Verfügung, in dem sie ihren Gast mit einem Jungen versorgen – charakteristisch gesichtslos nur »party piece« genannt – den der Gast foltern und mit einem Fleischerhaken töten darf, während draußen vor der Tür Banden ihr Unwesen treiben und die Gesellschaft zusammenbricht. Ridleys Werk ist ein subtiler ethischer Appell, durch die moralische, historische wie politische Aushöhlung einer postkapitalistischen, technokratischen Welt zu blicken. Ridleys Ästhetik rekurriert einerseits auf wiedererkennbar realistische, zeitgenössische Ereignisse wie etwa den 11. September 2001, um diese dann aber andererseits in grotesk-surrealen Phantasieszenarien zu verfremden.

Jez Butterworth

Jez Butterworths *Mojo* (1995) zeigt, inspiriert von Quentin Tarantinos Filmen und dem *Britpop style*, die Machtkämpfe männlicher Jugendlicher, die um eine glamouröse Zukunft im Showbusiness kämpfen und deren Rivalitäten in der Er-

mordung des schwächsten Gruppenmitglieds gipfeln, wobei die in die Kindheit zurückgehenden Persönlichkeitsstörungen der Figuren keine moralische Zurechenbarkeit ihres Verhalten zulassen. Zentriert sich *Mojo* um das Phänomen des ›laddism‹, eine reaktionäre Form anti-feministischer Männlichkeitskonstruktion, zeigen Stücke wie *The Winterling* (2006) und insbesondere Butterworths preisgekröntes *Jerusalem* (2009) eine Dekonstruktion traditioneller *Englishness*. In einer spürbar an Pinter orientierten Dramaturgie der Bedrohung erweist sich in *The Winterling* das ländliche England als alptraumhafte Szenerie. *Jerusalem* offenbart den Konflikt lokaler Autoritäten mit dem Protagonisten Johnny ›Rooster‹ Byron, der in einem ramponierten Wohnwagen abseits der Gesellschaft in einem Wald lebt und so zum Inbegriff, aber eben auch zum Abgesang einer vogelfreien, romantischen Idylle pastoralen ›Merry Englands‹ wird. Sein Name ›Byron‹ und versprengte Blake-Zitate markieren diesen Romantik-Kontext intertextuell und damit auch ein bestimmtes Bild von *Englishness*. Als Rooster Byron zuletzt jedoch seinen Wohnwagen in Flammen aufgehen lässt, zeigt dies den Untergang der pastoralen Idylle individueller Freiheit an, als deren eigentlicher Feind sich die Modernisierung als solche herausstellt.

Jerusalem

Das schockierende, fiktive Porträt des Massenmörders Peter Kürten (der ›Vampir von Düsseldorf‹) in den 1920er Jahren, das in *Normal* (1991) aus der Perspektive des jungen Anwalts Justus Wehner erzählt wird, bedeutete den Durchbruch des schottischen Autors und Regisseurs Anthony Neilson, und viele Kritiker sehen in diesem Stück einen Beginn des *In-Yer-Face-Theatre*. Im Verlauf des Stückes, in dem Wehner in einem Alptraum-Szenario von Kürten dazu gebracht wird, Kürtens Ehefrau brutal mit einem Hammer zu erschlagen, wird bewusst der Grenzbereich zwischen Normalität, ›abnormer‹ Psyche und aggressivsten sexuellen Phantasien ausgelotet. Diese beunruhigend fließende Grenze wird formal in einer Struktur offener, keineswegs klar getrennter, sondern nur durch Beleuchtungsveränderungen voneinander unterschiedener Szenen bestätigt, die so fast undifferenziert ineinander überlaufen. In *Penetrator* (1994) lässt Neilson die Spannungen zwischen Homosexuellen zu einem Punkt eskalieren, an dem die Atmosphäre der Bedrohung sich in der Verstümmelung eines Teddybärs entlädt, und in *The Censor* (1997) lässt er eine Filmemacherin einen in seiner Ehe frustrierten Vertreter der amtlichen Zensurbehörde nicht nur vom ›künstlerischen‹ Anspruch ihrer pornographischen Filme überzeugen, sondern ihn durch die Befriedigung seiner abnormalen Sexualphantasien ›therapieren‹, ehe sie am Ende ermordet wird. In späteren Werken wie etwa *The Wonderful World of Dissocia* (2004) oder *Realism* (2006) analysiert Neilson immer noch die Spannungen zwischen der Realität und imaginierten Welten, bedient sich formal jedoch dezidierter als zuvor der stilistischen Mittel des surrealistischen und absurden Theaters.

Anthony Neilson

Neben den Arbeiten Neilsons muss auf das Werk dreier weiterer schottischer Dramatiker eingegangen werden, deren Arbeiten das britische Gegenwartsdrama in den letzten zwei Dekaden maßgeblich mitgeprägt haben: David Greig, David Harrower und Gregory Burke. Das Werk dieser drei Dramatiker betrachtet zunächst traditionelle Konzepte von ›Scottishness‹, die Überlegung, Schottland sei eine bürgerliche Gesellschaft statt auf atavistische Tendenzen hinzuweisen, die Vorstellung, Schottland sei gegenüber England klar territorial abgegrenzt, oder die Annahme, es gäbe so etwas wie ein ethnisch pures Schottisch-Sein. Das Werk dieser drei Autoren geht über diese Grundfragen nationaler Identität jedoch noch weit hinaus. David Greig hat in den letzten zwanzig Jahren mehr als vierzig Dramen vorgelegt, deren zentrales Thema Kommunikationsschwierigkeiten und die

Schottische Dramatiker

David Greig

Orientierungslosigkeit und Verzweiflung gegenüber einer post-industriellen, abstrakten Gesellschaft sind. Charakteristisch für Greigs *The Architect* (1996) sind eskapistische Tendenzen, beide Protagonisten sehnen sich nach einem Ausweg und Alternativen zu ihrem festgefahrenen Dasein und ihrer sich zersetzenden Ehe, keiner von beiden hat dabei jedoch Erfolg. *The Cosmonaut's Last Message to the Woman He Once Loved in the Former Soviet Union* (1999), *Victoria* (2000) oder *Damascus* (2007) weisen formal hybrid Züge des Lehrstücks Brechtscher Prägung auf, vermischen diese jedoch mit komplexen Bildstrukturen, die politisch insbesondere das Scheitern der Vision eines sozialistischen Gesellschaftsentwurfes reflektieren, darüber hinaus aber auch verdeutlichen, wie buchstäblich jede andere Ideologie vor dem Anpassungsdruck einer globalisierten Welt scheitert und letztlich entfremdete Individuen produziert. Greig ist zudem einer der ersten Autoren, die Umweltproblematiken und ökologisches Denken thematisieren.

David Harrower

David Harrowers *Knives in Hens* (1995) lässt eine Dreiecksbeziehung in einem brutalen Mord enden, aber betont zugleich die Macht der Sprache im Selbstbestimmungsprozess einer Frau. Das Stück konstituiert einerseits einen Blick in die Konstruktion von Scottishness durch Sprache und zeigt, dass die Macht der Sprache nicht nur im Vorgang der Bezeichnung und Benennung sichtbar wird, sondern auch in ihrer Metaphorizität, die unterschiedliche Ideen, Bilder und Symbole kollidieren lassen kann. In *Dark Earth* (2003) stranden zwei Städter bei einer Familie in den schottischen Lowlands und sehen sich im Schatten des Antoninuswalls einem Schottland gegenüber, das zugleich bekannt und seltsam entrückt erscheint. ›Dark earth‹ ist charakterisiert als »buried soil in archaeological excavation which often reflects prolonged periods of abandoned settlement« (*Dark Earth*, Szene 1) und wird zur Chiffre des Kampfes zwischen Stadt und Land, nationaler Identität und Individualismus, sowie modernem und mythisch-atavistischem Leben. Bezeichnend endet das Stück auf einer Note der Vergeblichkeit, da jene Lowlands-Familie, die die beiden Fremden aus der Stadt aufnimmt, trotz ihrer Imaginationskraft wegen ihrer Schulden in jene Unbedeutsamkeit von ›dark earth‹ zu verschwinden droht. Noch stärker psychologisch geht Harrower in

Blackbird

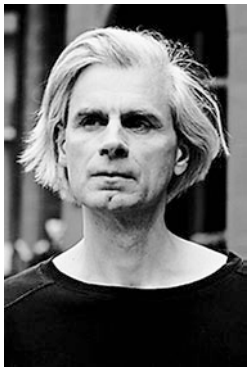
Blackbird (2005) vor, dessen Zentralthemen Kindesmissbrauch, Trauma, Pädophilie aber auch Liebe sind. Das Stück zeigt überzeugend das Potential von Tabudurchbrechung im Drama auf, da durch sie eine Reihe widersprüchlicher, moralisch niemals eindeutiger Emotionen in einer Bandbreite, die von Wut, Schuld, Ekel bis hin zu Sehnsucht reicht, ausgelotet werden kann. Dass dieses emotionale Wechselbad den Rezipienten gezielt mit einschließen soll, zeigt sich dramaturgisch an einem intendierten Blackout, das die Zuschauer im Unklaren und buchstäblich im Dunkeln zurücklässt und so eine Destabilisierung und Machtlosigkeit erzeugt, die diejenige der Charakterkonfigurationen treffend widerspiegelt. Erwähnt sei hier auch das bemerkenswerte Erstlingswerk Gregory Burkes, *Gagarin Way* (2001), das stärker politisch orientiert ist und an der Entführung des Managers eines multinationalen Konzerns im Stil eines Thrillers das Problem des Terrorismus thematisiert und mit der Diskussion sozialer Gerechtigkeit verbindet. In bestechender sprachlicher Interaktion der Figuren, deren Ton beständig zwischen Brutalität, Vulgarität und genuiner Komik pendelt, wird nicht nur ein überzeugendes, vom Lokalkolorit geprägtes Bild des modernen Schottlands gezeichnet, sondern auch die Machtlosigkeit des Einzelnen im Angesicht eines inkommensurablen globalen Kapitalismus deutlich gemacht. Poiniert *Gagarin Way* die Zerstörung sozialer Bindungen, beschäftigt sich *The Straits* (2003) mit deren Formation. Das Stück spielt in Gibraltar während des Falkland-Kriegs und zeigt am Beispiel

Gregory Burke, Gagarin Way

seiner jugendlichen Protagonisten, wie Gang- und Gruppenmitglieder sich ihrer Gemeinschaft durch Gewaltanwendung versichern. Der Moment, als einer der Teenager einen Spanier unabsichtlich tötet, dadurch aber Akzeptanz in der Gruppe jugendlicher Briten gewinnt, darf als ironischer Reflex auf die britischen Kriegshandlungen gegen wehrlose Argentinier gelesen werden.

Postdramatisches Theater

Der Verlust an Authentizität in der Repräsentierbarkeit als ästhetischer Reflex der Unwirklichkeit einer postmodernen, massenmedial vermittelten Wirklichkeit, die die Möglichkeit der Erfahrung persönlicher Identität in ihren Zeichenwelten völlig auflöst, wird auf radikal-experimentelle Weise deutlich im Werk von Martin Crimp. Crimps Dramaturgie zeigt sich zentral von Samuel Beckett beeinflusst, anders als Becketts Minimalismus in seinem Spätwerk bleiben Crimps Dramen einem konkret erkennbaren Gesellschaftsbezug aber treu. Crimps experimentellste Stücke gehen dabei erkennbar in die Richtung dessen, was der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann einflussreich ›postdramatisches Theater‹ genannt hat. Züge dieses postdramatischen Theaters sind offensichtlich in Martin Crimps Werk: der Mangel an *dramatis personae*; die Dekonstruktion von ›Charakter‹ und ›Handlung‹ als dramatische Kategorien; der intermediale Wechsel zwischen Genres und Medien, der die Performativität des Geschehens unterstreicht; sich überlappende, oft mehrsprachige Dialoge, die Sprache und Verständigung in polyphone, diskursive Sprachflächen auflösen; die Untrennbarkeit von Dialog und narrativen Elementen; Collagetechnik. Aus all diesen postdramatischen Charakteristika spricht eine epistemologische Skepsis gegenüber der Möglichkeit von Bedeutungskonstruktion via Sprache und eine daraus resultierende Akzentuierung von Selbstreferenz, Autopoeisis und Performativität. Crimp beschreibt sein Meisterwerk *Attempts On Her Life* (1997) als »Seventeen Scenarios for the Theatre«, die aus Botschaften, elliptischen Sätzen, Werbegeplapper, hermetisch-poetischen Monologpassagen und zusammenhanglosen Momentaufnahmen bestehen, in deren Zentrum Variationen und Perspektiven auf das Leben einer gewissen Anne (aber auch Anya, Annie, Anny oder Annushka) stehen. Als reine Projektionsfläche verschiedener Perspektiven tritt Anne abwechselnd als Filmstar, Bürgerkriegsopfer, Terroristin, Künstlerin, oder Pornodarstellerin, aber auch als Auto oder als Opfer Außerirdischer in Erscheinung, bleibt aber als Protagonistin immer abwesend. Jedes dieser Szenarien erinnert einerseits an die Selbstreferenz in den Ready-Mades der Concept Art, die die Vorstellung eines autonomen Selbst in potentiell Myriaden von medial vermittelten Perspektiven und Assoziationen auflösen, wie in dem sich ironisch reimenden 5. Szenario mit dem Titel »The Camera Loves You« die Stimme eines gesichtslos-abstrakten »we« deutlich macht:



Martin Crimp

Attempts On Her Life

> We're talking of a plan to be
> OVERWHELMED by the sheer totality
> And utterly believable three-dimensionality
> THREE DIMENSIONALITY
> of all the things that Anne can be
> ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE. (*Attempts On Her Life*, Szenario 5)

Andererseits ist die Sprache bei aller Zusammenhanglosigkeit doch an der gesellschaftlichen Wirklichkeit orientiert, so dass die multiplen Perspektiven auch eine im Titel des Stückes angelegte metabiographische Konnotation aufweisen: wer immer die Erzählung eines Lebens auf einen letztgültigen, objektiven Begriff zu bringen sucht, läuft Gefahr, dieses Leben zu ermorden. An der gesellschaftskriti-

schen Diagnose des Stückes, die, wie der dem Stück vorangestellte Paratext von Jean Baudrillard – ›No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them‹ – zeigt, die Vorstellung eines ›Ich‹ nur noch als multimediale Simulation entwerfen kann, ändert diese Sehweise freilich nichts. In deutlich satirisch-realistischerer Weise endet auch die Ehe der Protagonisten in Crimps *The Country* (2000) auf der Note angstvoller Resignation: »What if I have to spend the rest of my life simulating love?« (*The Country*, Part V).

Fewer Emergencies

Fewer Emergencies (2005) ist eine Trilogie von Kurzdramen, die die minimalistisch-postdramatische Konzeption von *Attempts On Her Life* fortsetzt. An die Stelle von Charakteren treten auch hier namenlose Sprecher, und sogar die ontologische Situation der Sprechsituationen ist radikal offen, da unklar bleibt, ob es sich um eine Diskussion eines Skripts, ein Brainstorming, eine Theaterprobe oder sogar um eine Aufführung handelt, so dass die Gesamtszenerie wie eine abstrakte Installation anmutet. Durch eine solcherart fragmentierte Struktur scheinen jedoch realistische Problembereiche kaleidoskophaft hindurch: materieller Wohlstand als Mittel zur Simulation familiären Glücks; Kindesmissbrauch; omnipräsente Gewalt; Bürgerkrieg; ein Schulmassaker. Anders als im *In-Yer-Face-Theatre* bringt Crimps Trilogie die Gewaltdarstellung nicht mehr direkt auf die Bühne, sondern evoziert sie nicht weniger wirkungsvoll allein als narrativen Entwurf. Crimps Werk, dessen Anfänge in die 1980er Jahre zurückgehen, hat die Arbeiten Sarah Kanes beeinflusst, und die in seinem Werk manifesten postdramatischen/minimalistischen Tendenzen finden sich ebenfalls im

Jim Cartwright

Werk weiterer Dramatikerinnen wie etwa in Jim Cartwright's *I Licked A Slag's Deodorant* (1996), in dem die Parallelführung von Monologen eine kreative Betonung der Theatralität des Stückes hervorhebt, die wie in Mark Ravenhills *Shopping and Fucking* eine dehumanisierte Welt zeigt, in der menschliche Beziehungen zu reinen Transaktionen degeneriert sind. Die Protagonistin Slag arbeitet in einer »fuck factory«, um ihre Drogenabhängigkeit zu finanzieren. Die performative Kraft von parallel geführten Monologen setzt hier der Gleichförmigkeit der

David Eldridge

Gesellschaft die Macht der Imagination entgegen. David Eldridges *Incomplete and Random Acts of Kindness* (2005) wird allein aus der subjektiven Perspektive des Bankers Joey dargestellt, der den Tod seiner Mutter und die sich ergebende neue

Szene aus Martin Crimps *Attempts On Her Life.* Sandra Voe, Kate Duchene und Helena Lymbery in einer Inszenierung am Lyttelton Theatre, London in der Regie von Katie Mitchell (2007)

Beziehung seines Vaters mit der Krankenschwester, die die Mutter bis zuletzt pflegte, bewältigen muss. Strukturell erinnernd an Sarah Kanes *4.48 Psychosis*, besteht das Stück aus achtunddreißig kurzen, in sich zusammenhanglosen, schlaglichtartigen Szenen, die weder zeitlich noch räumlich eindeutig bestimmt sind. Die minimalistische Dialogführung und der dem Bewusstsein Joeys entsprechende fragmentierte Handlungsverlauf sind adäquate formale Reflexe des Zerfalls der Familienstrukturen und des graduellen Entfremdungsprozesses, den Joey durchläuft.

Shopping and Fucking

Im Werk Mark Ravenhills ist ein übergreifender Deutungsrahmen für die dargestellten menschlichen Deformationen durchaus erkennbar: die allesbeherrschende Stellung, die der Markt und die durch Geld entstehenden Abhängigkeitsverhältnisse am Ende des 20. Jahrhunderts erlangt haben. In *Shopping and Fucking* (1996) sind Menschen auf den Wert einer Ware reduziert, die in einer Wegwerfkultur konsequenterweise selbst zum Abfall werden. »Civilization is money. Money is civilization. And civilization – how did we get here? By war, by struggle. Kill or be killed. And money – it's the same thing, you understand?« Nach vielerlei Verwicklungen im Milieu von Drogen, Prostitution und Telefonsex, in denen die Figuren zwischen den Alternativen von Kaufen und Sich-Verkaufen zu überleben suchen, wird der selbstdestruktive Zug des Geschehens am Schluss im Wunsch der männlichen Hauptfigur Gary augenfällig, mithilfe eines Messers vergewaltigt zu werden. Am Ende gibt es dennoch so etwas wie einen Funken Hoffnung, indem der Drogenkonsum aufgegeben und Schulden beglichen werden. *Faust is Dead* (1996) zeigt den Einfluss der Postmoderne in der Figur des französischen Philosophen Alain, der ein Buch über den Tod des Menschen und das Ende der Geschichte geschrieben hat, die Universität verlässt und nach Amerika auf eine Sex- und Drogenreise geht, die jedoch im Desaster endet. Als Dramatisierung der Postmoderne ist das Stück zugleich eine Illustration ihrer Pathologien. *Some Explicit Polaroids* (1999) fokussiert die Geschichte des ehemaligen linken politischen Aktivisten Nick, der nach fünfzehn Jahren aus dem Gefängnis freigelassen wird, weil er einen Raubkapitalisten gekidnappt und gefoltert hat, dabei aber eine Welt vorfindet, die sämtliche Ideale in Konsum ertränkt und eine von Geld motivierte Kompromisshaltung der Paralyse angenommen hat. Ravenhill verzichtet auf einfaches Moralisieren: Zu der Welt, in der wir leben, gibt es, wie zuvor schon in *Shopping and Fucking*, keine erkennbare Alternative. Nicks von der Lebenswelt frustrierter Idealismus wird ebenso wenig nostalgisch verklärt wie diejenigen, die ihres idealistischen Widerstands konsumtrunken verlustig gegangen sind, verteufelt werden. Ravenhill setzt diese Diagnose einer Gegenwartsgesellschaft ohne *grand récits* (J.-F. Lyotard) auch in *Mother Clap's Molly House* (2001) und *Product* (2005) fort. Kontrastiert das erstgenannte Stück die hedonistische Leichtigkeit einer Sexkultur im 18. Jahrhundert mit der viel pornographisch-kälteren, kommerziell fetischisierten, entzauberten Lusterzeugung vom und für das Kameraauge in der Gegenwart, stellt Letzteres eine Satire über die Filmindustrie dar. Die Medienwelt des Drehbuchautors James und des Filmstarlets Olivia, die bezeichnend während des ganzen Stücks stumm bleibt, stellt sich als eine dystopische Welt purer Oberfläche heraus, in der sich alles und jeder nur als ein ›Produkt‹ und daher stets konsumierbar, disponibel und zuletzt wegwerfbar erweisen muss. Ravenhills beißende Analyse bestätigt auch hier eine kritische Betrachtung der Postmoderne, deren ›spätkapitalistische Logik‹ des Konsums (F. Jameson) erkennbar völlige Tiefenlosigkeit impliziert. Dass dies bisweilen fast Orwellsche, totalitäre Züge annimmt, zeigt Ravenhill in *The Cut* (2005),

Mark Ravenhill

Some Explicit Polaroids

Kritische Betrachtung der Postmoderne

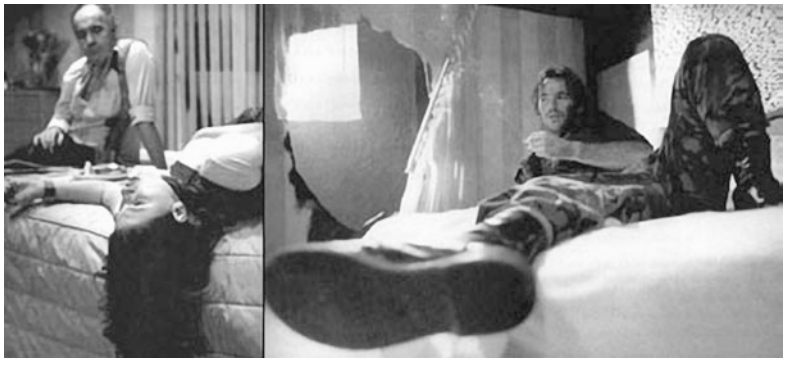
in dem der Protagonist Paul im Einverständnis mit der Regierung Menschen ›den Schnitt‹ verabreicht, der individuelles Begehren tilgt und historisches Gedächtnis löscht. In seinem anspruchsvollen, experimentellen Projekt *Shoot/Get Treasure/ Repeat* (2008) geht Ravenhill dem globalen Thema von Freiheit und Demokratie in sechzehn 20-minütigen Kurzdramen nach, ein siebzehntes, *Paradise Regained*, wurde später im Jahre 2008 angefügt. Sämtliche dieser Theaterfragmente rekurrieren intertextuell auf bekannte Meisterwerke der Weltliteratur wie Homers *Odyssey* oder Tolstois *Krieg und Frieden* und montieren auf im Ansatz wie bei Crimp und anderen Autoren postdramatische Weise surreal-gewalttätige Bilder in Collagen aus Dialog- und Monologpassagen. Diese Fragmente wurden vom 3.-20. April 2008 in verschiedenen Theatern in und um London uraufgeführt, aufgezeichnet und dabei interaktiv für Zuschauer abrufbar wie Titel auf einem iPod, womit Ravenhill auch neue Wege der Dramenrezeption beschritt. Das Drama Mark Ravenhills hat, ohne dass es klare Botschaften vermittelt, eine erkennbar moralisch-ethische, beinahe sozialistische Tiefenstruktur, deren Provokationspotential Menschen offensichtlich aus ihrem paralysierenden Konsumschlaf aufrütteln soll. Dramaturgisch gehen Ravenhills spätere Dramen weit über den drastischen Schock des *In-Yer-Face*-Theaters hinaus. Ein sich durch Ravenhills Gesamtwerk ziehendes Leitmotiv der Interaktionen ist homo- wie heterosexueller Sex und damit zusammenhängende Themen wie AIDS oder ›queer life‹. Dass er für diese Thematik auch neue Formen findet, unterscheidet Ravenhill von Dramatikern wie etwa Kevin Elyot, dessen Werke wie *Coming Clean* (1982), *My Night With Reg* (1994), *The Day I Stood Still* (1998), *Mouth to Mouth* (2001) und *Forty Winks* (2004) neben anderen Themen auch *gay* und *queer life* analysieren, dies jedoch auf eher formal konventionelle Weise.

Ethische Aspekte

Sarah Kane

Von extremen inneren Spannungen gekennzeichnet ist das Werk von Sarah Kane, die psychische Grenzerfahrungen in alptraumhafte Bilder umsetzt und teils als Spezialistin in der Horror-Kategorie ›removal of limbs‹ gehandelt, teils in eine neue Form des ›poetischen Dramas‹ (C. Innes) eingeordnet wird. Die Radikalität, mit der sie die persönlichen Obsessionen ihrer Figuren sprachlich und szenisch umsetzt, schien in ihrer biographischen Rückbindung gewissermaßen noch durch ihren Selbstmord 1999 beglaubigt zu werden. Das Pandämonium des Schreckens, das sie auf der Bühne entfaltet, folgt allerdings durchaus auch psychologischen und dramenästhetischen Strukturprinzipien. So sagt sie von ihrem ersten Stück *Blasted* (1995), es sei im ersten Teil von Pinter, im zweiten von Brecht und im dritten von Beckett beeinflusst. Bilder der Dehumanisierung und Degradierung des Menschen durchziehen das Stück – Vergewaltigung, Kanniba-

Blasted



Szenenfotos der Uraufführung von *Blasted* am Royal Court Theatre, 1995

lismus, Selbstmord. Insbesondere Männer erscheinen als gewalttätige Monster, wobei keine Erklärungsversuche angeboten, sondern nur provokante Fragen aufgeworfen werden. Überraschenderweise sieht Kane auch einen hoffnungsvollen Zug im Stück, »because the characters continue to scrape a life out of the ruins.«

Kanes Adaption eines klassischen Stoffes in *Phaedra's Love* (1996) sieht die Figuren im Spannungsfeld zwischen eigenem Leid und dem Zufügen von Leid, zwischen Täter- und Opferrolle, die nicht mehr eindeutig unterscheidbar sind, womit trotz der wiederum extremen Gewaltszenen ein paradoxes Verständnis für sie gestiftet wird. *Cleansed* (1998) spielt in einer psychiatrischen Anstalt und zeigt, in teilweise surrealen Szenen, die Verwandlung der weiblichen Hauptfigur in einen Mann einschließlich Penis-Transplantation und stellt dem verschiedene weitere Schicksale gegenüber, die wiederum in der drastischen Zuspitzung schauriger Grenzerfahrungen – einer Heroin-Spritze ins Auge, einer herausgeschnittenen Zunge, Amputationen, Exekutionen und abgeschnittenen Brüsten – die Utensilien des Horrortheaters zu intensiven Studien der Emotionen gescheiterter Charaktere nutzen. *Crave* (1998) ist deutlich stärker poetisch angelegt und besteht aus vier anonymen Stimmen, die in ihren Monologen einerseits als Individuen zur Geltung kommen, aber auch in einem übergeordneten Bewusstsein aufeinander bezogen sind und sich überlagern. Statt der Handlung kommt hier dem Rhythmus der Sprache die zentrale Bedeutung zu, womit Kane über ihre früheren Stücke hinausgeht. Dies gilt auch für das postum veröffentlichte *4.48 Psychosis*, in dem aus der Ich-Perspektive über die Aufarbeitung von Depressionen berichtet wird und das in Suizidgedanken mündet, aber am Schluss dennoch dem Zuschauer Interpretationsfreiheit lässt – »please open the curtains«, heißt die letzte Zeile. Kane entzieht sich damit auch selbst den eindeutigen Festlegungen, die durch ihre ersten spektakulären Werke vorgegeben schienen. Die Montagetechnik von *4.48 Psychosis*, die verschiedene Typen von Sprache, Monologe, Szenen und selbst das Graphem in der Schrift(anordnung) auf der Buchseite zu einem ästhetischen Gesamteindruck amalgamiert, artikuliert die phänomenologische Erfahrung eines psychischen Zusammenbruchs und hat formal einen minimalistisch-postdramatischen Punkt erreicht, der das *In-Yer-Face*-Theater längst hinter sich gelassen hat.

Cleansed

Crave

4.48 Psychosis

In den Umkreis des *Experiential Theatre* in Großbritannien gehören auch Patrick Marber und Joe Penhall. Marber setzt mehr als die andern Vertreter des *In-Yer-Face*-Theaters auf verbale statt visuelle Schockeffekte und arbeitet mit der Differenz von Realität und Fiktion im Bild des Selbst und des Anderen, durch die nicht nur ein spielerisch-komödienhafter Zug in die dargestellten Geschlechterkämpfe hineinkommt, sondern auch Ungewissheit und Unberechenbarkeit zum hauptsächlichen Interaktionsmerkmal der Figuren wird. In dem erfolgreichen, sorgfältig strukturierten *Closer* (1997) stehen vier Personen in stets wechselnden Beziehungsmustern im Mittelpunkt, wobei die Primärwelt konkreter Erfahrung, die durch die brutale Sprache und die Verworfenheit vor allem der männlichen Figuren suggeriert wird, durch die Simulationswelt des Cyberspace überformt und zu einem entfremdenden Spiel abwesender Präsenzen derealisiert scheint. Während Joe Penhalls frühere Stücke wie *Some Voices* (1994) durchaus zum *In-Yer-Face*-Theater zu zählen sind, verzichten spätere Dramen wie *Blue/Orange* (2000) auf die direkte Darstellung von Gewalt auf der Bühne ohne gleichwohl weniger beunruhigend auf den Rezipienten zu wirken. Der Titel des Stücks *Blue/Orange* spielt mit der Überzeugung des farbigen Protagonisten Christopher, dass Orangen blau seien, und der Querstrich steht ironisch für die psychische Spaltung

Patrick Marber: Verbale Schockeffekte

Joe Penhall

des Protagonisten, die typisch für Schizophrene ist. Das Stück spielt in einer psychiatrischen Anstalt, und Christopher gerät zwischen die Meinungen zweier ehrgeiziger Psychiater, die seinen Fall unterschiedlich einschätzen. Christopher selbst schwankt zwischen Leugnung seiner Krankheit und dem Wunsch nach Heilung. In Penhalls poetischem Realismus, der begleitend Themen wie Rassismus und kulturelle Vorurteile mitschwingen lässt, bleibt es charakteristisch offen, ob Christophers Idiosynkrasie tatsächlich als Anzeichen von Wahnsinn einzustufen ist.

Das neue Jahrtausend hat eine ganze Reihe von wichtigen DramatikerInnen hervorgebracht, die das englische Drama weiterentwickelt haben, nachdem die Schockeffekte des *In-Yer-Face*-Theaters einigermaßen verbraucht und die Provokationswirkung von Tabubrüchen in einer medienbestimmten Welt, die keine wirklichen Tabus mehr kennt, erschöpft erscheinen. Hier ist zunächst das Werk

Simon Stephens

Simon Stephens' zu nennen. Stephens verhandelt zeitgenössische Fragen nach Gemeinschaften, Familie, Konsumkultur, Krieg, Globalisierung und Ökologie in offenen, ambigen, experimentellen Strukturen, die keinerlei Lösungen aufzeigen. *Herons* (2001) führt in kaum merklichen Szenenwechseln in das Bewusstsein von Gangs in einer Welt von Abfall und Müll. Inhaltlich und formal beeinflusst von

Motortown

Georg Büchners Woyzeck, rekurriert *Motortown* (2006), einem Stationendrama ähnlich strukturiert, zeitgenössisch auf den Irak-Krieg. Statt wie erhofft beim Militär eine kollektive Gemeinschaft und ein Sinnpotential zu gewinnen, kehrt der britische Soldat Danny von einem Einsatz völlig traumatisiert nach Hause zurück, insbesondere deshalb, weil er Zeuge von Folterungen, die seine Kameraden an Gefangenen verübten, geworden ist. In seiner Heimat ist nichts mehr wie es war, England ist ein ihm fremd gewordenes Land, seine Freundin ignoriert ihn, mit seiner Familie hat er gebrochen, allein seine Aggression ist ihm geblieben. Schließlich kauft er eine Pistole, foltert und tötet selbst eine junge Frau. Obwohl der Waffendealer Paul Essen zuvor defätistisch apokalyptisch kommentiert, »We'll continue to eat it all up and eat it all up and eat it all up until the only thing we've got left to flicking eat, Danny, the only thing we've got to eat is each other« stellt das Schlusstableau, in dem Danny einen Tisch deckt, dennoch einen Funken Hoffnung in einer ansonsten vollends entfremdeten Welt dar. Ähnlich wie

Pornography

Motortown den Irak-Krieg, beschreibt *Pornography* (2007) die zeitgeschichtliche Folie der Selbstmordattentate in London am 7. Juli 2005 nur als *présence/absence*, insofern sie niemals direkt dargestellt werden, aber im Bewusstsein dennoch das gesamte Stück durchziehen. Die Wirklichkeit erscheint als kalt-umbarmherzig pornographische Scheinwelt, in der, ähnlich wie in Mark Ravenhills *Product*, jedes Individuum nur noch Waren- und Objektstatus besitzt. Die Selbstmordattentate wirken auf diese Weise wie Chiffren äußerster Entfremdung und Isolation

Punk Rock

von Selbst und Welt. *Punk Rock* (2009) stellt die Punk-Bewegung der 70er und 80er Jahre und damit zugleich sexuelle Freiheit und politische Entfremdung in den Hintergrund des Stückes, das verschiedene Punk-Titel leitmotivisch und symbolisch kohärent das Geschehen begleiten, vernetzen und kommentieren lässt. Das Stück spielt zumeist in der Bibliothek eines Privatgymnasiums und zeigt mit rücksichtslose Schärfe, wie aus Hackordnungen, Verletzungen, Herrschaft und Unterwerfung ein Schulmassaker generiert wird. Die emotional völlig fehlgeleitete Katastrophe – »I did it«, so konstatiert der jugendliche Attentäter, »because I could. I did it because it felt fucking great« – steht in einem Kontext des Eindrucks eines verselbständigten Modernisierungsprozesses und einer daraus folgenden, unvermeidlichen sozialen und ökologischen Apokalypse:

> Everything good human beings ever make is built on something monstrous. Nothing lasts. We certainly won't. [...] You know what will define the next two hundred years? Religions will become brutalized; crime rates will become hysterical; everybody will become addicted to internet sex; suicide will become fashionable [...] The oceans will rise. The cities will flood. [...] Species will vanish for ever. Including ours.

Black and Asian British dramatists

In den letzten zehn Jahren haben eine ganze Reihe *Black and Asian British dramatists*, aus der Roy Williams, Kwame Kwei-Armah, debbie tucker green und Tanika Gupta herausragen, neue und wichtige Stücke vorlegt. Williams beleuchtet das Erleben zeitgenössischer Gesellschaft aus der Perspektive von Farbigen. *Sing Yer Heart Out for the Lads* (2002) zentriert sich um Fußball-Fans, die sich im Jahre 2000 in einem Pub versammeln, um das Qualifikationsspiel zur Weltmeisterschaft zwischen England und Deutschland anzusehen. Die Auseinandersetzung zwischen weißen und schwarzen Briten beleuchtet das rassistisch besetzte Verhältnis zwischen *Englishness* und *Britishness*, der angedeutete *hooliganism* und die gemeinsam vollzogene Hetze gegen Deutschland werden zu kulturellen Folien, die nicht nur prekär-patriarchalische Männlichkeitskonzepte, sondern auch rassistisch-xenophobe Tendenzen offenlegen und zurückweisen. *Days of Significance* (2007) stellt soziale Probleme wie das Komasaufen Jugendlicher in den Zusammenhang von sozialer Entfremdung und Globalisierung. Sport wird von Williams als ein kulturelles Szenario für die Inszenierung von Männlichkeit benutzt, wie etwa im Bild des Box-Rings in *Sucker Punch* (2010) deutlich wird.

Roy Williams

Kwame Kwei-Armah

Die Dramen von Kwame Kwei-Armah sind formal eher konventionell einem realistisch-naturalistischen Paradigma verpflichtet, dessen Transparenz sowohl für weiße als auch farbige Rezipienten Bewusstsein und damit auch sozialen Wandel schaffen soll. *Elmina's Kitchen* (2003) handelt von Generationskonflikten zwischen Vätern und ihren Söhnen, und das Problem von Gewalt innerhalb der farbigen Gemeinschaften wird historisch in Verbindung mit der Sklaverei gesetzt. *Let There Be Love* (2008) spricht so diverse Problembereiche wie Migration, Staatsbürgerschaft, häusliche Gewalt, Rassismus und Geschlechterkonstruktionen an und entwirft, wie Liebe und gegenseitiges Verständnis die Basis für die Erhaltung von menschlichen Beziehungen funktionieren können.

debbie tucker green

Einen dazu ganz entgegengesetzten ästhetischen Weg gehen die hoch-experimentellen, poetischen Dramen von debbie tucker green. Eine aus der Dramaturgie ihres Werks klar sprechende Betonung von Erfahrung und Erfahrbarkeit des dramatischen Geschehens, weist sie als eine der sich kreativ weiterentwickelnden Erben der Cool/Cruel Britannia-Atmosphäre und des *experiential theatre* der *In-Yer-Face*-Theater-Ästhetik, die sie gekonnt mit Aspekten britisch-schwarzer kultureller Kontexte und Einflüsse verbindet. *Dirty Butterfly* (2003) adressiert die Problematik häuslicher Gewalt in einer ebenso poetischen wie brutalen Sprache, die rhythmisch mit gezielten Wiederholungen arbeitet und die in elliptisch-fragmentierten Dialogen Schweigen in leeren Zeilen semantisiert und funktionalisiert, um das Gefühl der Qual und Isolation zu erzeugen. *Born Bad* (2003) nimmt das Problem von Inzest auf, um in derselben fragmentierten Ästhetik die Erinnerung als verlässliche Quelle der Vergangenheitserfahrung und -aufarbeitung zu dekonstruieren. *Trade* (2004/5) kehrt das Bild patriarchaler Gewalt um und zeigt am Beispiel weiblichen Sex-Tourismus' auf, wie Machtstrukturen und deren Ausagieren mit sich durch Globalisierung und Kapitalismus ändernden Vorzeichen genderunabhängig funktionieren. *Stoning Mary* (2005) und *Generations* (2005) wenden sich

den Menschenrechten zu, und *Random* (2008) reflektiert, welche Auswirkungen das Verbrechen an einem Kind, das wahlloses Opfer einer Messerattacke in der Schule geworden ist, auf die ganze Familie hat. Die fulminante Dramaturgie debbie tucker greens, die soziale und politische Themen aufgreift, diese aber zur Gänze jenseits sozialrealistischer Darstellungstechniken phänomenologisch durchreflektiert, macht ihr Werk zu einer der herausfordernd-imaginativsten Stimmen des englischen Gegenwartstheaters.

Die Fragen nach Ethnizität, Postkolonialismus, Bürgerrechten, kultureller und nationaler Identität, Migration, Staatsbürgerschaft, Bi- und Multikulturalität, Geschlechterrollen und –konfigurationen sowie Rassismus oder Marginalisierung stellen sich wie im britisch-schwarzen auch im britisch-asiatischen Drama. Im letzten Jahrzehnt ist hier neben einer ganzen Reihe von AutorInnen/Regisseuren wie etwa Ayub Khan-Din vor allem auf die Arbeiten von Tanika Gupta hinzuweisen. Formal auch eher konventionell in Form eines teleologischen Plotlinien folgenden sozialen Realismus zeigen frühe Stücke Guptas wie *Skeleton* (1999) zunächst eine Auseinandersetzung mit ihrer bengalischen Familienhistorie, in dem sie rurales Leben, Mythen und Geisterwelten mit städtisch aufgeklärteren Strukturen kontrastieren. *The Waiting Room* (2000) setzt sich mit Einwanderung, Ritualen und der Medienwelt Bollywoods auseinander, *Sanctuary* (2002) behandelt mit dem Hintergrund des Ruanda-Genozids auch die institutionellen Verstrickungen christlicher Kirchen, das politische Problem des Asyls, sowie das Thema persönlicher Schuld. Ein sich durch das Gesamtwerk Guptas ziehendes Thema ist die Re-Definition von Gender-Rollen, *Sugar Mummies* (2006) nimmt sich des in debbie tucker greens *Trade* diskutierten Themas weiblichen Sex-Tourismus' an, hier allerdings sowohl aus der Perspektive von drei britischen und einer amerikanischen Freierin(nen) unterschiedlicher Rassen sowie der jamaikanischen Strandjungen, die ihren Körper feilbieten. Von einer reinen Rassismus-Thematik wird so abgelenkt und einerseits eher die ökonomische Frage nach Konsum in Erste-Welt Ländern gestellt, andererseits werden aber auch die Motive von Frauen beleuchtet, die für den Moment der Urlaubserfahrung ihre emotionalen Bedürfnisse befriedigen, dann aber in die sie gewohnt marginalisierenden Strukturen zurückkehren müssen.

Tanika Gupta

Gupta selbst hat mit *Gladiator Games* (2005) ein Stück vorgelegt, das eine im letzten Jahrzehnt insbesondere ausgehend von den Geschehnissen des 11. September 2001, den Konfliktherden im Mittleren Osten und den Kriegen im Irak und Afghanistan deutlich politischere, dem *experiential theatre* völlig gegenläufige ästhetische Richtung eingeschlagen hat: *Documentary* bzw., noch verschärfter, *verbatim drama.* Hier sind Stücke gemeint, die sich zur Darstellung ihrer Themen dokumentarischen Materials wie Interviews, Zeitzeugenberichten, Stellungnahmen, Akten etc. bedienen. *Verbatim drama* besteht in der Tat nur aus wörtlich aus solchen Quellen übernommenen Aussagen/Passagen. Neben Guptas *Gladiator Games*, das den rassistisch motivierten Tod eines jugendlichen Gefängnisinsassen unter Zuhilfenahme von Interviews, Prozessakten und anderen offiziellen Dokumenten untersucht, ist auf eine Reihe anderer Dramen hinzuweisen, wobei insbesondere David Hare hier vielbeachtete Stücke vorgelegt hat. *Stuff Happens* (2004) beschäftigt sich mit dem Für und Wider des Irak-Krieges, in dem es Auszüge aus politischen Reden mit fiktiven Treffen solcher Entscheidungsträger wie George W. Bush und Tony Blair vermischt. Ein Jahr zuvor diskutierte Hare bereits in dem *verbatim drama The Permanent Way* (2003) die Privatisierung der Eisenbahnen im Jahr 1991. Victoria Brittain und Gillian Slovo präsentierten mit *Guan-*

Documentary *und* verbatim drama

tanamo: ›Honour Bound to Defend Freedom‹ (2004) ein Stück über die unmenschlichen Haftbedingungen in dem US-amerikanischen Internierungslager. Robin Soans stellt in *Talking to Terrorists* (2005) Aussagen ehemals in terroristischen Unternehmungen verwickelter Menschen solchen der Opfer von terroristischen Attacken gegenüber. Alan Rickman und Katherine Viners *My Name is Rachel Corrie* (2005) ist dem Gedenken an einer amerikanische Aktivistin gewidmet, die von einem israelischen Bulldozer überrollt und getötet wurde, während sie ein palästinensisches Haus vor der Zerstörung retten wollte. Gregory Burkes *Black Watch* (2007) zeigt schottische Soldaten im Irak-Krieg. Wie eine ganze Reihe von Stücken des *Guardian*-Journalisten Richard Norton-Taylor – etwa *The Colour of Justice* (1999, über den Mordfall Stephen Lawrence) oder *Called to Account* (2007, über die persönliche Verantwortung Tony Blairs am Irak-Krieg) – zeigen, besteht zwischen *verbatim drama* und Journalismus durchaus eine Beziehung, es bleibt jedoch nach wie vor ästhetisch-poetologisch offen, ob der dieser Gattung zugeschriebene höhere ›Wahrheitsgehalt‹ tatsächlich nicht erstens überschätzt wird und zweitens auch selbst manipulative Gefahren birgt.

Wie all diese unterschiedlichen Repräsentationsweisen zusammenfassend zeigen, bleibt das Potential des Dramas, allgemeinere gesellschaftliche Entwicklungen auf der Bühne zu repräsentieren, eine Aufgabe, die auch angesichts der zunehmenden Unüberschaubarkeit einer sich globalisierenden Welt und der Konkurrenz mit anderen, ›moderneren‹ Medien aktuell ist. Dabei dürfte angesichts eines drohenden ›Kriegs der Zivilisationen‹ gerade der Beziehung der Kulturen zueinander, deren globaler, nationaler und lokaler Problematik, aber auch ihrer Auswirkung auf die Identitätsentwürfe der Einzelnen, auch weiterhin eine wichtige Rolle zukommen.

Das irische Drama seit den 1950er Jahren

Das Drama ist im 20. Jahrhundert bis zur aktuellen Gegenwart in Irland ein ebenso produktives Genre wie in Großbritannien, seine Geschichte ist gleichwohl eine andere. Wollte man sie erschöpfend darstellen, müsste sie Teil einer eigenen Geschichte der irischen Literatur sein, hier kann sie nur schlaglichtartig beleuchtet werden. Die Problemstruktur der abstrakten Gesellschaft, die, wie gezeigt wurde, dem Neuen Englischen Drama seit 1956 zentral zugrunde liegt, ist das Ergebnis eines Industrialisierungs-, Technologisierungs-, und Modernisierungsprozesses, welcher das 20. Jahrhundert in den europäischen Industriestaaten und in den USA zentral bestimmt hat und flankiert wurde von einschneidenden sozialen, kulturellen, und politischen Phänomenen: Antibabypille, 1968er-Revolte, Popkultur, Massenmedien, Massentourismus, Globalisierung und vor allem eine umfassende Entchristlichung sind allesamt als Symptome einer radikalen Individualisierung zu betrachten, die einerseits der Lohn, andererseits auch der Preis für die offene, abstrakte Gesellschaft sind. In Irland nun sind diese Phänomene und solche soziologischen wie psychologischen Begleiterscheinungen des Individualisierungsprozesses wie Vereinzelung und Entfremdung, sind Feminismus und die Selbstbestimmung der Frau, sind sich wandelnde Vorstellungen von Moral, Ethik, Konventionen und der sukzessive Zerfall von Institutionen wie der Ehe, der Familie und letztlich von Religion und Kirche bis heute natürlich auch längst zum Tragen gekommen, aber mit einer im Vergleich zu England und dem Kontinent etwa 20–30-jährigen Verspätung. Dies gilt es bei jeder Betrachtung des irischen

Individualisierungsprozess

Dramas zu berücksichtigen. In den späten 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts war Irland ein vom Status Quo des verfassungsrechtlichen Kompromisses der Teilung in die katholische Republik Irland auf der einen und dem zum Vereinigten Königreich gehörenden mehrheitlich protestantischen Nordirland bestimmt und insgesamt ein Staat, der seit den 20er Jahren bis zu den späten 60er-Jahre hinein stabil, vielleicht sogar versteinert-stagniert und zudem gerade in den ländlichen Gegenden der Insel durch Armut und Rückständigkeit charakterisiert war. Die unerhörte Macht der Katholischen Kirche in der Republik Irland und damit seit 1929 auch die Institution der Zensur waren ungebrochen, und das Gefühl der Enge und Lähmung, der Kleinbürgerlichkeit, der Frustration und der sinnlos-schwadronierenden Großsprecherei, wie es Sean O'Caseys Werk etwa porträtiert, ist bis in diese Zeit hinein durchaus zutreffend. Ende der 60er Jahre beginnt sich Irland jedoch zu verändern, zunächst vor allem auf politischem Gebiet. In Nordirland konstituiert sich eine Bürgerrechtsbewegung (*Northern Ireland Civil Rights Association*) gegen die Benachteiligung der katholischen Minderheit. Erste Zwischenfälle Mitte der 60er Jahre gipfelten 1969 in einer dreitägigen Schlacht in Londonderry (oder Derry, wie die Stadt in katholischem oder republikanischem Sprachgebrauch bis heute heißt), England schickte Truppen nach Nordirland, die IRA (Irish Republican Army) spaltete sich 1970 in einen sozialistischen und einen nationalistisch-militanten Flügel, dessen terroristische Akte Internierungslager und 1972 die Entscheidung der britischen Regierung nach sich zogen, das nordirische Parlament aufzulösen und Nordirland direkt der Regierung in London zu unterstellen. Nordirland befindet sich an dieser Stelle mitten in einem der heftigsten Bürgerkriege der europäischen Geschichte, und die *Troubles* haben die Wunde zwischen Republikanern und Unionisten, Katholiken und Protestanten, Iren und Engländern in einer erschreckend eskalierenden Spirale der Gewalt immer weiter auseinanderklaffen lassen und den Konflikt weiter auch in die Republik Irland und nach England getragen.

Bürgerrechtsbewegung (Northern Ireland Civil Rights Association)

Bürgerkrieg

Das ökonomisch bei weitem einschneidendste Ereignis in der Republik Irland ist 1961 der Antrag Irlands zum Beitritt in die EWG, der späteren EG und jetzigen EU, der 1973 vollzogen wurde. War ein Aufschwung in Industrie und im Handwerk schon in den 60er Jahren spürbar, verbesserten der Beitritt und damit ge-

Beitritt in die EWG, der späteren EG und jetzigen EU

1972 gehen britische Soldaten in Derry, Nordirland, gegen eine nicht angemeldete, aber friedliche Demonstration vor; 13 Katholiken werden getötet. Der *Bloody Sunday* führte zu einer Eskalation des Nordirlandkonflikts.

zielte Subventionsprogramme vor allem die Situation der irischen Landwirtschaft. Insgesamt ermöglichte der Beitritt einen größeren Abstand zum Vereinigten Königreich und stärkte das kulturelle, politische wie ökonomische Selbstbewusstsein Irlands.

Irisches Drama bis in die 50er Jahre

Nach O'Casey gibt es im irischen Drama bis in die 50er Jahre hinein eine ähnliche Stagnation wie in der Politik. Das Abbey Theatre spielt zwar immer wieder auch die Klassiker der europäischen Moderne wie Strindberg, Tschechow oder Pirandello, die Bühnen waren aber beherrscht von *peasant plays*, Dramen, die das Landleben in Irland zum Thema haben und deren Handlungsverläufe ihren Charakteren nur die Wahl zwischen Heirat, Emigration oder Tod lassen. Die Dramen Oscar Wildes werden immer noch als moralische Provokation aufgefasst. Ausnahmen in der Zeit nach der Unabhängigkeit Irlands, deren Kultur sich über weiteste Strecken mit dem zufrieden gegeben zeigt, was sie errungen hat, sind wenige kritische Stücke wie etwa Paul Vincent Carrolls *Shadow and Substance* (1938), das sich mit der Rolle der katholischen Kirche auseinandersetzt, Stücke von Teresa Deevy wie *A Disciple* (1931) oder *Katie Roche* (1936), die auf die marginalisierte Stellung der Frau hinweisen, oder die Dramen M. J. Molloys, die zwar auch im ländlichen Irland spielen, das rurale Irland gleichwohl als ganz entmythologisierte Landschaft zeigen, als Ort des Versagens, wo Emigration als einziger Ausweg bleibt. Dass das irische Theater in den 50er Jahren jedoch nicht so provinziell gewesen sein kann, wie es auf den ersten Blick scheint, zeigt die überaus positive Reaktion auf Becketts 1955 am Dubliner Pike Theatre uraufgeführtes *Waiting for Godot*, das mit über 100 Aufführungen das bis dahin längst gespielte Stück in der irischen Theatergeschichte ist (Morash, 207). Beckett(s Humor) gehört ohne Zweifel zu einer irischen, komisch-ikonoklastischen Tradition, in welcher, wie Vivian Mercier am 18.2.1956 in der *Irish Times* schreibt, »there is no object so sacred or intimate that an Irishman will not turn it to ridicule«. Becketts metadramatisch-experimentelle Dramaturgie des Absurden macht aber in Irland lange Zeit keine Schule und wird bewusst erst in den 80er und 90er Jahren von irischen DramatikerInnen aufgegriffen.

Brendan Behan

Der wichtigste Dramatiker der 50er Jahre in Irland ist zweifellos Brendan Behan, der 1939 beim Vorhaben, für die IRA in England Bomben zu legen, erwischt wird und drei Jahre in einer englischen Jugendstrafanstalt (›borstal‹) absitzt. Sein bekanntestes Stück ist *The Hostage* (1958), das zeigt, wie ein junger englischer Soldat von der IRA als Geisel genommen wird und getötet werden soll, falls nicht im Gegenzug ein IRA-Kämpfer freigelassen wird. In einem irren, revueartigen Handlungsverlauf wird die Geisel zuletzt, als die Polizei das Versteck stürmt, erschossen, wobei – charakteristischerweise und durchaus symbolisch – unklar bleibt, wer die Schüsse abgegeben hat. Dass sich am Schluss des Stückes Tote und Lebendige zu einem gemeinsamen Lied gegen Gewalt versammeln, darf als durchaus utopische Geste Behans gesehen werden.

Industrial Development Act

Mit dem *Industrial Development Act* von 1958 – dem ersten Programm zur wirtschaftlichen Expansion, das Protektionismus abbaute und ausländische Direktinvestitionen sowie Export unterstützte – beginnt Irlands Weg in den Modernisierungsprozess des 20. Jahrhunderts. Fast zeitgleich findet 1957 das erste Dublin Theatre Festival statt, das bis heute den wichtigsten Termin im irischen Theaterkalender darstellt. Sean O'Casey und Brendan Behan sterben beide 1964, und eine erste Generation zeitgenössischer irischer Dramatiker tritt hervor: John B. Keane, Hugh Leonard, Tom Murphy, Thomas Kilroy und Brian Friel. Zentrale Themen dieser Dramatiker bleiben die Themen von Exil, Emigration und Heim-

Zentrale Themen

Exil, Emigration und Heimkehr, kulturelle Entwurzelung, Erinnerung

Beschäftigung mit der irischen Vergangenheit

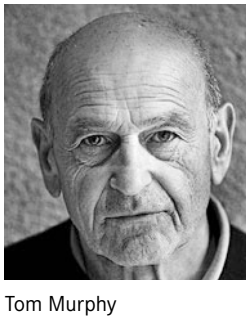
kehr, kultureller Entwurzelung sowie geradezu obsessiv die Beschäftigung mit der eigenen irischen Vergangenheit. Geschichten, Geschichtenerzählen, Erinnerung und das Heraufbeschwören der Vergangenheit (nicht selten unter Zuhilfenahme von Geistern der Toten) zeugen von einem omnipräsenten Geschichtsbewusstsein, das im Extremfall schon fast pathologisch einer »historyalis« oder »stuckness in the past« (Grene, 2010) und einem melancholischen Todesbewusstsein gleichkommt. Der Geschichte verwandte Themenbereiche, die sich durch das gesamte irische Gegenwartsdrama ziehen, sind Religion, Nation, nationale Identität, Fortschritt, Gemeinschaft und private wie öffentliche Institutionen wie Familie, Kirche und Heimat.

John B. Keane

John B. Keanes Erstling *Sive* (1959) spielt auf dem irischen Land und erzählt die Geschichte der 16-jährigen Waise Sive, die sich nach dem frühen Tod der Zwangsverheiratung durch ihre Zieheltern nur tragisch durch Selbstmord entziehen kann. Keanes Stück ist deshalb so bedeutsam, weil es dem Mythos des irischen Landlebens und dessen ikonischen Repräsentationen wie etwa das *country cottage* oder herumziehende Musiker-Vagabunden und deren Geschichten die moderne Welt eines rücksichtslosen Materialismus entgegensetzt. Formal beantwortet Keane den thematisierten Wertewandel traditionell mit Anleihen aus dem Melodrama, zudem ist der Blick in die kapitalistische Moderne nicht ohne ein gewisses Maß an Nostalgie. Im Modus der Farce stellt Hugh Leonard in Stücken wie *The Patrick Pearse Motel* (1971), *Summer* (1974) und *Moving* (1992) die katholische Mittelschicht Dublins in den Vordergrund und rechnet mit deren materieller Gier und moralischen Zerrüttung ab. Ein Stück wie *Time Was* (1976) verdeutlicht, dass Leonard damit genau nicht einem nostalgisch-rückwärtsgerichteten Blick in eine idealisierte Vergangenheit das Wort redet, sondern sein farcenhafter Anti-Naturalimus imaginativ nach neuen Wegen sucht.

Hugh Leonard

Thomas Kilroy, Zeichnung von Brian Bourke



Tom Murphy

Thomas Kilroy ist anders als viele seiner Zeitgenossen ein gänzlich urbaner Autor. *The Death and Resurrection of Mr. Roche* (1968) ist das erste irische Stück, das Homosexualität auf die Bühne bringt und damit sowohl eine sich verändernde Sexualmoral als auch offene Geschlechter-Konstruktionen thematisiert. In dem Geschichtsdrama *The O'Neill* (1969) diagnostiziert Kilroy einen (modernen) Mangel an Gemeinschaftsgefühl vor dem Hintergrund des Earl of Tyrone, Hugh O'Neill im Irland des 16. Jahrhunderts. *Tea and Sex and Shakespeare* (1976) zentriert sich auch um das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, die Idee eines ›Selbst‹ wird jedoch metadramatisch gebrochen in der Figur des Schriftstellers Brien, der charakteristisch unter einer Schreibhemmung leidet und sein eigenes Leben intertextuell mit Shakespeares Othello vergleicht. An die Stelle eines realistisch-naturalistischen Konsensus setzt Kilroy somit die intertextuelle Brechung unter Zuhilfenahme weiterer experimenteller Stilmittel wie surrealistischer Verfremdung und dem performativen Einsatz der Pantomime, die die Theatralität des Geschehens und die gebrochen-künstliche Natur des Selbst in moderner Subjektivität hervorheben – ein Eindruck, den auch *The Secret Fall of Constance Wilde* (1997) und das formal u. a. an Beckett geschulte, jedoch dabei auch den menschlichen Konflikt akzentuierende *The Shape of Metal* (2003) bestätigen. Tom Murphy und Brian Friel sind ohne Zweifel die berühmtesten irischen Dramatiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Beide Dramatiker haben seit den 60er Jahren bis heute zusammen etwa 50 Dramen vorgelegt. Stücke wie *A Whistle in the Dark* (1961), *The Sanctuary Lamp* (1976), *The Blue Macushla* (1980) oder *The Gigli Concert* (1983) zeigen, wie Murphy den Modernisierungsprozess der irischen Gesellschaft in Entfremdungszuständen seiner insgesamt

sinnsuchenden Protagonisten reflektiert. Dabei steht insbesondere die Zerstörung der traditionellen Familienstrukturen im Vordergrund. *Famine* (1968) rekurriert auf die große Hungersnot 1845–1848 und kontextualisiert diese nicht nur mit der Problematik der Emigration, sondern nimmt das Bild des Hungers auf, um die emotionale, mentale und ökonomische Aushungerung Irlands auch im 20. Jahrhundert zu beleuchten. Murphys Meisterwerk *Bailegangaire* (1985), [ir., gesprochen: bɔ:l'jʌgɒn'gɔirʌ, engl. ›the place without laughter‹] stellt den Modernisierungsprozess als Generationenkonflikt dar: Während die senile, ans Bett gefesselte Mommo gebetsmühlenartig immer wieder die Geschichte eines dörflichen Lachwettbewerbs erzählt, kämpfen ihre beiden Enkelinnen damit, sich aus dem Gefängnis ihrer Erinnerung und Vergangenheitserfahrung zu befreien. Das Stück stellt rücksichtslos klar, dass der Teufel der (irischen) Vergangenheit und ihrer Mythen ausgetrieben werden muss, um individuelles wie gemeinschaftliches Glück zu ermöglichen. – Aus dem umfangreichen Werk Brian Friels können als Höhepunkte seines Schaffens drei Dramen herausgestellt werden: *Philadelphia Here I Come!* (1964) spielt wie viele seiner Stücke in der fiktiven Kleinstadt Ballybeg (ir. Baile Baeg, engl. ›little town‹) und zeigt den jungen Gar am Vorabend seiner Emigration in die USA. Friels formaler Kunstgriff ist die – strukturell an Eugene O'Neills *Days Without End* erinnernde – Spaltung Gars in ›Public Gar‹ und ›Private Gar‹, die mit zwei verschiedenen Schauspielern realisiert wird. Diese Verkörperung einer kontrastiven Psychologie ermöglicht nicht nur die Analyse der Emigrationsproblematik und Gars Schwanken zwischen Euphorie und Schuldgefühl, sondern auch eine subtile Analyse des Generationenkonflikts mit seinem Vater. Zentrales Thema bei Friel ist der Irland/England Gegensatz. *The Freedom of the City* (1973) ist eine Dramatisierung der Ereignisse am ›Blutigen Sonntag‹ 1972 in Derry, *Translations* (1980) führt zurück ins Jahr 1833 an eine Hedge School in Ballybeg, als englische Soldaten überprüfen, wie weit die Revision des nationalen Schulsystems gediehen ist, das das Gälische als Sprache ganz durch das Englische ersetzte und damit einen ganz entscheidenden Anteil an der englischen Kolonisierung Irlands hatte. Ironischerweise verstehen im Stück die Gälisch sprechenden Iren die englischen Soldaten nicht und umgekehrt, obwohl (für die zeitgenössischen Zuschauer) das gesamte Stück in Englisch gespielt wird – ein machtvolles Symbol im Theater für den Zusammenbruch der Kommunikation zwischen Kolonialmacht und kolonialisierter Nation einerseits und für die kulturellen Differenzen zwischen dem Irland der Gegenwart und dem Irland der Vergangenheit andererseits. *Translations* wurde geschrieben für die *Field Day Theatre Company*, später *Field Day Project*, dessen Mitinitiator Friel war. *Field Day* war ein auch politisch wirkmächtiges Projekt, das versuchte, die Möglichkeiten des Theaters im Verein mit Pamphleten und der Herausgabe einer Anthologie irischer Literatur in gälischer, englischer und lateinischer Sprache zu einer Versöhnung der oppositionellen politischen Lager in Irland zu einzusetzen. Friels Olivier- und Tony-Award gekröntes Drama *Dancing at Lughnasa* (1990) wirft aus der Erinnerung des Erzählers Michael einen Blick auf das Schicksal von fünf Schwestern in Ballybeg. Während der rituelle Tanz zum Erntefest Lughnasa für einen Moment als utopische Gegenwelt kompletter Harmonie zwischen Mensch und Natur aufscheint, zeigt der Verfall der Familie Friels Dekonstruktion des Mythos eines ruralen Irlands.

Bailegangaire

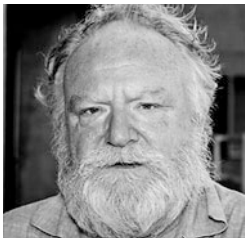
Brian Friel

Translations

Field Day Project

Dancing at Lughnasa

Aus der nächsten Dramatikergeneration und Namen wie Stewart Parker, Billy Roche, Graham Reid, Sebastian Barry, Dermot Bolger und Donal O'Kelly ragt das Werk von Frank McGuinness heraus, das weit über Irland hinaus internationalen


Frank McGuinness

Rang besitzt. Die klassisch irischen Themen wie Geschichte und Erinnerung sind auch hier präsent, werden dazu in Beziehung gesetzt zu modernen Themen des kulturellen Wandels wie etwa der Gender-Problematik. Formal koppelt McGuinness den Eindruck einer sich verändernden Welt an komplexe Strukturen, die Einflüsse der europäischen Moderne wie des Epischen Theaters und einer metadramatischen Brechung in einer einzigartigen Darstellungsweise verschmelzen. *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (1985) ist ein *history/memory play*, das aus der Sicht von acht loyalistischen Soldaten erzählt wird, die für Großbritannien in den Ersten Weltkrieg ziehen. McGuinness setzt die Schlacht an der Somme nicht nur mit der historischen Schlacht am Boyne 1690, sondern auch mit den zeitgenössischen *Troubles* des Nordirlandkonfliktes in Beziehung, so dass das desillusionierte Fazit eines der Soldaten – »We're not making a sacrifice. Jesus, you've seen this war. We are the sacrifice« – zu einer Absage an nationalistischen Fanatismus jeder Art wird, die in *Someone Who'll Watch Over Me* (1992) bestätigt wird, das sich um eine Terrorzelle in Beirut dreht.

Das irische Wirtschaftswunder (›Celtic Tiger‹)

Die hier angedeutete Dekonstruktion der binären Opposition von Englisch/Britisch/Irisch setzt sich im irischen Drama der letzten zwanzig Jahre mit ungeahnter Radikalität fort. Der wichtigste Grund dafür ist zweifellos der Modernisierungsprozess selbst und das irische Wirtschaftswunder (›Celtic Tiger‹) am Ende der 80er Jahre in den Bereichen Industrie, Handel, Tourismus und insbesondere der Informationstechnologie, das Irland mit einem Wirtschaftswachstum von jährlich bis zu 10 % binnen kürzester Zeit zu einem der globalisiertesten Länder der Erde machte. Der zweite Grund ist der fortschreitende Friedensprozess, der – gipfelnd im *Good Friday Agreement* 1998 – für eine politische Transformation des Landes sorgte. Beide Faktoren – politische wie ökonomische Transformation – führen im Verein mit einem durch zahllose Missbrauchsskandale forcierten, dramatischen Niedergang der katholischen Kirche und neuer Gesetzgebung (Scheidung, Abtreibung) zu einer Re-Definition von persönlicher wie nationaler Identität und von Geschlechterrollen. Galt bis dato, dass »Ireland in the Irish play is a world elsewhere« (Grene, 1999), zeigt sich das Gegenwartstheater in Irland selbst weitaus globalisierter und nähert sich den Entwicklungen im englischen Drama zusehends an.

Friedensprozess, Globalisierung

Niedergang der katholischenK irche

Women playwrights

Women playwrights wie Anne Devlin, Emma Donoghue, Marie Jones und Christina Reid haben sowohl die sich verändernden Stellungen, Rechte und Möglichkeiten von Frauen wie von Männern beleuchtet und sich zudem globaler Fragestellungen angenommen. Jones' *Stones in His Pockets* (1999) ist ein metacinematisches Stück, dass am Beispiel einer in Irland drehenden Filmcrew sowohl die Mythen des irischen Landlebens als auch den US-amerikanischen Hollywood-Mythos dekonstruiert und statt nostalgisch zurück zu blicken, die kreativen Kräfte des Individuums selbstbewusst mit einer radikal offenen dramatischen Struktur in eine entsprechend offene Zukunft lenkt. Nordirische Dramatiker wie Martin Lynch, Owen McCafferty und Gary Mitchell haben aus unterschiedlichen politischen Standorten die *Troubles* des Nordirlandkonfliktes beleuchtet und die Absurdität jeglichen Fanatismus herausgestellt, dabei aber auf immer noch schwelende Ressentiments hingewiesen.

Nordirische Dramatiker

Marina Carr

Die erfolgreichste Dramatikerin des irischen Gegenwartstheaters ist Marina Carr. Carrs Werk vereint mythische Elemente mit zeitgenössischen Fragen in einer einzigartigen poetischen Sprache, die einen Brückenschlag zwischen Realismus, Beckettscher Absurdität und karnevalesken Gegenwelten der Phantasie entwickelt. *Low in the Dark* (1989) konterkariert mit einem permanenten meta-

dramatischen Wechsel der Geschlechterrollen Erwartungen an das Konzept normativer Weiblichkeit, ein Motiv, das sich durch das Gesamtwerk Carrs zieht und sich besonders stark auch in *Portia Coughlan* (1996) zeigt, wo Portia den traumatisch erlebten Verlust ihres Zwillingsbruders betrauert, ohne den sie nicht gedeihen kann, was ihr traditionelle Rollen wie die der Ehefrau und Mutter unmöglich macht. Carrs Gesamtwerk ist hoch intertextuell: *By the Bog of Cats* (1998) rekurriert etwa auf den Medea-Mythos, *Ariel* (2002) auf die Tragödien Aischylos' und Euripides'. Carrs Werk ist deshalb nicht nur Ausdruck postmodernder Ästhetik, sondern auch Inbegriff des nach dem Wirtschaftswunder des *Celtic Tiger* gesteigerten kulturellen Selbstbewusstseins Irlands.

Marina Carr

Dies gilt auch für Vertreter wie Conor McPherson, Mark O'Rowe, Enda Walsh und Martin McDonagh. Mit Marina Carr schließen diese Dramatiker an das oben diskutierte *experiential drama* der 90er Jahre in England an, die Omnipräsenz von Gewalt in den Stücken der drei letztgenannten Dramatiker machen insbesondere Martin McDonagh zu einem Vertreter der *In-Yer-Face*-Ästhetik. Conor McPhersons *The Weir* (1997) knüpft zunächst harmonisch an die Tradition von *storytelling* im irischen Drama an, die aufeinanderfolgenden Geschichten der Erzähler offenbaren jedoch einen klar erkennbar gesteigerten Säkularisierungsgrad, so dass irische Mythen und Legenden in traumatisch urbanes Gegenwartsempfinden übergehen, das den Faktor des Unerklärlichen jedoch nicht abschütteln kann. Mark O'Rowes *Howie the Rookie* (1999) verbindet rücksichtslose Gewaltdarstellung mit einer Sprache der beiden das Stück bestimmenden Monologe, deren immense Schnelligkeit und Rhythmik an Rap-Musik erinnert und dabei ein bis zur Grenze des guten Geschmacks gehendes, ungeschöntes Bild der Straße in Dubliner Arbeitervierteln gibt. Enda Walshs *Disco Pigs* (1996) reproduziert die gewaltsam eskalierende Geburtstagsfeier Jugendlicher in einer Diskothek aus dem Bewusstsein zweier Jugendlicher, Pig and Runt, deren grotesk restringierter Sprachcode zunächst als Protest gegen eine ihnen fremd gegenüberstehende Erwachsenenwelt erscheint, von dem sich das Mädchen Runt, nachdem Pig einen Jugendlichen getötet hat, aber zuletzt demonstrativ lossagt. Walshs *The Walworth Farce* (2006) zentriert sich um Dinny, der aus Cork nach London flüchten muss, weil er seinen Bruder und seine Schwägerin mit einem Küchenmesser ermordet hat. Aus unerklärlichen Gründen werden ihm seine beiden Söhne Sean und Blake hinterhergeschickt, die er in der kleinen Wohnung in der Walworth Road von der Außenwelt abgeschottet hält und mit denen er immer wieder das Theaterstück der stilisierten Version seines eigenen Lebens als Gehirnchirurg und dem hypostasierten Gifttod seines Bruders und dessen Frau aufführt. Das Stück (-im-Stück) pendelt in rasantem Tempo zwischen farcenhaft-grotesker Sprache und Handlung und immer wieder offener Gewaltdarstellung, wie in der Schlussszene, als Blake zuerst seinen Vater mit einem Messer tötet und dann seinen Bruder Sean dazu bringt, ihn selbst zu erstechen. Walsh gelingt es so, einerseits die performative Kraft des Theaters selbst zu akzentuieren, andererseits aber auch auf absurde Art und Weise Strategien der Schuldbewältigung anzuwenden und den Gegensatz von klaustrophobischer Enge der Privatsphäre und Globalisierung zu verhandeln.

experiential drama

Conor McPherson
The Weir

Mark O'Rowe
Howie the Rookie

Enda Walsh, Disco Pigs

The Walworth Farce

Der in London als Sohn von irischen Emigranten geborene Martin McDonagh ist einer der erfolgreichsten, meistgespielten und -übersetzten Gegenwartsdramatiker weltweit. McDonagh setzt die Schockwirkung der Degeneration und Gewaltbereitschaft orientierungslos gewordener Figuren im Kontext eines ländlichen Irland ein, dessen romantisch-touristische Idealisierungen er zerstört, indem er

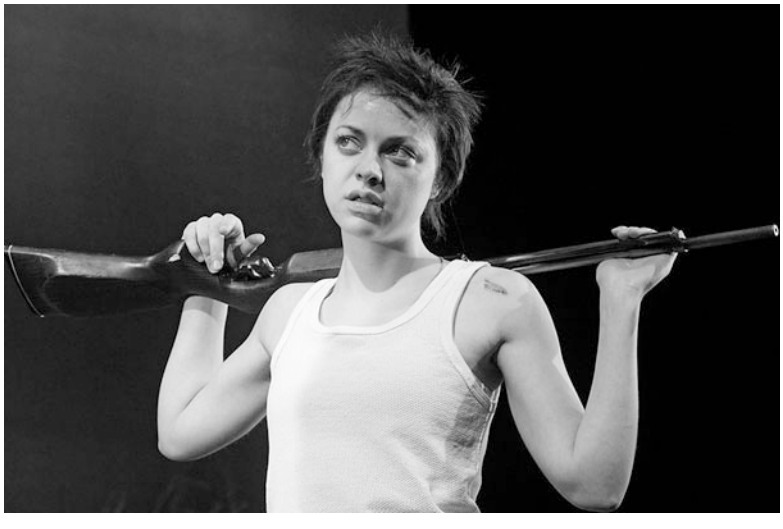
Martin McDonagh

Irland-Stereotypen
Postmoderne Selbstreferenz

etwa in *The Cripple of Inishmaan* (1996) oder der *Leenane Trilogy* (1999) überlieferte Irland-Stereotypen in einer mit Mitteln postmoderner Selbstreferenz arbeitenden Weise auflöst und die Figuren auf der »lowest level of physical and communicative existence« (Lenz) zeigt. McDonaghs Werk ist ein eklektisches Amalgam aus Filmästhetik, absurdem Theater und farcenhafter Groteske, das einen Frontalangriff auf Institutionen wie Kirche, Religion und den Mythos des irischen Westens darstellt, der in seiner bigotten, erstickenden Enge entlarvt wird. *The Lieutenant of Inishmore* (2002) ist eine gekonnt zwischen karnevaleskem Lachen und gewaltinduziertem Grauen pendelnde Bestandsaufnahme völlig verselbständigen IRA-Terrors, wobei das Gemetzel auf der Bühne eine absurde Sinnlosigkeit offenbart, die, politisch-ethisch gewendet, zeigt, dass niedere Mittel niemals noble Zwecke rechtfertigen können. In seinem Meisterwerk *The Pillowman* (2003) verlässt McDonagh thematisch den unmittelbaren Irland-Kontext, indem er das Verhältnis von Kunst und Leben, Realität und Fiktion in einem fiktiven totalitären Staat beleuchtet und einen Schriftsteller in einer Verhörsituation zeigt, weil dessen brutale Kurzgeschichten von seinem beschränkten Bruder in die Wirklichkeit umgesetzt worden sind. McDonagh verschmilzt eine Reflexion über *storytelling* mit der Erfahrung persönlichen Traumas in einem Ton, der Komik und Wortwitz mit dem Gefühl des Schreckens und der Bedrohung koppelt und der *The Pillowman* zu einem der wichtigsten Metadramen der Gegenwart macht.

The Pillowman

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich das irische Gegenwartsdrama auch in den kommenden Jahren vor der Aufgabe sieht, nach den politischen, kulturellen und ökonomischen Transformationsprozessen des Wirtschaftswunders einerseits neue Identitäten in Verbindung mit einer globalisierten, multikulturellen Lebenswelt zu reflektieren, die Irland längst nicht mehr zu einem »place elsewhere« macht. Andererseits gilt es jedoch zugleich, das kulturelle Gedächtnis und Erbe zu bewahren, das neben der *Celtic Tiger*-Erfolgsgeschichte auch Massenemigration, militärische Niederlagen, ökonomische Stagnation und Unterentwicklung bedeutet und gerade aktuell nach der Wirtschaftskrise am Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts dringend nach Revision verlangt. Erkennbar ist, dass sich die DramatikerInnen dieser Aufgabe sowohl inhaltlich als auch formalstrukturell stellen und dabei die Einsicht kreativ durchspielen und



Rose O'Loughlin als Mairead in Martin McDonaghs *The Lieutenant of Inishmore*. Inszenierung des Royal Lyceum Theatre Edinburgh (Regie: Mark Thomson), 2012

umsetzen, dass Irland eine wahrhaft ›postkoloniale Gesellschaft‹ erst dann wird, wenn sich das Land wie seine Literatur von dem Imperativ befreien, »to express the essence of Ireland or even ›varieties of Irishness‹ on stage« (Grene, 2010).

Der Roman nach 1945

Nach dem Krieg: Die 50er Jahre

Der Sieg der Labour Party bei den ersten Unterhauswahlen nach dem Krieg drückte den Wunsch eines Großteils der Bevölkerung aus, die überfällige Veränderung der hierarchischen Klassengesellschaft vorzunehmen. Gleichzeitig war er Zeichen des Optimismus, der einen Neuanfang für möglich hielt. Die Euphorie und der Idealismus, mit denen die Engländer auf die Verwirklichung der Grundlagen eines Wohlfahrtsstaates hofften, verflogen bald, als soziale und wirtschaftliche Mangelerscheinungen der Nachkriegszeit nicht rasch überwunden wurden; dazu kamen neue Probleme, etwa durch den Beginn des Kalten Krieges und die Beteiligung am Korea-Krieg. Schon bevor die Tories 1951 wieder die Regierung übernehmen, entwirft George Orwell in *Nineteen Eighty-Four* (1949) das düstere Bild einer zukünftigen Welt, in der drei Supermächte die Welt aufgeteilt haben und »Socialist Britain«, ein totalitärer Polizeistaat, die Basis für den Machtkampf von Oceania mit Eurasia oder mit Eastasia um den Rest der Welt bildet.

Edmund O'Brien in der Verfilmung von *Nineteen Eighty-Four* durch William P. Templeton und Ralph Bettinson, Associated British and Pathé Film Distributers, 1955

Die nach dem Krieg von den Intellektuellen erhoffte literarische Erneuerung ließ auf sich warten. Autoren wie C.P. Snow und Anthony Powell, die in den 30er Jahren zu schreiben begonnen hatten, schildern in ihren Romansequenzen *Strangers and Brothers* (1940–1970) und *A Dance to the Music of Time* (1951–1976) aus der Sicht der *upper middle class* soziale und politische Entwicklungen als Niedergang traditioneller Werte. Erst Mitte der 50er Jahre meldet sich eine Generation junger Autoren zu Wort, die die Ideologie des Wohlfahrtsstaates kritisiert und die Wurzellosigkeit und Frustration sozialer Aufsteiger nachzeichnet. Denn der Education Act von 1944 demokratisierte zwar den Zugang zur bisher nur Privilegierten vorbehaltenen Bildung, schuf aber keine realen Berufschancen für die *scholarship boys.* Die Erstlingsromane von John Wain, Kingsley Amis, John Braine, Iris Murdoch u. a. ähneln sich in der Thematik, die um die Auseinandersetzung junger Intellektueller mit dem Establishment und die Bestimmung ihrer sozialen Position kreist, und in der Struktur, die sich an den pikaresken Roman des 18. Jahrhunderts sowie an die realistischen Techniken viktorianischen und edwardischen Erzählens anlehnt. So prominente Kritiker wie Walter Allen, C.P. Snow und J.B. Priestley werten diese Romane als ›Gegenrevolution‹ gegen die Moderne von James Joyce, Virginia Woolf und T.S. Eliot. Nach der Aufführung von John Osbornes Drama *Look Back in Anger* (1956) setzt sich der Begriff *Angry Young Men* für eine Generation von Romanciers, Dramatikern und Lyrikern durch, die sich gegen Kulturbürgertum, Establishment und repressive Gesellschaftsstrukturen zur Wehr setzen. Die vorschnell mit diesem Etikett versehenen Autoren knüpfen an Orwells Gesellschaftskritik an. Während Orwell die Schreckensvision eines vereinigten sozialistischen Europa entwirft, in dem Gleichheit propagiert und Ungleichheit praktiziert wird, prangern die *Angries* die Heuchelei der bürgerlichen Mittelschicht an; wie Orwell treten sie für liberale Werte und Menschlichkeit ein.

Die Angry Young Men

Die literaturgeschichtliche Gruppenidentität der *Angry Young Men* wird sowohl aus ihrem politischen Engagement wie der sozialen Herkunft ihrer Protagonisten hergeleitet. Während die Autoren selbst mit der politischen Linken sympathisieren, sie größtenteils der Friedensbewegung »Campaign for Nuclear Disarmament«, einige auch der Labour Party angehören, sind ihre Helden politisch nicht radikal. Wie ihre Romanfiguren sind Wain, Amis und Murdoch selbst Hochschulabsolventen und auch Universitätslehrer. Ihre Anti-Helden stammen aus der Arbeiter- oder der unteren Mittelschicht der Provinz, durchlaufen staatlich geförderte Schulen und Universitäten sowie eine Reihe abenteuerlicher Lebensstationen, die sie in Kontakt mit Vertretern höherer Gesellschaftsschichten bringen. Wie die *picaros* des 18. Jahrhunderts sind sie gesellschaftliche Außenseiter; die Romane werden daher als »neopikaresk« bezeichnet. Die Anti-Helden verweigern wie in John Wains *Hurry on Down* (1953) konsequent die gesellschaftliche Eingliederung, oder sie erreichen sie wie in Kingsley Amis' *Lucky Jim* (1954) mithilfe des Establishments, oder sie sind wie in John Braines *Room at the Top* (1957) erfolgreich, indem sie schließlich ursprünglich kritisierte, traditionelle Werte und Konventionen übernehmen.

Der Umschlag der Penguin-Ausgabe von 1961 zeigt den Titelhelden karikiert von Quentin Blake.

Amis' Anti-Held in *Lucky Jim*, Jim Dixon, wird zur Identifikationsfigur für eine ganze Generation von Nonkonformisten, die sich gegen den reaktionären Kulturbetrieb und die gesellschaftliche Hierarchie auflehnen. Die Protesthaltung des Außenseiters Dixon äußert sich nicht im Zorn, vielmehr werden Unredlichkeit und Überheblichkeit der Kulturbourgeoisie durch ironisch-komische Präsentation dem Spott preisgegeben, die auch den Anti-Helden selbst einschließt. Lucky Jim schlittert von einer komischen Katastrophe in die nächste, weil er versucht, Schadensbegrenzung zu betreiben, statt seine Fehler einzugestehen. Dixon steigt in der neuen *redbrick*-Universität zwar zum Lecturer auf; die Macht wird aber von Professoren ausgeübt, deren Mittelklasse-Zugehörigkeit Mittelmäßigkeit bedeutet. Der Konflikt mit ihnen ist vorprogrammiert: Sie können die soziale Mobilität Jims, die Resultat der Labour-Bildungspolitik ist, nicht akzeptieren.

Wains *Hurry on Down*, nur wenige Monate vor *Lucky Jim* erschienen, zeigt die Perspektivlosigkeit eines Universitätsabsolventen, der nur schlecht auf das Leben vorbereitet ist. Joe Lumley lehnt auf der Suche nach Freiheit und Unabhängigkeit alle Bindungen ab: Gesellschaftliche Neutralität ist für ihn der Weg zur individuellen Freiheit: »Neutrality; he had found it at last. The running fight between himself and society had ended in a draw; he was no nearer, fundamentally, to any *rapprochement* or understanding with it than when he had been a window-cleaner, a crook, or a servant; it had merely decided that he should be paid […]«. Mit der bewussten Aufgabe der Klassenzugehörigkeit wird er zur heimatlosen Figur. Dagegen zeichnet Alan Sillitoe in *Saturday Night and Sunday Morning* (1958) jugendliche Protagonisten aus der Arbeiterklasse, deren sexuelle Freizügigkeit, alkoholische Exzesse und Attacken gegen jede Autorität ein anarchisches Freiheitsstreben ausdrücken und die erst zu sich selbst finden können, wenn sie ihre Klassenzugehörigkeit bejahen. Die Sozialdichotomie von *Them* und *Us* wird auch in der Titelgeschichte des Bandes *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959) als unaufhebbar dargestellt.

Der Realismus der *Angries* steht im Dienst eines anarchischen Individualismus, indem er das hervorkehrt, was wirklich ist: die Verlogenheit der Politiker, der Gewerkschaften, der Besitzenden. Die Romane enthalten aber keine sozialreformerischen Rezepte: Die Protagonisten sind wenig konsequent, wenn sie destruktive Machtstrukturen, Leistungskampf und Klassenbewusstsein kritisieren, aber

auf die Annehmlichkeiten dieser Gesellschaft nicht verzichten wollen. Der Romanzenschluss beschert Lucky Jim die Frau, die er liebt, und eine gut bezahlte Stellung. In Braines *Room at the Top* gelingt dem aus dem Arbeitermilieu stammenden Helden auf moralisch zweifelhafte Weise der Aufstieg. Braine sanktioniert traditionelle Machtstrukturen, indem er seinen Protagonisten ein Mädchen aus der Mittelklasse heiraten und Wertbegriffe der Geldaristokratie übernehmen lässt.

Der Protestcharakter dieser Romane ist oft überbewertet worden; die Helden sind eher bildungsmüde, desillusionierte Intellektuelle; sie karikieren das Establishment, statt Sturm dagegen zu laufen. Deutlicher als der sozialpolitische ist der intellektuelle Protest gegen den literarischen Modernismus. Vor allem bei Amis und Wain sind in Romanen wie in Essays die ästhetischen Mittel und der elitäre Anspruch der Autoren Zielscheibe der Kritik. Amis hält die Modernisten für dekadent und behauptet, dass sie ihre Verpflichtung dem Leser wie dem Gegenstand, der sozialen Wirklichkeit gegenüber, vernachlässigen. Die *Angries* schreiben bewusst umgangssprachliche Unterhaltungsromane; ihre Lesbarkeit verstehen sie als Wert, während sie die hermetische Sprache modernistischer Autoren als Beleidigung des nicht übermäßig gebildeten Lesers brandmarken. Sie protestieren auch gegen den Kosmopolitismus der Modernen, dem sie insulare Introvertiertheit und Provinzialität gegenüberstellen. Die *Angries* vertreten ästhetisch ein konservatives Philistertum.

Ian Carmichael als Lucky Jim in der Verfilmung von Patrick Campbell, British Lion 1957

In *Lucky Jim* werden modernistische Konzepte in Musik, Kunst und Literatur durch die Figuren, die diese Künste praktizieren, bewusst in Misskredit gebracht. Jim selbst ist intellektuell und künstlerisch wenig anspruchsvoll und sogar stolz auf sein Banausentum. In *Hurry on Down* ist Froulishs »Work in Progress« eine Parodie modernistischer Erzähltechniken. In Amis' *That Uncertain Feeling* (1955) wird an den poetischen Konventionen des Versdramas und an der Auden-Eliot-Generation Kritik geübt, indem dunkle Sprache, Symbolismus und ein prätentiöser Autoritätsanspruch angeprangert werden. In Amis' *I Like It Here* (1958) ist ein Vertreter der Moderne und Repräsentant der Bloomsbury-Intelligenzia Zielscheibe der Kritik. Indirekt werden damit die realistischen Erzähltechniken als bewusste ästhetische Entscheidung legitimiert. Malcolm Bradbury in *The History Man* (1975) oder David Lodge in *Small World. An Academic Romance* (1984) setzen die Kulturkritik an der Institution Universität und ihren Funktionären satirisch fort und verbinden damit zeitkritische Seitenhiebe auf Probleme, die etwa aus den Nachwirkungen des Vietnam-Kriegs, den Konflikten in Nordirland oder der wirtschaftlichen Rezession resultieren; im Campus-Roman *Thinks…* (2001) greift Lodge den Gegensatz der zwei Kulturen anhand seiner Protagonisten auf, einem Professor der Kognitionswissenschaften und einer Autorin als Gastdozentin, die »creative writing« unterrichtet. Was sie von den *Angries* unterscheidet, ist allerdings, dass sie die Konventionen und epistemologischen Voraussetzungen realistischer Erzählung infrage zu stellen beginnen.

Realismus vs. Modernismus

Die *Angries* orientieren sich an Orwells Beschreibungen von Arbeiter- und Mittelklasse und an seinem Anti-Intellektualismus. Mit der Forderung nach einfacher, kolloquialer Sprache gehen sie hinter ihr Vorbild zurück, denn bei Orwell ist die Sprache zentral: Ihre totale Beherrschung garantiert Kontrolle über den Menschen und ermöglicht es, Geschichte den Machterfordernissen entsprechend umzuschreiben. Kreatives Schreiben wie in Winston Smiths Tagebuch soll dagegen das kulturelle Erbe bewahren und ist gleichzeitig Ausdruck der Freiheit und des Protestes gegen das Regime. Orwell zeigt zwar, wie Sprache Realität konstituiert;

dies führt allerdings noch nicht dazu, dass die Möglichkeit von Wirklichkeitserfassung und -darstellung überhaupt literarisch reflektiert wird.

Wilson: Soziale Wirklichkeit in Roman und short story

Angus Wilson, der früher als die *Angries* zu schreiben begann, teilt mit der Gruppe die Intention, soziale Wirklichkeit in der Orientierung an literarischen Modellen des 19. Jahrhunderts, besonders an Charles Dickens, darzustellen. In *The Wrong Set* (1949) und *Such Darling Dodos* (1950) konzentriert er sich auf leere, orientierungslose Figuren der Mittelklasse und wird zu einem der interessantesten Vertreter der *short story*, die im Alltäglichen und unter der Oberfläche des Trivialen unerhörte Ereignisse und krisenhafte Situationen schildert. Die Erzählungen lesen sich wie quasi-dokumentarische, soziologische Fallstudien der Nachkriegsgesellschaft. In seinen Romanen geht er dazu über, die Ergebnislosigkeit von Reformen darzustellen: Die *Angry Young Men* machen Karriere und übernehmen die gesellschaftlichen Konventionen, die sie bekämpfen wollten; die *New Towns*, die neues Leben versprachen, sind Geisterstädte (vgl. *Late Call*, 1964). Die illusionslose Sicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit bewirkt, dass sich Wilson vom Sozialroman abkehrt und sich verstärkt mit der privaten Welt des Einzelnen beschäftigt. Auch seine Einstellung zur literarischen Tradition verändert sich: *No Laughing Matter* (1967), in dem er die Geschichte einer Familie seit dem Ersten Weltkrieg darstellt, verwendet zunehmend innovative Erzähltechniken wie Perspektivenwechsel, inneren Monolog, Pastiche.

Nach der Suez-Krise, in der Großbritannien noch einmal imperialistisch Macht ausübt, und der Niederschlagung des ungarischen Volksaufstandes 1956 durch sowjetische Panzer werden die *Angries* orientierungslos und rücken der Rechten näher. Sie schreiben Unterhaltungsromane, die nicht mehr im Zentrum des literaturkritischen Interesses stehen. Die engagierte Debatte über gesellschaftliche Missstände wird in den folgenden Jahren in einer anderen Gattung, dem Drama, geführt. Literarhistorisch repräsentieren die *Angry Young Men* eine eher soziologisch als ästhetisch interessante Periode.

Nach den 50er Jahren: Ethik und Ästhetik im Roman von Golding, Lessing, Murdoch, Spark

Wollte man die 50er Jahre als eine nur von den *Angries* und vom Anti-Modernismus geprägte Epoche sehen, dann wäre dieses Bild einseitig. Simplifizierende und vorschnelle Darstellungen der akademischen und populären Literaturkritik sowie die erfolgreichen Verfilmungen von *Lucky Jim* 1957, *Room at the Top* 1958, *Saturday Night and Sunday Morning* 1960 haben zur Verfestigung des Klischees von der »Angry Decade« (Allsop) beigetragen. In den 50er Jahren beginnt jedoch auch die Karriere einer Reihe von Autoren, deren umfangreiches Werk nicht unter einen einheitlichen Begriff subsumiert werden kann: William Golding, Doris Lessing, Iris Murdoch, Muriel Spark. Gemeinsam ist ihnen jedoch, dass sie stärker moralische Probleme des Individuums in den Mittelpunkt rücken, eine an religiösen oder philosophischen Denksystemen orientierte Wertordnung zu vermitteln suchen, an modernistische Experimente anknüpfen und sie weiterführen.

Golding: Die Darstellung des Bösen im Menschen

Für William Golding, dessen *Lord of the Flies* (1954) im gleichen Jahr wie *Lucky Jim* erscheint, werden die Kriegsjahre, die er als Marinesoldat erlebte, zur prägenden Erfahrung. Ihn beschäftigen nicht die äußerlichen Aspekte des Krieges, sondern dessen moralische Bedingungen und Konsequenzen. Golding interessiert der schuldige Mensch, der nach dem Sündenfall durch die Fähigkeit zum

Peter Brooks Verfilmung von *Lord of the Flies* (British Lion, 1963) macht die Verwandlung der Jungen in eine Horde von Wilden sichtbar.

Bösen gekennzeichnet ist. Fehlverhalten in der Gesellschaft führt er auf Defekte in der menschlichen Natur zurück. *Lord of the Flies* zeigt, dass individuelle Brutalität und faschistische Gewaltausübung von der sozialen Ordnung in der Zivilisation nur überdeckt werden. Dies wird offenkundig, als eine Gruppe von Schülern nach einem Flugzeugabsturz auf einer Insel strandet. In der klassischen Robinsonade und auch in Goldings literarischer Vorlage, R. M. Ballantynes *The Coral Island* (1857), dient eine solche Extremsituation dazu, den Menschen im Kontakt mit der Natur zu sich selbst finden zu lassen. Bei Golding geht es nicht um die Auseinandersetzung mit einer äußeren Macht, sondern um den vergeblichen Kampf gegen das Böse im Menschen: Selbst Kinder sind nicht im Stande der Unschuld; sie verfallen in Barbarei und werden zu Mördern. Nicht vernunftorientiertes Handeln, sondern irrationale Triebkräfte leiten sie und lassen sie den »Lord of the Flies« (d.i. Beelzebub) mit Opfergaben verehren. Wer diesen Teufelskreis durchschaut, wird mit Gewalt zum Schweigen gebracht. Dass Golding die Erzählung nach einem Atomkrieg spielen und so das Gattungsmuster der Anti-Utopie durchscheinen lässt, macht die Geschehnisse auf der Insel zu einem Modell für die Zukunft der Menschen. Im Verhalten der Kinder spiegelt sich das der Erwachsenen; der Inselbrand ist Vorwegnahme des Weltbrandes, den die Erwachsenen legen. In *The Inheritors* (1955) erweist sich, dass der Fortschritt die gleichen Auswirkungen hat wie die Rückentwicklung der Jungen in *Lord of the Flies*, nämlich Gewalt und Brutalität. Golding widerlegt hier die Darwinsche Evolutionslehre ebenso wie die biblische Vorstellung vom Paradies.

Die Dekuvrierung der brutalen, amoralischen Persönlichkeit ist auch Thema von Goldings *Pincher Martin* (1956) und *Free Fall* (1959). Der radikale Wechsel der Erzählperspektive am Ende der ersten drei Romane relativiert die vermittelte Wirklichkeit und deren Wertmaßstäbe: Der Marineoffizier in *Lord of the Flies* missversteht den blutigen Ernst der Kinder als Spiel; in *The Inheritors* werden die

brutalen Vertreter des *homo sapiens* als den sanften Neandertalern überlegen dargestellt; Pincher Martins qualvoller Überlebenskampf erscheint als Illusion, nicht als reale Erfahrung. Die Kontrastierung von zwei Sichtweisen weckt Zweifel daran, ob es eine eindeutige und ›richtige‹ Sicht der Dinge gibt.

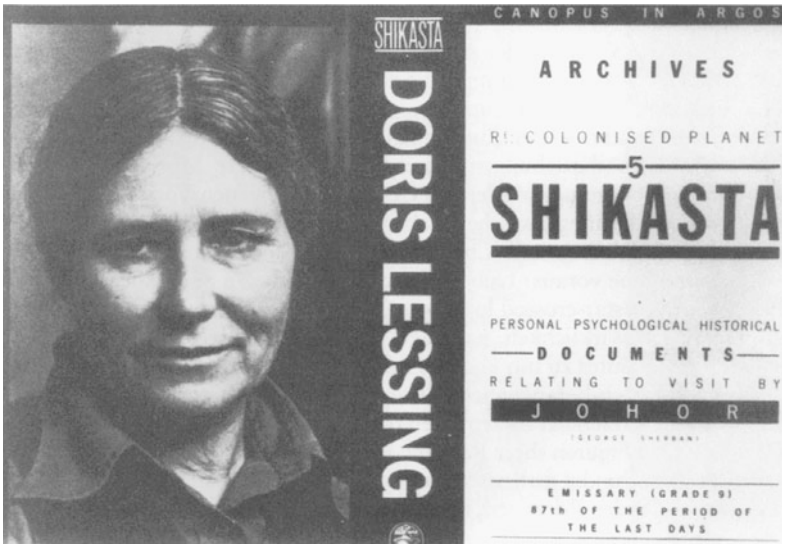
Dualismus von Gut und Böse

Wie in den frühen Romanen wählt Golding auch in dem nach langer Pause entstandenen *Darkness Visible* (1979) allegorische Mittel, um die *condition humaine* und das unausrottbare Böse im Menschen sichtbar zu machen. »The darkness of man's heart«, »the unnameable, unfathomable and invisible darkness« ist in allen Romanen Bild für das Böse; hier nimmt die Dunkelheit kosmische Dimensionen an und weist auf das Weltende in Entropie hin: »[…] the voice of the darkness between the stars, between the galaxies, the toneless voice of the great skein unravelling and lying slack […] Running down. Dark.« Der Dualismus von Gut und Böse bestimmt die Struktur des Romans: Der nach einem Bombenangriff aus dem Feuer gerettete und für sein Leben physisch wie psychisch gezeichnete Junge Matty stellt sich als spirituelle Kraft den Mächten des Bösen entgegen. Für ihn steht am Ende der Geschichte die Apokalypse, die Weltende und Wiederkehr Christi zugleich bedeutet. Matty stirbt schließlich durch einen terroristischen Sprengstoffanschlag und bringt so das Brandopfer, für das er ausersehen zu sein glaubt. Matty ist eine Christus-ähnliche, mystische Figur, für die die Bibel Wahrheit im buchstäblichen Sinne bedeutet. In der Trilogie *To the Ends of the Earth* (1992) erzählt Golding die Seereise seines snobistischen und reaktionären Protagonisten Edmund Talbot zu Beginn des 19. Jahrhunderts von England nach Sydney, Australien. Es ist ein historischer Roman, der die Klassenstruktur der englischen Gesellschaft im Mikrokosmos des Schiffes zeigt und soziale Probleme Englands, etwa die Wahlrechtsreform und die *rotten boroughs*, reflektiert und gleichzeitig ein Bildungsroman, denn der Weg um die Erde führt zu Talbots Selbsterkenntnis, zu einem Lernprozess.

Goldings Romane spiegeln ein pessimistisches Weltbild, das durch poetische und biblische Sprache, die Verwendung von Mythen und Symbolen besonders eindrucksvoll vermittelt wird. Etikettierungen wie realistisch/traditionell oder modernistisch/experimentell sind auf Golding kaum anwendbar. Bei der Verleihung des Nobelpreises 1983 hob das Komitee an seinem Werk die Verbindung von realistischer Erzählung und universalem Mythos hervor. Seine Romane sind moralische Fabeln, die Bilder des Bösen als einer anthropologischen Konstante zeichnen. Der Rückgriff auf die Robinsonade in *Lord of the Flies*, auf H. G. Wells' *Outline of History*, auf Vergil, Shakespeare oder Milton macht seine Romane zu intertextuellen Auseinandersetzungen mit der literarischen Tradition.

Lessing: Gesellschaftskonzept und Romanform

Die in Rhodesien aufgewachsene Doris Lessing beginnt nach ihrer Übersiedlung nach London zu schreiben. Während Lessing noch 1957 den realistischen Roman als die geeignete Ausdrucksform versteht, in der sich der Romancier seiner gesellschaftlichen Verantwortung stellen soll, verteidigt sie im 1972 geschriebenen Vorwort zu *The Golden Notebook* (1962) eine experimentelle Form. Absicht des Romans, mit dem ihr der literarische Durchbruch gelingt, ist es, das ideologische Klima der 50er Jahre einzufangen. Dem entspricht, dass ein Kaleidoskop aktueller Themen von der Frauenemanzipation über den britischen Kolonialismus und die Bedrohung der Menschheit durch die Atombombe bis hin zur Geschichte des Sozialismus in England einbezogen ist. Die Aufsplitterung unserer Erfahrungswelt in eine Vielzahl nicht mehr überschaubarer Bereiche und das Unvermögen, im Roman eine geschlossene Weitsicht zu bieten, bestimmen das Strukturprinzip: Die Hauptfigur, die Romanautorin Anna, leidet darunter, dass sie



Schutzumschlag von Lessings erstem Roman in der Romansequenz *Canopus in Argos: Archives*

ihre chaotische Umwelt ästhetisch nicht darstellen kann. Die Entscheidung, in vier verschiedenfarbigen Tagebüchern Facetten der Wirklichkeit in sprachlich unterschiedlichen Formen zu erfassen, soll ihr dazu verhelfen, ihr Schreibvermögen wiederzufinden. Annas fragmentarische Wirklichkeitserfahrung, die zur Auflösung der konventionellen Romanform führt, hat ihre Ursache in der Desintegration der Gesellschaft: »The novel has become a function of the fragmented society, the fragmented consciousness. Human beings are so divided, are becoming more and more divided, *and more subdivided in themselves*, reflecting the world […].« Die Suche nach Realitätsnähe im Journalismus, in katalogisierend-realistischer Schreibweise misslingt; erst im kreativen Akt der Deutung konstituiert sich verstehbare Wirklichkeit. Die als chaotisch erfahrene Umwelt, die Krise der Persönlichkeit und Spaltung des Bewusstseins, die Lessing nicht als ausweglose Krankheit, sondern als Chance zu weiterer Entwicklung deutet, sowie die Auflösung des Romans in einzelne Bruchstücke, müssen durch kreatives Gestalten überwunden und geheilt werden. *The Golden Notebook* wird trotz seiner disparaten Teile zu einem ästhetischen Ganzen, das der Leser zusammenfügt. Die Beziehung von Teil und Ganzem, die Suche nach Ganzheit und die Aufgabe der Integration, die sich in *The Golden Notebook* in Romanform, Identitätskrise der Hauptfigur und dem Zustand der dargestellten Gesellschaft spiegeln, ist Thema von Lessings gesamtem Werk.

Utopischer Entwurf und Space Fiction als didaktische Mittel

In der fünfbändigen *Children of Violence*-Sequenz (1952–1969) zeichnet sie die sozialen, politischen und moralischen Veränderungen, die sich seit dem Ersten Weltkrieg vollzogen haben, aus der Perspektive einer Frau und einer politisch Radikalen, die gegen den britischen Kolonialismus rebelliert. Soziale Realität und individuelle Bewusstseinsentwicklung verbinden sich zu einem Bildungsroman, der gleichzeitig das monochrome Bild dieser Periode infrage stellt und politische Bewegungen der Rechten wie der Linken kritisiert. Indem Lessing diesen Entwicklungsprozess im letzten Band, *The Four-Gated City* (1969), erst im Jahr 2000 nach einer – möglicherweise nuklearen – Katastrophe enden lässt, die nur eine Handvoll Menschen überleben, knüpft auch sie an das Modell der Utopie an. Im Gegensatz zu Golding entwirft sie kein apokalyptisches Ende: Die Menschheit

kann sich den veränderten Lebensbedingungen anpassen. Die nach der Katastrophe geborenen Kinder verfügen über ein ungewöhnliches Wahrnehmungsvermögen und über Wissen, das nicht aus der isolierten Erfahrung stammt, sondern sich aus dem Kollektivbewusstsein speist. Lessing vermittelt hier Lehren des Sufismus, der dem Menschen zum besseren Verständnis seiner selbst sowie seiner Rolle im Kosmos verhelfen will. Dies ist die Botschaft der Romanfolge *Canopus in Argos: Archives* (1979–1983), in der Lessing die Konventionen der Gattung Science Fiction wählt, um die Entwicklung der Menschheit in Vergangenheit und Zukunft aus kosmischer Warte zu projizieren. Mit der Verleihung des Nobelpreises 2007 wird die epische Anlage ihres Romanwerks gewürdigt.

Iris Murdoch, die von 1948 bis 1963 Philosophie in Oxford lehrte und eine Monographie über Jean-Paul Sartre verfasst hat, schreibt wie Golding moralische Fabeln vom Konflikt zwischen Gut und Böse, in denen sie philosophische Konzepte umsetzt und ihr erkenntnis- und moralphilosophisches Anliegen propagiert. Mit ihrem ersten Roman *Under the Net*, der ebenfalls 1954 erscheint und pikareske Züge aufweist, wird sie in die Nähe der *Angries* gerückt. Dass sie nicht zu dieser Gruppe gehört, zeigt sich daran, dass sie auf die realistische Zeichnung zeitgenössischer Wirklichkeit, satirische Kritik oder soziale Motivation ihrer Figuren verzichtet. Dass sie sich einer anderen Tradition verpflichtet weiß, deuten sowohl das Bild des Netzes an, das Wittgensteins *Tractatus* entlehnt ist, als auch die Widmung des Romans an Raymond Queneau sowie die bevorzugte Lektüre ihres Helden Jake, nämlich Becketts *Murphy*.

We are not isolated free choosers, monarchs of all we survey, but benighted creatures sunk in a reality whose nature we are constantly and overwhelmingly tempted to deform by fantasy. Our current picture of freedom encourages a dreamlike facility; whereas what we require is a renewed sense of the difficulty and complexity of the moral life and the opacity of persons [...]. Literature must always represent a battle between real people and images; and what it requires now is a much stronger and more complex conception of the former.

Im Essay »Against Dryness« (Januar 1961) skizziert Murdoch wichtige Grundzüge ihrer Romankonzeption

Im Essay »Against Dryness«, in dem sie ihr Romankonzept entwirft, lehnt Murdoch (wie Lessing) den journalistischen Roman als formlos ab; sie kritisiert aber auch die von ihr sogenannte »crystalline novel« als einen quasi-allegorischen, hermetischen Romantypus von höchster ästhetischer Konzentration und fordert einen Kompromiss zwischen formbewusster Gestaltung und detailgetreuer Wirklichkeitssicht. Ihr Ideal ist, »to combine form with a respect for a reality in its odd contingent ways«. Murdoch wendet sich gegen den logischen Positivismus englischer Philosophie wie den Existentialismus Sartres, deren Menschenbild eines autonomen rationalen Individuums und eines isolierten Ich-Bewusstseins sie für eine fatale Vereinfachung hält. Sie sieht es als ihre Aufgabe an, sich auf »the impenetrable human person« in einer komplexen Wirklichkeit zu konzentrieren. Ohne sich wie im modernen Roman auf das private Subjekt zurückzuziehen, will sie objektive Wahrheiten, überindividuelle und gesellschaftliche Abhängigkeiten darstellen, die die Figuren in den Details der Alltagswirklichkeit aufspüren müssen: »The movement away from theory and generality is the movement toward truth. All theorizing is flight. We must be ruled by the situation itself and this is unutterably particular. Indeed it is something to which we can never get close enough, however hard we may try as it were to crawl under the net« (*Under the Net*).

Ein wichtiges Thema ihrer 26 Romane besteht darin, dass Menschen einer kontingenten Welt auszuweichen suchen, indem sie Theorien, Bilder, Erwartungen, eben ein »Netz« auf die Wirklichkeit projizieren. Sie vermitteln immer wieder, dass die Wirklichkeit durch Zufälle, überraschende Wendungen, unerwartete Zusammentreffen geprägt ist, die die Menschen akzeptieren müssen; die Botschaft am Ende von *The Message to the Planet* (1989) ist: »Everything is accidental. That's the message.«

In *Under the Net* sucht der Außenseiter Jake nach einer neuen Behausung und damit nach einer Ordnung, die er seinem Leben auferlegen kann. Er muss erfah-

ren, dass er Situationen, Menschen und deren Motivationen ebenso missversteht, wie er Zusammenhänge falsch konstruiert. Die Zufälle des Lebens, Liebesbeziehungen, die er falsch einschätzt, Motive, die er missdeutet, zerstören immer wieder das Gebäude der eigenen Vorstellungen. Die dialektische Spannung zwischen Lebensplanung und Wirklichkeit, Theorie und Praxis, Ordnung und Chaos weist auf Themen und Techniken der weiteren Romane voraus: Liebesverwicklungen, die an Shakespeares Komödien und seine »star-crossed lovers« erinnern, die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, nach dem moralisch richtigen Handeln und der Schwierigkeit, Gutes zu tun und das Böse zu meiden. Den Erkenntnisprozess, der die Stadien Ich-Befangenheit/Illusion, Erfahrung einer separaten Realität der Welt und schließlich Akzeptieren der kontingenten Wirklichkeit umfasst, durchleben die Figuren ihrer Romane immer wieder.

Murdoch: Kunst als Weg zu Freiheit und Ordnung

Murdoch verbindet ästhetische und moralische Fragestellungen besonders überzeugend in den Romanen, in denen ihre Helden Künstler sind, die lernen müssen, zwischen der Phantasie, die falsche Bilder entwirft und Wirklichkeit verzerrt, und der Imagination, die zur Einsicht in die wahren Zusammenhänge verhilft, zu unterscheiden. *The Black Prince* (1973) ist ein solches Künstlerportrait, das sich Shakespeares *Hamlet* und Nabokovs *Lolita* zum thematischen Vorbild wählt. Der Künstler-Held versteht hier Schreiben als Weg zur Freiheit, als Möglichkeit, seine Selbstbezogenheit zu durchbrechen und in der autobiographischen Erinnerung Rechenschaft über sein Leben abzulegen. In *The Sea, the Sea* (1978) ist Prospero aus *The Tempest* Modell für den Magier-Protagonisten. »Illusion«, »trickery«, »magic« verstellen dem Theaterdirektor und ehemaligen Schauspieler Charles Arrowby den Zugang zur Wirklichkeit, als er in der Rückerinnerung die Bilanz seines Lebens ziehen will; er liest nur den selbst entworfenen »dream text«. Nicht nur das Theater, sein ganzes Leben war Bühne für die Projektion von Illusionen. Er kann sich befreien, indem er im Leben seine größte Bühnenrolle, die Prosperos, nachspielt, der seinen Zauberstab zerbricht, und sich selbst seine Illusionen eingesteht. Der Unterschied von Leben und Kunst, Form und Unordnung wird ihm nun klar: »life, unlike art, has an irritating way of bumping and limping on, undoing conversions, casting doubt on solutions, and generally illustrating the impossibility of living happily or virtuously ever after; […]. Human arrangements are nothing but loose ends and hazy reckoning, whatever art may otherwise pretend in order to console us.«

Umschlagillustration der Penguin-Edition von Tom Phillips

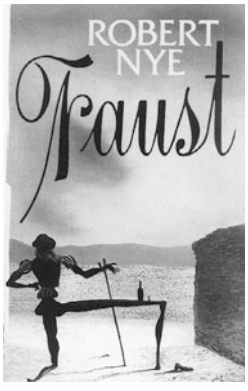
Spark: Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit

Wie Murdoch vermittelt Muriel Spark in ihren knappen Romanen den Eindruck einer kontingenten Welt, die jedoch ausgerichtet ist auf die jenseits der erfahrbaren Wirklichkeit liegende göttliche, spirituelle. Für die zum Katholizismus konvertierte Autorin ist das zentrale Problem die Frage, ob es einen freien Willen gibt. In ihrem ersten Roman *The Comforters* (1957) stellt sie den Autor als Welt-Schöpfer dar, dessen Kreaturen gegen ihn rebellieren: »I'm not wholly a fictional character, I have an independent life«. Für Spark ist der Autor gottähnlich; zwischen Werk und Wirklichkeit besteht daher ein Verhältnis der Analogie. Die Charaktere, die nach Unabhängigkeit von ihrem Autor streben, sind in einem *plot* gefangen, den sie nicht entworfen haben. Das Spiel des Autors mit den Figuren ist Parabel für den Menschen in der Welt, der einer ähnlich wirkenden Instanz unterworfen ist. In *The Driver's Seat* (1970) folgt die Hauptfigur den literarischen Konventionen des Detektivromans, als sie ihren eigenen Mord inszeniert; in *Not to Disturb* (1971) sind die Charaktere Kollaborateure und bestimmen die Handlung mit; in *Loitering with Intent* (1981) muss eine junge Autorin erfahren, dass das, was sie in ihrem Roman geschrieben hat, in der Realität passiert. Spark

geht es um die Wahrheit, die sie gerade aus dem Fiktionscharakter des Romans ableitet: »I don't claim that my novels are truth, I claim that they are fiction out of which a kind of truth emerges.« Ihr Anliegen ist es zu zeigen, dass Künstlerfiguren, Romanciers, Filmemacher und Schauspieler Fiktionsmanipulatoren sind. Der Prozess, in dem Illusionen, Lügen und Selbsttäuschungen der Figuren aufgedeckt werden, konstituiert die Romanhandlung. *Aiding and Abetting* (2000), Psychothriller und Thrillerparodie gleichzeitig, kreist um die Aufdeckung eines dunklen Geheimnisses. Sparks letzter, 22. Roman, *The Finishing School* (2004), zeigt zwei angehende Romanciers und Probleme des Schreibens. Wie der auktoriale Erzähler ist auch der junge Student Chris, der an einem historischen Roman über Mary Queen of Scots arbeitet, Herr seiner Figuren: »I'm in full control […]. Nobody in my book so far could cross the road unless I make them do it.«

Die Romane beziehen konkrete zeitgeschichtliche Ereignisse ein, ohne dass Spark eine Schilderung der real erfahrbaren Welt intendiert oder einen verifizierbaren Hintergrund zeichnen will. Historische Ereignisse, der Faschismus in *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961), die Bombenangriffe des Zweiten Weltkriegs in *The Girls of Slender Means* (1963), die Watergate-Affäre in *The Abbess of Crewe* (1974), der Terrorismus in *The Only Problem* (1984), finden weniger um ihrer selbst willen Eingang in den Roman, als vielmehr mit dem Ziel, in der Geschichte Gottes Heilsplan mit den Menschen zu veranschaulichen. Phantastische Ereignisse, übernatürliche Einflüsse und erzähltechnische Mittel wie das Präsens als Erzähltempus, Diskontinuität in der Zeitgestaltung, neutrale Beschreibung und Reflexivität rücken Sparks Erzählungen vom realistischen Roman ab.

Auf dem Weg zur Postmoderne



Robert Nyes *Faust* (1980) ist eine experimentelle Bearbeitung des Faust-Stoffes; die Umschlagillustrationv on Craig Dodd adaptiert Salvador Dalís Gemälde ›Le spectre de Vermeer de Delft pouvant être utilisé comme table (théorie phénoménologique du ›meuble-aliment‹).‹.

Neben dem realistischen Roman der 50er Jahre und dem philosophisch oder moralisch orientierten Roman gibt es auch den experimentellen: Dass das literarische Klima für solche Romane jedoch feindlich war, kann z. B. daran abgelesen werden, dass Samuel Beckett und Lawrence Durrell mehr Erfolg in Frankreich als in England haben und experimentelle Werke in Rezensionen oft als »unenglisch« abqualifiziert werden; Samuel Becketts Trilogie *Molloy*, *Malone Dies* und *The Unnamable* erscheint zunächst in französischer Sprache (1952–53; engl. 1955–59). Romane so unterschiedlicher Autoren wie John Berger, Alan Burns, Eva Figes, Brigid Brophy, B.S. Johnson, Robert Nye, Giles Gordon und Gabriel Josipovici signalisieren jedoch, dass es mehr innovative Ansätze gibt, als die Literaturkritik wahrhaben will.

Von den 70er Jahren an machen sich der Einfluss der literarischen Moderne, des kontinentalen Existentialismus, des *nouveau roman*, des Strukturalismus und Poststrukturalismus sowie der amerikanischen Postmoderne stärker bemerkbar; der experimentelle, postmoderne Roman wird zur dominanten Romanform. Postmodern soll hier nicht nur als ein chronologisches Ordnungsprinzip, sondern vorrangig als ästhetische Kategorie verstanden werden, die z. B. die Auflösung traditioneller Erzählformen, Reflexivität, Intertextualität, d. h. die Referenz auf den gesamten Schatz der literarischen Tradition statt auf die Realität meint. Daneben werden aber weiter realistische Romane geschrieben. Ein Beispiel hierfür ist Margaret Drabble. Sie knüpft an den liberalen Humanismus des viktorianischen Romans und an den Realismus der 50er Jahre an, wenn sie etwa in *The Ice Age* (1977) oder *The Middle Ground* (1980) soziologisch zutreffende Ausschnitte

der gegenwärtigen Gesellschaft zeichnet, die als »condition of England«-Romane verstanden werden können. Wie in *The Radiant Way* (1987), das eine Chronik der englischen Gesellschaft unter der Regierung Thatcher mit der Schilderung des Schicksals dreier Freundinnen verbindet, ist die weibliche Selbstverwirklichung ein wichtiges Thema von Drabbles Romanen.

Lawrence Durrell steht in der Tradition der Moderne. Seine umfangreichen Romansequenzen enthalten ausführliche romantheoretische Reflexionen, die das Konzept der vorliegenden Bände entwerfen. *The Alexandria Quartet* (1957–1960) ist ein komplexer vierbändiger Künstlerroman, in dem fast alle Charaktere Erzählerfiguren sind und so zur multiperspektivischen Anlage des Werks beitragen. Durrell entwickelt die Struktur der Sequenz in Analogie zum modernen Weltbild, indem er die Einsteinsche Vorstellung von der Vierdimensionalität von Raum und Zeit in den Roman übersetzt. Die so entstehenden Versionen, die sich wie Palimpseste überlagern und sich sogar widersprechen können, lassen aus verschiedenen Blickwinkeln mehrere Wahrheiten sichtbar werden: »Our view of reality is conditioned by our position in space and time – not by our personalities […]. Thus every interpretation of reality is based upon a unique position« (*Balthazar*, 1956). Im *Avignon Quintet* (1974–1985) wählt Durrell die geometrische Figur der Quincunx, alchemistisches Emblem der Einheit, zur Strukturierung.

Durrell: Der Roman als Palimpsest

Zu den zentralen Themen dieser Romane gehört der Zweifel daran, dass Sprache die subjektive innere und die objektive äußere Welt abbilden kann. Kommentare zum Erzählvorgang, zu Erzähltechniken bis hin zu physischen Problemen beim Schreiben lassen den Text um sich selbst kreisen und führen zur Entwicklung eines neuen Genres, des metafiktionalen Romans, der sich selbst als Illusion zu erkennen gibt und die Techniken der Illusionsbildung bloßlegt. Ansätze dazu waren schon in Lessings *The Golden Notebook* vorhanden. Die Wirklichkeitsreferenz, deren Problematisierung bei Murdoch anklingt, wird sehr viel entschiedener infrage gestellt. Wenn der Sinn der Welt nicht mehr fixierbar ist, Sprache nicht mehr auf Wirklichkeit verweist, werden Sprache und Erzählform zum Thema. Romane, in denen die Figur des schreibenden Helden wie in einem Spiegelkabinett mehrfach reflektiert wird, entwickeln sich zu »Chinese box novels«, die durch Zirkularität, Betonung der Fiktionalität und Problematisierung des Verhältnisses von Wirklichkeits- und Fiktionsebenen bestimmt sind.

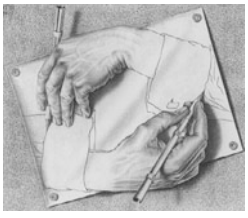
An John Fowles' Werk, das vom französischen Existentialismus und vom *nouveau roman* beeinflusst ist, wird der Übergang zum postmodernen Roman deutlich. Im Essay »Notes on an Unfinished Novel« (1969) argumentiert Fowles, dass die traditionellen Funktionen des Romans – »to entertain, to satirize, to describe new sensibilities, to record life, to improve life« – jedoch genau so wichtig seien wie die, eine neue Romanform zu entwickeln. Die ausschließliche Beschäftigung mit formalen und stilistischen Fragen, so führt er in *The Ebony Tower* (1974) aus, komme einer Flucht aus humanitären und sozialen Verpflichtungen gleich. Sein dritter Roman, *The French Lieutenant's Woman* (1969), wird zum Bestseller und macht das neue Genre populär. Der Roman verbindet die formalen Kennzeichen des Metaromans mit einer spannenden Handlung, Charakterzeichnung und detaillierter Beschreibung des sozialen Milieus, deren Authentizität Fußnoten, Statistiken und Zitate vermitteln.

Der Roman knüpft in Handlungsmuster, Erzählkonventionen und Moralvorstellungen an den viktorianischen Roman an. Die Vergangenheit wird aber nicht um ihrer selbst willen rekonstruiert, sondern als Kommentar zur Gegenwart genutzt; der Epochenwandel vom 19. zum 20. Jahrhundert wird so zum Thema.

Nicht die Identifikation mit Figuren einer illusionären Welt, sondern die Konfrontation mit einer fiktiv vermittelten geschichtlichen Erfahrung bewirkt die Aufklärung des Lesers. Realitäts- und Kunstauffassung korrelieren: Die ästhetische Anlage des Romans dient der moralischen Erziehung des Lesers.

Der Autor als Schöpfer und die Freiheit der Charaktere

Schließlich tritt der Autor selbst auf, der sich als Zeitgenosse von Robbe-Grillet und Roland Barthes sowie als Schöpfer einer Welt zu erkennen gibt, die das Prinzip der Freiheit verkörpert. Damit die im Roman entworfene Welt Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit erhält, erschafft der Autor Figuren, die sich von ihrem Schöpfer unabhängig machen und Autonomie reklamieren, die der Autor respektiert. Der Künstler ist zwar als Konstrukteur einer fiktiven Welt gottähnlich, er gewährt seinen Geschöpfen aber Freiheit. Er verändert den ontologischen Status des Charakters, wenn er ihn statt als Objekt als Subjekt versteht, das seinen eigenen Text entwirft:



Die sich gegenseitig zeichnendenH ände von M.C. Escher illustrieren Zirkularität und Spiegeltechnikd er Romane; die Grenzlinie zwischen Autor und Geschöpf, Subjekt und Objekt wird unscharf. © 1948 M.C. Escher/ Cordon Art-Baarn-Holland

> This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in [...] a convention universally accepted at the time of my story, that the novelist stands next to God. [...] The novelist is still a God, since he creates [...]; what has changed is that we are now no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image with freedom our first principle, not authority. (Kap. 13)

Die drei Romanschlüsse, mit denen Fowles den Roman ausstattet, dienen dazu, unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Während im ersten Schluss der Held Charles Smithson sich ganz den Konventionen viktorianischer Moralvorstellungen gemäß verhält, bricht er im zweiten romantischen damit, um sich im dritten allein und frei von allen Bindungen dem existentiellen Wagnis des Lebens zu stellen.

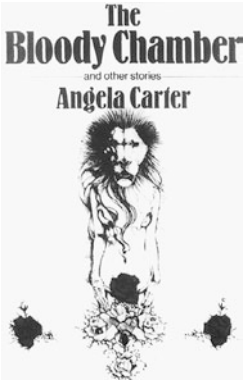
Fowles postuliert die Notwendigkeit von Fiktionen, die für den Menschen Voraussetzung dafür sind, dass er seine Umwelt erfahren und handeln kann. Fowles' Werk illustriert den Übergang vom modernen zum postmodernen Roman, in dem nicht mehr außersprachliche Wirklichkeit abgebildet, sondern alles zur Fiktion wird: »Nothing is real. All is Fiction.« (»The Enigma«, 1974). *Mantissa* (1982) ist ein von Abbildungszwängen freier Roman, ein Musterbeispiel für die Metafiktion, die nur sich selbst zum Thema hat.

Nur wenige Romanciers gehen in ihren Experimenten so weit wie Christine Brooke-Rose, die im Roman *Thru* (1975) Erzähl- und Sprachtheorien in den Mittelpunkt stellt. Dabei sind auf vielen Seiten Worte und Buchstaben so arrangiert, dass die Polyfunktionalität der semantischen Einheiten erst vom Leser auf eine Bedeutung festgelegt werden kann. Obwohl mit typographischen Arrangements, Text in Kolumnen oder Figuren gespielt wird, versucht die Autorin, Ordnungsprinzipien zu finden, die aus dem Strukturalismus und der generativen Grammatik entwickelt werden. In *Thru* wird Sprache zum Thema, die den bisherigen literarischen Sprachgebrauch reflektiert und kommentiert.

Burgess: Der Roman als Sprachexperiment

Anthony Burgess hat den französischen Strukturalismus und Joyces Sprachexperimente assimiliert. In *A Clockwork Orange* (1962), der autobiographischen Erzählung des jungen Deliquenten Alex, erfindet er eine neue Sprache, die Ausdrucksmedium in einem zukünftigen, durch Technologie kontrollierbaren und manipulierbaren England geworden ist, das Jugendbanden terrorisieren. Besonders seine Künstlerromane zeichnen sich durch sprachliche Virtuosität aus, denn

nach Burgess ist es Aufgabe des Künstlers, das Chaos der Erscheinungen durch Sprache zu ordnen, ihm Strukturen aufzuerlegen: »It is man's job to impose manifest order on the universe, not to yearn for Chapter Zero of the Book of Genesis« (*MF*, 1971). Für den fiktiven Dichter der *Enderby*-Romane (1963, 1968, 1975, 1984) ist Sprache der einzige Bereich, in dem noch Freiheit möglich ist; für Burgess bedingen sich Freiheit und Kreativität gegenseitig. In *Nothing Like the Sun* (1964) ahmt Burgess Shakespeares Stil nach; in *ABBA ABBA* (1977) werden literarische Formen sogar zum außersprachlichen Mittel der Kommunikation zwischen den Dichtern Keats und Belli, die sich mittels des Strukturschemas der Sonettform verständigen. In *Earthly Powers* (1980) muss nach dem Tod Gottes der Romancier an seiner Stelle Ordnungen projizieren, muss der Roman die Bibel ersetzen. Der 80-jährige, polyglotte Toomey ist Schöpfer, Schriftsteller, der die Genesis, in der die Geburt der Sprache beschrieben wird, neu entwirft. Anders als in den Geschichtsromanen von C.P. Snow, Anthony Powell oder Angus Wilson konzipiert Burgess hier ein Panorama der Geschichte dieses Jahrhunderts, in das er auch die Literatur mit einbezieht. Er schreibt eine moralische Fabel, die neben den Unterschieden der verschiedenen Sprachen und Religionen den zentralen Dualismus von Gut und Böse behandelt.



Die Erzählungen in *The Bloody Chamber* (1979) verarbeiten und adaptierene uropäische Märchenstoffe.

Die phantastischen Ereignisse und Handlungsabläufe in Angela Carters Romanen erinnern an den magischen Realismus südamerikanischer Autoren. Carter skizziert ein neues Frauenbild, indem sie Phantastik und Märchenvorlagen verwendet; die disparate Wirklichkeitserfahrung ihrer Figuren, Anspielungen auf Literatur, Mythen, Folklore lassen sich nicht mehr zu einem stimmigen Wirklichkeitsbild zusammenfügen. In *Heroes and Villains* (1969) vollzieht sich der Identitätsfindungsprozess eines jungen Mädchens in apokalyptischer Zeit; die Bilder von Gewalttätigkeit können als Projektion der Sexualängste der Protagonistin verstanden werden. In *Nights at the Circus* (1984), wo Carter Formen des pikaresken wie des historischen Romans und der *fantasy* miteinander verbindet, wird eine Frau vorgestellt, die sich selbstbewusst auf ihre Weiblichkeit besinnt und sie als Stärke ausspielt. Intertextualität und Phantastik bedeuten bei Carter nicht Eskapismus, sondern sind Mittel zur Bewältigung der Wirklichkeit. Die mit Flügeln ausgestattete Heldin ist eine lebendig gewordene Metapher, der geflügelte Geist: Sie verkörpert die *new woman* des 20. Jahrhunderts. Die Grenze zwischen Realität und Imagination ist hier wie in allen Romanen Carters durchlässig.

I have always used a very wide number of references because of tending to regard all of Western Europe as a great scrap-yard from which you can assemble all sorts of new vehicles ... bricolage. *Carter im Interview*

Der postmoderne Roman der 80er Jahre, der in England moderater als in Amerika ausgefallen ist, adaptiert Formen anderer Kulturtraditionen, etwa Indiens und Pakistans (z. B. Salman Rushdies *Midnight's Children*, 1981, Hanif Kureishis *The Buddha of Suburbia*, 1990) oder Japans, etwa in Kazuo Ishiguros *Artist of the Floating World* (1986), oder zeigt multiethnische Familien wie in Romanen von Zadie Smith. Der metafiktionale Roman wird zum hybriden Supergenre, das durch Multiperspektivität und Reflexivität dem Leser den Eindruck vermittelt, in einem Spiegelkabinett zu sein und durch Intertextualität den Eindruck einer Echokammer suggeriert, und das Elemente des literarischen und populären Romans, des historischen Romans, des Detektivromans und der Dystopie inkorporiert. Die Romane thematisieren literaturtheoretische Fragen nach der Funktion des Künstlers und nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur. Einerseits benutzen sie Verfahrensweisen des realistischen Romans; andererseits demonstrieren sie die Unmöglichkeit realistischer Darstellung. Dabei fällt dem Leser die Aufgabe zu, der Kette von Spiegelungen und Echos Bedeutungen zuzuordnen.

Byatt: Suche nach einer »poetic and imaginative truth«

A.S. Byatt

A.S. Byatts mit dem Booker Prize 1990 ausgezeichneter Roman *Possession. A Romance*, eine hybride Verbindung von Universitätsroman, historischem Roman, Schauerroman und Detektivroman mit Konventionen der *romance*, begründet den internationalen Erfolg der Autorin. Zwei Literaturwissenschaftler suchen die Beziehungen zweier (fiktiver) viktorianischer Dichter, deren Gedichte an Robert Browning und Matthew Arnold sowie an Emily Dickinson und Christina Rossetti erinnern, aufzudecken und kommen einer romantischen Liebesbeziehung auf die Spur, die sie selbst wiederholen. Der Roman verschachtelt und verbindet mythologische Erzählungen, Märchen, Gedichte, Briefe sowie Auszüge aus wissenschaftlichen Abhandlungen. Die Briefe der viktorianischen Dichter aneinander sprechen nicht nur von ihrer Liebe, sondern auch von ihren Glaubenszweifeln, von ihrer Dichtung und ihren Problemen beim Schreiben. Byatt benutzt Verfahren des postmodernen Romans, die ihre Geschichte nahezu zu einem »self-referring, self-reflexive, inturned postmodernist mirror-game or plot-coil« machen und gleichzeitig postmoderne Überzeugungen, etwa das dekonstruktive Verständnis von Subjekt und Welt, als subjektive Projektionen zu überwinden suchen. Wie ihre fiktive Autorin versteht Byatt Dichtung als Suche und Zugriff auf eine »poetic and imaginative truth«, die die historische Wahrheit übersteigt.

Byatt benutzt Formen des postmodernen Romans, ohne sich jedoch dessen Zweifel gegenüber dem Subjekt und der Welt zu eigen zu machen, und demonstriert, dass erfundene Wahrheit der an Fakten klebenden überlegen ist. Mit *A Whistling Woman* (2002) hat A.S. Byatt ihre 1978 mit *The Virgin in the Garden* begonnene Tetralogie beendet, die, wäre sie konventionell erzählt, als Familiensaga bezeichnet werden könnte. Im Mittelpunkt der Romane, zu denen *Still Life* (1985) und *Babel Tower* (1996) gehören, steht der Lebensweg einer Frau, der gleichzeitig Spiegel englischer Zeitgeschichte wird und die zunehmend komplexer werdende Romanform Byatts zeigt.

Ackroyd: Das kulturelle Erbe Englands

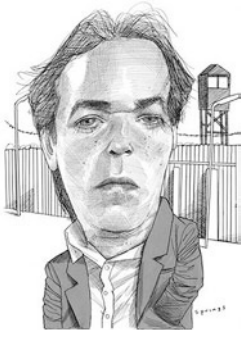
Peter Ackroyd hat sich in seinen Romanen intensiv mit englischer Kultur in allen ihren Facetten (*English Music*, 1992), mit Schriftstellern (z. B. *The Last Testament of Oscar Wilde*, 1983; *Chatterton*, 1987; *Milton in America*, 1996), mit Architektur (*Hawksmoor*, 1985), mit Wissenschaft und Spiritualismus (*The House of Doctor Dee*, 1993) und mit Unterhaltungskunst und Mord (*Dan Leno and the Limehouse Golem*, 1994) auseinandergesetzt. *The Clerkenwell Tales* (2003) oder *The Casebook of Viktor Frankenstein* (2008) schreiben klassische Texte um. Ein wiederkehrendes Motiv ist die Metropole London als textgewordene Manifestation eines überzeitlichen Labyrinths. In den Romanen, die Merkmale der fiktiven Biographie mit dem historischen Roman und dem Schauerroman verbinden, wird die Akkumulation kultureller Erfahrung durch Verfahren der Intertextualität vermittelt, die den Schriftsteller zum Medium des kulturellen Erbes machen. *English Music* erklärt in einer Architekturmetapher das intertextuelle Verfahren, das in *Chatterton* als »new and happy combinations« beschrieben wurde und das Kategorien wie Original und Fälschung, Realität und Fiktion bedeutungslos werden lässt: »Houses are always built on, Timothy. One gives place to another. Foundations laid upon foundations. The end of one is the beginning of another.« Ackroyd wählt ein Bild aus Bunyans *Pilgrim's Progress* – »a man carrying a book in his hand and a burden upon his back« – um die Präsenz der kulturellen Tradition Großbritanniens zu illustrieren.

Auf den Kanon englischer Literatur bezieht sich Emma Tennant mit Romanen, die als feministische Versionen klassischer Texte gelten können. Mit *The Bad Sister* (1978) wählt sie als Modell James Hoggs *Private Memoirs and Confessions*

of a Justified Sinner und verlagert die Handlung in die Gegenwart. In *Two Women of London: The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* (1989) schreibt sie Stevensons Erzählung um; die beiden Titelfiguren repräsentieren zwei Seiten der weiblichen Psyche; *Faustine* (1993) bearbeitet den Stoff, den sie bei Marlowe, Goethe und Mann vorfindet. In *Tess* (1993) muss Tennant keine »transsexuation« von Hardys Romanfigur vornehmen; Sie versetzt ihre Ich-Erzählerin, Tess' Schwester, in die Gegenwart und lässt sie die Geschichte von Tess und die aller Frauen als eine Kette von »betrayal, heartache, loneliness, death« erzählen, die durchbrochen werden muss.

Ian McEwan und Martin Amis zeigen in ihren Romanen eine Welt, in der in der Tat die »grands récits« keine Geltung mehr haben. Die Verbindung postmoderner Techniken mit illusionserzeugendem Erzählen, das den Leser noch seine Welt erkennen lässt, führt zu Romanen, die für Literatur plädieren, deren Strukturen es erlauben, Ordnung im Chaos des Alltags zu erkennen und zu verstehen: »In fiction (rightly so called), people become coherent and intelligible« (*London Fields*). Amis' fiktionale Welten sind bestimmt von Alkohol-, Drogen- und Sexexzessen, Rassismus und Misogynie, von Täuschung, Lüge, Betrug und Gewalt. Seine auf Schockwirkung abzielenden Romane sind vielschichtige metafiktionale Erzählungen, deren Protagonisten häufig Schriftsteller sind, die sich durch »self-pity, self-disgust, and self-love« auszeichnen und als Autoren scheitern. Die Welt von *London Fields* (1989) weist viele Parallelen zu der von *Money. A Suicide Note* (1984) auf, sie hat sich aber weiter verdüstert. Die Handlung vollzieht sich vor dem apokalyptisch anmutenden Hintergrund Londons in den letzten Monaten des Jahres 1999; die Welt ist bedroht von »the Crisis« – etwa einer Wetterveränderung, einem auf England zurasenden Asteroiden oder einer Sonnenfinsternis –, die unmittelbar bevorsteht. Es ist das Zeitalter der Simulacra, in dem das Fernsehen für die Wirklichkeit steht. Der Tod des Autors, der Hauptfigur des Romans, ist nicht in Barthes' Sinn eine Metapher, sondern ereignet sich. Die Vernichtung des gesamten literarischen Archivs, der ganzen Welt steht an. Die Handlung läuft auf die Ermordung eines Charakters zu; doch angesichts der globalen Entwicklung stellt sich die Frage, ob nicht der gesamte Planet von Zerstörung und Vernichtung bedroht ist. In *Money* bewegen moralische Fragen weniger den Protagonisten mit dem bezeichnenden Namen John Self, für den Geld der einzige Wert ist und der in satirischer Übertreibung keine Übertretung eines »moralischen Standards« auslässt, als vielmehr die fiktive Romanfigur Amis, die nach der moralischen Verantwortung des Autors fragt. Beide Romane erfüllen nicht die Gattungserwartung, die sie anfänglich provozieren: *Money* ist keine »suicide note«, *London Fields* kein »snappy little thriller«. Beide zeichnen den Niedergang der Welt, zu dem soziale, ökonomische und ökologische Entwicklungen beitragen. Die Suche der Autor-Figur nach Authentizität geht ins Leere: »The truth doesn't matter any more and is not wanted« (*London Fields*). In *The Pregnant Widow: Inside History* (2010) behauptet Amis' Erzähler jedoch zu Beginn: »Everything that follows is true.« Der Titel spielt darauf an, dass ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, eine Epoche geendet und eine neue sich angekündigt hat. Der Roman zeigt die Auswirkungen der sexuellen Revolution an einer Gruppe junger Engländer in einem Schloss in Kampanien im Sommer 1970. Die zentrale Figur, der Literaturstudent Keith, gerade 21 geworden, diskutiert mit seinen Freunden nicht nur über Sex, sondern auch über seine umfangreiche Lektüre englischer Klassiker, darunter Richardson, Fielding, Jane Austen, die Brontës, D.H. Lawrence; die verwickelten Beziehungen der Freunde erinnern an Shakespeares *A*

Amis: Provokation des Lesers



Martin Amis by John Springs, Karikatur aus *New York Review of Books*

Midsummer Night's Dream. Eine Reihe exakt datierter kurzer Kapitel rekapitulieren die Zeit bis 2009 und berichten, wie dieser Sommer das Leben von Keith geprägt hat, der erst in seiner dritten Ehe Sex und Liebe verbinden kann. Der Roman enthält nicht nur mit der Figur des Keith Parallelen zu Amis' eigener Biographie.

McEwan: Varianten des Bösen

McEwans Romane schildern immer wieder Wendepunkte, die das Böse im Leben seiner Charaktere schlagartig deutlich machen, ihr Leben entscheidend verändern und die zudem mit historisch einschneidenden Ereignissen in Verbindung stehen. In *The Innocent* (1990), mit dem McEwan seinen schriftstellerischen Durchbruch erlebt, ist es die Erfahrung der Gewaltbereitschaft, die der Protagonist, der 25-jährige Leonard Marnham, macht. Zu Anfang ist er in der Tat der Unschuldige, »a virgin«, der im Verlauf des Romans ins Erwachsenenleben initiiert wird. Am Ende hat er seine Freundin fast vergewaltigt, ihren Ex-Mann getötet, zerstückelt und – um das Verbrechen zu vertuschen – im Tunnel, den britische und amerikanische Geheimdienstler zur Spionage in Berlin gemeinsam graben, deponiert, das Projekt an die Russen verraten, und dennoch versteht er sich als unschuldig. In *Black Dogs* (1992) sind die im Titel genannten Hunde Inkarnation und Symbol des Bösen, das sich nicht nur auf der privaten Ebene, sondern immer wieder in historischen Dimensionen manifestiert. Sie zeugen von der Existenz des Bösen und – gleichzeitig – auch der Gottes: »there's a deeper pattern of meaning«. Die Begegnung mit ihnen ist ein »turning point«, der dennoch vom Erzähler kritisch beurteilt wird: »Turning points are the inventions of story-tellers and dramatists, a necessary mechanism when life is reduced to, traduced by, a plot, when a morality must be destilled from a sequence of actions […]«. *Enduring Love* (1997) setzt ein mit einem tragischen Ballonunfall, »a catastrophe […] a kind of furnace in whose heat identities and fates would buckle into new shapes«. Auch in *Atonement* (2001) bestimmt ein alles veränderndes Ereignis, eine Vergewaltigung, das Leben der Romanfiguren. Das Verbrechen, um das der Roman kreist, ist jedoch nicht der sexuelle Übergriff, sondern »Briony's crime«, ein Irrtum, der weitreichende Konsequenzen hat und das Leben von zwei Menschen zerstört. Doch zur Abbitte dafür kommt es nur in der Literatur, die die Wirklichkeit ersetzt; der vorgeblich von Briony geschriebene Roman, also *Atonement*, wird zum postmodernen metafiktionalen, wenn Briony konstatiert: »We will exist only in my inventions.« *Saturday* (2005) konzentriert sich auf einen Tag im Leben des Neurochirurgen Perowne, der am frühen Morgen des 15. Februar 2003 ein Flugzeug mit brennendem Triebwerk auf Heathrow zufliegen sieht und – nach 9/11 – einen Terroranschlag fürchtet. Auf dem Weg zu seinem samstäglichen Squash-Spiel gerät er in eine Friedensdemonstration gegen den Irak-Krieg, erlebt eine Autokarambolage mit dem Wagen aggressiver Schlägertypen und den Einbruch krimineller Gewalt in das Idyll seiner bürgerlichen Familie. McEwan konfrontiert die Weltsicht seines Protagonisten, des kühlen Wissenschaftlers, der den Nutzen von Literatur infrage stellt, mit der seiner Tochter Daisy, einer erfolgreichen Lyrikerin, der es gelingt, bei den gewaltbereiten Eindringlingen mit dem Rezitieren eines Gedichts, Matthew Arnolds »Dover Beach«, einen Stimmungswandel zu bewirken. Perowne kann den Angreifer schließlich überwältigen und später dessen Kopfverletzung erfolgreich operieren, doch »penetrating the skull« bringt ihn dem Phänomen des Bewußtseins nicht näher.

Umschlagbild der deutschsprachigen Ausgabe

Während im traditionellen Roman das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion streng hierarchisiert ist, gibt der postmoderne jede Gewichtung auf. Der postmoderne Roman demonstriert nicht die Verbrauchtheit literarischer Formen, be-

schwört nicht apokalyptisch den Tod des Romans, sondern lässt im Spiel mit vorhandenen Texten und Sprachmaterial neue entstehen. Sprache ist nicht Gefängnis, sondern eröffnet im Zusammenwirken von Nichtreferentialität und Referentialität Autor und Leser neuen kreativen Spielraum zur Fiktionsbildung.

Historie und Erinnerung

Epistemologische und ontologische Unsicherheiten lassen die Autoren alle Bezugssysteme infrage stellen, die bisher der Deutung der Wirklichkeit dienten. Die Suche nach dem »wahren« Geschichtsverlauf führt dabei zu neuen Formen des historischen Romans, der sich mit dem Detektivroman, der Biographie, dem Bildungsroman zu hybriden Formen verbindet. Mit der eigenen Lebensgeschichte verbindet sich Historie, in Pat Barkers *The Century's Daughter* (1986, auch als *Liza's England*) Lizas Leben und die Geschichte des 20. Jahrhunderts, in Salman Rushdies *Midnight's Children* (1981) die des neuen Staats und der um Mitternacht nach Erlangung der Unabhängigkeit Indiens geborenen Kinder. Auf dem Sterbebett erhebt Penelope Livelys Protagonistin in *Moon Tiger* (1987) sogar den Anspruch, die Geschichte der ganzen Welt schreiben zu wollen und verbindet dabei Bruchstücke der Weltgeschichte mit ihrer eigenen, insbesondere der Jahre des Zweiten Weltkriegs: »A history of the world, yes. And in the process, my own. […] The history of the world as selected by Claudia: fact and fiction, myth and evidence, images and documents.« Barkers *Regeneration Trilogy* (*Regeneration* 1991, *The Eye in the Door* 1993, *The Ghost Road* 1995) mit den historischen Figuren Siegfried Sassoon, Wilfred Owen und dem Psychoanalytiker Rivers, die die Autorin mit fiktiven Charakteren verbindet, schildert die Schrecken des Ersten Weltkrieges und die Traumatisierung durch die Kriegserfahrung anhand der psychischen Schäden der Überlebenden. Mit *Another World* (1998) erzählt sie die Geschichte des 101-jährigen Geordie, einem Veteran des Ersten Weltkriegs. Anhand seiner Erinnerungen arbeitet Barker die Furcht vor der Wiederholung von Gewalt und Tod heraus.

Biographie und Zeitgeschichte

In *The Children's Book* (2009) zeichnet A.S. Byatt ein Vierteljahrhundert Zeitgeschichte von der ausgehenden viktorianischen Zeit bis nach dem Ersten Weltkrieg. Im Zentrum der zahlreichen Erzählstränge und der umfangreichen Protagonistenschar, darunter viele Künstler und Intellektuelle, steht die Kinderbuchautorin Olive Wellwood und ihre Familie, die bereits berühmt ist, als der Roman 1895 einsetzt. Byatt schreibt den nahezu enzyklopädischen Bildungsroman einer Generation und der sozialen, künstlerischen und politischen Bewegungen dieser Zeit.

Adam Thorpes *Ulverton* (1992) schreibt in 12 Kapiteln in unterschiedlichen Textsorten, darunter Tagebucheinträge, Briefe, eine Predigt und ein Filmskript, die Biographie eines fiktiven Dorfes in Wessex von 1650 bis heute. In *Nineteen Twenty-One* (2001) konzentriert er sich auf ein Jahr, dem Zeitpunkt, von dem aus sein Protagonist auf den Ersten Weltkrieg zurückschaut, über den er als untauglich Ausgemusterter, der selbst nicht an der Front war, einen (Anti-)Kriegsroman schreiben will. In *The Rules of Perspective* (2005) wählt Thorpe einen Ort und einen einzigen Tag, den 3. April 1945, an dem nach amerikanischem Bombardement die – fiktive – thüringische Stadt Lohenfelde eingenommen wird. Die Perspektive des in den Trümmern seines Kunstmuseums getöteten Direktors Hoffer sowie die des amerikanischen Corporal Parry, in alternierenden Kapiteln erzählt,

lassen unterschiedliche Bilder von Krieg und Naziherrschaft entstehen; Hoffer, der sich für die Avantgarde der Malerei engagierte und auch das Juwel seiner Sammlung, einen Van Gogh, vor dem Zugriff der Nazis retten wollte, scheitert ebenso wie Parry, der bei dem Versuch, Verschüttete aus den Trümmern eines Wohnblocks zu retten, stirbt. Die Perspektive des Deutschen und die des Amerikaners wird ergänzt durch Auszüge aus dem Tagebuch eines jüdischen Mädchens, das drei Jahre auf dem Dachboden des nun ausgebombten Museums versteckt war. In der Bewahrung ihrer Erinnerung – ihr Tagebuch wird der Nachwelt überliefert – sieht die Unbekannte einen Sinn des Lebens: »*Why do we live? To remember. It that all? And what if we die? What happens to our memories then?*«

Geschichte: fact *oder* fiction

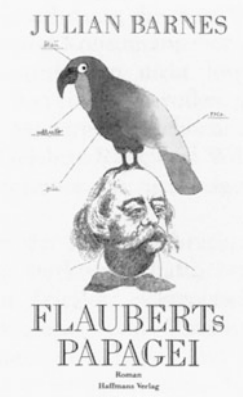
Das Unvermögen, »Wahrheit« zu erfassen, ist Thema von Julian Barnes' revisionistischer Geschichtsfiktion. In *A History of the World in 10½ Chapters* (1989) stellt Barnes Geschichte und Geschichtsschreibung infrage. Die lose gereihten Kapitel in unterschiedlichen Textsorten und Erzählweisen sind verbunden durch Leitmotive – das der Schiffsreise und das der Arche Noah –, sowie durch das »halbe« Kapitel, einem Plädoyer für die Liebe. Geschichte ist nur in Form konstruierter Geschichten zugänglich: »We make up a story to cover the facts we don't know or can't accept; we keep a few true facts and spin a new story round them. Our panic and our pain are only eased by soothing fabulation; we call it history.« *The Sense of an Ending,* 2011 mit dem Booker Prize ausgezeichnet, setzt in der Gegenwart ein und behält Barnes' Thema, die Unvollkommenheit der Erinnerung bei: Der Erzähler, ein Mann in den 60ern, sucht nicht das Leben einer historischen Persönlichkeit zu ergründen, sondern die seines ehemaligen Schulfreundes Adrian – und damit auch seine eigene. Bei seinen Reflektionen über die Vergangenheit berichtet er über eine Geschichtsstunde und Adrians Definition: »History is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation.« In Graham Swifts *Waterland* (1983) verbindet der Geschichtslehrer Tom Crick die Erforschung seiner Vergangenheit und der Familiengeschichte mit der Frage danach, ob verlässliche Geschichtsschreibung möglich ist. Erst der Mensch als »story-telling animal« kann den chaotischen Erfahrungen, privater und öffentlicher Geschichte, einen Sinn zuordnen: »Perhaps history *is* just story-telling.« In *Ever After* (1992) sucht der Ich-Erzähler zu rekonstruieren, was seinen Vorfahr in der Mitte des 19. Jahrhunderts veranlasste, sein Leben radikal zu ändern. Wie schon in *Waterland* zeigt Swift, dass erst die Einbildungskraft Historie erfahrbar macht. In *Last Orders* (1996) wird die Fahrt von vier Männern mit der Urne ihres Freundes Jack, dessen Asche sie am Pier in Margate ins Meer streuen wollen, zur tragikomischen Pilgerreise und zur Erinnerungsfahrt an 50 Jahre ihres und Jacks Lebens.

Antony Hopkins und Emma Thompson als Hauptdarsteller der Verfilmung von Ishiguros Roman

Kazuo Ishiguros *Remains of the Day* (1989) erzählt sechs Tage im Leben des Butlers Stevens, der auf die Vorkriegszeit, die Jahre in Darlington Hall im Dienste seines adeligen Herrn zurückschaut, der mit den deutschen Nationalsozialisten sympathisierte und williges Werkzeug Hitlers und seines Botschafters Ribbentrop war. Er zeigt die Verstrickung der englischen Oberschicht und die Selbstdisziplin, den Ehrgeiz und die absolute Autoritätsgläubigkeit des Butlers. Im Sommer 1956 ist er unterwegs nach Cornwall, zur ehemaligen Haushälterin Miss Kenton, zu der er sich damals keine Liebesbeziehung gestattete, und reflektiert während der Fahrt durch Südengland über die eigene Bedeutung wie die seines Landes: Verkörperte für ihn bisher die Aristokratie, »the greatest ladies and gentlemen of the land«, die Größe Englands, so konstatiert er nun: »We call this land of ours *Great* Britain, and there may be those who believe this a somewhat immodest practice.

Yet I would venture that the landscape of our country alone would justify the use of this lofty adjective.« Trotz der Rückschau auf sein Leben kommt Stevens nicht zur Einsicht in seine Fehler. James Ivory hat den Stoff 1993 nach dem Drehbuch von Ruth Prawer Jhabvala mit Anthony Hopkins in der Hauptrolle eindrucksvoll verfilmt. In *When We Were Orphans* (2000) kehrt Christopher Banks, als Waise nach dem plötzlichen Verschwinden seiner Eltern in Schanghai 1915 in England zum »Englishman« erzogen und zum erfolgreichen Detektiv geworden, 1937 nach Schanghai zurück. Er hofft nicht nur, seine Eltern zu finden, sondern fühlt sich – am Vorabend des Zweiten Weltkriegs – berufen, »to combat evil«. Banks gerät in die Kämpfe von japanischen und chinesischen Truppen um die Stadt und muss erfahren, dass seine Suche erfolglos ist und er von Verbrechen, dem Opiumhandel, gegen den seine Mutter gekämpft hat, profitiert hat.

In einer Reihe postmoderner Romane stehen historische Figuren im Mittelpunkt: Julian Barnes forscht in *Flaubert's Parrot* (1984) nach der Wahrheit über Gustave Flauberts Leben und Werk und gleichzeitig nach einem Verständnis der Biographie seines Ich-Erzählers; er zeigt, dass der Versuch, das Leben eines Menschen authentisch zu schildern, scheitert. Die drei Lebensläufe, die der Erzähler von Flaubert erstellt, enthalten keine neuen Fakten, sondern arrangieren bekannte, lassen ein jeweils anderes Bild entstehen und zeigen so, wie trügerisch gesicherte Fakten sind. Mit *Arthur & George* (2005) beschreibt Barnes anhand eines authentischen Kriminalfalls einen Ausschnitt aus dem Leben Arthur Conan Doyles und des farbigen Anwalts George Edalji. Mit der Wahl der beiden als »unofficial Englishmen« bezeichneten Titelfiguren liefert Barnes einen Beitrag zu den Themen *Englishness* und Rassismus.



Der Papagei auf dem Kopf Flauberts ist Emblem für die Imagination des Dichters, der nicht mehr als Originalgenie schafft, sondern nur wiederholt, was andere vor ihm gesagt haben. Auf dem farbigen Original der Übersetzung verweisen die Farbadjektive jeweils auf die falsche Farbe. Darin spiegelt sich die Intention des Autors, der außersprachliche Wirklichkeit für nicht abbildbar hält.

A.S. Byatts *novella* »The Conjugial Angel« im Band *Angels and Insects* (1992) erweckt Alfred Lord Tennyson zu neuem Leben. Byatts Protagonist in *The Biographer's Tale* (2000) sucht nach »facts […] things […] nuggets of pure quiddity« über Carl Linnaeus, Francis Galton und Henrik Ibsen; die unterschiedlichen Manuskripte und Reflektionen des Erzählers fügen sich schließlich zu einem »patchwork«, der Autobiographie des Biographen zusammen. Gleich drei Varianten des biographischen Romans sind 2004 Henry James gewidmet: Colm Tóibíns *The Master* zeigt ihn in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, David Lodges *Author, Author* wählt die Jahre beginnend mit dem Ersten Weltkrieg, Alan Hollinghursts Protagonist in *The Line of Beauty* schreibt seine Dissertation über James. Penelope Fitzgeralds *The Blue Flower* (1995) ist dem deutschen Romantiker Novalis gewidmet, Lodges *A Man of Parts* (2011) dem Leben von H.G. Wells. Lodge versucht die Vorliebe englischer Autoren für »biofiction« zu erklären:

> It could be regarded as a characteristic move of postmodernism – incorporating the art of the past in its own processes through reinterpretation and pastiche. It could be seen as a sign of decadence and exhaustion in contemporary writing or as a positive and ingenious way of coping with the »anxiety of influence«.

Ackroyds »historiographic metafictions«

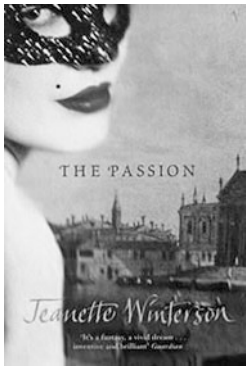
Am häufigsten hat sich wohl Peter Ackroyd mit historischen Figuren auseinandergesetzt, in zahlreichen nicht-fiktionalen Biographien, z. B. mit T.S. Eliot, Charles Dickens und William Blake, sowie in Romanen, »historiographic metafictions«, mit Oscar Wilde, Chatterton und Hawksmoor, die die Zeitebene der historischen Figuren mit der Gegenwart konfrontieren. *Chatterton* (1987) spielt gleich auf drei Zeitebenen: In der Gegenwart sucht der Dichter Charles Wychwood nach

Dokumenten über Chattertons Leben; eine zweite Ebene konstituieren Szenen um den Maler Henry Wallis und George Meredith, der 1856 für ein Bild des toten Chatterton Modell stand; auf der dritten, dem späten 18. Jahrhundert, entwirft Chatterton selbst in archaisierendem Stil sein Selbstportrait. Ackroyds Künstlerfiguren belegen, dass ein Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit nicht existiert: »There is nothing more real than words. They are reality.«

Das 18. Jahrhundert bei Fowles und Norfolk

John Fowles und Lawrence Norfolk verlegen die Handlung ihrer Romane ins 18. Jahrhundert. Die Ereignisse des Jahres 1736, die geheimnisvolle Reise des Mr. Bartholomew und seiner vier Begleiter werden in John Fowles' *A Maggot* (1985) in einer montagehaften Kombination unterschiedlicher Textsorten – Briefen, Verhörprotokollen, Auszügen aus zeitgenössischen Zeitschriften und Reflexionen des auktorialen Erzählers – vermittelt und lassen ein hybrides Gebilde entstehen, das Züge von Detektivliteratur, Science Fiction, *Gothic novel* und historischem Roman verbindet. Der nach rationalen Erklärungen suchende Anwalt Ayscough kann das Verschwinden Bartholomews nicht aufklären; die mysteriösen und widersprüchlichen Zeugenaussagen von Rebecca Lee, der – fiktiven – Mutter von Ann Lee, der späteren Begründerin der Shaker-Sekte, kann er nicht glauben. Was sich wirklich auf der Reise und in einer Höhle in Devonshire ereignet hat, bleibt im Dunkel. Im Prolog führt Fowles aus, dies sei kein historischer Roman; sein Erzähler versichert später: »[…] most of us, still today, [are] equal victims in the debtors' prison of History, and equally unable to leave it.« Norfolks *Lemprière's Dictionary* (1991), erzählt nicht nur die Geschichte des 1788 von Lemprière erstellten klassischen Wörterbuchs, sondern greift über das 18. Jahrhundert hinaus und bezieht die Entstehung der East India Company, das Massaker an französischen Hugenotten sowie Lemprières Familiengeschichte ein, zu der immer wieder Parallelen aus der griechischen Mythologie gezogen werden.

Jeanette Wintersons *Sexing the Cherry* (1989) zeichnet das London des 17. Jahrhunderts, die Herrschaft der Puritaner, Restoration, Pest und das Feuer von London aus der Perspektive ihrer phantastischen Hauptfigur, der gargantuesken Dog-Woman, und ihres aus der Themse gefischten Adoptivsohns Jordan, der auf seinen Seereisen – vielleicht sind es nur »journeys of the mind« – auf surreale Städte und märchenhafte Wesen wie die tanzenden Prinzessinnen trifft. »Grafting«, das Propfen des Kirschbaums wird zur Metapher von Wintersons Erzähltechnik, ihrer Verbindung von Historie, Märchen und Mythen zu einem neuen hybriden Ganzen. Im Kapitel »The Nature of Time« spricht sie von den fließenden Grenzen zwischen den Zeitebenen: »If all time is eternally present, there is no reason why we should not step out of one present into another.« Dass Raum und Zeit keine festen Kategorien sind, belegt ein 1990 datiertes Kapitel, das von einer Umweltaktivistin und einem jungen Seemann Jordan erzählt; der »Reinkarnation« von Wintersons Protagonisten.



Cover von Wintersons Roman

Auch *The Passion* (1987) hat zwei Erzähler, den jungen Franzosen Henri, der zur großen Armee Napoleons eingezogen wird, und die Venezianerin Villanelle, die beide aus dem brennenden Moskau entkommen. Doch die Historie wird durch die phantastischen Ereignisse marginalisiert: Der leitmotivisch wiederholte Satz: »I'm telling you stories. Trust me«, begleitet die eingelagerten Erzählungen. Bereits in ihrem ersten Roman, *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), der Entwicklungsgeschichte der jungen Jeanette, reflektiert Winterson über das Verhältnis von Geschichte und Geschichten: »It's an all-purpose rainy day pursuit, this reducing of stories called history.« Auch in *Lighthousekeeping* (2004)

sind es Geschichten, die vom Bau des Leuchtturms auf Cape Wrath 1828 bis zu seiner Elektrifizierung über Generationen überliefert sind und die der blinde Leuchtturmwärter Pew dem Waisenkind Silver erzählt. Referenzen zu Robert Louis Stevenson und seinen bekanntesten Werken – *Treasure Island* und *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – sowie zu Darwin und *On the Origin of Species* durchziehen das Buch.

> Tell me a story, Pew.
> What kind of a story, child?
> A story with a happy ending.
> There's no such story in all the world.
> As a happy ending?
> As an ending,
>
> (Winterson, *Lighthousekeeping*)

Die Kolonialzeit im Roman

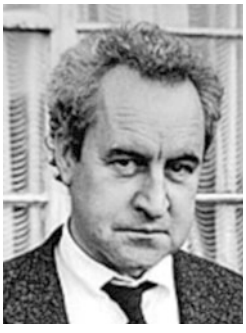
Die Geschichte des Empire und die Kritik des Kolonialismus werden in realistischer oder experimenteller Erzählweise gestaltet. Anthony Burgess zeichnet in *The Long Day Wanes: A Malayan Trilogy* (1956–59) den Niedergang des britischen Kolonialismus in Südostasien. Die Romane, verbunden durch die Figur des Geschichtslehrers Victor Crabbe, zeigen die religiösen und ethnischen Konflikte der Zeit. J.G. Farrell wählt für seine Empire-Trilogie historische Momente in völlig unterschiedlichen Gesellschaften, denen gemeinsam ist, dass sich der Zusammenbruch des kolonialen Systems abzeichnet; in *The Siege of Krishnapur* (1973) durch Indiens Streben nach Unabhängigkeit im Aufstand 1857, in *Troubles* (1970) die Auseinandersetzungen in Irland nach dem Ersten Weltkrieg, in *The Singapore Grip* (1978) die Zeit vor der japanischen Invasion, in die er jeweils auch die Sicht zur Zeit der Gegenwart des Schreibens einbezieht. Dagegen konzentriert sich Paul Scott in dem akribisch recherchierten und multiperspektivisch erzählten *The Raj Quartet* (1966–75) auf die letzten Jahre britischer Herrschaft in Indien. Er zeigt, dass dennoch eine widerspruchsfreie Wiedergabe anglo-indischer Geschichte nicht möglich ist. In *Staying On*, 1977 mit dem Booker Prize ausgezeichnet, schildert Scott das Schicksal zweier Nebenfiguren aus dem *Raj Quartet* im Indien nach der Unabhängigkeit. In Ruth Prawer Jhabvalas *Heat and Dust* (1975) recherchiert die Erzählerin das Schicksal ihrer Großmutter und konfrontiert so das koloniale Indien mit der postkolonialen Zeit. Timothy Mos vielstimmiger Roman *An Insular Possession* (1986) ist dem chinesisch-britischen Opiumkrieg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet, der zur Errichtung der britischen Kolonie Hongkong führte. In *The Monkey King* (1978) zeichnet Mo das Leben einer multiethnischen Familie im Hongkong der Jahre 1937–45. Barry Unsworths *Sacred Hunger* (1992) beklagt den Sklavenhandel im atlantischen Dreieck Mitte des 19. Jahrhunderts; *The Quality of Mercy* (2011) knüpft an dieses Thema an.

Stimmen aus Irland und Schottland

Die tiefgreifenden politischen und sozialen Veränderungen in der Republik Irland und in Nordirland bewirken laut Kearney eine kulturelle Krise, die in der Literatur einen Prozess der »transition« auslöst. Wie James Joyce entscheidet sich Samuel Beckett für eine experimentelle Ästhetik und dekonstruiert klassische Konventio-

nen des Erzählens sowie die Vorstellung vom Text als transparenter Abbildung einer äußeren Wirklichkeit. Statt in Sprache Wirklichkeit abbilden zu wollen, steht die Sprache selbst auf dem Prüfstand. Wie Joyces Stephen Dedalus, der sich von »nationality, language and religion« befreien will, wendet sich Beckett gegen den vorherrschenden kulturellen Nationalismus des Irish Literary Revival und verlässt Irland. Die in Paris entstandene Romantrilogie *Molloy (1951)*, *Malone Dies (1953)* und *The Unnamable (1953)* thematisiert das Erzählen im Wissen, dass es nichts mehr zu erzählen gibt. Beckett löst die Vorstellung des autonomen Subjekts und seiner Identität sowie die einer linearen Progression des Plot auf; Worte korrespondieren nicht mit der Wirklichkeit. Malone, die Titelfigur des zweiten Romans, ist wie Molloy ans Bett gefesselt. Wenn Malone mit dem ersten Satz: »I shall soon be quite dead at last in spite of all«, auf den fortschreitenden Verfall seiner physischen Existenz verweist, so ist der Namenlose Reduktion auf das Denken, auf ein Bewusstsein, das literarische Fiktionen erzeugt und das schließlich mit dem Paradox ringt, das Schweigen in Worte zu fassen: »all boils down to a question of words … all words, there's nothing else«.

Beckett: Sprache auf dem Prüfstand



John Banville

Nur wenige jüngere Autoren orientieren sich an Beckett sowie an der internationalen Postmoderne und schreiben metafiktionale intertextuelle Erzählungen, so etwa John Banville, der den Roman von seinem viktorianischen Erbe – Ethik, Gesellschaftsschilderung, Didaktik – befreit und konventionelle Romangenres – *thriller*, *detective novel*, *big-house novel*, Künstlerroman – adaptiert und transformiert. In der Tetralogie *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1982) und *Mefisto* (1986) verbindet er metafiktionales Erzählen mit Formen des historischen Romans und der Suche der Wissenschaftler nach Ordnung im scheinbaren Chaos der Dinge. Banville lässt seine Protagonisten auf ihr Leben zurückblicken und im Monolog die Erinnerung rekonstruieren. So untersucht er in der darauf folgenden *Frames Trilogy* Rolle und Formen der künstlerischen Einbildungskraft: In *The Book of Evidence* (1989) schreibt der Mörder Freddie in der Zelle seine Geschichte und stellt dabei immer wieder die Frage nach der »Wahrheit«, dem Verhältnis von Fiktion und Realität, »how much of it is true?«, die Freddie in der letzten Zeile so beantwortet: »All of it. None of it. Only the shame.« In *Ghosts* (1993) sucht der Ex-Sträfling sich mithilfe seiner kreativen Vorstellungskraft eine neue Existenz zu schaffen, Sein zu erlangen. *Athena* (1995) hat die Form eines Liebesbriefs, den Freddie an A. schreibt und dessen Thema vornehmlich die Kunst und das Wesen von Kunst ist. Die Gemälde, die Freddie begutachtet und als Originale deklariert, sind gefälscht; Kunst ist Fälschung und Fiktion, der Künstler ein Schwindler. *The Infinities* (2009) zeigt einen einzigen Sommertag, an dem der alte Adam Godley, ein Mathematiker, der eine Theorie der Unendlichkeit entwickelt hat, im Sterben liegt und seine Familie zum Familiensitz Arden und an sein Bett eilt. Mit dem Götterboten Hermes, der zum ironisch-unsentimentalen Erzähler wird, und Zeus, der Zugang zum Sterbezimmer hat, verweist Banville auf den Einfluss von Kleists *Amphitryon*, dessen Drama er bereits 2000 als *God's Gift* für die Bühne adaptierte.

Autoren wie Beckett und Banville sind als »critical counter-tradition of Irish writing« (Kearney) bezeichnet worden; Banville, dessen stilistische Meisterschaft immer wieder gerühmt wird und 2005 anhand von *The Sea* mit dem Booker Prize ausgezeichnet wird, stellt Klischees traditionellen anglo-irischen Schreibens infrage und versteht sich nicht in der Tradition einer nationalen Kultur: »I feel part of a purely personal culture gleaned from bits and pieces of European culture of four thousand years« (in Kearney).

Traditionelle Themen irischer Romanciers

Trotz des Vorbildes von Joyce und Beckett halten irische Romanciers an traditionellen Formen und Themen fest; so etwa am Genre der *big-house novel* in Aidan Higgins' *Langrishe, Go Down* (1966), Jennifer Johnstons *How Many Miles to Babylon?* (1974) und *Fool's Sanctuary* (1987) oder William Trevors *Fools of Fortune* (1983) und *The Silence in the Garden* (1988). Trevor verbindet dabei Familiengeschichte mit der politischen Geschichte und dem Konflikt von Katholiken und Protestanten, so auch in *The Story of Lucy Gault* (2002). Zu traditionellen Themen zählen die Kritik am repressiven Einfluss der katholischen Kirche, die Rolle der Familie, die Identitätsfindung Jugendlicher und ihre Emanzipation, die Rolle der Frau in der irischen Gesellschaft. Edna O'Brien erzählt in ihrer *Country Girls Trilogy* (1960–1964) vom Leben irischer Mädchen, den gesellschaftlichen Zwängen in der Provinz, der Enge der Klosterschule, der Entwicklung ihrer Sexualität, außerehelichen Beziehungen und Sex – Themen, die in Irland zum Verbot von O'Briens Romanen durch die Zensur geführt haben. Auch in ihrer *Ireland Trilogy*, die »the state of the nation« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abbildet, stehen Frauen im Zentrum, so in *House of Splendid Isolation* (1994) eine alte Frau, bei der ein von der Polizei gejagter IRA-Kämpfer Zuflucht sucht; in *Down by the River* (1996) ist Inzest und Abtreibung nach einer Vergewaltigung Thema, in *Wild Decembers* (1999) kulminiert der Streit um Weiderechte und Land in Gewalt und Mord. John McGaherns *The Dark* (1965), die Geschichte eines heranwachsenden Jungen, wird ebenfalls von der Zensur verboten; in *Amongst Women* (1990) ist der Protagonist ein IRA-Veteran des irischen Unabhängigkeitskrieg; sein letzter Roman, *That They May Face the Rising Sun* (2002), zeigt das Leben einfacher Menschen auf dem Land.

Roddy Doyle: Ein neuer Realismus

Während Joyce eine experimentelle Ästhetik mit der realistischen Darstellung zeitgenössischer Gegenwart verband, verwirklichen Autoren der 80er Jahre diese Integration nicht mehr: Roddy Doyles Romane stehen für einen neuen Realismus. Die Trilogie *The Commitments* (1987), *The Snapper* (1990) und *The Van* (1991), die kommerziell erfolgreich verfilmt wurde, zeigt die fiktive Welt von Barrytown, einem Arbeiterviertel in Dublins Norden, und greift als Themen die Identitätssuche Jugendlicher und das Verhältnis des Einzelnen zum Kollektiv auf. In dem mit dem Booker Prize ausgezeichneten Roman *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993) erzählt der zehnjährige Paddy im Idiom der Dubliner Arbeiterklasse seine alltäglichen Erlebnisse, erforscht die Welt der Erwachsenen und versucht, seine Eltern zu verstehen, unter deren ständigen Streitereien und zunehmender Gewalt er leidet. Eine zweite Trilogie erzählt das Leben von Henry Smart: In *A Star Called Henry* (1999) beschreibt Doyle den Entwicklungsprozess des 1901 geborenen Henry Smart, den er in die Geschichte der ersten zwanzig Jahre der Republik – Easter Rising, Unabhängigkeitskrieg, Gründung des Free State – einbettet. Henry, der schließlich zum Mörder wird, und seine pikaresken Abenteuer demontieren patriotische Mythen vom Freiheitskampf und lassen das Buch passagenweise zur Sozialreportage werden. *Oh, Play That Thing!* (2004) zeigt Henrys Abenteuer in den USA. In *The Dead Republic* (2010) kehrt Doyles Held nach Irland zurück. Auch Dermot Bolger widmet sich Charakteren der Arbeiterklasse und verbindet in *The Family on Paradise Pier* (2005) Familiengeschichte mit der politischen Geschichte seines Landes und den Kriegen Europa. Anne Enright stellt in ihren Romanen Frauenfiguren in den Mittelpunkt: In *The Gathering*, 2007 mit dem Booker Prize ausgezeichnet, führt die Reise der Protagonistin nach dem Selbstmord ihres Bruders zurück zur Familie und in die Vergangenheit. In *The Forgotten Waltz* (2011) resümiert die Protagonistin ihre Affäre mit einem verheirateten Mann, das

Umschlag von Doyles Erfolgsroman

Enright und Barry: Geschichte irischer Frauen

Colm Tóibín by David Levine, Karikatur aus *New York Review of Books*

Scheitern ihrer Ehe und die Probleme der neuen Beziehung. Sebastian Barry wählt zwei alte Frauen als Erzählerinnen: *The Secret Scripture* (2008) verbindet zwei Erzählstränge, die Erinnerungen der 100-jährigen Roseanne und die Aufzeichnungen ihres Psychiaters der Nervenklinik, in der sie lebt. In *On Canaan's Side* (2011) schaut die 89-jährige Lilly nach dem Selbstmord ihres Enkels aus dem »promised land«, den USA, auf ihre Familiengeschichte und die Irlands zurück; auf den letzten Seiten schildert sie in lyrischer Sprache ihren Entschluss, ihr Leben zu beenden. Mitglieder ihrer Familie zeichnete Barry schon in *Annie Dunne* (2002) und in *A Long Long Way* (2005).

Immer wieder schildern Autoren aus der Republik Irland wie aus Ulster Familiengeschichten vor dem Hintergrund der politischen und religiösen Konflikte ihres Landes, so James Plunkett mit dem populären Roman *Strumpet City* (1969). Auch die in Dublin geborene Iris Murdoch widmet *The Red and the Green* (1965) den Ereignissen der Woche, die zur *Easter Rebellion* 1916 führen. Colm Tóibíns *The Heather Blazing* (1992) und *The Blackwater Lightship* (1999) spielen in der Kleinstadt Enniscorthy, County Wexford, und behandeln religiöse Konflikte; in *The South* (1990) und *Brooklyn* (2009) widmet Tóibín sich dem Thema der Emigration. Dagegen ist Belfast Schauplatz von Robert McLiam Wilsons *Eureka Street* (1996), der Geschichte zweier Freunde vor und nach der IRA-Waffenruhe 1994; Deirdre Maddens *One by One in the Darkness* (1996) zeigt die Geschichte der Familie Quinn während und nach der Zeit der »Troubles«. Mit *Authenticity* (2002) widmet sie sich dem Thema Kunst anhand einer jungen Malerin und ihrer Auseinandersetzung mit Moral und Kreativität.

Eine »Schottische Renaissance«

Aufgrund der kulturellen Produktivität der Intellektuellen und Literaten sind die 70er und 80er Jahre als neue »Scottish Renaissance« bezeichnet worden. Nach Alan Bold ist schottische Literatur »an art coloured by Scottish psychology«. Bei aller Heterogenität der Texte wird immer wieder von übernatürlichen Ereignissen, von gespaltenen Persönlichkeiten, vom Einfluss des Calvinismus, von Einsamkeit und Isolation erzählt.

Alasdair Gray, der als Maler gearbeitet hat und seine Bücher selbst illustriert, erfasst in *Lanark. A Life in Four Books* (1981) das Leben in Glasgow aus doppelter Perspektive und in ungewöhnlicher Reihenfolge: Buch III und IV, experimentell erzählt und in der dystopischen Zukunft angesiedelt, umrahmen den realistischen Entwicklungsroman im Mittelteil (Buch I und II), der im Glasgow der Nachkriegszeit spielt und vom Kunststudenten Duncan Thaw handelt. So wie die albtraumartige Stadt Unthank, in der es kein Licht und keine Sonne gibt, die Stadt Glasgow spiegelt, so ist Lanark eine Reinkarnation von Duncan Thaw. Defizite im individuellen wie im gesellschaftlichen Leben haben ähnlich verheerende Folgen: Was Thaws Tod bewirkt – »he is bad at loving«–, bewirkt letztlich auch den Untergang einer ganzen Zivilisation – der von Unthank. Der angefügte »Index of Plagiarisms« belegt die hochgradige Intertextualität des Werks, das – wie alle weiteren Werke des Autors – durch die Illustrationen und die Typographie zu einem Gesamtkunstwerk wird. In *Lanark*, so führt der Autor in einer Konversation mit seinem Protagonisten aus, besteht die Welt aus »Print. Some worlds are made of atoms but yours is made of tiny marks«. *Poor Things* (1992) steht in der Tradition von Mary Shelleys *Frankenstein* und gibt vor, die autobiographischen Aufzeichnungen eines schottischen Amtsarztes zu sein. Dessen Frau, Bella Baxter, der 1880 wiederbelebte Körper einer Selbstmörderin ausgestattet mit dem Gehirn ihres ungeborenen Kindes, das erst allmählich reift, wird bei Gray zur Allegorie für die Nation. Bella wird zur ersten schottischen Ärztin und Suffragette und

verwirklicht den auf dem Einband des Romans gedruckten Imperativ: »Work as if you live in the early days of a better nation.« In den »Notes Historical and Critical« im Anhang findet sich ein Brief, den die Ärztin kurz vor ihrem Tod 1946 schrieb, in dem sie den Wahlsieg der Labour Party begrüßt und hofft: »we WILL jettison that millstone round our necks, the British Empire!« Deutlicher noch wird Grays Parteinahme für Schottland, wenn er in *1982 Janine* (1985) provozierend fragt: »Who spread the story that the Scots are an INDEPENDENT people?« Grays Roman *Old Men in Love* (2007) ist angeblich eine Edition der nachgelassenen Papiere des 2007 verstorbenen John Tunnock, dessen Tagebuchaufzeichnungen am 11. September 2001 beginnen und vor der Wahl in Schottland im Mai 2007 enden. Sie enthalten außerdem Kapitel über Sokrates, den Maler Filippo Lippi und einen exzentrischen viktorianischen Geistlichen, versehen mit Randnotizen und Illustrationen sowie einem kritischen Epilog. Tunnocks Schriften sollen nicht nur zur schottischen Geschichte »*from big bang till now*« werden, sondern zur Weltgeschichte, zur »*panoptic vision of Scotland from the Genesis of the universe to the near future*«, zu einem »*great historical triptych or trilogy about love, sex, money, art, politics and everything*«.

»Bella Caledonia« aus AlasdairG rays *Poor Things*

James Kelmans Romane sind in Stil und Inhalt der Realität des Lebens einfacher Menschen in Glasgow verpflichtet; sie bilden den Glasgower Dialekt in quasi-phonetischer Schreibung ab und sparen nicht mit Kraftausdrücken. Seine Protagonisten, die Titelfigur in *The Busconductor Hines* (1984) oder der Spieler Tammas in *The Chancer* (1985) wie die Erzählerstimme sprechen Mundart, denn für Kelman ist Sprache Ausdruck der Kultur: »language is culture – if you lose your language you've lost your culture«. In *The Disaffection* (1989) wird mit dem Lehrer Patrick Doyle eine kritische Auseinandersetzung mit dem schottischen Erziehungssystem geführt, das hier als Mittel der Unterdrückung und Kontrolle durch England gesehen wird. *How Late It Was, How Late,* 1994 mit dem Booker Prize ausgezeichnet, besteht aus dem Monolog des arbeitslosen Sammy aus Glasgow, der ‚nach einer Auseinandersetzung mit der Polizei blind wird und dessen Geschichte zu einem Katalog des Leidens und der Unterdrückung durch den bürokratischen Staat und damit zur Kritik am Rechts-, Gesundheits und Sozialssystem wird. Kelman sucht den von Gesellschaft und Literatur Vernachlässigten eine Stimme zu geben und wendet sich gegen das von London diktierte Wertesystem. Anders als für Gray ist für Kelman »national identity«, nicht nur die Schottlands, ein abstraktes Konzept. Sammy »didnay really like Scotland. It was his country, okay, but that didnay mean ye had to like it«. War bisher Glasgow Schauplatz der Romane Kelmans, so erzählt in *You Have to Be Careful in the Land of the Free* (2004) Jeremiah Brown, »a Skatchman« aus »Skallin«, seit 12 Jahren in den USA, davon, dass er in seine Heimat, Glasgow, zurückkehren will. Der Roman besteht aus Jeremiahs Erinnerungen am Abend der geplanten Rückkehr, an der ihn Alkohol und ein Schneesturm hindern. Die Handlung ist in die nahe Zukunft, in ein rechts- und polizeiorientiertes Amerika, »Uhmerika«, verlagert, in dem Jeremiah ein Außenseiter ist, der sich selbst als »self-avowed anarchist, unassimilatit socialist and atheist with a hatred of ruling bodies everywhere« bezeichnet.

Glasgow und Edinburgh als Schauplatz »Schottischer« Romane

So wie Kelman und Gray Glasgow markiert Irvine Welsh Edinburgh auf der literarischen Landkarte Schottlands. Auch er lässt seine Charaktere Mundart sprechen, auch er zeichnet das Arbeitermilieu. Seine Themen sind Armut und die Subkultur Jugendlicher, Gewalt und Gewaltausbrüche, Drogen und Sex. In *Trainspotting* (1993), 1996 erfolgreich verfilmt, steht eine Gruppe Drogenabhän-

giger im Mittelpunkt. In *Glue* (2001) und in *Porno* (2002) nimmt Welsh die episodische Struktur, Themen und Charaktere seines ersten Romans wieder auf.

Iain Banks der als Iain M. Banks Science-Fiction-Romane publiziert, benutzt in *The Bridge* (1986) experimentelle Erzählformen und lässt die Brücke, die Forth Bridge bei Edinburgh, zur Metapher für die Struktur des Romans werden, der zwei Zeitebenen und zwei Ebenen der Identität verbindet und in dem unter dem Einfluss halluzinogener Drogen Traum und Realität verschmelzen. *The Crow Road* (1992), eine hybride Mischung aus Familienchronik, Thriller und Bildungsroman über drei Generationen einer Familie an der Westküste, thematisiert unterschiedliche Formen des Erzählens und enthüllt in dem Manuskript »The Crow Road«, d. h. vom letzten Weg, dem Tod, ein dunkles Geheimnis. In *Whit* (1995) muss sich der Teenager Isis in einer unterhaltsamen, pikaresk anmutenden Reise von Stirlingshire durch England und zurück bewähren und sich vom religiösen Kult der von ihrem Großvaters gegründeten Sekte emanzipieren.

Alan Warners Romane konzentrieren sich auf Protagonistinnen; er beschreibt die *rave culture* hedonistischer Jugendlicher: In *Morvern Callar* (1995), 2002 verfilmt, erzählt die Titelfigur, die auch im Folgeroman *These Demented Lands* (1997) im Mittelpunkt steht, ihre Geschichte. In *The Sopranos* (1998) ist ein Mädchenchor auf dem Weg nach Edinburgh zu einem Song Contest, *The Stars in the Bright Sky* (2010) erzählt deren Geschichte(n) weiter. Auch Janice Galloway stellt weibliche Figuren in den Mittelpunkt. Wie Warners Morvern muss sich in ihrem experimentellen Roman *The Trick Is to Keep Breathing* (1989) die junge Joy mit dem Tod ihres Freundes auseinandersetzen, in *Foreign Parts* (1994) machen zwei Sozialarbeiterinnen Urlaub auf dem Kontinent, mit *Clara* (2003) über das Leben der Clara Wieck verlässt Galloway schottische Themen.

A.L. Kennedy: Identitätssuche

In A.L. Kennedys *Looking for the Possible Dance* (1993) rekapituliert die Protagonistin Margaret während der Bahnfahrt von Glasgow nach London ihr bisheriges Leben, ihre enge Verbundenheit mit dem Vater, den Verlust ihres Jobs in einem Community Centre, die Trennung von ihrem Freund. Sie erinnert sich an ihre Schulzeit, die von der Regel bestimmt war: »The history, language and culture of Scotland do not exist.« Was für das *ceilidh* zutrifft, das sie als Unterhaltung für ihren Arbeitgeber organisiert, trifft auch für sie zu: »*Our past and present creep in to change each other and we feel angry and sad and Scottish. Perhaps we feel free*.« Am Ende der Zugfahrt und der Erinnerungsreise steht für Margaret die Gewissheit, dass sie zurückkehren wird. Auch in *Everything You Need* (1999) beschreibt die Autorin einen Entwicklungsprozess, in dem die 19-jährige Mary während eines siebenjährigen Aufenthalts auf einer abgeschiedenen Insel, einer Künstlerkolonie, zur Schriftstellerin wird. Wieder ist die Analyse der Beziehung zum Vater wichtiges Thema: Marys Mentor ist ihr verloren geglaubter leiblicher Vater, der erst auf der letzten Seite des Romans sein Buch, seinen Lebensbericht, in die Hände der Tochter legen kann. Mit *So I'm Glad* (1995) knüpft die Autorin an die Tradition phantastischer Romane an: Ihre Protagonistin, eine Rundfunksprecherin in Glasgow, begegnet dem vor über 300 Jahren gestorbenen Barockdichter Cyrano de Bergerac, der ihr Liebhaber wird. Die Beziehung verhilft ihr zu schreiben; am Ende kann die Erzählerin ihr Buch als Zeugnis an den Leser, den sie immer wieder anspricht, übergeben; denn was bleibt, so wird der Protagonistin vermittelt, ist die Geschichte, sind Worte: »What this is, these words, is for ever. This is our lives speaking directly, having set us aside«. In späteren Romanen, *The Blue Book* (2011) und *Day* (2007) wählt die Autorin neue Schauplätze. In *Day* setzt sich die Pazifistin Kennedy mit dem Thema Gewalt auseinander. Ihr

Protagonist Alfred Day erlebt den Zweiten Weltkrieg als Bordschütze eines Flugzeugs über Deutschland und nach dem Ende des Krieges noch einmal im »Spiel«, in der Verfilmung in einem ehemaligen Gefangenenlager. Kennedy gelingt es, aus der regionalen Verankerung übergreifende Themen zu formulieren: »By sharing my intimate, individual humanity – Scottishness included – I hope to communicate a truth beyond poisonous nationalism or bigotry« (Kennedy in Bell). Auf diese Weise versteht sich auch Muriel Spark als schottische Autorin, »a writer of Scottish formation« (in Bold), auch wenn nur einer ihrer vielen Romane, *The Prime of Miss Jean Brodie*, Edinburgh als Schauplatz wählt.

Genre Fiction? Crime – Fantasy – Science Fiction

»Mainstream« und Kriminalroman

Obwohl die ‚Postmoderne die Grenzen von sogenannter »high« und »low literature« aufgeweicht hat, entscheiden sich Autoren dafür, »genre fiction« – »Krimis« – unter einem Pseudonym zu veröffentlichen, so etwa Julian Barnes als Dan Kavanagh (z. B. *Duffy,* 1980), John Banville als Benjamin Black (z. B. *Christine Falls* (2006) mit dem Pathologen Quirke), Tim Parks als John MacDowell (z. B. *Cara Massimina*, 1990). Sie folgen damit Autoren wie Cecil Day Lewis, der als Nicholas Blake (zuletzt *The Private Wound*, 1968) zahlreiche Krimis schrieb, und J.I.M. Stewart, der als Michael Innes mit *Hamlet, Revenge!* (1937) seine Karriere als Kriminalschriftsteller begann; sein letzter Krimi, *Appleby and the Ospreys* erschien 1986. Auch »Mainstream«-Romane haben Krimi-Strukturen: In *Night Train* (1997), verfasst in amerikanischem umgangssprachlichem Englisch, lässt Martin Amis eine Polizistin einen Todesfall klären; Ian McEwans *The Innocent* (1990) spielt während des Kalten Krieges in Berlin; Peter Ackroyds Detektiv in *Hawksmoor* (1985) muss mehrere Morde aufklären. In Graham Swifts *The Light of Day* (2003) kreisen die Gedanken und Erinnerungen seines Protagonisten, eines Privatdetektivs, um den einen Tag, der sein Leben veränderte, den Tag, an dem seine damalige Auftraggeberin ihren untreuen Ehemann ermordete. Muriel Spark kehrt in *The Driver's Seat* (1971) die Chronologie des Krimi um und lässt ihre Protagonistin die eigene Ermordung minutiös planen. In Barry Unsworths *Morality Play* (1995) wird ein Mordfall Ende des 14. Jahrhunderts aufgeklärt.

Ganz dem Schreiben von Kriminalromanen haben sich dagegen Autorinnen wie P.D. James oder Ruth Rendell gewidmet, die in der Tradition der großen »ladies of crime«, Dorothy Sayers und Agatha Christie stehen. Noch in Christies letzten Romanen agieren ihre berühmten Detektive, Hercule Poirot in *Elephants Can Remember* (1972) und Miss Marple in *Sleeping Murder* (1976). P.D. James übernimmt in vielen Romanen das klassische Grundmuster mit dem Verbrechen als Rätsel, das ihr Detektiv Adam Dalgliesh löst, so in *Cover Her Face* (1962), *Original Sin* (1994) oder *The Private Patient* (2008); in *An Unsuitable Job for a Woman* (1972) führt sie erstmals eine Detektivin ein und schreibt gleichzeitig deren Entwicklungsgeschichte. Ruth Rendells Detektive Wexford und Mike Burden arbeiten in der fiktiven Kleinstadt Kingsmarkham und decken im sozialkritischen Roman *Simisola* (1994) Rassismus und Skaverei auf. Unter dem Pseudonym Barbara Vine veröffentlicht Rendell stärker psychologisch motivierte Thriller, z. B. *A Dark-Adapted Eye* (1986), in denen der klassische Detektiv fehlt und Aspekte eines Verbrechens unaufgeklärt bleiben. Ian Rankins Detektiv John Rebus ermittelt in einer Reihe von Romanen in Edinburgh, so in *Set in Darkness* (2000) oder *The Falls* (2001). Kate Atkinson entwickelt mit »private investigator«

P.D. James by David Levine, Karikatur aus *New York Review of Books*

Jackson Brodie die Figur, die in *One Good Turn* (2006) während des Edinburgh Theatre Festivals Verbrechen untersucht, in die er selbst ebenso wie ein mittelmäßiger Kriminalschriftsteller verwickelt ist. In *Started Early, Took My Dog* (2010) sucht Brodie in Leeds nach einem verschwundenen Kind.

John le Carré

Die Aufklärung von Verbrechen – begangenen oder geplanten – bestimmt auch die Handlung des Spionageromans. Wie schon Graham Greene, der in *Our Man in Havana* (1958) seine Erfahrungen im MI5 nutzt, profitieren John le Carrés (pseud. von David Cornwell) Romane von seinen Erfahrungen im Secret Service, die er u. a. in Bonn und Hamburg sammelte. Die Trilogie *The Quest for Karla* mit *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) und *Smiley's People* (1980) mit dem Moral und Werte vertretenden Agenten Smiley spielt während des Kalten Krieges; ihr zentrales Thema ist Verrat im Geheimdienst wie im privaten Leben. Ihre Popularität beruht auch auf den erfolgreichen Verfilmungen. Nach dem Ende des Kommunismus und dem Fall der Berliner Mauer geht es in le Carrés Romanen, z. B. in *The Constant Gardener* (2001) um die Machenschaften globaler Konzerne und Wirtschaftskriminalität, in *A Most Wanted Man* (2008) um den internationalen Krieg gegen Terrorismus und Geldwäsche. Len Deightons Agentenromane wählen das geteilte Deutschland als Schauplatz; seine Trilogie *Game, Set & Match* (1983–85) erinnert nicht nur mit dem Schauplatz Berlin an le Carré, wie le Carré nutzt Deighton Verweise auf Literatur, dazu auf Spiele wie Tennis und Schach; doch das Spiel der Geheimdienste endet bei ihm mit einem Remis.

»Espionage as it really is«

Politische Intrigen stehen bei Frederick Forsyth im Zentrum, so in *The Day of the Jackal* (1971), der Plan, General de Gaulle zu ermorden. Die Verfilmung war international erfolgreich, ebenso wie die von *The Odessa File* (1972), die von der Aufdeckung von Nazi-Offizieren in Westdeutschland handelt. Reale historische Personen figurieren in Forsyths Romanen, so in *The Fourth Protocol* (1984) der Doppelagent Philby, Margaret Thatcher und George W. Bush. In neueren Romanen widmet Forsyth sich aktuellen internationalen Konflikten, in *The Fist of God* (1994) geht es um den Golfkrieg, in *The Afghan* (2006) um Al-Kaida und die Taliban. Der bekannteste britische Agent ist wohl James Bond, dank seinem Autor Ian Fleming und der Verkörperung der Rolle durch Sean Connery in zahlreichen Verfilmungen. Beginnend mit *Casino Royale* (1953) lässt Fleming seinen Helden in 12 Bond-Romanen die Welt retten und gegen immer neue Bösewichte kämpfen, die die Welt vernichten wollen, so etwa in *Goldfinger* (1959) oder *You Only Live Twice* (1964). Fleming selbst hat seine Bücher als »bang-bang, kiss-kiss variety« bezeichnet.

In seinem Spionage-Thriller *Restless* (2006) erzählt William Boyd die Geschichte der Russin Eva, die nach der Flucht aus ihrer Heimat 1939 in Paris für den britischen Geheimdienst rekrutiert wird und an einer geheimen Operation teilnimmt, um die USA zum Kriegseintritt zu bewegen. Erst das Manuskript über ihre Aktionen bis 1942, das Eva ihrer Tochter 1976 in Oxford übergibt, enthüllt, wer ihre Mutter war und zeigt, dass die Ereignisse der Kriegsjahre beider Leben weiter bestimmen. Im Kriminalroman *Ordinary Thunderstorms* (2009) gibt der Klimatologe Adam Kindred seine Identität auf und taucht bei den Namenlosen an der Themse unter, um der Polizei und einem Auftragskiller zu entgehen. Mit *Waiting for Sunrise* (2012) schreibt Boyd wieder einen Spionageroman, der in Wien 1913 einsetzt und über Genf nach London 1915 führt. Der junge Schauspieler Lysander, der in Wien einen Psychoanalytiker aufsucht, um seine Sexprobleme heilen zu lassen, wird Agent des Secret Service und soll einen Verräter im

Militär entlarven. Lysanders »Autobiographical Investigations« wechseln ab mit auktorial erzählten Passagen und zeigen ein Gesellschaftsbild Europas zu Beginn des Ersten Weltkriegs.

Fantasy als Bildungsroman

Fantasy-Literatur hat den Status, Kinderliteratur zu sein, überwunden und wird von Jugendlichen wie Erwachsenen gelesen, wohl aber unterschiedlich rezipiert. Mervyn Peake schuf mit *Gormenghast* (1946–59) eine düstere dreibändige »Gothic fantasy«, die den Emanzipationsprozess von Titus, dem 77. Earl of Groan, umgeben von exzentrischen Gestalten im gigantischen Schloss seiner Ahnen, im Kampf gegen tradierte Rituale, Stasis und den Machthunger seines Gegenspielers zeigt. Die Akzeptanz der Vergangenheit als Teil der eigenen Identität bildet den Abschluss von Titus' Entwicklung. In der Trilogie *The Lord of the Rings* (1954–55) schuf J.R.R. Tolkien mit der Verbindung von Märchenelementen und Mythen eine phantastische Welt mit eigener Geschichte, Kultur, Sprachen und Wesen wie Elben, Zwergen und Hobbits. Die fiktive Chronik zeigt den Kampf von Gut und Böse auf Middle-earth, in dem der Hobbit Frodo schließlich siegt, indem der Ring, das Symbol der Macht über andere, in den Feuern des Vulkans Orodruin in Mordor zerstört wird. Wie C.S. Lewis in den siebenbändigen *Chronicles of Narnia* (1950–56) vermittelt Tolkien letztlich eine christliche Weltordnung; wer diese bestätigt, handelt moralisch gut. Am Ende herrscht trotz der Wendung zum Guten, der »eucatastrophe«, Wehmut vor, denn die Hobbits und Elben verlassen Mittelerde; das Zeitalter der Menschen bricht an.

What really happens is that the story-maker proves a successful »sub-creator«. He makes a Secondary World which your mind can enter. Tolkien, »Leaf and Tree«, 1964

Tolkiens Popularität wie die der Verfilmung durch Peter Jackson (2001–03) wird noch übertroffen von den 7 Bänden der *Harry Potter*-Romane (1997–2007) von J.K. Rowling, die ebenfalls Kinoerfolge waren. Sie erzählen von Leben des Harry Potter von seinem 11. bis zum 17. Lebensjahr, sind somit auch Entwicklungs- und Bildungsromane und behandeln Themen unserer Gesellschaft wie Rassismus, Werteverfall und egoistisches Machtstreben. Anders als Tolkiens Bücher spielen sie in unserer Welt, in der es einen nur für Magier sichtbaren Bereich gibt. Auch Harry muss sich im Kampf gegen das Böse – verkörpert durch Lord Voldemort – bewähren. Wie bei Tolkien endet die Folge mit dem Sieg des Guten über das Böse und bestätigt Werte wie Freundschaft, Toleranz und den Einsatz gegen Unrecht.

Harry Potter, Plakat zur Verfilmung des letzten Bandes

Phantastisch ist die Scheibenwelt, die Terry Pratchett in über 30 Romanen der Discworld-Serie, beginnend 1983 mit *The Colour of Magic*, entworfen hat und die eine riesige Schildkröte auf ihrem Rücken trägt. Dagegen kann Philip Pullmans Trilogie *His Dark Materials* (1995–2000) als Science Fantasy beschrieben werden. In seinem Multiversum ist der naturwissenschaftliche Materialismus Grundlage der Weltenordnung; es ist naturwissenschaftlichen Gesetzen unterworfen, wobei die Evolution in den unterschiedlichen Welten jeweils andere Entwicklungen begünstigt hat. Pullman versteht sein Werk als Neufassung von *Paradise Lost* für Teenager, eine allerdings heterodoxe Version; die zahlreichen intertextuellen Bezüge zur Bibel, zu Milton, Blake und Kleist sowie die Religionskritik machen es eher zur anspruchsvollen Lektüre für ältere Leser. Die Quest seiner Protagonistin Lyra auf der Suche nach ihrem entführten Freund wird zur Entwicklungsgeschichte; Pullman erläutert:

> I'm trying to [...] tell a story about what it means to grow up and become adult, the experience all of us have and all of us go through. I'm telling a story about a realistic subject, but I'm using the mechanism of fantasy.

Nachdem Lyra und ihr Gefährte Will am Ende ihrer Initiationsreise ihre gegenseitige Liebe erfahren haben, müssen sie sich trennen und in ihrer jeweils eigenen Welt Aufgaben im Dienst der Gemeinschaft übernehmen: »We have to be all those difficult things like cheerful and kind and curious and brave and patient, and we've got to study and think, and work hard, […] and then we'll build […] The republic of heaven.«

Science fiction presents with verisimilitude the human effects of spectacular changes in our environment, changes either deliberately willed or involuntarily suffered.

Kingsley Amis, New Maps of Hell *(1960)*

McHale versteht Science Fiction als Paradigma zeitgenössischer Literatur, »ontological in its orientation, […] it is self-consciously world-building fiction« mit intertextuellen Bezügen; Suvin bezeichnet sie als kognitiv verfremdende Literatur. Zur Literalisierung des Genres trägt Michael Moorcock bei, der SF zur Avantgarde zeitgenössischer Literatur machen will. In seinem Jerry Cornelius-Quartet (1969–77) mischt er Mythen und SF-Stereotypen. Brian Aldiss knüpft an die Tradition von Mary Shelley, H.G. Wells und Bram Stoker an mit *Frankenstein Unbound* (1973), *The Island of Dr. Moreau* (1980) oder *Dracula Unbound* (1990); mit der *Helliconia Trilogy* (1982–85) schreibt er die Chronik vom Aufstieg und Fall von Zivilisationen in einem Doppelsternsystem.

Science Fiction behandelt in der Verfremdung aktuelle politische, soziale oder ökologische Probleme; z.T. hat die Wirklichkeit des 21. Jahrhunderts die Projektionen der frühen Romane eingeholt. Die Katastrophenszenarien von John Brunner sind erzähltechnisch beeinflusst von Dos Passos' Collage-Technik in *U.S.A.* (1938) und *Midcentury* (1961) und zeigen die Gefährdung unserer Welt. *Stand on Zanzibar* (1968) kontrastiert den Kapitalismus des Westens mit traditionellen afrikanischen Gesellschaften; Brunner zeigt die Überbevölkerung im frühen 21. Jahrhundert, wo Eugenikgesetze die Fortpflanzung regeln und ein Anti-Aggressionsgen die Gewaltprobleme regeln könnte. *The Sheep Look Up* (1972) zeigt die Folgen extremer Umweltverschmutzung; verseuchte Nahrungsmittel bewirken fast apokalyptisches Chaos. Das Simulationsprogramm eines Supercomputers empfiehlt als Lösung:

> We can just about restore the balance of the ecology, the biosphere, and soon – in other words we can live within our means instead of on an unrepayable overdraft, as we've been doing for the past half century – if we exterminate the two hundred million most extravagant and wasteful of our species.

Zukunftsentwürfe und Ökologie

The Shockwave Rider (1975) zeigt die Kommunikationsexplosion und ist damit ein Vorläufer der Cyberpunk Science Fiction. In J.W. Ballards *The Drowned World* (1962), *The Wind from Nowhere* (1962), *The Drought* (1965) und *The Crystal World* (1966) wird die Erde von Naturkatastrophen heimgesucht, die unsere Welt dramatisch verändern; Sonnenaktivität lässt die Pole abschmelzen; ein anschwellender Sturm bewirkt die Zerstörung der Zivilisation, Luftverschmutzung und Trockenheit sowie ein Kristallisationsprozess führen zu apokalyptischen Zuständen. Der sich allmählich vollziehende Prozess der Veränderung erscheint dabei wie eine Rückkehr zu einer früheren Entwicklungsstufe der Erde; am Ende von *The Drowned World* sieht sich Ballards Protagist als »a second Adam searching for the forgotten paradises of the reborn sun«. In *Rushing to Paradise* (1994) sind Ökologie und die Machenschaften fanatischer Umweltaktivisten, die die Welt verändern wollen, sein Thema. In John Wyndhams *The Day of the Triffids* (1951) geraten menschliche Erfindungen außer Kontrolle und gefährden die Zivilisation, in *The Kraken Wakes* (1953) bedrohen Außerirdische aus der Tiefe der Meere die Menschheit und lassen das Polareis schmelzen. Radioaktiver Niederschlag hat in

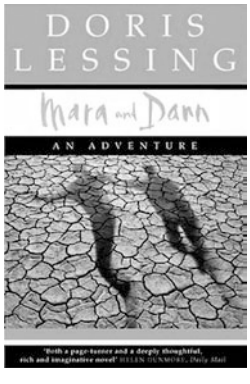
The Chrysalids (1955) eine Generation mutierter Kinder entstehen lassen. Der Untergang der Zivilisation oder ihre plötzliche Rettung wie in *The Kraken Wakes* oder *The Drought* steht dabei am Ende der Romane.

Arthur C. Clarke beschreibt in *Childhood's End* (1953) die Zerstörung der Erde, der nur psychisch veränderte Kinder entgehen, die sich zu einer höheren Seinsform entwickeln und die Erde verlassen. *The City and the Stars* (1956) setzt ein in einer von einem Central Computer beherrschten Stadt namens Diaspar (»Paradise«), aus der der Protagonist ausbricht; die Zukunft der Menschen, so die Botschaft, liegt in den Sternen. Clarkes wohl bekanntester Roman ist der von Kubrick verfilmte *2001: A Space Odyssey* (1968), denen drei weitere Bände mit Reisen durch das Sonnensystem folgten, als letzter *3001: The Final Odyssey* (1997). Iain M. Banks' *space opera*-Romane der *Culture*-Serie, beginnend mit *Consider Phlebas* (1987), zeigen eine pangalaktische friedfertige Zivilisation aus einem Zusammenschluss humanoider Rassen und künstlicher Intelligenzen, die bedroht wird.

Weltende und Neubeginn bei Burgess und Lessing

Auch hier haben »mainstream«-Autoren in – meist dystopischen – Entwürfen die Zukunft unserer Welt oder des Kosmos gestaltet, so etwa Anthony Burgess in seiner Reaktion auf Orwell, *1985* (1978), wo die Freiheit des einzelnen den Gleichheitsbestrebungen einer pseudodemokratischen Gesellschaft geopfert wird. In der komplex angelegten Weltuntergangsgeschichte *The End of the World News* (1982) verbindet er drei Erzählstränge, die jeweils vom Ende einer alten Welt und dem Beginn einer neuen handeln. Anhand von Rückblicken auf Freuds Leben und auf Trotzkis Aufenthalt in New York 1917 kritisiert Burgess das psychoanalytische und das politisch-materialistische Weltbild. Im dritten Erzählstrang versucht eine Gruppe Wissenschaftler, als die Erde mit einem Planeten zusammenzustoßen droht, das Überleben der Menschen zu garantieren, indem sie mit einem Raumschiff zu einem fernen Planeten aufbrechen; nach ihrem Start können sie die Zerstörung der Erde beobachten. Der Epilog enthüllt, dass ein Neubeginn der Menschheit nicht nur mithilfe der Wissenschaft, sondern auch durch Bewahrung von Kultur, »literature, music, art« möglich war. Auf die Erzählung von der Apokalypse folgt die einer neuen Genesis.

In den fünf Romanen der Serie *Canopus in Argos: Archives* (1979–83) hat Doris Lessing Gesellschaften auf Planeten in unterschiedlichen Stadien ihrer Evolution erfunden. Der dritte Roman der Serie, *The Making of the Representative for Planet 8* (1982) beschreibt eine Klimaveränderung, die den allmählichen Kältetod aller Lebewesen bewirkt. Der Versuch der Bewohner, ihr physisches Überleben zu sichern, scheitert; was gelingt, ist die Bewahrung ihres kollektiven Gedächtnisses durch den Erzähler, den Repräsentanten des Planeten. Auch in *Mara and Dann. An Adventure* (1999) entwirft Lessing eine ferne Zukunft, in der die nördliche Hemisphäre eisbedeckt ist, nur noch in Ifrik (Afrika) Menschen ohne die technologischen Errungenschaften der Vergangenheit, ohne Kultur, Religion und Literatur, leben, und zeigt das Bemühen, Kultur zur Existenzbewältigung zu bewahren. Maggie Gees dystopische Romane erzählen von Klimaveränderungen: *The Ice People* (1998) zeigt den Zusammenbruch der Zivilisation im 21. Jahrhundert durch eine anbrechende Eiszeit, durch soziale und politische Veränderungen, die Dominanz der Frauen und durch Roboter, die mutieren und sich reproduzieren können, so dass die Menschen um ihr Überleben fürchten müssen. In *The Flood* (2004) versinkt eine an London erinnernde Stadt allmählich im Wasser, einer neuen Sintflut. Gee zeigt, wie ihre zahlreichen Charaktere unterschiedlicher Ethnien und Religionen, Arme und Reiche in der überschwemmten Stadt ihren Alltag



leben und registriert auf den letzten Seiten, wie sie der plötzlich anschwellenden Wasserwelle vergeblich zu entkommen suchen.

In ihrem *Intercom Quartet* (1984–1991) schreibt Christine Brooke-Rose eine Serie von Katastrophenerzählungen. In *Xorandor* (1986) benutzt sie SF-Szenarien, atomare Bedrohung, Ost-West-Spannungen und Wesen vom Mars in einem »language game«, das zusammengesetzt ist aus Dialogen, Computerausdrucken, Tonband- und Videotranskripten, Kinderslang und Programmiersprache. Der Name des Supercomputers Xorandor (X/or/and/or), der zum Retter wird und die Selbstzerstörung der Menschen verhindern will, charakterisiert die Logik seines Denkens. In *Verbivore* (1990) haben Naturwissenschaft und »hitec« die Humanwissenschaften verdrängt; Kultur ist zum »entertainment« verkommen. Erst der Kollaps aller elektronischen Kommunikationssysteme lässt die Menschen wieder zu Kunst und geschriebener Literatur zurückkehren.

In Jeanette Wintersons *The Stone Gods* (2007) steht die Welt Orbus, die unserer ähnelt, vor der Apokalypse. Winterson kontrastiert die Schilderung der Zukunft mit der der Vergangenheit, als die Menschen das Ökosystem der Osterinseln vernichteten; sie mischt Zeiten wie Mythen, die sich in Variation wiederholen. Die Entdeckung eines Blauen Planeten weckt die Hoffnung, dass die Menschen dort weiter existieren können; doch alles wiederholt sich, auch die von Menschen bewirkte Zerstörung ihrer Umwelt. Die der Zerstörung entgegenwirkende Kraft, die Liebe, zeigt sie an der Beziehung zwischen ihrer Protagonistin Billy Crusoe und dem weiblichen »Robo sapiens« namens Spike, die die Lektüre von John Donnes Gedichten lehrt, zu lieben und Gefühle zu entwickeln, denn Liebe bedeutet »the chance to be human«.

Kazuo Ishiguros *Never Let Me Go* (2005) mutet zunächst wie eine Internatsgeschichte an, die von Jugendlichen im Internat Hailsham handelt. Erst allmählich wird deutlich, dass die Protagonisten wie alle anderen Kinder der Schule Klone sind, die als Organspender gezüchtet wurden und deren einzige Aufgabe es ist, »donators« zu werden. Ihre Kreativität wird gefördert, um zu entdecken, ob auch Klone »Seele« haben. Dass Ishiguro die Handlung in den 1990er Jahren spielen lässt, er auf alle »science« – wissenschaftliche Erklärungen und Technologie – verzichtet und sich ganz auf die Perspektive seiner Hauptfigur und Icherzählerin Kathy H. und ihre Gefühle konzentriert, die fatalistisch ihr Lebens als »normales« schildert, macht den Roman als Vision über den Missbrauch von Gentechnologie umso bedrohlicher. Kathy hat keine Zukunft, nur Erinnerungen: »The memories I value most. I don't see them ever fading.« Der Verfilmung von Mark Romanek 2010 mit Keira Knightley und Carey Mulligan gelingt es, die Schrecken einer scheinbar idyllischen Jugend ohne Zukunft zu vermitteln.

Literatur- und Kulturtheorie nach 1900

Kontinuität und Innovation

In der britischen Literatur- und Kulturtheorie seit 1900 lassen sich langfristige Kontinuitäten beobachten (etwa in der Fortsetzung der viktorianischen Kulturkritik), aber auch radikale Innovationsschübe. Drei Hauptaspekte bestimmen die hier kurz vorgestellte Entwicklung: Anleihen bei anderen wissenschaftlichen Disziplinen oder Theorien; die graduelle Auflösung eines ›insularen‹ Blicks auf die englische kulturelle, insbesondere literarische Tradition und schließlich, mit dieser Auflösung einhergehend und sie befördernd, die Ausbildung einer britischen

Variante der Kulturwissenschaft (*cultural studies*) seit den 1960er Jahren. Gesellschaftliche Entwicklungen prägen diese Tendenzen entscheidend mit. So ist das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft für die meisten hier vorgestellten Theoretiker und Richtungen ein wichtiger Gegenstand ihrer Untersuchungen.

Die Literaturtheorie von I. A. Richards

In Cambridge setzt nach dem Ersten Weltkrieg die Entwicklung einer Literaturtheorie auf der Grundlage der Rhetorik, der Sprachphilosophie, der analytischen Philosophie, der Psychologie und der Ethnologie, insbesondere im Hinblick auf den Gebrauch sprachlicher Symbole, ein (Ogden/Richards, *The Meaning of Meaning,* 1923). Mit *Principles of Literary Criticism* (1924) und *Practical Criticism* (1929) erhebt Ivor Armstrong Richards die Analyse literarischer Texte zu einer wissenschaftlichen Disziplin. Ziel des Ansatzes von Richards ist ein handlungsorientiertes Modell, das nach universal gültigen Wertmaßstäben für die kritische Lektüre literarischer Texte sucht. Indem er die Besonderheit der poetischen Sprache wissenschaftlich herausarbeitet, Komplexität, Vieldeutigkeit und Ironie als notwendige Bestandteile guter Dichtung betrachtet und die Kontextabhängigkeit der Bedeutungsbildung betont, legt er die Grundlagen für die moderne Methodik des *close reading* (des genauen Lesens, der immanenten Werkbetrachtung). Seine Argumentation lässt sich verkürzt folgendermaßen zusammenfassen: Neben der überprüfbaren »referentiellen« Sprache gibt es auch eine »emotive« Sprache, die gar nicht wahrnehmbare und nachweisbare Sachverhalte bezeichnet. Auf dieser Annahme einer »emotiven«, »nicht-referentiellen« Sprachfunktion basiert Richards' Literaturtheorie. Prinzipiell ist die sprachliche Bedeutungsbildung von der Semantik des Ganzen, d. h. des jeweiligen Kontextes (»context theory of meaning«) abhängig. Dies gilt in besonderem Maße für die literarische, d. h. emotive Sprache, weil dort wegen des Fehlens eines unveränderlichen Referenzpunktes erst der Kontext den Bedeutungswert, den ein Wort annimmt, bestimmt. Aus diesem Sachverhalt folgt der methodische Grundsatz des »genauen Lesens«. Nur dieses kann der Vieldeutigkeit gerecht werden, die sich im poetischen Text mit den wechselnden Kontexten einstellt.

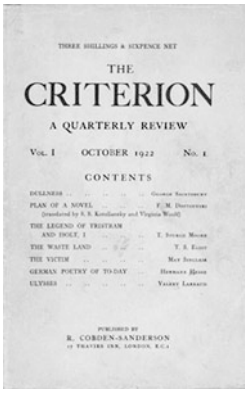
I.A. Richards

William Empson

Anders als der von Richards inspirierte amerikanische *New Criticism* verliert das britische *close reading* auch den historischen und biographischen Kontext literarischer Texte nie aus dem Blick. So schließt Richards' Schüler William Empson »Zweck, Kontext und Person« als Faktoren der Interpretation keineswegs aus. In *Seven Types of Ambiguity* (1930) untersucht er verschiedene Formen der Mehrdeutigkeit in einer Auswahl lyrischer Texte von der frühen Neuzeit bis zur Moderne. Empson, selbst Lyriker, versteht Mehrdeutigkeit als Hauptmerkmal großer Dichtung. Diese Ansätze setzt er in *Some Versions of Pastoral* (1935) und *The Structure of Complex Words* (1951) fort. Vor allem in Empsons späteren Schriften zeichnet sich eine Tendenz zur subversiven Lektüre kanonischer Texte ab (*Milton's God,* 1961). Seine Ablehnung der systematischen Theoriebildung und sein Interesse für ungelöste und unlösbare Konflikte in Texten, Autoren und Kulturen haben ihn als Vorläufer des Dekonstruktivismus der 1970er und 1980er Jahre erscheinen lassen. Bei Empson folgt jedoch die werkimmanente Lektüre stets einem historischen, biographischen und soziokulturellen Erkenntnisinteresse. Dies wird an Empsons Behauptung deutlich, aus der Analyse eines einfachen lyrischen Gedichts lasse sich eine ganze Kulturgeschichte entwickeln.

T. S. Eliot: Tradition und Moderne

In der britischen Theoriebildung gerät das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft unter dem Druck diverser Modernisierungsprozesse so gut wie nie außer Sicht. Eine Kernbeobachtung der englischen Literaturtheorie ist die Korrespon-


THREE SHILLINGS & SIXPENCE NET

THE

CRITERION

A QUARTERLY REVIEW

Vol. I OCTOBER 1922 No. 1

CONTENTS

DULNESS ... ... GEORGE SAINTSBURY
PLAN OF A NOVEL ... ... F. M. DOSTOEVSKY
(translated by S. S. Koteliansky and Virginia Woolf)
THE LEGEND OF TRISTAN AND HOLT, I ... ... T. STURGE MOORE
THE WASTE LAND ... ... T. S. ELIOT
THE VICTIM ... ... MAY SINCLAIR
GERMAN POETRY OF TO-DAY ... HERMANN HESSE
ULYSSES ... ... VALERY LARBAUD

PUBLISHED BY
R. CORDEN-SANDERSON
17 THAYER ST., LONDON, W.1.

Erstausgabe von Eliots Zeitschrift *Criterion*

denz zwischen der wachsenden Komplexität der modernen Gesellschaft und der zunehmenden Komplexität moderner Literatur. Ganz im Gegensatz zu vielen kontinentalen Vertretern der werkimmanenten Interpretation steht die moderne Literaturkritik in Großbritannien jedoch den Formexperimenten des Modernismus positiv gegenüber. Für T.S. Eliot, den neben F.R. Leavis einflussreichsten Literaturkritiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und Herausgeber des Magazins *Criterion* (1922–1939), steht die Auseinandersetzung mit der literarischen Form im Zusammenhang der Tradition, definiert als überindividuelles kulturelles Erbe, das sich in Kunstwerken manifestiert und das sich der einzelne Künstler in Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu eigen machen muss. Erst durch diesen Prozess der Aneignung kann sein Werk eine universale Geltung erlangen (»Tradition and the Individual Talent«, 1919). Zu beklagen und zu bekämpfen sind hingegen die kulturellen Folgen der Komplexitätszunahme der modernen Welt. Nach dem Zweiten Weltkrieg warnt Eliot in seiner Schrift *Notes towards the Definition of Culture* (1948) vor einer Absenkung der Bildungsstandards. Strebte die Labour-Regierung mit dem *Butler Act* nach Chancengleichheit im Bildungsbereich, so tritt Eliot diesen Bestrebungen im Sinne eines konservativ-elitären Kulturverständnisses entgegen.

Der Kulturbegriff bei F. R. Leavis

Ein Wert- und Kampfbegriff bleibt *culture* auch bei Frank Raymond Leavis (1895–1978), dem Herausgeber der einflussreichen Zeitschrift *Scrutiny* (1932–1953). Der in Cambridge lehrende Leavis führt bereits in seiner frühen Streitschrift *Mass Civilisation and Minority Culture* (1930) den Kulturbegriff gegen die (als ›Amerikanisierung‹ betrachtete) Standardisierung der modernen Massengesellschaft ins Feld. Leavis sieht in der Ökonomisierung des Alltagslebens eine Verflachung des kulturellen Niveaus. Ähnlich wie bereits Matthew Arnold in *Culture and Anarchy* (1869) definiert auch Leavis Kultur als Gegenbegriff zur industrialisierten Massengesellschaft, zur *civilisation*; der Kulturbegriff wird aber ähnlich wie bei Arnold nicht konkret bestimmt, sondern nur vage umschrieben als »the discerning appreciation of art and literature« oder auch als »the possibilities of fine living«. Für diese Möglichkeiten des gelingenden Lebens bietet die Literatur einen Reflexionsraum; zugleich ist sie Garant des kulturellen Erbes, das durch die Standardisierungsprozesse der Moderne bedroht wird. Stellvertretend für diese Bedrohung steht der Verlust der sprachlichen Ausdruckskraft, die Leavis im journalistischen Schreiben, in der Werbung und insbesondere in der von Ogden und Richards propagierten Verbreitung eines vereinfachten *Basic English* beobachtet: »Without the living subtlety of the finest idiom … the heritage dies«. Dieses kulturelle Erbe steht notwendigerweise für Leavis, ähnlich wie für Eliot, unter der Obhut einer gesellschaftlichen Minderheit.

Die Zwei-Kulturen-Debatte

1962 tritt Leavis in einem Vortrag C. P. Snows Vorstellung der ›zwei Kulturen‹ entgegen. Snows zu dieser Zeit viel diskutierte Diagnose einer Kluft zwischen den Naturwissenschaften und den Künsten (*The Two Cultures and the Scientific Revolution,* 1959) geht mit dem Vorwurf einher, die Literaten seien den Leistungen der (von Snow als ›zweite Kultur‹ bezeichneten) Naturwissenschaften häufig nicht gewachsen; es gelte daher, diese in den schulischen und universitären Lehrplänen stärker zu berücksichtigen als die traditionell bevorzugten alten Sprachen und Geisteswissenschaften. In seiner polemischen Replik *Two Cultures? The Significance of C.P. Snow* entwirft Leavis erneut eine quasi-religiöse Bestimmung großer Literatur, die essentielle Fragen nach dem Sinn des Lebens aufwerfe: »In coming to terms with great literature we discover what at bottom we really believe. What for – what ultimately for? what do men live by – the

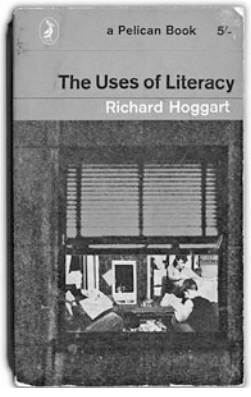
questions work and tell at what I can only call a religious depth of thought and feeling«.

The Great Tradition

Leavis verbindet Zivilisationskritik mit einer vitalistisch, später auch kulturanthropologisch fundierten Orientierung und vermeidet dabei explizit politische Festlegungen. Dem steht seine dogmatische Postulierung einer *Great Tradition* (1948) gegenüber, die aus nur fünf Autoren besteht: Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad und D. H. Lawrence. Leavis verteufelte zwar das kulturelle Establishment seiner Zeit (seine wichtigsten Feindbilder waren das British Council, der Bloomsbury-Kreis und das *Times Literary Supplement*), doch seine Lehren verpflichteten zu keinerlei politischem Engagement – eine besonders attraktive Position zur Zeit des Kalten Krieges, als der Kommunismus an intellektueller Anziehungskraft verlor.

Die Geburt der cultural studies

Für marxistische Kritiker war der Elitismus eines Eliot oder Leavis völlig inakzeptabel. Richard Hoggart widmete sich in den 1950er Jahren der Verknüpfung von Klassenzugehörigkeit und Kultur – bei ihm nicht mehr verstanden als Wertbegriff, sondern im Sinne eines Lebensstils, als »the whole way of life« (R. Williams), der auch alltägliche Aspekte wie Kleidung, Ernährung und Wohnungseinrichtung einschließt. Zwar steht Hoggart der neuen Massenkultur sehr kritisch gegenüber, doch untersucht er in *The Uses of Literacy* (1957) die Alltagswelt der britischen Arbeiterklasse mit großer Sympathie und ohne Romantisierung. Gleichwohl findet sich auch bei ihm eine an Leavis gemahnende pessimistische Sicht auf die ›amerikanisierte‹ Jugendkultur der 1950er Jahre, der Milchbars, Musikboxen und trivialer Heftchenliteratur; diese Perspektive wird in *The Way We Live Now* (1995) noch deutlicher. Im Unterschied zu älteren marxistischen Positionen ist der Klassenbegriff bei Hoggart weniger politisch als kulturell definiert. Durch diese Neuorientierung wird Hoggart zu einer Schlüsselfigur für die Entwicklung der britischen *cultural studies*. Von 1962–1973 war er Gründungsdirektor des Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), einer Institution, die den akademischen Aufstieg der *cultural studies* wesentlich vorantrieb.



Hoggarts Klassiker *The Uses of Literacy* in einer Taschenbuchausgabe von 1962

Raymond Williams

Eine weitere Schlüsselfigur der ›Neuen Linken‹ ist der Waliser Raymond Williams. In seinen Büchern *Culture and Society 1780–1950* (1958) und *The Long Revolution* (1965) bemühte er sich um einen dritten Weg zwischen Leavis und Marx. Sein sehr vielseitiges wissenschaftliches Werk, in dem er sich u. a. mit den modernen Medien auseinandersetzte, führte ihn zu einer Betonung der Materialität der Kultur, im Unterschied zur marxistischen Sichtweise der Kultur als ideellem Überbau der ökonomischen Basis. Der von Williams geprägte Begriff »cultural materialism« deutet zugleich eine Abkehr von Leavis' Idealismus und seiner Trennung von Kultur und Zivilisation an. In seinem Hauptwerk *Marxism and Literature* (1977) beschreibt Williams den kulturellen Materialismus als Theorie der kulturellen und literarischen Produktion, verstanden nicht als Epiphänomen gesellschaftlicher Produktionsverhältnisse, sondern als materieller gesellschaftlicher Produktionsprozess eigenen Rechts, in dem sich die ›Gefühlsstruktur‹ (*structure of feeling*) einer Gesellschaft artikuliert. Ähnlich wie bei Bourdieu und Foucault zeichnet sich bei Williams eine Weiterentwicklung klassisch marxistischer Positionen ab; so übernimmt er die von Antonio Gramsci entwickelte Hegemonietheorie und ergänzt sie um die Begriffe des ›Emergenten‹, ›Residualen‹ und ›Dominanten‹. Im Unterschied zu Eliot und Leavis betont Williams die Selektivität von Traditionen, in der sich die Herrschaft einer Klasse, aber auch der Einfluss von Institutionen wie Kirchen, Universitäten und Schulen konkret niederschlagen. Sein Hauptinteresse gilt denjenigen kulturellen Elementen, die sich nicht auf

das Dominante zurückführen lassen, sondern alternative Sichtweisen und Praktiken ermöglichen. Diese noch nicht etablierten Praktiken gehören Williams zufolge dem Bereich des Prä-Emergenten an (»pre-emergence«) und sind, zumindest der Möglichkeit nach, ›konterhegemonisch‹, also dem Dominanten entgegenstrebend. In seinem Spätwerk setzt sich Williams mit der Kultur der Postmoderne auseinander, der er ›Pseudo-Radikalität‹ und mangelndes historisches Bewusstsein vorwirft (*The Politics of Modernism,* 1989).

Cultural materialism

Der von Williams geprägte Begriff des *cultural materialism* fiel in der englischen Literaturwissenschaft auf fruchtbaren Boden; Jonathan Dollimore und Alan Sinfield (*Political Shakespeare,* 1985), aber auch Catherine Belsey (*The Subject of Tragedy,* 1985) verfolgten das Projekt einer ideologiekritischen Lektüre älterer Literatur. Ähnlich wie der in den USA von St. Greenblatt, C. Gallagher und L. Montrose popularisierte *New Historicism* führte der *Cultural Materialism* zu einer Belebung der Renaissance-Forschung; gleichwohl wurde seinen Verfechtern vor allem aus marxistischer Sicht eine mangelnde Differenzierung ihres Begriffs des Subversiven vorgeworfen.

Terry Eagleton

Einer ihrer schärfsten Kritiker ist der Williams-Schüler Terry Eagleton. In seinem Buch *Criticism and Ideology* (1976) entwickelte er eine kritische Position gegenüber Williams' *cultural materialism* einerseits und neueren marxistischen Theorien der Ideologie (Pierre Macherey, Louis Althusser) andererseits. Laut Eagleton ist jeder Text ein ideologisches Produkt, das selbst Ideologie produziert. Jedoch kann ein Text mittels interner Dissonanzen und Widersprüche zugleich eine ideologiekritische Haltung einnehmen; Aufgabe des Kritikers ist es, den Leser auf diese Widersprüche aufmerksam zu machen und die scheinbare Homogenität des Textes aufzubrechen. In *The Function of Criticism* (1984) betont Eagleton die gesellschaftskritische Funktion der Literatur- und Kulturkritik. Ähnlich wie Williams kritisiert er die Entpolitisierung der Postmoderne (*The Illusions of Postmodernism*, 1996) und stellt ihr als positives Gegenbild ein pluralistisches Kulturmodell gegenüber (*The Idea of Culture,* 2000). Für Eagleton ist auch eine vorgeblich unpolitische theoretische Position politisch; in seiner vielgelesenen Einführung *Literary Theory: An Introduction* (1983) und in deren Fortsetzung *After Theory* (2003) untersucht er die politische Dimension und das gesellschaftskritische Potential der modernen Literatur- und Kulturtheorie. Eagleton ist ein hochproduktiver Denker und Polemiker, der sich nach der Jahrtausendwende auch populären Themen wie dem Terror (*Holy Terror,* 2005) und der Religion (*The Meaning of Life,* 2007; *Reason, Faith and Revolution,* 2010) zugewandt hat.

Die Birmingham-Schule

Für die Institutionalisierung der *cultural studies* in Großbritannien steht paradigmatisch das von Hoggart gegründete Birmingham Centre, das 2002 von Protesten begleitet geschlossen wurde. Im Umkreis dieses Zentrums entstanden zahlreiche sozial- und kulturwissenschaftliche Arbeiten mit neuen Ansätzen zur Erforschung der Gegenwarts- und Populärkultur. Zu den Absolventen des Zentrums gehören u. a. die britische Feministin Angela McRobbie und der Kulturhistoriker Paul Gilroy, der mit seinen Arbeiten zum Sklavenhandel und der schwarzen Diaspora international bekannt wurde (*The Black Atlantic,* 1993). Fragen nach den kulturellen Ordnungen der Geschlechter und der Ethnizität stehen seit den 1970er Jahren im Fokus der Aufmerksamkeit. In *Subculture: The Meaning of Style* (1979) analysiert Dick Hebdige Punk als »weiße ›Übersetzung‹ einer schwarzen ›Ethnizität‹«.

Stuart Hall

Noch deutlicher wird diese Neuorientierung auf die Schlüsselbegriffe *gender* und *race* in den Arbeiten Stuart Halls. Hall war der erste Herausgeber der *New*

Left Review in den 1950er Jahren und Hoggarts Nachfolger als Direktor des CCCS, an dem er bis 1979 tätig war. Aus Jamaica stammend, wurde Hall zum wichtigsten Theoretiker des Nexus von Rasse und Klasse. Sein Aufsatz »Encoding/Decoding« (1980) ist ein Klassiker der modernen Medientheorie. In seinen zahlreichen Studien widmete er sich v. a. den neuen Medien, subkulturellen Bewegungen und ethnischen Dynamiken in Großbritannien. Als Kritiker des Neoliberalismus der späten 1970er und 1980er Jahre prägte Hall den Begriff ›Thatcherismus‹ für den autoritären Populismus der Thatcher-Ära, die er als Krisenphänomen des Spätkapitalismus bezeichnete (*Policing the Crisis,* 1978; *The Hard Road to Renewal,* 1988). Als Mitbegründer der *black British studies* folgte er der von Edward Said in seinem Buch *Orientalism* (1978) begründeten neueren postkolonialen Theoriebildung und wendete sie auf die »Politik der Differenz« innerhalb der britischen Gesellschaft an. Hall zufolge ist ›Rasse‹ in Großbritannien ein Modus der Artikulation von Klassengegensätzen. Halls Denken revidiert klassische marxistische Positionen durch die Übernahme postmoderner Denkfiguren, etwa zur Instabilität des Subjekts, das als diskursives Produkt historischer Prozesse betrachtet wird. Kulturpolitisch einflussreich war Halls Mitwirkung in der *Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain* (2000), die vom Runnymede Trust und der Blair-Regierung unterstützt wurde. Kontrovers diskutiert wurde die Frage, ob der Kommissionsbericht ›Britishness‹ als implizit rassistisches Konzept darstelle. Halls intellektueller Einfluss auf die *cultural studies* auch außerhalb des Vereinigten Königreichs ist nicht zu unterschätzen.

Theorie und Praxis

Stuart Halls kulturpolitische Arbeit illustriert die Resonanz der Literatur- und Kulturtheorie außerhalb der britischen Universitäten, auch und gerade in Zeiten der zunehmenden Spezialisierung und Ökonomisierung der universitären Forschung seit der Jahrtausendwende. Die britische Literatur- und Kulturtheorie hat der Theoriebildung im ›luftleeren Raum‹ stets misstraut. Dies mag historisch mit dem britischen Empirismus und seinen fest verwurzelten philosophischen Traditionen zusammenhängen. Der allen Fundierungsversuchen gegenüber skeptische Dekonstruktivismus hat zwar auch in Großbritannien einzelne Anhänger gefunden (z. B. Derek Attridge, Christopher Norris, Julian Wolfreys), aber nie institutionell Fuß fassen können. Zur Postmoderne kontinentaler Prägung ging man in England stets auf Distanz. Im Allgemeinen betrachtet man auch die Schulenbildung skeptisch. Allen Unterschieden zum Trotz steht aber bereits seit Matthew Arnold das Nachdenken über die gesellschaftliche Funktion von Literatur, wie sie sich in Klassengegensätzen (nicht zuletzt auch ethnisch) manifestiert und differenziert, nach wie vor im Vordergrund des kritischen Nachdenkens über Literatur und Kultur in Großbritannien.

Die neuen englischsprachigen Literaturen

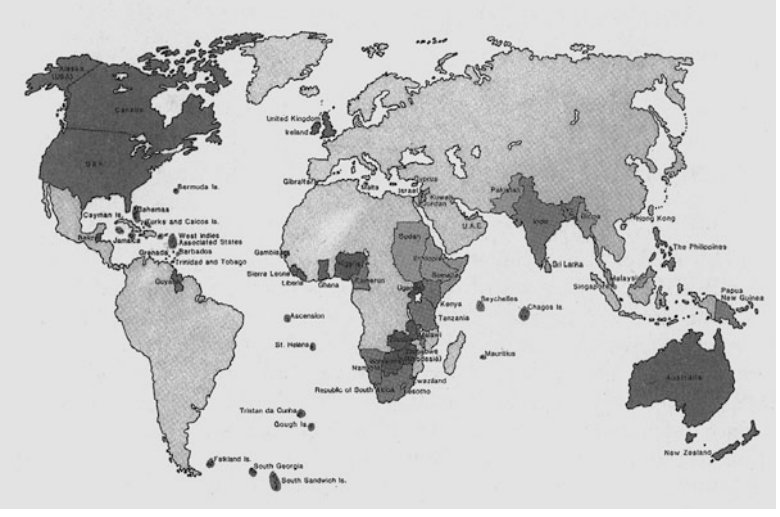
Die weltweite Auffächerung englischsprachiger Literatur in nachkolonialer Zeit

»The Empire Writes Back«

In einem Artikel der *Times* vom 3. 7. 1982 mit dem zugkräftigen Titel »The Empire Writes Back with a Vengeance« hat Salman Rushdie ein viel zitiertes Bonmot geprägt, das einen tiefgreifenden Wandel in der englischsprachigen Gegenwartsliteratur kennzeichnet: den Aufbruch der aus dem britischen Kolonialreich hervorgegangenen Literaturen, die sich mit wachsender Eigenständigkeit von der Platzierung an der weltliterarischen Peripherie lösen und gegen die etablierten Literaturzentren Europas antreten. Ähnlich wie zuvor die Literaturen der USA und Irlands die Emanzipation von der Kolonialliteratur zur Nationalliteratur geschafft hatten, konnten seit der Entkolonisierungsphase der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nun die Literaturen Kanadas, der Karibik, Afrikas, Indiens, Australiens und Neuseelands eine wohl der englischen Sprache sich bedienende, doch eigene Stimme finden, die zunehmend auch außerhalb der nationalen Grenzen gehört wurde. Wenn Rushdie seinen aufsehenerregenden Roman *Midnight's Children* (1981) als das überfällige Korrektiv eines indischen Autors zur Darstellung Indiens im englischen Roman von Kipling über E. M. Forster bis zu Paul Scott versteht, so identifiziert er sich vor allem als Dritte-Welt-Autor mit der Devise von der konternden Literatur der nachkolonialen neuen Nationen des indischen Subkontinents, Schwarzafrikas und der Karibik. Die angezeigte Wende gilt prinzipiell aber auch für die teils weiter zurückreichenden Literaturen der früher etablierten, mehrheitlich weißen Nationen Kanada, Australien und Neuseeland, die im Zuge der internationalen Machtverschiebungen der Nachkriegszeit ebenfalls zu einer gefestigteren Selbständigkeit fanden.

Die Weltkarte englischer Varietäten

Obwohl die Stellung des Englischen als führende Weltsprache auf das fragwürdige Kolonialerbe Großbritanniens zurückgeht und durch die ebenso zweifelhafte hegemoniale Einflußnahme der USA verstärkt wird, hat die heutige Verbreitung dieser erstmals globalen *lingua franca* unabweisliche Vorteile für die literarische Produktion und Rezeption. Geht man von der Verbreitung des Englischen als Muttersprache in Großbritannien, Irland, den USA, Kanada, der »westindischen« Karibik, West- und Südafrika, Süd(ost)asien, Australien und Neuseeland aus und bezieht die bilingualen Sprecher des Englischen als Hauptsprache mit ein, so ergibt das etwa eine halbe Milliarde Sprecher. Nimmt man das Englische als Zweitsprache vor allem in Südasien und Schwarzafrika (wo das Englische neben ein-



Die Verbreitung des Englischen als Weltsprache

heimischen Sprachen vielfach als Amtssprache fungiert) und als Fremdsprache meist bildungsprivilegierter Bevölkerungsschichten im Rest der Welt hinzu, so summiert sich das zu weit über einer Milliarde Sprecher, aus denen sich nach Maßgabe der Kompetenz das Potential anglophoner Schreiber und Leser rekrutiert. Zudem sind aus der Verbreitung des Englischen in aller Welt die Abwandlungen des Canadian English, Westindian English, der African Englishes, des Indian English, Australian English und New Zealand English hervorgegangen, die als »Varietäten« neben dem englischen Standard inzwischen anerkannt werden und den neuen National- und Regionalliteraturen ihr eigenes stilistisches Gepräge geben können. Die Weltkarte des Englischen und der englischsprachigen Literatur hat sich seit den 50er Jahren merklich geändert; und alle Anzeichen sprechen dafür, dass die Expansion der englisch sprechenden Weltbevölkerung außerhalb Großbritanniens, Irlands und der USA auch eine globale Verlagerung und multikulturelle Auffächerung der anglophonen Literatur mit sich bringt. Die englische Sprache und Literatur, deren Einheit schon durch die amerikanischen und irischen Verselbständigungen nachhaltig relativiert worden war, hat durch den fortgeschrittenen Differenzierungsprozess eine vollends neue Dimension erreicht.

Ethnische Minoritätenliteratur

Diese Entwicklung hat nicht zuletzt auf die Sprache und Literatur des Ursprungslandes angelsächsischer Kultur zurückgewirkt. Die Einwanderer, die während der Nachkriegszeit in Wellen vor allem vom indischen Subkontinent und aus der Karibik, aber auch aus anderen Ländern des Commonwealth nach Großbritannien gekommen sind, gehören als ethnische Minoritäten zum alltäglichen Erscheinungsbild der multikulturell sich verändernden Ballungsgebiete. Sie haben Varietäten eingeführt und eine minoritätenspezifische Literatur begründet. Entsprechende Abweichungen vom Standard English werden mit zunehmender Toleranz akzeptiert, und Werke der Minoritätenliteratur finden zum Teil sogar eine bevorzugte Beachtung. Namhafte englische Autoren von Anthony Burgess bis Emma Tennant stimmen darin überein, dass zumindest in der Erzählliteratur die wegweisenden Impulse von Autoren wie Rushdie ausgehen, der ebenso als britischer Minoritätenautor wie als anglophoner indischer Autor angesehen werden kann, wenn nicht – zumal nach seiner Übersiedlung in die USA – als kosmopolitischer Autor der indischen Diaspora. Es gibt hier offensichtliche Konvergen-

zen wie auch Parallelen zwischen den Literaturen. Das Aufkommen einer englischen Minoritätenliteratur erinnert an die weiter zurückreichende Literatur der ethnischen Minoritäten in den USA, die mittlerweile einen erheblichen Teil des nationalliterarischen Geschehens ausmacht. Eine ähnliche Entwicklung erfahren seit einiger Zeit die anderen ehemaligen Kolonien Großbritanniens mit überwiegend weißer Bevölkerung. In Kanada, Australien und Neuseeland bezeugt die Aktualität der von Ureinwohnern oder Immigranten verfassten englischsprachigen Literatur vergleichbare Ansätze eines multikulturellen Selbstverständnisses. Dass solche Minoritätenliteraturen oft mehr Gemeinsamkeiten untereinander oder mit anderen Dritte-Welt-Literaturen haben als mit der jeweiligen »Hauptströmung« der einheimischen Literatur, verdeutlicht das komplexe Ausmaß des gesamten Differenzierungsprozesses anglophoner Literatur.

Terminologische Abgrenzungen und Zuordnungsprobleme

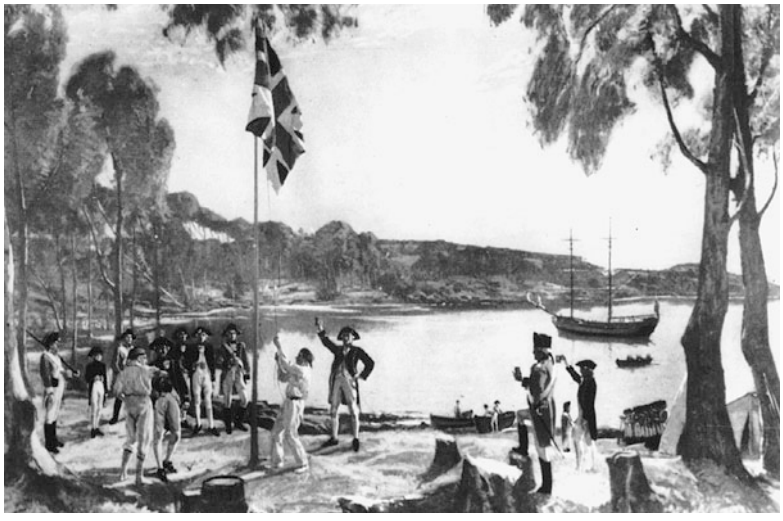
Problematik der Bezeichnungsvarianten

Von daher gesehen ist es kaum verwunderlich, dass die verfügbaren Oberbegriffe, die das englischsprachige Schrifttum außerhalb Großbritanniens, Irlands und der USA in seiner Gänze abdecken sollen, diese Funktion nur unbefriedigend erfüllen. Die Fragwürdigkeit der verwandten Bezeichnungen betrifft zum Teil ganz elementare Unstimmigkeiten. Der – vor allem in England – lange geläufigste Begriff der »Commonwealth-Literatur« ist schon vom politisch definierten Wortsinne her unzutreffend, da die wechselnde Mitgliedschaft einzelner Länder und die Unterschiede innerhalb des lockeren Staatenbundes kaum die durch die Bezeichnung beanspruchte Einheitlichkeit repräsentiert. Zudem legt er die Vorstellung von den Verzweigungen der englischen Literatur nahe, die letztlich das Mutterland angelsächsischer Kultur zum Maßstab macht. Die inzwischen häufiger verwandten Begriffe »Post-Colonial Literatures« und »New English Literatures« (oder genauer: »New Literatures in English«) haben den Vorzug der ausdrücklich angezeigten Pluralität und der angedeuteten Abweichung von Vorgegebenem. Allerdings bleiben auch hier entscheidende Begriffskomponenten einseitig oder missverständlich: »post-kolonial« bezeichnet nicht nur die nachkoloniale Zeit, sondern ein seit der kolonialen Einflußnahme andauerndes Kontinuum und stellt die literarische Entwicklung weitgehend unter das Vorzeichen der Reaktion auf den Kolonialismus; »neu« kennzeichnet ein Ensemble von Literaturen, die in recht unterschiedlichen Zeitspannen seit dem 19. Jahrhundert zur etablierten englischsprachigen Literatur hinzugetreten sind und allenfalls in der verspäteten internationalen Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenrücken. Insgesamt ist der zuletzt angeführte Begriff der unverfänglichste, da er sich der ideologiekritischen Programmatik der postkolonialen Literaturtheorie öffnet, ohne sich von ihr vereinnahmen zu lassen. Beide Bezeichnungen würden im übrigen vom Begriffsverständnis her durchaus die Einbeziehung der anglophonen Literaturen der USA und Irlands rechtfertigen, die gleichwohl in der Regel separat betrachtet werden.

Die »Familie« des Commonwealth mit dem britischen Löwen am Ruder: Karikatur im *Punch* (1897)

Typologie der Siedlerkolonien/ Erobererkolonien

Die Länder, um deren neue englischsprachige Literaturen es hier geht, unterscheiden sich zum Teil deutlich in ihrer Beziehung zu Großbritannien und im Vergleich untereinander. Nach einer kolonialgeschichtlichen Typologie kann man



Die Inbesitznahme des australischen Kontinents durch das Hissen der britischen Flagge in der Bucht von Sidney 1788

hinsichtlich der Landesnatur, Bevölkerungsstruktur, Herrschaftsverhältnisse und kulturellen Tradition »Siedlerkolonien« und »Erobererkolonien« voneinander abheben. Zu den Siedlerkolonien zählen Kanada, Australien und Neuseeland als Länder, die überwiegend von Europäern und zumal Briten besiedelt wurden. Während man dabei die Ureinwohner rücksichtslos dezimierte und verdrängte, verstand man die fremde Welt als großflächig unzivilisierten Leerraum, in den die angestammte Kultur – einschließlich der Muttersprache – zu verpflanzen war. Eine solche Transplantation gewährleistete einerseits ein gewisses Maß an rückversichernder Kontinuität, erforderte andererseits aber auch anpassungsbedingte Mutationen. Im Zusammenhang damit entstanden allmählich in der Ferne und Isolation selbständige Ansätze, die unter anderem zur relativ früh sich abzeichnenden, wenn auch nur schrittweise errungenen politischen Unabhängigkeit führten. Zu den Erobererkolonien sind die Länder Schwarzafrikas und Südasiens zu rechnen. Hier handelt es sich um Weltregionen, die von den Briten im Dienste der Handelskompanien ausgebeutet und im Namen des Empire zu großen Teilen vereinnahmt wurden, jedoch nicht dauerhaft beherrscht werden konnten. Die mehrheitlich einheimische Bevölkerung ließ sich zwar bis zu einem gewissen Grade und zumal in einer privilegierten Schicht beeinflussen, aber in ihren Stammes- oder Hochkulturen nicht völlig überfremden. Daraus ergaben sich besonders nachhaltige interkulturelle Konflikte, die nicht zuletzt das Dilemma konkurrierender Sprachen betreffen.

Gemischte Kolonietypen

Abgesehen von der eurozentrischen Begriffsproblematik, die im Falle der »Besiedlung« den Umstand der Marginalisierung oder gar Ausrottung ganzer Völker verschweigt, sind mit der Gegenüberstellung der Ländergruppen gewiss wichtige Unterschiede gerade auch im kulturellen Verhältnis zu Großbritannien markiert. Es gibt allerdings auch Weltregionen und Einzelstaaten, die sich nach den zugrundegelegten Kategorien nicht eindeutig typologisieren lassen. So vermischen sich in der Karibik und in Südafrika Züge der Siedler- und Erobererkolonien. In beiden Fällen haben die europäischen Siedler die Ureinwohner ausgerottet, zerstreut oder unterdrückt und Massen von schwarzen Afrikanern und Südasiaten (vor allem Indern) als entwurzelte, versklavte oder abhängig bleibende Arbeitskräfte ins Land geholt, deren Nachkommen heute die große Mehrheit der Bevöl-

Aus Indien angeworbene Vertragsarbeiter bei der Kakaoernte auf Trinidad

kerung ausmachen. Der maßgebliche Unterschied besteht darin, dass mit der Unabhängigkeit der karibischen Länder die Weißen ihre Vormachtstellung weitgehend einbüßten, während mit der Gründung der südafrikanischen Republik gerade die rassistische Repressivität der Weißen konsolidiert wurde. Da die Literatur Südafrikas – zumal während der Apartheid – durch direkte und indirekte Zensur gravierenden Kontrollen unterworfen war, die den schwarzen Autoren das Schreiben noch ungleich schwerer machten als sozialkritischen weißen Schriftstellern, gibt es hier eine entsprechend disproportionale literarische Produktivität, die das Land näher an die »weißen« Literaturen der einstigen Siedlerkolonien als diejenigen Schwarzafrikas rückt. Die karibische Literatur hingegen lässt sich aufgrund der Dominanz von Autoren afrikanischer und indischer Herkunft und des sozioökonomischen Entwicklungsstands der Region am sinnvollsten der Dritten Welt zuordnen.

Literatur der Dritten Welt

Die Bezeichnung Dritte Welt ist als neutraler Sammelbegriff für die Entwicklungsländer Afrikas, Asiens und Lateinamerikas zu verstehen. Abschätzige Assoziationen etwa der Drittrangigkeit verbieten sich, da der Ausdruck auf die Positionsbestimmung der betroffenen Nationen selber zurückgeht, die sich seit Mitte der 50er Jahre gegen die Fortsetzung kolonialistischer Tendenzen von seiten der Industrienationen formierten und gegenüber dem Ost-West-Konflikt der Supermächte und ihrer Einflusssphären einen separaten Block bildeten. Auch wenn die politischen Verhältnisse sich seitdem auf beiden Seiten der Nord-Süd-Achse erheblich verändert haben (und den krisengeschüttelten alten Industrieländern aufstrebende Schwellenländer wie Indien gegenübertreten), bleibt doch die für die Dritte Welt negative Grundlage des weltwirtschaftlichen Gefälles mit seinen soziokulturellen Konsequenzen nach wie vor bestehen. Die Länder der Dritten Welt tragen eben nicht zuletzt die Erblast der Erobererkolonien, im Unterschied zu den einstigen Siedlerkolonien, die heute zu den reichsten Ländern der Welt gehören. Das englischsprachige Schrifttum macht zwar nur einen Teil der Dritte-Welt-Literatur aus, vermittelt aber von Zentralamerika bis Ozeanien ein vielseitig repräsentatives Bild. Im übrigen bietet sich die Rubrik der Dritte-Welt-Literatur

für die hier vorgenommene zeitliche Eingrenzung an, da die Literatur der betreffenden Länder auf breiterer Basis erst in den 50er Jahren einsetzt. Schon aus Gründen der Vergleichsmöglichkeiten, aber auch nach Maßstäben einer gleichzeitig erreichten neuen Qualität soll auch die Literatur der einstigen Siedlerkolonien im Wesentlichen nur für diesen Zeitraum behandelt werden.

Autorenzuordnung

Die literarische Zuordnung einzelner Autoren ist oft noch viel schwieriger als die Klassifizierung der Literaturen. Die Personalien des Schriftstellers, die geographischen, sozialen und kulturellen Gegebenheiten seiner Herkunft und seines Werdegangs, prägen auch sein literarisches Selbstverständnis. Dies kommt in der Wahl der Werksprache, der Konzentration auf Themen, Schauplätze und Figuren sowie in der Bevorzugung von Gattungen und Schreibweisen zum Ausdruck und wird durch Abhängigkeiten vom Literaturbetrieb, den Publikationsbedingungen und den Rezeptionsmöglichkeiten, beeinflusst. Unter den Autoren aus der Dritten Welt, aber auch aus den ehemaligen Siedlerkolonien gibt es eine besonders große Anzahl von »expatriates«, die durch die kulturelle Beschränktheit oder die politische Unfreiheit des eigenen Landes nach England oder Nordamerika ins Exil getrieben wurden. Je dauerhafter ein solcher Aufenthalt ist, desto nachdrücklicher stellt sich die Frage nach der (inter)nationalen, multikulturellen Identität und der entsprechend literarischen Einordnung des Autors.

Autoren im Exil

Wie schon im Falle Rushdies bieten die Autoren der indischen Diaspora ein breit gestreutes Bild transkultureller Zugehörigkeiten. Während eine Autorin wie Bharati Mukherjee sich als indische Einwanderin in den USA versteht, in ihrem Erzählwerk überwiegend die Anpassungsprobleme von Immigrantinnen aus der Dritten Welt in den USA darstellt und ihr Schaffen in die Tradition der ethnischen Minoritätenliteraturen vergleichbarer amerikanischer Immigrantengruppen einreiht, stellt sich bei den beiden in Kanada lebenden Autoren Rohinton Mistry und M. G. Vassanji, der eine aus einer Bombayer Parsi-Familie, der andere aus einer in Ostafrika ansässigen indischen Familie, angesichts der Tatsache, dass sie mehr

Gruppenfoto indischer Autoren bei einem Treffen 1997 in London. Vordere Reihe: Vikram Chandra, Rohinton Mistry, Arundhati Roy, Salman Rushdie, Anita Desai.
Hintere Reihe: Amit Chaudhuri, Kiran Desai, Ardashir Vakil, Vikram Seth, Amitav Ghosh, Romesh Gunesekera (Sri Lanka)

über ihr Herkunftsmilieu als ihre Immigrationserfahrungen schreiben, die Frage, ob sie jeweils der kanadischen oder der indischen bzw. ostafrikanischen (Minoritäten-)Literatur zuzuordnen sind. Die in Pakistan aufgewachsene Autorin Bapsi Sidhwa wird man, obwohl sie als Parsi dort eine Randstellung einnimmt und in die USA übergesiedelt ist, angesichts ihres der Heimatregion gewidmeten Erzählwerks eher mit Pakistan assoziieren als Hanif Kureishi, den in England aufgewachsenen Sohn einer Engländerin und eines Pakistani, der sich in seinen Texten auf die Londoner Szene konzentriert und als ein Hauptvertreter der »Asiaten« in der ethnischen Minoritätenliteratur Englands angesehen wird. V. S. Naipaul, der einer indischen Familie in Trinidad entstammt, gehört nur historisch gesehen – gleichsam in zweiter Instanz – zur indischen Diaspora, im unmittelbaren Sinne ist er ein Repräsentant der karibischen Diaspora, der wie viele angehende Autoren dieser Region während der 50er Jahre nach England ging, um dort bessere Entfaltungsmöglichkeiten wahrzunehmen, als seine Heimatinsel bot, gleichwohl aber die Karibik in seinem Erzählwerk als eine thematische Bezugskonstante beibehielt. Darüber hinaus hat er sich vor allem mit Indien und Afrika beschäftigt, so dass er am besten als kosmopolitischer Dritte-Welt-Autor einzustufen ist, dessen persönlicher Standpunkt allerdings durch die entschiedene Loslösung von seiner Herkunftskultur und die einseitige Hinwendung zu der seiner britischen Wahlheimat gekennzeichnet ist. Bei anderen karibischen Romanautoren wie George Lamming und Sam Selvon, die einerseits stärker die Immigrantensituation ihrer Minderheitengruppe in England thematisieren, andererseits später zurückgekehrt bzw. nach USA und Kanada übergesiedelt sind, stellt sich die Frage der nationalliterarischen Zuordnung auf wiederum andere Weise. Ethnische, kulturelle und regionale Loyalitäten können dabei eine konfliktreiche Rolle spielen. Wenn E. K. Brathwaite als karibischer Schwarzer die Autoren-Emigration als endgültige Entwurzelung ablehnt und die konsequente »Kreolisierung« der einheimischen Kultur durch die Rückbesinnung auf das afrikanische Erbe fordert, so vertritt Derek Walcott als karibischer Mulatte, der abwechselnd in den USA und der Karibik lebt, die unvermeidliche Doppelverpflichtung gegenüber der schwarzen wie der weißen Tradition (Shabine, den Protagonisten der Sequenz »The Schooner *Flight*« lässt er dies lakonisch auf die Pointe bringen »I have Dutch, nigger, and English in me, / and either I'm nobody, or I'm a nation«). Als politisch Verfolgte sind vor allem afrikanische Autoren ins Exil nach England oder Amerika gegangen. Dies betrifft nicht nur Apartheids-Gegner wie die »Farbigen« Dennis Brutus und Alex LaGuma, die nach 1961 bzw. 1966 außerhalb Südafrikas den Kampf gegen das Regime fortsetzten, sondern auch Kritiker totalitärer Systeme in Schwarzafrika wie Ngugi wa Thiong'o, der seit 1982 außerhalb Kenias den Widerstand gegen den einheimischen Neokolonialismus fortzuführen sucht. Alle drei Autoren sind auch insofern exemplarische Fälle, als sie zuvor die Opfer willkürlicher Inhaftierungen gewesen waren.

Transkulturelle Zugehörigkeiten

Wie immer die Wanderbewegungen und langjährigen Auslandsaufenthalte solcher Autoren motiviert sein mögen, sie ergeben interkulturelle Kontakte zwischen einzelnen Autoren und Literaturen. Im übrigen zeichnen sich dabei aufschlussreiche Routen und Wegenetze ab. So sind zahlreiche karibische Autoren nach England ausgewandert, wo sie sich – einzeln und als Gruppe – überhaupt erst literarisch etablieren konnten, und haben dann vielfach ihre Wurzeln in Afrika oder Indien gesucht, bevor sie nach England oder in die Karibik zurückgekehrt sind oder sich der neuen Einwanderungswelle nach Nordamerika angeschlossen haben. Diese für die Zeit seit den 70er Jahren charakteristische Verlagerung der

Interkulturelle Vernetzung

Migrationsrouten, die mit der Verschlechterung der ökonomischen Verhältnisse in Großbritannien und der Liberalisierung der Einwanderungsgesetzte in den USA und Kanada zusammenhängt, gilt auch für die indische Diaspora und hat darüber hinaus zu einer verstärkten Präsenz von Autoren aus der Dritten Welt in Nordamerika geführt. Sind mit solchen transkulturellen Wegestationen besonders komplizierte Identitätsprobleme verknüpft, so schaffen sie doch zugleich neuartige Vernetzungen einer englischsprachigen Weltliteratur, wobei sich die Bezugslinien von der einseitigen Tradition des Verhältnisses von Kolonialmacht und Kolonie deutlich zugunsten der Affinitäten und wechselseitigen Einflüsse zwischen den ehemaligen Kolonien verlagern.

Postkoloniale Theoriebildung

Implikationen des postcolonialism

Die Literaturwissenschaft, die sich mit einiger Systematik seit den 60er Jahren mit den neuen englischsprachigen Literaturen beschäftigt, erfuhr seit den späten 70er Jahren einen Theorieschub, der den Blick für die postkoloniale Problematik geschärft hat. Unter dem schillernden Schlüsselbegriff *postcolonialism* wird die kritisch diskursive Reaktion auf den Kolonialismus verstanden, die weltweit auf die endgültige Emanzipation vom Kolonialerbe zielt. Das Präfix *post* kennzeichnet unterschiedlich markierte nachkoloniale und ausgeprägt antikoloniale Tendenzen dieser Art. Im weitesten Sinne bezieht der Begriff sich prinzipiell auf beide Seiten des Wechselverhältnisses zwischen (ehemaligem) Kolonisator und (ehemaligem) Kolonisiertem und bezeichnet mit dem *post* einen schon in der Frühzeit des Kolonialismus einsetzenden Prozess fortwährender Auseinandersetzung mit der kolonialen Konstellation, der eine – bezweifelbare – historische Linearität hypostasiert. Im engeren Sinne bezieht sich der Begriff auf die Zeit nach der Unabhängigkeit der Kolonien, die meist allerdings nicht einfach chronologisch aufgefasst wird, sondern mit der Verarbeitung des nachwirkenden oder wiederkehrenden Kolonialismus assoziiert ist. Zur Problematik des Begriffs gehört, dass er unterscheidbare oder sich überlagernde Zustände und Vorgänge erfasst. Schon nach dem geläufigen Modell des Spannungsverhältnisses zwischen metropolitanem Zentrum und kolonialer Peripherie ergeben sich komplexe Verschiebungen und Verschränkungen. Das gilt für das ambivalente Kolonialerbe der Verbreitung europäischer Sprachen, Denkweisen, Wissenssysteme und Kunstformen in nichteuropäischen Regionen der Welt, mit denen sich die unabhängig werdenden Kolonien in der Bemühung um kulturelle Eigenständigkeit kontrovers auseinandergesetzt hat. Geschah dies verstärkt in nachkolonialer Zeit, so gab es andererseits neokoloniale Zwänge, wie sie von den USA ausgeübt wurden, die mit der Entwicklung zur führenden Industrienation und Militärmacht die imperiale Rolle Europas insofern übernahmen, als sie weltweit politisch intervenierten, wirtschaftlich dominierten und kulturell Einfluss nahmen. Zugleich gab es globale Migrationsbewegungen, zumal der Diaspora aus der Dritten Welt, die als unübersehbare ethnische Minoritäten etwas von dem Konfliktpotential an die imperialen Zentren zurückgegeben und diese multikulturell verändert haben.

Die postkoloniale Literaturtheorie wurde vor allem von Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak und Homi Bhabha entwickelt, Literatur- und Kulturwissenschaftlern in den USA und England, die aus Ländern der Dritten Welt stammen. Die bahnbrechende, interdisziplinär einflussreiche, wenn auch in manchen

Verallgemeinerungen umstrittene Schrift ist Saids *Orientalism* (1978). Der kolonialismuskritische Schlüsselbegriff des »Orientalismus« bezeichnet einen vom Okzident entwickelten Diskurs über den Orient, der durch die abwertende Darstellung des Anderen die eigene Identität profiliert und privilegiert, um imperiale Hegemonieansprüche auf die so abgegrenzte Welt zu rechtfertigen. Dieser orientalistische Diskurs umfasst nicht nur die Sparten der herkömmlichen Orientalistik, sondern die Vorstellungsmuster und Darstellungsweisen in einem breiten Spektrum von Texten (literarische Werke, Reiseführer, journalistische Berichte, politische Traktate, naturwissenschaftliche Studien, philosophische und religionskundliche Schriften), die seit dem 18. Jahrhundert in England und Frankreich und seit dem Zweiten Weltkrieg in den USA den Orient bevormundet und vereinnahmt haben und in einer Tradition stehen, die letztlich bis in die Antike zurückzuverfolgen ist. Mit dem Autoritätsanspruch der überlegenen Kultur entwirft darin der Westen auf dichotomisch manipulierter Vergleichsbasis und mithilfe einer heterogenen Stereotypik ein quasi-mythisches Bild vom Osten, das diesem eine Disposition zur Sensualität, Irrationalität, Dekadenz, Femininität, Korruption und Brutalität unterstellt. Dieser Orient ist eine bewusste oder unbewusste Projektion, die latent oder manifest zum Ausdruck kommt, entgegengesetze Realitäten hartnäckig übersieht und direkt oder indirekt der kolonialen Kontrolle dient. Die antikolonialistische Diskursanalyse hat solche Zusammenhänge offenzulegen. In *Culture and Imperialism* (1993) entwickelt Said sein Konzept der Orientalismus-Kritik insofern weiter, als er nun eine umfassendere Theorie des Zusammenhangs zwischen Kultur und Imperialismus erstrebt, die den Gegenstandsbereich auch auf außerorientalische Kolonien ausdehnt (besonders die Karibik, Schwarzafrika, Indien, Australien, aber auch Irland) und stärker die antiimperialistischen Widerstände betont, um zu einem ausgeglicheneren Bild der Kolonisierungs- und Entkolonisierungsprozesse zu kommen, wie sie sich in eurozentrischen Texten seit dem 17. Jahrhundert und antikolonialistischen Texten des 20. Jahrhunderts abzeichnen.

Said: wegweisende Orientalismus-Kritik

Edward Said

Spivak verbindet in ihrer Theorie auf eigenwillige Weise dekonstruktivistische, feministische und marxistische Ansätze, die vor allem dem Problemkomplex von Rasse, Geschlecht und Klasse gelten. In einer Reihe von Aufsätzen, die in den Bänden *In Other Worlds* (1987) und *Outside in the Teaching Machine* (1993) gesammelt sind, diskutiert sie das Problem einer adäquaten Darstellung der Dritten Welt, die eine konsequente Berücksichtigung der Heterogenität der (post)kolonialen Verhältnisse in ihren kulturellen und historischen Besonderheiten erfordert. Spivak markiert die Unterschiede zwischen der Elite und der subalternen Mehrheit der kolonisierten Völker, zwischen der kosmopolitischen Diaspora und der einheimischen Bevölkerung der Dritte-Welt-Länder, zwischen der in europäischen Weltsprachen und in bodenständigen Sprachen verfassten Literatur (ihre exemplarischen Texte stammen von Rushdie und Kureishi ebenso wie von der bengalischen Autorin Mahasweta Devi) und hebt nicht zuletzt die Divergenzen hervor, die sich aus der Geschlechterrollenverteilung ergeben. Sie kritisiert die essentialistischen Neigungen auf beiden Seiten der (post-)kolonialen Konstellation: in der weiterhin eurozentrischen Vereinnahmung der Dritten Welt durch unreflektierte Verallgemeinerungen im Westen und in der umgekehrten Ethnozentrik eines dem »Nativismus« verschriebenen Denkens in der Dritten Welt. In ihrem bekanntesten Essay, »Can the Subaltern Speak?« (separat 1988), geht sie auf die doppelte Unterdrückung der südasiatischen Frau ein und argumentiert, daß sie als Opfer der einheimischen patriarchalischen Tradition wie des briti-

Spivak: Sprachlosigkeit des Subalternen

schen Imperialismus zum Schweigen verurteilt ist und auf keine angemessene Beschreibung ihrer Situation hoffen kann. Spivak postuliert eine Kritik der Entwicklungsideologie, deren Bezugsrahmen gleichermaßen den »transnationalen Migranten« in der Ersten Welt und den »obskuren Subalternen« der Dritten Welt erfasst.

Bhabha: transkulturell kreative Hybridität

Bhabhas Hauptinteresse gilt der psychodynamischen Komplexität des wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses von Kolonisator und Kolonisiertem. In der Aufsatzsammlung *The Location of Culture* (1994) sieht er die problematische Identitätsfindung in der (post)kolonialen Konstellation als intrikaten Prozess, der in der Bemühung um gegenseitige Anerkennung von widersprüchlichen Affekten gekennzeichnet ist. Entsprechend betrachtet er die Obsession kolonialistischer Stereotypisierung als ambivalentes Phänomen, das eher ein unterschwelliges Absicherungsbedürfnis verrät als den Eindruck einer gefestigten Autorität vermittelt. Ähnlich lässt die Dialektik der »Mimikry« die koloniale Autorität gebrochen erscheinen, da die begrenzte Assimilation des Kolonisierten das zerrspiegelhafte, subversiv einsetzbare Bild des »beinahe, aber doch nicht ganz Gleichen« zurückgibt. Bhabhas einflussreichster Schlüsselbegriff ist der einer positiv verstandenen, aus der kolonialen Konstellation herleitbaren, doch die mit ihr assoziierten Dichotomien überwindenden Hybridität. Sein postkoloniales Projekt verfolgt eine »Befreiungsästhetik«, die gegen die hegemonialen Darstellungsnormen interveniert, ohne die Opposition antagonistisch einfach umzupolen oder das interkulturelle Spannungsmoment ganz aufzulösen. Das Entwicklungspotential dieser Ästhetik erkennt er vor allem in der »double vision« jener im Grenzbereich zwischen den Kulturen sich bewegenden Migranten und Randständigen mit ihrem multiplen historischen Wissen. Zumal die im »third space« des »in-between« positionierten zeitgenössischen Künstler (etwa Naipaul, Rushdie und Walcott) können die komplexe Grenzzonenperspektive in kreativer Übertragung vermitteln und so paradigmatisch dazu beitragen, dass soziale Gegensätze nach Rasse, Klasse, Geschlecht, Nation oder Generation abgebaut werden. Ähnlich wie Said sieht Bhabha auf der Grundlage einer grenzüberschreitenden kosmopolitischen Außenseiter-Poetik eine neue Weltliteratur entstehen, die sich weder auf das Nationale festlegen lässt, noch in eine vage Universalität sich verflüchtigt.

The Empire Writes Back: *Modelle und Strategien der Dezentralisierung*

Die bekannteste Schrift zur postkolonialen Literaturtheorie, die zugleich maßgeblich das Verhältnis zur literarischen Praxis anglophoner Autoren beleuchtet, ist das Gemeinschaftswerk *The Empire Writes Back* (1989, 2002) der Australier Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. Es bietet einen Forschungsbericht zur Theoriebildung, der auch die poetologischen Konzepte der Autoren einschließt, und eine komparatistische Synopse der Schreibansätze und Strategien in den Literaturen, die als Ausdruck eines Dezentralisierungsprozesses gesehen werden: In der subversiven Verweigerung des imperialen Diskurses (»abrogation«) und der Aneignung eines indigenen Diskurses (»appropriation«) entsteht eine dialektisch dynamische Hybridität, die in der fortwährenden Auseinandersetzung mit der »aufgepfropften« Kultur kreative Energien freisetzt, wobei die Methoden des umdeutenden »rereading« und neuschaffenden »rewriting« eine wichtige Funktion übernehmen. Die literarische Entkolonisierung beginnt schon bei der Sprache, die dem privilegierten Standard des britischen Englisch eigene Varietäten entgegensetzt. In der Theoriebildung werden drei Modelle unterschieden: nationale oder regionale Theorien, die sich den Wesensmerkmalen etwa der kanadischen oder karibischen Literatur widmen; ethnische Theorien, die sich auf die Literatur einer Rasse wie das »black writing« konzentrieren; komparatistische

Theorien, die den Berührungspunkten zwischen gruppierbaren Literaturen – etwa der Dritten Welt – gelten. Wo diese Theorien Essentialismen wie *Canadianness* oder *pan-Africanism* abstrahieren, ist freilich Skepsis angebracht, auch wenn entsprechende Orientierungsversuche oft bei den Autoren selber eine große Rolle spielen.

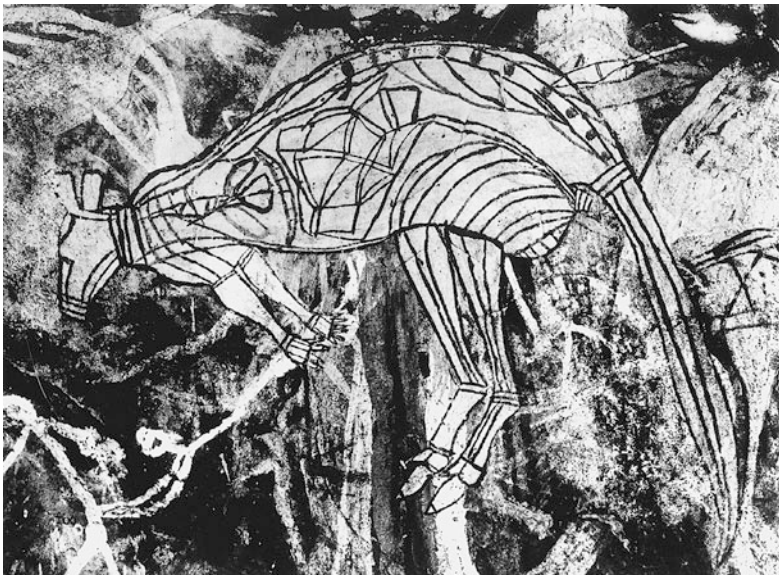
Wie immer man die postkoloniale Literaturtheorie beurteilt, ihr Einfluss ist gegenwärtig unübersehbar. Die postkolonialistische Fokussierung bringt allerdings auch die Gefahr der kritischen Verengung der Lesarten und einer Verkürzung der Literaturen. Es fragt sich, inwieweit die Mehrheit der Autoren zwischen Kanada und Neuseeland tatsächlich das Primärinteresse am anti-kolonialen Diskurs und an der transkulturellen Hybridität teilt oder ob sie nicht mindestens so sehr an der Problematik des Individuums in seiner unmittelbaren Umwelt und vor dem Hintergrund der sich wandelnden modernen Welt interessiert ist, in die solche Fragen nur sekundär hineinspielen. Wenn auch in diesem Überblick der postkolonialen Perspektive eine Vorrangigkeit eingeräumt wird, so kann damit nicht der Anspruch einer auch nur ansatzweise vollständigen Behandlung der neuen englischsprachigen Literaturen erhoben werden.

Kulturelle Determinanten und historischer Hintergrund

Geographische Gegebenheiten

Bestimmte kulturelle Dispositionen der postkolonialen Länder sind schon von den geographischen Gegebenheiten her erklärbar. Eine auffällige Gemeinsamkeit der ehemaligen Siedlerkolonien findet sich in der Konzentration von mehr als drei Vierteln der Bevölkerung in urbanisierten Randzonen: im Grenzgebiet – vor allem des Südostens – von Kanada zu den USA, an der Südost- und teils der Südwestküste Australiens, an der Küste vorwiegend der Nordinsel Neuseelands. Diese Platzierung legt die ausgeprägte Polarität von Zivilisationssaum und wildödem Landesinneren samt den Paradoxien von kontinentalem Zentrum und Peripherie nahe, die in Kanada und Australien immer wieder Anstöße zur archetypischen Projektion in der Literatur gegeben hat. Der Sachverhalt erklärt zugleich – zusammen mit einem betont egalitären Gesellschaftsbild – das Hervortreten des konformistischen Suburbia-Milieus in Australien und Neuseeland, das dortige Autoren besonders massiv zur literarischen Auseinandersetzung herausfordert. Außerdem hat sich in Australien und Neuseeland aufgrund der Lage am »anderen« Ende der Welt ein Antipoden-Bewusstsein herausgebildet, das häufig in literarische Konstellationsmuster eingeht. Alle drei Aspekte spielen etwa in Patrick Whites Erzählwerk eine wesentliche Rolle.

In den Ländern der Dritten Welt ist die Bevölkerung gleichmäßiger verteilt: Nimmt man die beiden größten – Indien und Nigeria – als Beispiel, so leben gut zwei Drittel auf dem Lande und von der Landwirtschaft. Gleichwohl treten hier die Gegensätze zwischen den städtischen Zentren und dem Hinterland noch krasser hervor, da die Extreme der vordringenden modernen Welt und einer bodenständig überkommenen archaischen Welt aufeinanderprallen. Der traditionsreiche Stadt-Land-Kontrast der Literatur bekommt in diesem Zusammenhang neues Gewicht, wenngleich mit der Einschränkung, dass die meisten indischen und afrikanischen Autoren zwangsläufig eher die Perspektive der eigenen urbanen,



Känguru-Höhlengemälde der Aborigines im typischen» Röntgen«-Stil

mittelständischen Minderheit zugrunde legen als die der Landbevölkerung. Die geographische Lage der englischsprachigen Karibik ist in erster Linie durch die Isolation der weit verstreuten kleinen Insel- und Küstenstaaten gekennzeichnet. Sie hat das Aufkommen eines pankaribischen Bewusstseins, das eher unter dem Solidaritätsdruck des englischen Exils zustandekam, erschwert und zumal schwarze Autoren von Lamming bis Caryl Phillips zu charakteristischen Strukturmustern und Symbolkomplexen inspiriert, wenn sie etwa den Atlantik als geschichtsträchtigen Ort des Kollektivtraumas jener »Middle Passage«, der Überfahrt der Sklavenschiffe von Westafrika in die Neue Welt, oder das Inseldasein als Schicksal des Gestrandeten heraufbeschwören, was der allgegenwärtigen See die Funktion eines variationsreichen Topos verleiht. Die geographische wie soziale Isolation gibt allerdings auch immer wieder Anstöße zu Sammelbewegungen der Autoren: von den Bemühungen um ein panafrikanisches Traditionsbewusstsein auf dem schwarzen Kontinent bis zur Formation einer die Ureinwohner des australasiatischen Raums umfassenden »South Pacific Literature«.

Soziale Faktoren: Siedlerländer

Soziale Gegebenheiten bestimmen noch offensichtlicher die kulturellen Grundtendenzen dieser Länder. In den Siedlerkolonien liegt die Vorherrschaft bei Weißen teils so divergierender Herkunft, dass tiefgehende Konflikte nicht ausbleiben konnten. Kanada ist intern eine durch die »two solitudes« der Anglo-Kanadier und der Franko-Kanadier, Nachkommen der einst auf amerikanischem Boden rivalisierenden Kolonialmächte, immer wieder von der Spaltung bedrohte Nation und extern ein durch den – gerade im Medienzeitalter – übermächtigen Einfluss des Nachbarn USA, die selber ursprünglich eine Siedlerkolonie waren, kulturell bedrängtes Land. Südafrika befand sich bis zur Aufhebung der Apartheid in der Hand einer Minderheit untereinander rivalisierender »Buren« und Nachkommen der Engländer, die in der Diskriminierung der Nicht-Weißen vereint waren. Aus der so bedingten Zweisprachigkeit erwächst das Nebeneinander von Literatursprachen, die das Konzept einer Nationalliteratur fundamental infrage stellen. In Australien hat das starke Kontingent irischer Einwanderer neben der Bevölkerungsmehrheit englischer Herkunft eine spezifische Kulturtradition »anglokelti-

scher« Mischung geschaffen, auch wenn hier die Sprache im Wesentlichen die gleiche ist. Eine Besonderheit der ethnischen Zusammensetzung Neuseelands stellt der Anteil der Maori von über acht Prozent an der Bevölkerung dar, der im Vergleich zur verschwindenden Minderheit der jeweils weniger als ein Prozent ausmachenden Ureinwohner Kanadas und Australiens das entsprechend stärkere Hervortreten dieser ethnischen Gruppe unter den Autoren erklärt.

Dritte-Welt-Länder

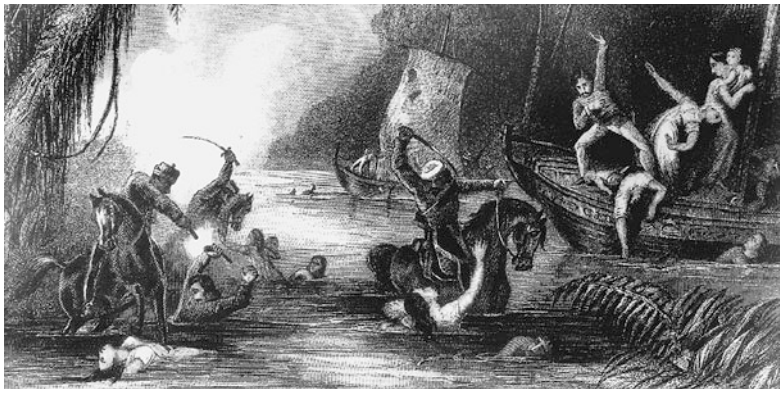
In der Dritten Welt und in Südafrika unterscheidet sich die ethnische Situation durch die umgekehrten Mehrheitsverhältnisse. Schwarzafrika und der indische Subkontinent sind Vielvölkerregionen, die sich in – teilweise überlagerte – Kulturräume diverser Sprachen, Religionen, Gebräuche und anderer Traditionen aufgliedern, eine hohe Analphabetenquote aufweisen und durch die Mündlichkeit herkömmlicher Verständigungs- und Überlieferungsformen oder aber – und zunehmend – die Kommunikationsmethoden der modernen Medien geprägt sind. Sie haben eine nur wenige Prozente der Bevölkerung ausmachende privilegierte Schicht hervorgebracht, die das Englische als Zweitsprache so weit beherrscht, dass sie zum Kreis potentieller Autoren und Leser anglophoner Literatur gehört. Deutliche Unterschiede zwischen beiden Regionen bestehen darin, dass die britische Kolonisierung Afrikas insgesamt befristeter und weniger flächendeckend war als die des indischen Subkontinents, der allerdings aufgrund der jahrtausendealten Tradition einer aufnahme- und wandlungsfähigen Hochkultur die Überfremdungsphase in mancher Hinsicht leichter verarbeiten konnte. Dies erklärt wohl auch den Umstand, dass in Afrika das Problem der Sprachenwahl heftiger diskutiert und die literarische Wiederbelebung der mündlichen Tradition nachhaltiger vertreten wird als in Indien. Hinzu kommt, dass Indien über eine breitere und ältere schriftsprachliche Überlieferung verfügt als Afrika, wo das im Osten verbreitete Kisuaheli, eine der wenigen einheimischen Schriftsprachen des Kontinents, zum Englischen als übernationale Verkehrssprache eine Alternative bildet, während der bevölkerungsreiche Westen Afrikas muttersprachlich so zersplittert ist, dass selbst innerhalb ein und derselben Nation auf das Englische als *lingua franca* kaum verzichtet werden kann. In der Karibik und in Südafrika liegen die Dinge insofern ganz anders, als hier die besonders entwurzelte oder unterdrückte Mehrheit der Bevölkerung die angestammte Kultur nur rudimentär erhalten konnte bzw. an der herrschenden Kultur nur restriktiv teilhaben durfte. Sprachlich gibt es für karibische Autoren keine Alternative zum anverwandelten Englischen; und für die diskriminierten Schwarzen, Farbigen und Asiaten unter den südafrikanischen Autoren ist die Verwendung von Englisch oder Afrikaans ein zur Kommunikation zwischen den Gruppen notwendiges, doch als Sprache der Unterdrücker aufgezwungenes, somit besonders fragwürdiges Medium, wobei das Englische allerdings schon als Sprache der liberaleren Weißen gegenüber dem Afrikaans einen Vorzug genießt. Die nicht-weißen Literaturen der Karibik und Südafrikas aber leiden am Mangel einer – weitgehend verlorengegangenen oder nie recht zustandegekommenen – Kontinuität der Entwicklung.

Historischer Hintergrund

Zur entscheidenden Entkolonisierungsphase, der Auflösung des British Empire und dessen Überführung in das Commonwealth of Nations, kam es im Gefolge des Zweiten Weltkriegs. Die politische und ökonomische Schwächung Großbritanniens, der zunehmende Einfluss der neuen Supermacht USA, der verstärkte Unabhängigkeitsanspruch der in den Krieg hineingezogenen Kolonien, eine immer mehr Länder erfassende industrielle, urbane »Modernisierung« sowie eine imperialistischen Neigungen entgegenstehende Weltmeinung – all dies waren Faktoren, die diesen Prozess beschleunigten. Nachdem die alten Siedlerkolonien

schrittweise und in der politischen Praxis weitgehend schon zu Beginn des Jahrhunderts unabhängig geworden waren, erreichte nun auch die Vielzahl der übrigen Kolonialländer die nationale Eigenständigkeit: Indien 1947, Ghana 1957, weitere afrikanische Länder in den 60er Jahren, die karibischen Länder seit 1962. Allerdings traten viele der neuen Nationen schon durch die Festlegung der meist kolonialgeschichtlich vorgegebenen, bodenständige Kulturräume zusammenzwängenden oder auseinanderdrängenden Grenzen ein schwieriges Erbe an. Die Staatsgründungen zeitigten im Vorfeld oder in der Folge blutige Konflikte wie den zur Landesteilung führenden Gegensatz zwischen Hindus und Muslimen in Indien, die Mau Mau-Unruhen in Kenia oder den Bürgerkrieg in Nigeria. Die Entwicklung zur vollen politischen Unabhängigkeit ging mit einer nachdrücklicheren Motivation auch zur Regeneration der kulturellen Eigenständigkeit einher, und zwar nicht nur in den neuen Nationen der Dritten Welt, die den gesamten Prozess relativ abrupt erlebten, sondern auch in etablierteren Nationen wie Kanada und Australien, die schon im ausgehenden 19. Jahrhundert einen nationalliterarisch bedeutenden Entwicklungsschub erfahren hatten (Kanada durch die »Confederation Poets«, Australien durch die *Bulletin*-Gruppe), seit den 50er Jahren aber erneut und gründlicher als je zuvor die nationalkulturelle Identität zu bestimmen versuchten. Dies ist auch insofern eine die postkolonialen Länder verbindende Tendenz, als die überfällige Befreiung aus der Abhängigkeit von Großbritannien den verstärkten Einfluss der USA nach sich zog, die als führende Industrienation und Supermacht weltweite Interessen verfolgten und als englischsprachiges Vorbild eines hohen Lebensstandards und modernen Lebensstils vielversprechende Orientierung boten. Daraus ergaben sich vielfach andere Unselbständigkeiten, die etwa in der einseitigen Industrialisierung von Dritte-Welt-Ländern, der politischen Vereinnahmung im westlichen Lager des Kalten Krieges und einer weltweit sich ausbreitenden, zweifelhaften »Amerikanisierung« zutage traten. Aus den USA kamen zugleich aber auch die kräftigsten Anstöße zu Gegenbewegungen, die sich im internen Widerstand formiert hatten und vielerorts ähnliche Entwicklungen inspirierten. Dem Civil Rights Movement folgten andere Protestbewegungen gegen die bürgerrechtliche Benachteiligung ethnischer Minoritäten; das Black Power Movement bestärkte die Schwarzen Afrikas und der karibischen Diaspora in einem neuen Selbstwert- und Zusammengehörigkeitsgefühl; das Women's Lib Movement fand in zahlreichen Ländern Nachfolgeorganisationen zur Frauenemanzipation, und der evolutionäre Zeitgeist der freizügigen, pluralistischen 60er Jahre bewirkte auch in anderen Gesellschaften mit vergleich-

Widerstand gegen die britische Kolonialherrschaft in Indien: Gemetzel während der »großen Meuterei« von 1857; Mahatma Gandhis gewaltlose Kampagne



baren Wertsystemen und Verhaltenskonventionen (zumal puritanischen Erbes) einen merklichen Wandel der Sitten und des Lebensstils. Wenn die politische, ökonomische Hegemonie der USA für viele Dritte-Welt-Länder auf eine Fortsetzung der kolonialistischen Fremdbestimmung hinauslief, so waren sie allerdings nicht minder von der Korruptionserscheinung eines einheimischen Neokolonialismus betroffen, der auch im notorischen Wechsel der Militärregimes und Despoten diverser schwarzafrikanischer Staaten nur allzu offenkundig geworden ist.

Problematik postkolonialer Modernisierung

Der historische Prozess der Modernisierung, der mit den neuerlichen Tendenzen zur Globalisierung eine neue Dimension erreicht hat, bringt in den postkolonialen Ländern besondere Probleme mit sich. Auch wenn er bereits in der Kolonialzeit einsetzt, führt er durch das Überspringen europäischer Entwicklungsphasen zur Kollision moderner und archaischer Lebenswelten, zumal in den Dritte-Welt-Ländern Afrikas und Asiens, aber auch in den – oft als Vierte Welt bezeichneten – verbleibenden Kulturräumen der Ureinwohner in den Siedlerländern, alles potenzierte Beispiele der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, die sich auch in den entsprechenden Literaturen niederschlägt. Die Tatsache, dass die emanzipatorischen Vorbilder eher den Minoritätenbewegungen der USA als der den *American way of life* repräsentierenden Mehrheit entstammten, erklärt die verbreiteten Ressentiments gegenüber einem überfremdenden Neokolonialismus, der in seiner trivialsten Erscheinungsform oft als *cocacolonization* angeprangert wird. Und wenn man die Globalisierung auch positiv als eine Öffnung der dominanten westlichen Länder für den Rest der Welt verstehen kann, die nicht zuletzt das Interesse an dessen Literaturen fördert, so steigt umgekehrt über die internationalen Medienmarktfusionen wiederum die Tendenz einer erneuten Bevormundung des Literaturbetriebs in jenen Teilen der Welt, die gerade damit begonnen hatten, im Publikationswesen ein gewisses Maß an Eigenständigkeit zu erreichen.

Literarhistorische Entwicklungstendenzen und Bedingungen des Literaturbetriebs

Grundmuster der literarischen Emanzipation

Die zeitgeschichtlichen Veränderungen haben sich unübersehbar auf die Literatur ausgewirkt. Die hervortretenden Autorengruppen und thematischen Schwerpunkte, aber auch die Bevorzugung bestimmter ästhetischer Konzepte und formaler Methoden verdeutlichen diesen Zusammenhang. Vor allen Dingen zeigt sich das jedoch an den literarhistorischen Übergängen von der weithin abhängigen Kolonialliteratur zur maßgeblich eigenständigen Nationalliteratur und weiter zur international offenen, sich neu formierenden Weltliteratur. Im Frühstadium der nationalliterarischen Entfaltung stehen Fragen der individuellen, sozialen und nationalen Identität im Zentrum, die von persönlichen wie gesamtgesellschaftlichen Ansätzen her thematisiert und in den realistischen Konventionen des – oft autobiographischen – Entwicklungsromans, der Familien- und Lokalchronik und der zeitgeschichtlichen Synopse dargestellt werden, wobei symbolische Züge das Geschehen in einen allgemein menschlichen Zusammenhang rükken können. Diese Grundtendenz verbindet sich in den Siedlerländern mit einer Erkundung des Landesganzen oder der heimischen Region im Sinne der geistigen Inbesitznahme und in den Dritte-Welt-Ländern mit einer revisionistischen Aufar-

beitung der Kolonialgeschichte im Sinne der Wiederaneignung einer lange verdeckten und nun freigesetzten Vergangenheit. In beiden Fällen bemühte man sich intensiv um die literarische Erschließung, Wiederbelebung und Weiterentwicklung bodenständiger folkloristischer Traditionen. Nach Anfängen einer eigenständigen Neuorientierung, die das kulturelle Nationalbewusstsein stärkte und Aussichten auf eine kreative Zukunft eröffnete, setzten sich seit den 60er Jahren eine radikalisierte Gesellschaftskritik und eine grundlegend relativierte Weltsicht durch – Denkweisen, die unter anderem mit der Desillusionierung über die Fehlentwicklung der Dritte-Welt-Nationen und der postmodernen Verunsicherung des Realitätsverständnisses zusammenhängen. Diese Umorientierung schlägt sich literarisch in der verstärkten Einbeziehung satirischer Schreibweisen, allegorischer Verschlüsselungen, phantastischer Erzählformen, fragmentarischer Kompositionsmethoden, parodistischer Züge und des erweiterten Sprachregisters nieder. Im Verlaufe dieser Entwicklung nahmen manche neuere Autoren von den kollektiven Problemen Abstand und wandten sich überschaubareren Umweltausschnitten, wenn nicht ganz der Privatsphäre zu. Dies gilt selbst für Afrika, wo das traditionelle Literaturverständnis fester gemeinschaftsgebunden ist als in den Siedlerländern, in denen sich schon früher ein individualpsychologisches Interesse herausgebildet hatte. Im übrigen nahmen Autoren häufiger auch einfach das Recht in Anspruch, nach anderen Merkmalskriterien zu schreiben und aufgenommen zu werden als solchen der nationalliterarischen Signatur. All diese Entwicklungen sind freilich nur tendenziell repräsentativ, überlagern sich vielfach und entziehen sich einer weitergehenden Schematisierung.

Literarische Einflüsse

Die Literatur der Siedlerländer entwickelte sich, von den Werken der Ureinwohner abgesehen, im kontinuierlichen Rückbezug auf die englische Literatur, die schrittweise in die Richtung eigener Neuansätze modifiziert wurde. Die Literatur der Dritte-Welt-Länder musste sich hingegen teilweise unter Verleugnung einheimischer Traditionen an englischen Vorbildern orientieren, da etwa die bodenständigen Erzählformen wenig gemein hatten mit der in der abendländischen Welt dominanten und auch hier bevorzugt eingeführten Gattung des Romans. In beiden Fällen wurde der Roman vor allem in der großen englischen Tradition des sozialen Realismus gepflegt. Die Lyrik war zum Teil weniger stark auf die englischen Modelle ausgerichtet und hatte – unter anderem im Rückgriff auf autochthone mündliche Überlieferung – früher die Möglichkeit zur eigenständigen Erneuerung, war andererseits aber noch abhängiger vom internationalen Buchmarkt und den dort geltenden Geschmackskriterien. Das Drama entwickelte sich in den meisten Literaturen schon deswegen mit der größten Verzögerung, weil vielerorts – wenn überhaupt – erst in neuerer Zeit die institutionellen Voraussetzungen eines Theaterlebens geschaffen worden sind. Solche Institutionen haben dem Theater in Kanada und Australien Auftrieb gegeben, während es in Indien bislang kaum ein englischsprachiges Theater gibt, das mit dem sehr lebendigen, volkstümlichen Theater in den einheimischen Sprachen (zu dessen Repertoire auch die Stücke von Rabindranath Tagore gehören) konkurrieren könnte. Allerdings sind in der Karibik wie in Afrika wiederholt Werkstatt- und Wanderbühnen in der Zusammenarbeit mit namhaften Dramatikern wie Walcott (Trinidad), Wole Soyinka (Nigeria) oder Athol Fugard (Südafrika) entstanden. Im Hinblick auf die Kurzgeschichte ist die auffällige Tatsache, dass die Gattung besonders in den Siedlerländern floriert, wohl auf die kontinuierliche Entwicklung und die früher einsetzenden Einflüsse der amerikanischen und irischen Literatur zurückzuführen. Generell hat die amerikanische Literatur von Mark Twains volkstümlich

Szenenfoto aus der Aufführung von Walcotts *Dream on Monkey Mountain* in der Inszenierung des Autors als Leiter des *Trinidad Theatre Workshop* (1968)

sozialkritischer Fabulierkunst bis zur Experimentalprosa der Postmoderne nachhaltiger auf die Literatur der Siedlerländer eingewirkt, während die irische – teils auch die russische – Literatur besonders häufig in der Literatur der Dritten Welt als richtungsweisend angesehen wird (Yeats ist eines der am häufigsten zitierten Vorbilder). In beiden Fällen ergeben sich die Einflusslinien schon aus einer Affinität der jeweiligen Landesverhältnisse. Die amerikanischen Einflüsse sind unverkennbar etwa bei dem Kanadier Robert Kroetsch oder den Australiern Frank Moorhouse und Peter Carey, die irischen sind ebenso offensichtlich etwa bei dem Inder Mulk Raj Anand oder dem Nigerianer Soyinka.

Verschiebungen im literarischen Kanon

Im Unterschied zu den Literaturen der anderen ehemaligen Kolonien Großbritanniens hat die englische Literatur selber nicht nur stimulierend, sondern auch provozierend gewirkt. Letzteres gilt namentlich für Werke des Kanons von Shakespeares *The Tempest* (1611) bis zu Kiplings *Kim* (1901) oder Conrads *Heart of Darkness* (1902), die sich in perspektivischer Voreingenommenheit mit den Territorien der betroffenen Länder beschäftigen und entsprechend als kolonialistische Paradigmen uminterpretiert oder in Alternativversionen umgeschrieben worden sind. Gegenüber den Fremdeinflüssen bemühten sich die Autoren um die (Wieder-)Entdeckung und Verarbeitung autochthoner Traditionen, die in Indien und Afrika infolge des großen Fundus an mythopoetischer, epischer oder sprachritueller Überlieferungen verfügbar waren und in den Siedlerländern sich in der Form der eigentümlichen Pionier-Folklore anboten. Ein deutliches Anzeichen für die nationale Konsolidierung einer Literatur kann man dem Umstand entnehmen, dass Autoren sich auf einheimische Vorläufer oder motivische und methodische Konventionen zurückbeziehen. Margaret Atwoods Gedichtzyklus *The Journals of Susanna Moodie* (1970) entwirft anhand einer Autorin der Pionierzeit ein Bild der bis heute andauernden kanadischen Obsessionen; Witi Ihimaeras Kurzgeschichtenband *Dear Miss Mansfield* (1989) zollt der wegweisenden Erzählerin Neuseelands einen literarischen Tribut, indem er einige ihrer Geschichten gleichsam fortschreibt, während sich C. K. Stead in seinem Roman *Mansfield* (2004) auf eine kritische Phase in ihrem Leben konzentriert. Murray Bail, Moorhouse und andere australische Autoren setzen sich in parodistisch-satirischen Variationen mit Henry Lawsons Kurzgeschichte »The Drover's Wife« (1893) auseinander,

einem Klassiker der *Bulletin*-Gruppe, der maßgeblich zur Mythisierung des Buschs beigetragen hat.

Konditionen des Literaturbetriebs

Die im Zuge der politischen Unabhängigkeit nachdrücklicher eingeforderte literarische Eigenständigkeit stößt oft schon bei den Rahmenbedingungen des Literaturbetriebs an Grenzen, die auch über die kolonialgeschichtliche Zeit hinaus bestimmend bleiben können. Weltbekannte Autoren der Siedlerländer von Katherine Mansfield bis Patrick White haben sich ihren Namen außerhalb ihrer Heimatländer gemacht. Wegbereiter des realistischen indischen Romans wie Anand und R. K. Narayan oder der phantastischen afrikanischen Erzählung wie Amos Tutuola haben allein durch die Fürsprache britischer Autoritäten wie E. M. Forster, Graham Greene und Dylan Thomas den Durchbruch geschafft, der dann ihre frühen Werke zu Welterfolgen machte. So wurde Anands Erstlingswerk *Untouchable* von 19 Verlagen abgelehnt, bevor es 1935 mit Forsters Vorwort erscheinen konnte; inzwischen ist der Roman wie der nachfolgende *Coolie* (1936) in Dutzende von Sprachen übersetzt worden, hat eine Gesamtauflage von über 10 Millionen erreicht und dürfte damit der Spitzenreiter unter den Bestsellern der neuen englischsprachigen Literaturen sein. Solche Fälle sind symptomatisch für die in Europa und den USA konzentrierten Institutionen des Publikationswesens und der rezeptionssteuernden Literaturkritik.

Erst seit den 50er Jahren zeichnet sich ein Dezentralisierungsprozess zugunsten einer Gleichberechtigung der anderen englischsprachigen Länder ab. Zwar wird noch immer der weitaus größte Teil der karibischen und schwarzafrikanischen Literatur durch Londoner Verlage wie Heinemann und Longman in speziellen Reihen veröffentlicht (»African Writers Series«, »Caribbean Writers Series«, »Longman Caribbean«), doch haben sich in den übrigen Ländern neben den – zunehmend selbständigen – Niederlassungen britischer Verlage auch neugegründete einheimische Verlage durchsetzen können. Als Ken Saro-Wiwa für seinen Roman *Sozaboy* (1985) keinen Verlag fand, gründete er seinen eigenen Verlag, den er dann zum

Russel Drysdales Gemälde »The Drover's Wife«: Rückbezug auf Lawson, Vorlage für Bail

Medienkonzern ausbaute, um von daher auch über eigene Fernsehproduktionen nach dem Konzept einer zeitgemäßen populären Kultur ein breites einheimisches Publikum zu erreichen: Seine Fernsehserie *Basi & Co* erwies sich als die einzige afrikanische Fernsehserie, der ein den amerikanischen Importprodukten vergleichbarer Dauererfolg beschieden war. Die national- und regionalliterarische Produktion und Rezeption der Literatur wird im Übrigen durch Einrichtungen vielfältiger Art gefördert: durch staatliche Kulturinstitutionen wie Indiens Sahitja Akademi (seit 1954), den Canada Council (seit 1957) oder den Australia Council (seit 1967); Zeitschriften wie *Meanjin* (seit 1940) in Australien, *Black Orpheus* (seit 1957) in Afrika oder *Canadian Literature* (seit 1959); Rundfunkserien wie »Caribbean Voices« (1945–58), allerdings wiederum der BBC, oder die kanadische »Anthology« der CBC (seit 1953); ein in jüngerer Zeit stark aufgefächertes Angebot an Anthologien, Literaturgeschichten und Monographien; Literaturfestivals und Konferenzen von Autorenorganisationen; die – lange zögerliche – Berücksichtigung der einheimischen Literatur im anglistischen Lehrplan der Universitäten. Gleichwohl stehen einer freien Literaturentfaltung auch weiterhin Einschränkungen entgegen. Kanadische Autoren finden sich immer wieder der Sogwirkung des Literatur- und Medienmarktes der USA ausgeliefert. Eine ganze Generation wegweisender karibischer Autoren blieb auf Großbritannien als Umschlagplatz nicht nur in verlegerischer Hinsicht angewiesen. Die Entstehung und Veröffentlichung von Werken inhaftierter Afrikaner wurde oft nur unter abenteuerlichen Umständen möglich: Ngugi schmuggelte teilweise die Manuskripte des Tagebuchs *Detained* (1981) und der Gikuyu-Fassung des Romans *Devil on the Cross* (1982), auf Toilettenpapier geschrieben und in einer Bibel versteckt, nach draußen. Das extremste Beispiel einer mit rigoroser Systematik betriebenen Gängelung der Literatur hat das Südafrika der Apartheid mit seinen direkten und indirekten Zensurgesetzen geliefert, jenem »Kraken der Gedankenüberwachung« (Gordimer), demzufolge 1992 rund 36000 Titel gebannt waren. Eine auf andere Weise rigide Zensur nach kodifizierten Kriterien der Obszönität, Blasphemie, aber auch des politischen Radikalismus erschwerte in Australien bis weit in die 60er Jahre hinein eine vergleichbaren Ländern entsprechende Freiheit des Ausdrucks, die dann mit der Lockerung der Zensur in den 70er Jahren eine literarische Erneuerungswelle ermöglichte. Die Autoren müssen sich auf solche internationale und nationale Sachzwänge des englischsprachigen Literaturbetriebs einstellen, während sie zugleich und oft im Widerspruch zu diesen Gegebenheiten dem nationalen oder persönlichen Eigenständigkeitsbedürfnis Geltung zu verschaffen suchen. Fragen, mit denen sie sich in diesem Zusammenhang grundsätzlich konfrontiert finden, betreffen das wünschenswerte oder aufgezwängte, einheimische oder ausländische Zielpublikum und die zwischen den Alternativen sich ergebenden Kompromisse. Zuallererst steht dabei die Entscheidung über die zugrundegelegte Sprache an.

Institutionelle Förderung/ Einschränkung

Aspekte der Sprachenwahl und varietätenspezifischen Stilisierung

Die Wahl der Sprache wird besonders bei mehrsprachigen Autoren Schwarzafrikas und Südasiens zum Problem, wenn sie sich um Eigenständigkeit bemühen, jedoch auf ihre Muttersprache verzichten und die historisch vorbelastete

Achebes exemplarische Einstellung zur Sprache

Zweitsprache Englisch verwenden. Das Dilemma gilt grundsätzlich auch für die Ureinwohner der Siedlerländer und ist dort wie zumeist in Afrika mit der elementaren Entscheidung für den Primat mündlicher oder aber schriftlicher Mitteilung verbunden. Prototypisch für die Situation des afrikanischen Autors sind Chinua Achebes poetologische Essays in dem Sammelband *Morning Yet on Creation Day* (1975) und die daraus sich ergebenden praktischen Konsequenzen. Die Bevorzugung des Englischen gegenüber einer der einheimischen Stammessprachen begründet er dort mit dem Tatbestand, dass neue Nationen wie Nigeria aus dem britischen Empire hervorgegangen sind, das unterschiedliche Völker zusammengezwungen hat. So entwürdigend die koloniale Vergangenheit war, sie hat doch auch kulturellen Gewinn gebracht, und dazu gehört nicht zuletzt die englische Sprache als Verständigungsmittel auf nationaler, kontinentaler und globaler Ebene. Der schwarze Schriftsteller sieht allerdings auch die Gefahr der Übernahme sprachimmanenter weißer Denkmuster. Bei der Verwendung des Englischen zu eigenständigen Zwecken kommt es entscheidend auf das Wie der Aneignung an. Achebe plädiert für einen Stil, der die Grenzen des Englischen so weit dehnt, dass er die Sprache zur Andeutung afrikanischer Besonderheiten tauglich macht und sie dadurch zugleich bereichert, ohne eine Verselbständigung zu forcieren, die als »schlechtes« Englisch abgestempelt werden könnte. Was ihm vorschwebt, ist also eine prekäre Balance im kompetenten Gebrauch der aus der Fremde übernommenen und ihrerseits einheimisch verfremdeten Sprache. In der Praxis seines einflussreichen Erstlingswerks *Things Fall Apart* (1958) über den Wandel eines Igbo-Dorfs während der frühkolonialen Zeit läuft dies auf eine Kombination sprachlicher Grundzüge und stilistischer Einzeleffekte hinaus: die durchgängige Bevorzugung eines einfachen Vokabulars und parataktischen Satzbaus, den wiederkehrenden Einsatz charakteristischer Igbo-Wörter und Wendungen, die Häufung bodenständiger Naturvergleiche und sprichwörtlicher Redensarten (nach der Devise »proverbs are the palmoil with which words are eaten«), die ausgiebige Einbeziehung folkloristischen Materials in der Form eingelegter Erzählungen oder Zeremoniebeschreibungen und die gezielte Platzierung sprachlicher Verfremdungseffekte, die unvertraute Merkmale der weißen Eindringlinge in eigentümlichen Umschreibungen veranschaulichen.

Ngugi fordert die Demaskierungdes Kolonialerbesu nd die Freisetzung eines afrikanischen Bewusstseins

Ngugis Abkehr von der Sprache des Imperialismus

Eine wesentlich radikalere Einstellung zur »Sprachenpolitik« in der afrikanischen Literatur entwickelt Ngugi in dem Essayband *Decolonizing the Mind* (1986), in dem er seine bereits früher formulierte Kritik systematisch und konsequent ausarbeitet. Er betont die prinzipiell weltbildprägende Struktur der Sprache und wendet sich gegen die bevormundende Überfremdung Afrikas durch das Englische als Medium des historischen Imperialismus, der im gegenwärtigen Neokolonialismus fortwirkt und sozusagen nur die Hautfarbe gewechselt hat. Als sozialistisch engagierter afrikanischer Schriftsteller fordert Ngugi die endgültige Entkolonisierung des Denkens und – in letzter Konsequenz – die Befreiung von der systemerhaltenden imperialistischen Sprache. Stattdessen befürwortet er die Erneuerung »afrozentrischer«, basisdemokratischer Denkweisen auf der Grundlage der einheimischen Sprachen und in der Besinnung auf die bodenständige mündliche Überlieferung. Nur so sind die betroffenen Massen der eigenen Bevölkerung zu erreichen, die für ihn primär das Zielpublikum bilden. Folgerichtig hat Ngugi sich auch in der Schreibpraxis ganz vom Englischen abgewandt. Eine aufschlussreiche Erfahrung hat dabei eine motivierende Rolle gespielt. In einem in seiner Muttersprache Gikuyu verfassten, politischen Volks-

stück forderte er 1977 die Staatsgewalt heraus, die ihn der Anstiftung zum sozialen Unfrieden bezichtigte, während der gleichzeitig erschienene, nicht minder politische Roman *Petals of Blood* offenbar wegen der sprachbedingten Publikumsbegrenzung als weniger staatsgefährdend angesehen wurde. Seitdem schreibt Ngugi nur noch auf Gikuyu und bedient sich des Englischen allein bei nachträglichen Übersetzungen oder kommentierender Sachprosa. Zur Ironie seiner Situation gehört es allerdings, dass der so gewandelte Autor als Exilant in Großbritannien und den USA leben muss. Sein Beispiel hat im Übrigen unter afrikanischen Autoren kaum Schule gemacht, nicht zuletzt, weil es seinerseits einer Neigung zum Tribalismus Vorschub leistet.

Raos indo-englisches Stilkonzept

Einen wiederum Achebe näher kommenden Standpunkt vertritt der Inder Raja Rao, der zeitweilig auch in seiner Muttersprache Kannada geschrieben hat und ein engagierter Vertreter der spirituellen Tradition seines Landes ist. Im Vorwort zu seinem ersten Roman, *Kanthapura* (1938), geht er programmatisch auf das Problem der Sprachenwahl ein. Er verdeutlicht dabei besonders die Schwierigkeit des Autors, ein authentisches Bild des ländlichen Indien in einer dort kaum beheimateten Sprache zu vermitteln. Die Leistungsfähigkeit des Englischen sieht er eher in der intellektuellen Verständigung als im Ausdruck emotionaler Dispositionen gegeben, und in dieser Hinsicht muss die adaptierte Sprache noch an Farbe gewinnen. Rao konstatiert, dass die englische Sprache zu einem festen Bestandteil der kulturgeschichtlich immer wieder »erweiterten« Welt Indiens geworden ist (auch wenn dies vorläufig eher für die urbane Bevölkerung gilt). Der indische Autor kann und soll allerdings nicht so schreiben wie der englische. Analog zu anderen englischsprachigen Literaturen der früheren britischen Kolonien muss diejenige Indiens ihre eigene Varietät finden. Über die Wahl der Sprache hinaus stellt sich die Frage nach dem literarischen Stil. Hier bezieht Rao sich auf die jahrtausendealte Epentradition Indiens, namentlich die monumentalen Sanskrit-Klassiker *Mahabharata* und *Ramayana*, die gleichsam eine »unendliche Geschichte« erzählen und in ihrem Grundkonzept mit der für den indischen Lebensrhythmus typischen Mischung von spontaner Hast und planloser Beharrlichkeit assoziiert werden können. Der locker additive Erzählstil der Epen hängt mit ihren mündlichen Ursprüngen zusammen, einem Grundzug, der durch die vielfältige Überarbeitung im Verlaufe der schriftlichen Überlieferung kaum gemildert wurde (auch wenn sie relativ früh aufgezeichnet wurden). Rao trägt solchen Gesichtspunkten in *Kanthapura* Rechnung, indem er als Erzählerin eine ältere Dorfbewohnerin aus der Brahmanenkaste benutzt, die rückblickend einer mit den örtlichen Verhältnissen nicht vertrauten Zuhörerin wortreich, anschaulich und abschweifend davon berichtet, wie Gandhis Unabhängigkeitskampagne das abgelegene Kanthapura verändert hat. Die Sprache der Erzählerin ist unkompliziert, voller Kolloquialismen und bodenständiger Bilder, was dem Stil ein volkstümlich eingängiges Gepräge gibt, aber auch Raum lässt für klangmagische, rhapsodische Suggestivität.

Das Dilemma der Zweisprachigkeit spitzt sich insofern bei Lyrikern zu, als diese oft zwischen einer herkömmlichen muttersprachlichen Rezitationsdichtung und einer den zeitgenössischen internationalen Geschmacksrichtungen verpflichteten Buchlyrik zu wählen haben. Das gilt für so unterschiedliche indische Lyriker wie Kamala Das, die ihre – zumindest für eine indische Frau ihrer Generation – ungewöhnlich bekenntnishaften Gedichte eher auf Englisch als auf Malayalam verfassen kann, und A. K. Ramanujam, der seine Erfahrungen im Spannungsfeld von Ost und West eher in der Nachfolge der neueren angloamerikanischen Lyrik

Illustration zum *Song of Lawino* von Frank Horley

zu perspektivieren vermag als in der Tradition der auf Kannada und Tamil geschriebenen Dichtung, um deren Vermittlung er sich gleichwohl in Übersetzungen bemüht. Anders liegt der Fall bei dem ostafrikanischen Lyriker Okot p'Bitek, der seinen *Song of Lawino* (1966), ein für die mündlich ausgerichtete Dichtung des Kontinents wegweisendes Langgedicht, zunächst in der Muttersprache Acholi schrieb und dann in ein entsprechend eingefärbtes Englisch übertrug. Soyinka fügt in sein Drama *Kongi's Harvest* (1965) eine Reihe zeremonieller Yoruba-Lieder ein, was für die kompetente Bühnenrealisation den Kreis der Schauspieler – wenn nicht der Zuhörer – selbst innerhalb Nigerias einschränkt, und reicht Übersetzungen der Texte in einem Anhang nach. Ähnliche Verfahren gibt es im Drama der Ureinwohner Kanadas oder Australiens, denkt man an die Cree- und Ojibway-Einsprengsel bei Tomson Highway oder die Nyoongah-Partien bei Jack Davis. Grundsätzlich eröffnen sich in den Gattungen, die den Vortrag nahelegen oder die Aufführung bedingen, durch die mündliche Umsetzung der Textvorlagen andere Möglichkeiten als in der auch die gesprochene Sprache an den Leseakt bindenden Erzählprosa der Buchausgabe. Dies lässt sich in Schwarzafrika an einer Skala gattungsspezifischer Präferenzen ablesen, die von der den einheimischen Sprachen angenäherten Lyrik über das die afrikanischen Varietäten des Englischen einbeziehende Drama bis zu der am ehesten einem schriftlichen Standard zuneigenden Erzähl- und Sachprosa reicht.

Doch auch im Roman bemühen sich afrikanische wie indische Autoren immer wieder um die dosierte oder stilisierte Integration von Elementen aus dem lexikalischen, idiomatischen und syntaktischen Bestand einheimischer Sprachen im englischen Text. Im Grad und in der Erhellung der verwandten Mehrsprachigkeit operieren die Autoren mit verschiedenen Verfahrensweisen. Am auffälligsten wirkt die regelmäßige Anbringung kulturspezifischer, schwer übersetzbarer Ausdrücke, die ein Glossar als Beigabe erfordern. Von Anands *Coolie* (1936) über Achebes *Things Fall Apart* bis zu Shashi Tharoors *The Great Indian Novel* und M.G. Vassanjis *The Gunny Sack* (beide 1989) haben manche zweisprachige Autoren aus Indien und Afrika und im Falle von Keri Hulmes *The Bone People* (1985) eine Maori-Autorin die Andersartigkeit ihrer Romane schon durch solche Lesehilfen angezeigt.

Andere neuere Autoren wie Rushdie, die ihren Lesern kosmopolitische Vorkenntnisse zusprechen oder ihnen einfach mehr abverlangen, verzichten meist auf jegliche Kommentare außerhalb kontextueller Implikationen. Besonders weit geht in dieser Hinsicht Amitav Ghosh, der in seinem Roman *Sea of Poppies* (2008) eine bunt gemischte Gruppe von Asiaten und Europäern im Indien des 19. Jahrhunderts zusammenführt und dabei ein breites Spektrum historisch und dialektal eingefärbter Sprechweisen zum Einsatz bringt. Ein wiederum anderes Verfahren wählt der nigerianische Lyriker Gabriel Okara in seinem Kurzroman *The Voice* (1964), in dem er statt des gelegentlichen Wechsels vom Englischen in die Muttersprache eine durchgängige Stilisierung des Englischen mithilfe der Nachbildung linguistischer Merkmale des Ijaw erstrebt, die das einheimische Substrat nahezu Satz für Satz durchscheinen lässt. Den umgekehrten Weg Sprachen mischender Überlagerung wählt Kiran Nagarkar in seinem Roman *Saat Sakkam Trichalis* (1974), in dem er den Grundtext in Marathi je nach Sprecher und Gesprächspartner mit Einsprengseln und ganzen Passagen in Hindi und Englisch durchsetzt, ein radikales Verfahren, das der polyglotten Metropole Bombay sprachrealistisch gerecht zu werden versucht, aber die erreichbare Leserschaft enorm einschränkt.

Wole Soyinka

Varietätenspezifische Stilisierung

Die gleichen gattungstypischen Möglichkeiten und unterschiedlichen Markierungsmethoden gelten auch für die varietätenspezifische Stilisierung von Texten. Carey stellt seinem Roman *Illywhacker* (1985) einen Lexikoneintrag zur Typenbezeichnung des Titelhelden voran, der in der australischen Umgangssprache als »Täuschungskünstler, trickreicher Betrüger« charakterisiert wird, und lässt den Ich-Erzähler ähnliche Australianismen einstreuen. Brathwaite versieht seine Gedichtbände meist mit Anmerkungen, die die Vielzahl afrokaribischer Spracheigentümlichkeiten und Anspielungen aufschlüsseln. Noch weiter geht darin David Dabydeen in *Slave Song* (1984), einem Gedichtband, dessen Texte in einem solchen Ausmaß das Kreolische aus Guyana verwenden, dass sie einen den Umfang des Bandes mehr als verdoppelnden Anhang mit Übersetzungen ins Standard-Englisch und Erklärungen lokaler Anspielungen erfordern. Rekurriert Dabydeen hier weitgehend auf die Sprechweise eines spezifischen Idioms, so ist die Sondersprache der karibischen Dub Poets einem nicht eingeweihten Publikum zum Teil noch schwerer zugänglich. Denn sie bedienen sich eines von den Rastafaris beeinflussten jamaikanischen Westindian English und verfassen ihre Texte in erster Linie für den – musikalisch begleiteten – mündlichen Vortrag (allenfalls nachträglich werden die Texte notdürftig für Buchausgaben transkribiert). Die sprachliche Gestaltung stößt hier an Grenzen, die Rezipienten außerhalb einer eingeschränkten Sprachgemeinschaft einen erheblichen Eingewöhnungsprozess abverlangen, soweit ein solches Publikum überhaupt angesprochen werden soll. Dass solche stilistische Radikalität nicht auf die Lyrik beschränkt bleibt, zeigen einige neuere westafrikanische Romane. Saro-Wiwa experimentiert in *Sozaboy* (1985) mit einem »korrupten« Englisch, einer – wiederum mit Glossar versehenen – Mischung aus nigerianischem Pidgin, gebrochenem Englisch und teilweise idiomatischem Standard, die als Soziolekt den pikaresken Ich-Erzähler einer die stammessprachlichen Unterschiede einebnenden unteren Mittelschicht zuordnet, was in den Bürgerkriegswirren (Biafra) auch sinnbildliche Implikationen hat. Bernard Kojo Laing bezieht in dem Roman *Search Sweet Country* (1986), der ein Sozialpanorama der von Auflösungserscheinungen gekennzeichneten zeitgenössischen Gesellschaft von Ghana präsentiert, auf eigenwillige Weise (die sich in späteren Werken zum Sprachspiel steigert) Elemente des Pidgin wie des Akan ein.

Tie me haan up.
Juk out me eye.
Haal me teet out
So me na go bite.
Put chain rung me neck.
Lash me foot tight.
Set yu daag fo gyaad
Maan til nite –
(Tie my hands up
Pierce my eyes
Haul my teeth out
So I'll not bite.
Put chains around my neck
Lash my feet tight
Set your dogs to guard
Morning till night –)

Auszug aus Dabydeens *Slave Song* mit der Übersetzung des Anhangs

Selvons The Lonely Londoners *als Prototyp*

Ein frühes, einflussreiches Modell der varietätenspezifischen Stilisierung bietet Selvons Roman *The Lonely Londoners* (1956), der die Misere des karibischen Einwanderergettos in der englischen Metropole schildert und dazu einen der gesprochenen Varietät nahekommenden Stil verwendet. Selvon begnügt sich nicht mit der mundartlichen Kennzeichnung der Figurenrede, sondern versetzt den Erzähler in das gleiche Milieu und macht ihn zur Stimme der Gruppe, ohne ihm als Person sonderlich Gestalt zu verleihen. Es geht hier auch nicht um die sprachliche Differenzierung der Sprecher, deren nationale Eigentümlichkeiten im pankaribischen Idiom aufgehen. Der Roman zielt vor allem auf die Absetzung vom Standard English und die literarische Aufwertung der westindischen Varietät. Die doppelte Schwierigkeit der Verschriftlichung und Literarisierung einer zunächst nur gesprochenen und literarisch durch ethnische Stereotypenkomik vorbelasteten Sprache meistert er durch den Verzicht auf die besonders stigmatisierten und ohnehin schwer wiederzugebenden Eigentümlichkeiten der Aussprache und durch die Konzentration auf die dosierte, aber durchgängige Kennzeichnung lexikalischer und grammatischer Merkmale, die der Sprache Authentizität verleihen, ohne die Leserbereitschaft und -kompetenz zu überfordern. Eine aufschlussrei-

che Funktion bekommt das kontrastive *code switching* zwischen Westindian English und Standard English im Dialog etwa des Trinidaders mit der Londonerin oder in der Rede des anglisierten Westinders, der in emotionaler Situation in den Dialekt zurückfällt. Ein stilistischer Grundzug des Romans ist die Tendenz zur elliptischen Syntax, die sprechrhythmische Einheiten hervortreten lässt. Schließlich spielt die Vorliebe der Figuren für das Geschichtenerzählen im Habitus der mündlichen Kultur eine zentrale Rolle, was in der Form eingelegter »ballads« wesentlich zur Struktur des Romans beiträgt.

Die Wiederbelebung autochthoner Traditionen in den Konzepten einer neuen »orature«

Modernistische Schriftlichkeitv s. traditionelle Mündlichkeit: eine literarische Kontroverse in Afrika

Über Grundfragen der Sprachenwahl und -gestaltung hinaus müssen die um Eigenständigkeit bemühten Autoren sich mit Aspekten der stofflichen Quellen, thematischen Akzente, Gattungspräferenzen und formalen Prinzipien auseinandersetzen. Dabei spielen immer wieder die interkulturellen Orientierungsmaßstäbe eine strittige Rolle. Inwieweit lassen sich Motive und Methoden der abendländischen Literatur auf die einheimischen Verhältnisse übertragen? Oder kann die naheliegende Besinnung auf die eigene mündliche Überlieferung, die oft Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende zurückreicht, kreativ in Literatur umgesetzt werden? Nirgends hat man solche Fragen heftiger diskutiert als in Afrika. Einer der rührigsten Wortführer in dieser Kontroverse war der nigerianische Kritiker Chinweizu, der in der Einleitung seiner viel beachteten Anthologie *Voices from Twentieth-Century Africa* (1988) die prätentiöse Überfremdung afrikanischer Texte durch den akademischen Modernismus Europas verwirft und für eine »Afrikanisierung« der Literatur durch die Wiederbelebung der volkstümlichen »oral tradition« eintritt. Entsprechend betrachtet er Autoren wie Christopher Okigbo und Soyinka, die als Lyriker einheimisch traditionelle und international moderne Elemente stilistisch komplex zusammenfügen, eher als abschreckende Beispiele, während er Autoren wie p'Bitek und Tutuola als Vorbilder einer unverwechselbar afrikanischen und unmittelbar ansprechenden Dicht- und Erzählkunst rühmt. Okigbos postumer Gedichtband *Labyrinths* (1971) ist in der Tat ein schwer zugängliches Werk, das um das spirituelle Selbstverständnis des Dichters kreist und dabei Igbo-Mythen und katholisches Gedankengut, Anspielungen auf indigene Rituale wie weltliterarische Traditionen vom Gilgamesch-Epos bis zu G. M. Hopkins und T. S. Eliot in einer visionären, hochmetaphorischen, weithin kryptischen Sprechweise kombiniert. Demgegenüber steht p'Bitek für eine entschieden autochthone Dichtung, die gerade den Kontrast zur europäischen Kultur pointiert und besonders nahe an die mündliche Überlieferung heranrückt. In *Song of Lawino* thematisiert er die Selbstentfremdung der Afrikaner durch die gedankenlose Anpassung an europäische Wertvorstellungen und Verhaltensweisen und benutzt dazu den dramatischen Monolog einer bodenständig vitalen Frau, die sich über die Missachtung durch ihren ambitiös verwestlichten Mann beschwert und die grotesken Auswüchse schwarzer Frauen im Nachäffen eines weißen Schönheitsideals bloßstellt. Die umweltgemäße Natur- und Tierbildlichkeit wird dabei nach der leitmotivischen Devise »You must not uproot the pumpkin« zugleich als drastisches Mittel der Satire eingesetzt.

Ähnlich wie p'Bitek demonstriert Soyinka in seiner Dreieckskomödie *The Lion and the Jewel* (1959) um eine Dorfschöne zwischen dem europäisierten jungen Lehrer und dem vitalen alten Ortsoberhaupt den Gegensatz zwischen assimilationseifriger Selbstverleugnung und menschenverbindender einheimischer Verwurzelung. Das Stück bringt zugleich Requisiten, Kostüme, Tanzimprovisationen und Sprechweisen zum Einsatz, die auf den zentralen Kulturkontrast abgestimmt sind. Das eingängig-heitere Werk repräsentiert allerdings nur eine Seite von Soyinkas dramatischem Schaffen. Für seine weitere Entwicklung repräsentativer ist das schwer faßbare und eher düstere Festspiel *A Dance in the Forest* (1960), das zwar mit chorischen Aufzügen, Maskeraden, Tanzritualen und Spiel-im-Spiel-Einlagen noch deutlicher charakteristische Mittel des afrikanischen Schauspiels aufgreift und zudem ausgiebig Yoruba-Mythen verarbeitet, aber anhand eines Stammestreffens unter Einschluss der Ahnen und Naturgeister eine durch Gewalttätigkeit gekennzeichnete einheimische Kontinuität und allgemeinmenschliche Rücksichtslosigkeit veranschaulicht, die in einer komplex poetischen Stilisierung und mithilfe von Anspielungen auf das europäische Theater von der Antike bis zu Beckett dargeboten wird. Eine Verbindung der in beiden Stücken theaterwirksam verwandten Methoden findet sich in *Death and the King's Horseman* (1976), einem Stück, das anhand des Selbstopferrituals des dem verstorbenen König nachfolgenden Reitergenerals den historischen Kulturkonflikt zwischen den Yorubas und der britischen Kolonialverwaltung dramatisiert, um darüber hinausgehende Unterschiede in der menschlichen Einstellung zum Leben und zum Tod zu zeigen, und dies mithilfe solcher Yoruba-Traditionen wie der satirischen Pantomime, kultischen Maskerade, des Trance-Tanzes, des Lobpreis-Zeremoniells, des Wechselspiels zwischen Rede und Tanz oder der Mimikry des interkulturellen *cross-dressing* eines Häuptlings in operettenhafter Uniform und des Distriktbeamten mit Egungun-Maske in Szene setzt.

Komplementäres Grundkonzept von Soyinkas Dramen

Geschnitzte Holztür der Yoruba (um 1900)

Wie Soyinka greift Tutuola auf Material aus der Yoruba-Überlieferung zurück, jedoch auf gänzlich andere Weise. Er verwendet ein leicht fehlerhaft gesprochenes Englisch unbekümmert als Schreibsprache, nimmt weder Rücksicht auf die englische Tradition realistischen Erzählens noch das afrikanische Postulat sozialen Engagements und schöpft aus dem Repertoire mündlichen Erzählguts, das er mit improvisierender Fabulierlust ausgestaltet, im Rahmen einer episodenhaften *Quest* präsentiert und andeutungsweise für ein Gegenwartspublikum bearbeitet. *The Palm-Wine Drinkard* (1952), der einflussreiche Prototyp einer Reihe ähnlicher Werke des Autors, erzählt die Geschichte eines gargantuanischen Palmweintrinkers, der auf der Suche nach seinem verstorbenen Zapfer Abenteuer mit übernatürlichen Wesen an wundersamen Orten erlebt. Die Erzählung entwirft eine märchenhaft magische Welt, die in ihrer Eigentümlichkeit durch die eingestreuten europäischen Vergleichsmaßstäbe nur um so effektvoller unterstrichen wird. Das Sucheschema dient primär der abwechslungsreichen, imaginativ übertreibenden Unterhaltung und kaum der Demonstration einer Entwicklung des Helden, der nach trickreicher Selbstbehauptung sein Ziel der Wiedervereinigung mit dem Zapfer erreicht und zum Ausgangspunkt zurückkehren kann. Ein aufschlussreicher Aspekt des Buchs ist seine umstrittene Aufnahme in Afrika. Während man einerseits angesichts der sprachlichen Inkompetenz und des folkloristischen Plagiats die Gefahr einer Bestätigung europäischer Klischees von Afrika heraufbeschwor, befürwortete man andererseits die wegweisenden Ansätze einer volkstümlichen Literarisierung der mündlichen Tradition Afrikas. Die (Rück-) Übersetzung und Dramatisierung des Werks durch Kola Ogunmola, die Tutuola

Amos Tutuola

unter den Yorubas populär machte, und der inspirierende Einfluss des Buchs auf die Oshogbo Artists, eine maßgebliche Gruppierung bildender Künstler in Nigeria, geben der positiven Einschätzung des Autors einige Beweiskraft.

Varianten der orature: Südafrika und die Karibik; Australien und Kanada

Die west- und ostafrikanischen Beispiele der »orature«, wie die aus »oral literature« zusammengezogene Neuprägung lautet, verdeutlichen bereits merkliche Unterschiede in den Grundkonzepten, die bei Hinzunahme anderer Literaturen noch wesentlich variantenreicher ausfallen. In Südafrika entwickelte sich während der 70er Jahre eine schwarze Protestlyrik, die in Soweto und anderen *townships* konzentriert war. Diese »Township Poetry« bringt die aktuelle Gettoerfahrung in appellrhetorisch »nackter« Form und zunehmend aggressivem Straßenslang zum Ausdruck und verwendet zugleich Wiederholungsmuster, hyperbolische Bilder oder *call-and-response*-Liedschemata der angestammten Mündlichkeit. Die aus diesem Kreis hervorgegangenen Sammelbände, obenan Oswald Mbuyiseni Mtshalis *Sounds of a Cowhide Drum* (1971), gehören als bemerkenswerte Erfolgsbücher beim weißen wie schwarzen Publikum zu den Ausnahmen schwarzer Dichtung unter dem Apartheid-Regime. In der Karibik, die allein eine Afrika vergleichbare und auch letztlich von dort stammende *orature* besitzt, hat die Gruppe der »Dub Poets« einige an die Township Poets erinnernde Stilprinzipien zur Geltung gebracht. Die Bezeichnung geht auf den Trend von Diskjockeys zurück, Plattenseiten ohne *vocal track* (= »dubbed out«) mit halb gesprochenen, halb gesungenen, oft witzigen Textimprovisationen zu begleiten. Wie die Reggae-Musik ist die Dub Poetry von der Bewegung der Rastafaris beeinflusst, die ihre spirituelle Heimat in Äthiopien sehen und ihr Dasein in der westlichen Welt als babylonische Gefangenschaft betrachten. Der Jamaikaner Michael Smith ist neben dem Londoner Linton Kwesi Johnson ein besonders eindrucksvoller Vertreter dieser Richtung, insofern er politisches Engagement (das ihn schließlich zum Todesopfer einer Steinigung machte) und eine alle Register ziehende Vortragskunst bei der Vermittlung entsprechend stilisierter Texte verbindet (konsequente Dialektverwendung, Modulation der Sprechweisen, Dramatisierung von Stimmen, Übergang zum Gesang, Strukturierung durch Parallelismen und Refrains, Klangmalerei und Sprachspiel usw.).

Die namhaften Repräsentanten der älteren Generation karibischer Lyriker greifen auf traditionellere Formen des westindischen Dialekts und der einheimischen Folklore zurück, und zwar mit unterschiedlichen Akzenten. Walcott setzt in seiner Begründung einer eigenständigen karibischen Lyrik vorwiegend an einem urbanen Stil an, der sich mit der anglo-amerikanischen Tradition verbinden lässt, und gibt einer volkstümlichen Stilisierung am ehesten in poetischen Dramen wie *Dream on Monkey Mountain* (1967) Spielraum, einem Traumspiel, das die *Quest* des afrokaribischen Helden zwischen kolonialistischer Repression und Korruption, illusorischer Afrikasehnsucht und Black-Power-Fanatismus in Szene setzt und sich dabei nicht nur balladesker, chorischer und tänzerischer Einlagen bedient, sondern auch eines breiten Spektrums von Sprechweisen vom Standard English bis zum Creole und Patois bedient. Brathwaite hingegen betont – ohne den Einfluss T. S. Eliots zu verleugnen – konsequent die Rückkehr zu den afrikanischen Wurzeln und die Verwertung der daraus entstandenen karibischen Folklore. Dies gehört zum Programm einer Überwindung der karibischen Fragmentarisierung und Desorientierung durch ein identitätsstiftendes Traditionsbewusstsein und die Weiterentwicklung der kreolischen Mischkultur zu einer neuen pankaribischen Einheit. Seine Trilogie *The Arrivants* (1973) trägt solchen Gesichtspunkten thematisch und formal Rechnung. Beispielsweise wird in der Sequenz »Lim-

bo« die Überwindung des kollektiven Traumas der »Middle Passage« auf den Sklavenschiffen mithilfe eines Motivkomplexes suggeriert, der die Folklore von Karneval, Calypso, Limbo-Tanz und Steelband verknüpft, sowie durch eine klanglich-rhythmische Stilisierung, die den Text stellenweise zur Partitur macht.

Im Vergleich zur Karibik sind die Siedlerländer ärmer an Folklore, wenn man von der marginalisierten Kultur der Ureinwohner absieht. Verfügbar sind den weißen Autoren vor allem die auf kolonialem Boden entstandene Pionier-Folklore und die – nicht zuletzt sprachlichen – Regionalcharakteristika. Beides wird von vergleichbaren Lyrikern wie dem Australier Les Murray und dem Kanadier Kroetsch unterschiedlich gehandhabt. Murray entwirft als populistischer Barde, dessen ausgewählte Gedichte nicht von ungefähr den Titel *The Vernacular Republic* (1982) tragen, Bilder des ländlichen Australien, das gegenüber der städtischen Welt maßgebliche Orientierung bietet, indem er Perspektiven vom Hinterland eröffnet, wo es am eigentümlichsten ist: für ihn zumal das New South Wales der Farmer, das er aus der Sicht und in den Sprechweisen der einfachen Leute sowie unter Einschluss von Ansichten der Aborigines in einer Mischung von Kontemplation und volkstümlichem Humor evoziert. Kroetsch widmet sich der ihm vertrauten Prärie und bezieht ebenfalls regionale Sprechweisen, Farmer-Folklore und indianische Anschauungen mit ein. In seiner einflussreichen Sequenz *Seed Catalogue* (1977) legt er als Textsubstrat einen alten Samenkatalog zugrunde (der in der Originalausgabe auch palimpsestartig durchscheint) und arbeitet mit Materialien aus anekdotischen *tall tales*, dem Repertoire der Bar-Witze, Country Songs, lokalen Anspielungen und Vulgarismen. Er tut dies bei aller Ernsthaftigkeit der regionalen Aufwertung mit vitalem Übermut. In seiner spielerischen Experimentierlust, mit dem Sinn für ironische Mehrdeutigkeiten und durch die metaliterarische Reflexion hebt er sich aber zugleich als Repräsentant der Postmoderne deutlich ab.

And
Ban
Ban
Cal-
iban
like to play
pan
at the Car-
nival;
pran-
cing up to the lim-
bo silence
down
down
down
so the god won't drown
him
down
down
down
to the is-
land town

Auszug aus der Limbo-Sequenzv on EdwardB rathwaites *The Arrivants*

Die Revision des Kanons englischer Klassiker

Zur literarischen Emanzipation gehört die Auseinandersetzung mit Klassikern der englischen Literatur, die durch die Wahl kolonialer Schauplätze und kolonialistischer Figurenkonstellationen fragwürdige Perspektiven entwickeln. Das gilt für Shakespeares *The Tempest* (1611) und Defoes *Robinson Crusoe* (1719), zwei Werke, die das Geschehen in die Karibik verlegen und dabei auch das Verhältnis von usurpatorischem Kolonialherrn und unterworfenem Eingeborenen ins Blickfeld rücken. Beide Werke haben in den neuen englischsprachigen Literaturen von Kanada bis Neuseeland ein vielfaches Echo hervorgerufen. Shakespeares Stück dient einer Reihe von Romanen als Folie: von Robertson Davies' *Tempest Tost* (1951) und Margaret Laurences *The Diviners* (1974) über Randolph Stows *Visitants* (1979) bis zu Zulfikar Ghoses *Figures of Enchantment* (1986). Defoes Roman wird etwa in A. D. Hopes »Man Friday« (*Poems*, 1960), Peter Blands *The Crusoe Factor* (1985) und J. M. Coetzees *Foe* (1986) aufgegriffen. Coetzee entwickelt in seinem Roman insofern eine besonders beziehungsreiche Intertextualität, als er eine – zugleich der Titelheldin in Defoes *Roxana* nachempfundene – selbstbewusste Engländerin ins Zentrum rückt, die als Ich-Erzählerin in London den Autor Foe beharrlich dazu bewegt, ihre abenteuerliche Geschichte niederzuschreiben. Auf der Suche nach ihrer Tochter in Übersee war sie von Meuterern

Variationen über The Tempest *und* Robinson Crusoe

auf der Insel ausgesetzt worden, die von dem gestrandeten Cruso (!) und dessen späterem Untertan Friday, einem bei der Versklavung seiner Zunge beraubten Schwarzen, bewohnt wurde; sie hatte dort mit beiden gelebt, bis sie nach Crusos Tod mit Friday nach England zurückgekehrt war. Der Hauptteil des Romans dreht sich um die literarischen Vermittlungsprobleme des Geschehenen. Die Abweichungen von der literarhistorischen Vorlage erschöpfen sich dabei nicht in Umkehreffekten, die den Klassiker der Kolonialliteratur ironisieren. Die Situation der Erzählerin versinnbildlicht die Schwierigkeiten der weißen Autorin, die als Außenseiterin gegenüber dem literarischen Establishment der Metropole auftritt und angesichts ihres schwarzen Gefährten, der vom Schicksal gezeichnet ist, dies aber nicht zur Sprache bringen kann (»the true story is buried within Friday«), die Einsicht in die Vordringlichkeit seiner Befreiung gewinnt – was in verschlüsselter Form zugleich die prekäre Zwangslage des liberal engagierten weißen Autors im Südafrika der Apartheid widerspiegelt.

Karibische Revisionen

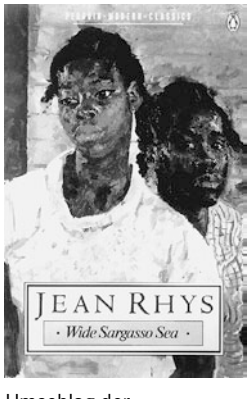
Beide Werke des Kanons sind erwartungsgemäß nirgends so gezielt »beantwortet« oder »fortgeschrieben« worden wie in der karibischen Literatur. Lamming benutzt in seinem Essayband *The Pleasures of Exile* (1960) wie in seinem Roman *Water with Berries* (1971) die Shakespearesche Konstellation von Prospero und Caliban, europäischem Herrn und karibischem Sklaven, verbanntem Zivilisationsbringer und lernwilligem Rebellen, als durchgängiges Bezugsschema. Im Roman demonstriert er mithilfe von Umkehreffekten die Entwicklung von drei karibischen Künstlern, die unterschiedliche Aspekte von Caliban verkörpern und durch die von Prospero übernommene Sprache zur Emigration in dessen englische Heimat motiviert werden, dort aber an den sozialen Realitäten scheitern und zu gewalttätigen Reaktionen getrieben werden. Auch lyrische Sequenzen nehmen auf das Personal in Shakespeares Stück Bezug. In Brathwaites *The Arrivants* erscheint Caliban als afrokaribische Schlüsselfigur neben westafrikanischen Mythengestalten, während in Dabydeens *Coolie Odyssey* (1988) die Komplikationen der Beziehung zwischen dem karibischen Immigranten und der Engländerin nach dem Muster der Caliban-Miranda-Konstellation durchgespielt werden. In

Afrikanische Sklaven auf einer Zuckerrohrplantage in der Karibik

Wilsons Harris' kryptischem *Quest*-Roman *The Infinite Rehearsal* (1987) taucht Caliban als archetypische Figur der schwarzen Rasse auf, allerdings in einem Kaleidoskop von Anspielungen auf das Mythenpersonal der Weltliteratur von Homer über Dante und Goethe bis zu T. S. Eliot. Eine ähnliche Verbindung regionaler Ansätze und universalisierender Tendenzen ist für Walcotts Lyrik charakteristisch. In den Robinson Crusoe gewidmeten Texten von *The Castaway* (1966) geht es weniger darum, den Gegensatz zu Friday herausarbeiten, als vielmehr darum, eine in der Karibik besonders offensichtliche, doch für den modernen Menschen allgemein symptomatische schiffbrüchig-isolierte Befindlichkeit zu versinnbildlichen. In seinem Drama *Pantomime* (1980) gibt er der problematischen Crusoe-Friday-Konstellation eine positive Wende, indem er Möglichkeiten der Begegnung von Repräsentanten unterschiedlicher Rassen auf der Basis der Gleichberechtigung demonstriert. Der bei Walcott wiederkehrende Symbolkomplex der See wird über das Robinsonaden-Motiv hinaus vor allem in den Werken epischen Zuschnitts, die in *Omeros* (1990) einen Höhepunkt erreicht haben, literarhistorisch – bis zu Homer zurückgehend – weiter angereichert.

Eines der aufschlussreichsten Werke für die karibische Revision des englischen Kanons ist Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (1966). Die Autorin walisisch-kreolischer Herkunft präsentiert in diesem Roman ein Gegenstück zu Charlotte Brontës Klassiker *Jane Eyre* (1847), indem sie die Vorgeschichte des englischen Landjunkers und seiner aus der Karibik stammenden, als Geistesgestörte eingesperrten Frau komplementär ausmalt und dabei vor allem perspektivische Verschiebungen vornimmt. Sie schildert die Ereignisse mindestens so sehr aus der Sicht der betroffenen Frau wie der des bei Brontë allein zu Wort kommenden männlichen Helden. Sie stellt dem viktorianischen Realismus der Vorlage einen modernen Realismus gegenüber, der mit sozial- und tiefenpsychologischen Aspekten eine komplexere Identitätsproblematik ins Zentrum rückt. Sie konfrontiert zwei Menschen miteinander, die schon aufgrund ihrer sehr unterschiedlichen Herkunft kaum vereinbar erscheinen. Der bei Brontë völlig fehlende koloniale Blickwinkel verdeutlicht hier die Situation der jungen Frau aus einer verfallenden kreolischen Familie, die in der Zeit nach der Sklavenbefreiung die zweiseitige Diskriminierung durch die herablassenden Engländer und die auftrumpfenden Schwarzen erfährt und Prozesse der Verunsicherung, Selbstentfremdung und Vereinsamung durchlebt. Der Engländer, der sie durch die Erwiderung ihrer Liebe erlösen könnte, heiratet sie jedoch hauptsächlich als Mitgiftjäger und betrachtet sie darüber hinaus allenfalls als Sexualobjekt. Während sie in ihm den Repräsentanten Englands sieht, mit dem sie in eine – naiv verklärte – neue Heimat fliehen kann, findet er die Karibik faszinierend wie ein Traumland, dessen tiefere Realität ihm verborgen bleibt. So entwickelt sich eine verhängnisvolle Beziehung zwischen der von Identitätskrisen und Isolationsängsten zerrütteten Heldin und dem orientierungslosen, kommunikationsunfähigen Helden, zwei weißen Außenseitern in der Karibik, die nicht solidarisch zusammenfinden, sondern in wechselseitiger Befremdlichkeit und eskalierenden Hassreaktionen auf Zerstörungskurs gehen. Als die Frau sich schließlich gegen die Bevormundung durch den Mann und die sozialen Zwänge in der karibischen Vergangenheit wie der englischen Gegenwart mit einem Gewaltakt auflehnt, erscheint dies subjektiv als Befreiungstat, während die Heldin objektiv in den Tod geht. Rhys bezieht ihr wiederkehrendes Thema der unterdrückten, zur Selbstbefreiung kaum fähigen Frau in diesem Spätwerk auf einen karibischen Hintergrund, der in Landschaftsimpressionen, Atmosphäreevokationen und einheimischen Typen authentisch entworfen wird

Jean Rhys



Umschlag der Penguin-Ausgabev on *Wide Sargasso Sea* nach Augustus Johns Gemälde »Two Jamaican Girls«

und ein dichtes Geflecht bodenständiger Natur-, Elementen- und Farbsymbolik entwickelt.

Findleys Sintflut-Variante

Eine kanonrevisionistische Strategie besonderer Art wendet der Kanadier Timothy Findley in seinem Roman *Not Wanted on the Voyage* (1984) an. Er schreibt die alttestamentarische Geschichte von der Sintflut und der Arche Noah nach der Devise des Eingangssatzes »Everyone knows it wasn't like that« auf komisch-parabolische Weise um. Er schildert vor allem die Endzeitstimmung einer korrumpierten Welt (mit Parallelen zur Gegenwart des Nuklearzeitalters), das Auserwähltheitsbewusstsein gottgefällig zivilisierter Überlebender, Noahs Wiederherstellung von Gesetz und Ordnung nach patriarchalisch hierarchisierenden Prinzipien (er residiert als »Most Reverend Doctor Noyes« in dem »Schloß« und der »Kapelle« auf dem Oberdeck, seine Frau schickt er ins Unterdeck, die Tiere werden als »Fracht« eingepfercht), die rigorose Unterwerfung der Natur (im Krieg gegen die Wale), die Regungen des Widerstands unterdeck, wo die ambivalente Atmosphäre der Abdrängung in eine dunkle Enge wie der Wärme im dichten Beieinander herrscht. Er demonstriert so die christlich-abendländische Tradition eines Welt- und Menschenbilds, das die eigene Spezies privilegiert und mit der Autorität von Kirche, Staat und Militär allenthalben Herrschaftsansprüche stellt, um entsprechend anthropozentrische, rassistische, sexistische und imperialistische Vorurteile pointenreich infrage zu stellen und als Gegenbild das subversive Potential der Gemeinschaft unterdeck anzudeuten, die als Gleichgestellte ihre Unterschiede akzeptieren und sich der gesetzgebenden Obrigkeit auf Deck widersetzen.

Die literarische »Kartographie« unerschlossener Territorien

Literatur als »mapping«

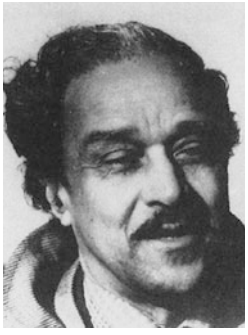
Setzt die Revision des englischen Kanons an der Vereinnahmung eigener Territorien aus der Fremde an, so richtet sich das, was manche Autoren als literarische Kartographie (»mapping«) bezeichnen, auf einheimische Territorien, die überhaupt noch nicht erschlossen sind. Es ist kein Zufall, dass sich diese Tendenz – abgesehen von dem besonderen Fall der Karibik – vor allem in Kanada und Australien bemerkbar macht, zwei Siedlerländern, deren literarische Anfänge schon im Zeichen der Entdecker-Berichte standen und die noch immer über wenig erkundete Weiten verfügen. Eine über oberflächliche Orientierungsmarken hinaus tiefer gehende Identifizierung mit dem Land hat nach der physischen Inbesitznahme die geistig-seelische Aneignung zu leisten, und daraus erwächst der Kunst eine bedeutende Aufgabe. Dies zeigt David Malouf in dem Roman *Harland's Half Acre* (1984) an der Entwicklung eines australischen Malers, der sich nach anfänglichen Bemühungen um die Rückgewinnung des verlorenen Landbesitzes seiner Familie ganz auf die künstlerische Verarbeitung und Vermittlung Australiens verlegt, wie er es nach Wanderjahren aus der selbstgewählten Distanz des Außenseiters erfährt. Auf unmittelbar literarische Weise haben Lyriker wie Murray in Australien und Al Purdy in Kanada sich einer systematischen Erschließung ihrer Länder gewidmet. Sie erweitern den der heimatlichen Region geltenden Fokus konzentrisch um andere Landesregionen, die anhand exemplarischer Ausschnitte in ihren kulturgeographischen und -historischen Besonderheiten und den natio-

nalen Gemeinsamkeiten zur Anschauung gebracht werden. Purdy hat in der Auswahlsammlung *Being Alive* (1978) nahezu flächendeckend Bilder der kanadischen Provinzen – vom Süd-Ontario der Vorväter bis zum arktischen Norden der Inuit, von den Cariboo-Bergen in British Columbia bis zur Küste von Newfoundland – entworfen und von präkolumbianischen Zeiten bis zur politisch brisanten Gegenwart die Schwierigkeiten des »Fußfassens« auf kanadischem Boden beschworen: »a place to stand on« lautet das charakteristische Leitmotiv.

Patrick White im Porträt von Brett Whiteley

Die systematische Erkundung des als weißer Fleck auf der Landkarte herausfordernden Landesinneren, das zugleich unbekannte Tiefen im Inneren des Menschen eröffnet, wird oft in archetypischen *Quest*-Romanen dargestellt. Patrick Whites *Voss* (1958) ist ein einflussreiches Beispiel dieser Art. Der Roman schildert die Expedition eines egozentrischen Deutschen, der im 19. Jahrhundert bei einer Kontinentdurchquerung das Innere Australiens zu erforschen trachtet und in der telepathischen Annäherung an eine spirituelle, kritische Gefährtin sowie in der harten Auseinandersetzung mit der psychologisierten Urlandschaft die Entwicklung vom messianischen Übermenschentum zur Unterordnung unter das »Gesetz des Leidens« durchmacht: »I have begun to understand this great country, which we have been presumptuous enough to call *ours*«, lautet der entsprechende Kommentar der geistesverwandten Partnerin, »a country does not develop through the prosperity of a few landowners and merchants, but out of the suffering of the humble«. Zwar scheitert der Versuch, sich des Landes zu bemächtigen, da er die Mittlerrolle der Eingeborenen nicht wahrnimmt; zumindest aber hebt er sich deutlich von der urbanen Gesellschaft ab, die vor einer Identifikation mit dem Landesinneren vehement zurückschreckt und in einem für Australien symptomatischen Materialismus und Mittelmaß verharrt. Das mit symbolischen Leitmotiven assoziierte wüstenhafte Innere des Kontinents als Ort visionärer Lernprozesse, die das Individuum im diametralen Gegensatz zur zivilisatorischen Peripherie zeigen, kehrt in anderen Romanen von White wie *A Fringe of Leaves* (1976) und in ähnlicher Form bei weiteren australischen Autoren wie Randolph Stow, zumal in *To the Islands* (1958), wieder. Murray Bail setzt sich in seinem poetischen Roman *Eucalyptus* (1998) von der stereotypen Verortung Australiens im Hinterland des »Buschs« oder der eintönig-engstirnigen Vorstädte ab und stellt in spielerischer Mythenbildung die titelgebende Pflanze als Sinnbild von Australiens Vielgestaltigkeit dagegen. Ein Farmer, der sämtliche Eukalyptusarten angepflanzt hat, gibt seine Tochter nur dem zur Frau, der diese allesamt benennen kann. Ein Fremder (der insgeheim an der Beschaffung der Pflanzen beteiligt war) stellt seine Kennerschaft unter Beweis und gewinnt den Wettbewerb, nachdem er allerdings zuvor schon die Tochter mit seinem unerschöpflichen Schatz an Geschichten umworben und für sich eingenommen hat. Der märchenhafte Grundzug verbindet sich mit der systematischen Bestandsaufnahme (und Vereinnahmung) einer landestypischen Pflanze, während zugleich die Erschließung der Landschaft spannungsvoll zur imaginativen Erzählkunst in Beziehung gesetzt wird.

Am weitesten treibt die archetypische Ineinssetzung von Landesinnerem und menschlichem Inneren Wilson Harris, ein karibischer Autor europäisch-afrikanisch-indianischer Abstammung, der selber im Dschungel von Guyana als Landvermesser tätig war. In seinen eigenwillig metaphorischen Kurzromanen legt er meist ein Sucheschema zugrunde, das multikulturelle Figuren(gruppen) auf symbolischen Reisen durch die exotische Landschaft den tieferen Schichten des eigenen Inneren und so dem Reservoir kollektiver Mythen begegnen lässt. Schon in *Palace of the Peacock* (1960), dem ersten Teil seiner Guyana-Tetralogie, entwickelt



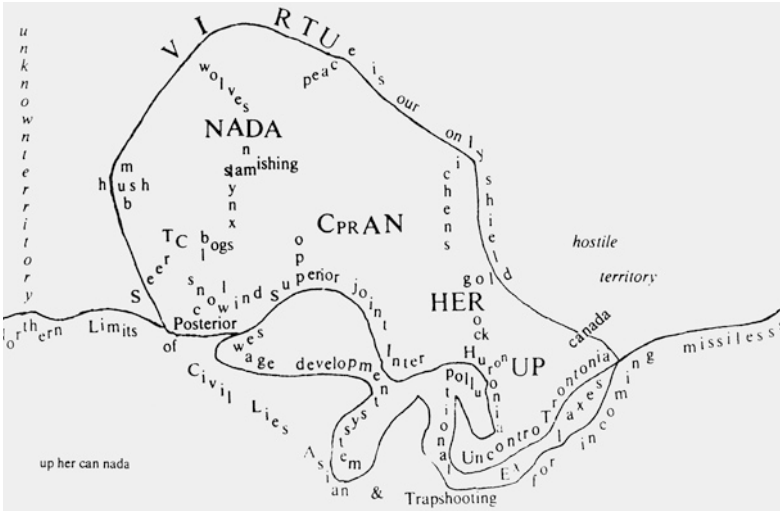
Wilson Harris

Harris seine typische Motivik. Der Roman veranschaulicht die in der Karibik wiederkehrende Ausbeutung von Land und Leuten an dem Helden, der auf der Suche nach Arbeitskräften für seine Plantage einen Indianerstamm landeinwärts verfolgt. Als er von Indianerhand stirbt, erwacht sein spirituelles Alter Ego und begibt sich auf eine die Vergangenheit rekonstruierende und das Selbst erneuernde Suche. Diese Doppelperspektive, die Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben, Traum und Realität überblendet, betrifft auch die multiethnische Schiffsmannschaft, die den Helden flussaufwärts begleitet. Die abenteuerliche Jagd nach den nie erreichten Indianern macht sie selbst zu Gejagten. Als Reise in das Unbewusste führt der Weg zur Erschütterung im Selbstverständnis der Ausbeuter, die im Falle des Helden die Wandlung zur geistigen Wiedergeburt ermöglicht. So phantastisch-symbolträchtig die Romane von Harris sind, sie setzen durchaus konkret an sozialgeschichtlichen Problemen des karibischen Küstenlandes an und universalisieren diese zugleich in einer ganzheitlichen Psychologie. Etwas anders stellt sich einem Autor wie Walcott der Archipel der Karibik dar. Die Inselwelt, die nur noch dem Namen nach an die ausgerotteten Ureinwohner erinnert und mehrheitlich von den Nachkommen entwurzelter Sklaven aus Afrika bevölkert ist, erscheint in extremer Weise durch den Verlust an Geschichte und kultureller Kontinuität gekennzeichnet, welcher die Imagination des Dichters herausfordert, durch die – von Walcott immer wieder als adamitischer Akt der Benennung heraufbeschworene – sprachliche Verortung die »island seascape« verfügbar zu machen.

Atwoods Surfacing

Wie Harris neigt Atwood zu einer Jungschen Archetypik, die sie aber stärker in der empirischen Realität Kanadas verankert. In dem Roman *Surfacing* (1972) geht die Erzählerin auf die Suche nach ihrem Vater, der in der Wildnis von Nord-Quebec verschollen ist und mysteriöse Spuren (wie Hinweise auf indianische Felsmalereien) hinterlassen hat. Die Reise drängt sie zur Auseinandersetzung mit ihrem entfremdeten Freundeskreis, der zerstörungsbedrohten Umwelt und der eigenen, vom Abtreibungstrauma belasteten Vergangenheit. In naturmystischen Visionen und Ritualen regeneriert sie sich und kehrt ganzheitlich gewandelt und erneut schwanger nach Toronto zurück. Der Entwicklungsroman nach dem Grundschema der Identitätssuche bedient sich nicht nur der Spannungsfelder von Zivilisation und Natur, Mann und Frau, Körper und Geist, sondern auch spezifischer Konflikte zwischen Anglo- und Frankokanadiern, zwischen Kanada und USA, wobei jeweils aktuelle Akzente der Ökologiedebatte, Frauenbewegung und nationalen Frage gesetzt werden. Der Übergang vom realistischen zum archetypisch-symbolischen Erzählen mithilfe traumhafter, naturmagischer und zyklischer Bilder steht in Übereinstimmung mit Atwoods Theorie einer kanadischen Literatur, die sie gleichzeitig in der Schrift *Survival* (1972) formuliert hat. Als nationalliterarisches Charakteristikum hypostasiert sie dort das Motiv des Überlebens gegenüber diversen feindlichen Kräften der physischen und sozialen Umwelt sowie der Befreiung aus der Rolle des Opfers. So umstritten Atwoods essentialistische Kennzeichnung der *Canadianness* ist, die Verquickung von Theorie und Praxis verdeutlicht, dass es sich bei dem Roman um ein Schlüsselwerk der kanadischen Literatur handelt. Die Orientierungsversuche auf dem paradox erscheinenden »home ground, foreign territory« an der Grenze zwischen der urbanen Zone und dem urtümlichen Herzen des Landes entsprechen ebenso verbreiteten Kanada-Images wie das mythopoetische Verfahren, das sich im Gefolge des kanadischen Literaturtheoretikers Northrop Frye hier besonderer Beliebtheit erfreut.

Margaret Atwood, karikiert von »Isaac Bickerstaff« (Don Evans)



Earle Birneys sprachspielerische Kartographie in »up her can nada« (schon der Titel ist zusammengewürfelta us dem etymologischen *aca nada*, dem historischen Upper Canada und dem slanghaften *up her can*)

Wie in Atwoods Roman spielt in der aus den 60er Jahren hervorgegangenen kanadischen Lyrik die Diskussion der nationalen Identität eine dominante Rolle. In variationsreichen Versuchen haben Dichter Merkmale eines Land und Leute, Vergangenheit und Gegenwart verbindenden nationalen Charakters sondiert, ohne zu eindeutigen Ergebnissen zu kommen. Das Spektrum reicht von Miriam Waddingtons Kanada-Gedichten in *Driving Home* (1972), die anhand assoziativer »Signaturen« das Problem der Realität oder Fiktionalität des nationalen Phänomens aufwerfen und eher zu gründlicheren Fragestellungen als Lösungsvorschlägen kommen, bis hin zu Earle Birney, der in seiner kartographisch konzipierten Textcollage »up her can nada« aus der Sammlung *Rag and Bone Shop* (1971) eine satirisch-parodistische Ansicht Kanadas aus der Perspektive der USA entwirft. Dies geschieht in optischer Verkürzung der Landesweite und schlagwortartiger Stereotypik nationalcharakteristischer Assoziationen, in deftig anzüglichen und politisch selbstentlarvenden Kalauern. Die Ortung und Etikettierung Kanadas aus fremder Sicht ist insofern bezeichnend, als auch einheimische Selbstdefinitionen häufig ausländisch determiniert sind. Mavis Gallants Sammlung ihrer kanadischen Kurzgeschichten in *Home Truths* (1981) bietet ein erzählerisches Pendant, das die Titelthematik »peinlicher Wahrheiten« über die Kanadier zuhause mindestens so oft auf der Basis von USA- und Europa-Erfahrungen entwickelt. Birneys Text bildet aber auch in der Sprache und Graphik effektvoll kombinierenden Gestaltung keine Ausnahme. Denn nirgends in den neuen englischsprachigen Literaturen sind Spielarten der konkreten Lyrik so beliebt wie in Kanada, eine Tatsache, die gewiss mit dem bewusstseinsbildenden Einfluss des kanadischen Medien-Philosophen Marshall McLuhan zusammenhängt.

Nationale Abgrenzung in der kanadischen Lyrik

Literarischer Regionalismus in Kanada

Auch Kroetschs *Seed Catalogue* verwendet die Chiffre des »mapping« und nähert sich im Textsubstrat der konkreten Lyrik, doch die Sequenz tut dies in der Konzentration auf die dem Autor vertraute kanadische Prärie: »how do you grow a

Die kanadische Prärie bei Kroetsch und Laurence

Robert Kroetsch, karikiert von »Isaac Bickerstaff« (Don Evans)

Margaret Laurence, karikiert von »Isaac Bickerstaff«

prairie town«, »… a past/to live in«, »… a lover«, »… a poet« und ähnlich lauten die wiederkehrenden Leitfragen des Textes. Kroetsch greift das viel behandelte Thema des individuellen Aufwachsens in der Prärie auf und verschränkt es mit dem Problem der kollektiven Kultivierung dieses Landesteils. Beides steht unter dem Vorzeichen zivilisatorischer »Abwesenheiten«. Er bezieht sich insbesondere auf die Schwierigkeiten des angehenden Künstlers in der Provinz und die Gegebenheiten einer Landschaft, in deren immense Horizontale der Mensch seine vertikalen Konstrukte setzen mag, ohne sich je auf ihren Bestand verlassen zu können. Während Kroetsch auch in seinen Romanen – etwa in *The Studhorseman* (1969) – eine spielerisch experimentelle Haltung einnimmt, behandelt Margaret Laurence in ihrem Erzählwerk eine vergleichbare Thematik auf traditionellere Weise. In ihrem »Manawaka-Zyklus«, der aus vier Romanen und einer Kurzgeschichtensequenz besteht, porträtiert sie Heldinnen aus schottisch-presbyterianischen Familien, deren Entwicklung sich maßgeblich in dem von Entfremdungsgefühlen, Entgrenzungsbedürfnissen und dem Zugehörigkeitsbewusstsein geprägten Verhältnis zu Manawaka vollzieht. Das fiktive Prärieстädtchen bildet mit seiner Bevölkerung und der umgebenden Landschaft eine mikrokosmische Bezugskonstante, auch wenn im Einzelwerk die Heldin ihre Heimat verlässt. Der Zyklus reicht von *The Stone Angel* (1964) bis zu *The Diviners* (1972). Im ersten Roman gibt die Erzählerin aus dem Rückblick auf ein entbehrungsreiches schicksalsträchtiges Leben in der Rolle der puritanischen Pionierfrau ihre hochmütige Verhärtung auf. Im letzten Roman schildert die Erzählerin in einer Art Zwischenbilanz ihre Entwicklung vom jugendlichen Außenseitertum im Prärienest über die erstrebte Selbstverwirklichung als Person und Autorin, die sie auf der Suche nach einer neuen Heimat bis nach Schottland bringt, schließlich aber zur Rückkehr nach Kanada motiviert, bis zur Gegenwart im ländlichen Ontario, wo sie – »Rutengängern« vergleichbar – dem verborgenen Sinn ihrer widersprüchlichen Lebenserfahrungen nachspürt.

Bleibt der regionalgeschichtliche Hintergrund bei Laurence an die Familienchronik gebunden, so präsentiert Rudy Wiebe mit *The Temptations of Big Bear* (1973) und *The Scorched-Wood People* (1977) zwei historische Romane über den kanadischen Westen, die einer im ausgehenden 19. Jahrhundert bedrängten ethnischen Minderheit Stimme verleihen. Der erste Roman beschreibt die Rolle der Cree-Indianer unter Big Bear im Zusammenhang mit der Rebellion von Louis Riel (1885); der zweite behandelt Riel und die Métis (jenes »angedunkelte Volk« französisch-indianischer Abstammung) selber im Vorfeld dieser Aktion. Wiebe veranschaulicht den verzweifelten, vergeblichen Überlebenskampf einer die Selbständigkeit fordernden Minorität, die von der auf den Erhalt der Nation bedachten Zentralregierung unterdrückt wird. Wiebe wendet sich hier gegen das vorherrschende Geschichtsbild, das den charismatischen Anführer der Métis eher als eine paranoide Persönlichkeit charakterisiert.

Das kleinstädtische Ontario bei Davies und Munro

So wie Laurence Manawaka als regionalen Ausgangspunkt und Bezugskonstante benutzt, verwenden Robertson Davies und Alice Munro gleichermaßen fiktive, aus autobiographischen Erfahrungen fiktionalisierte Kleinstädte in Süd-Ontario, um den Werdegang von Hauptfiguren zu demonstrieren, die im Provinzmilieu aufwachsen und Entwicklungsmöglichkeiten fern von ihrem Heimatort wahrnehmen, ohne dessen prägenden Einfluss je ganz hinter sich zu lassen. Davies eröffnet seine »Deptford-Trilogie« mit *Fifth Business* (1970). Der Roman verfolgt hauptsächlich den Lebenslauf eines kontemplativen Geschichtslehrers und Mythenforschers sowie komplementär die Karriere eines aktiven Geschäfts-

manns und Politikers, die beide aus dem kalvinistisch-utilitaristischen Deptford stammen. Davies versucht, die »bizarr-leidenschaftlichen« Seiten des kanadischen Lebens unter der »ordentlichen« Oberfläche freizulegen, die an komplexen Figuren vor dem Hintergrund des 20. Jahrhunderts exemplifiziert werden. Er will zugleich das grundsätzliche Zusammenwirken von Zufall, Bestimmung und Unbewusstem im Leben des einzelnen sichtbar machen. Er konzentriert sich auf den von archetypischen Orientierungsfiguren begleiteten Individuationsprozess des Helden, der in der »Welt der Wunder« ein notwendiges Gegengewicht zu seinem Herkunftsmilieu findet (die deutliche Anlehnung an C. G. Jung wird dabei mit der Affinität Kanadas zur Schweiz begründet). Die Folge der weiteren Romane variiert anhand von Figuren der nächsten Generation aus dem gleichen Personenkreis die hier verfolgten Lebenswege: Deptford bleibt auch dort als Fluchtpunkt präsent. Munro bezieht sich in ihrem Kurzgeschichtenwerk auf einen unweit Deptford angesiedelten Ort, der als »Jubilee« oder unter anderen Toponymen wiederkehrt; und auch sie richtet ihr Augenmerk besonders auf die Entdeckung des Ungewöhnlichen im Alltäglichen, aber sie tut dies in einer auf archetypische Schemata verzichtenden Darstellungsweise, die in der subtilen Verbindung von Realismus und Symbolik eher an Laurence erinnert. Das gilt insbesondere für ihre Kurzgeschichtensequenz *Lives of Girls and Women* (1971), die – ähnlich wie Laurences *A Bird in the House* (1970) – das Aufwachsen eines Mädchens in der kleinstädtischen Provinz anhand charakteristischer Stadien verfolgt und sich der bündigeren Form des Bildungsromans nähert. Munro entwirft das Porträt einer Heldin, die sich während der Adoleszenz in einer beengenden Umwelt mit den sozialen Institutionen, einer Reihe unbefriedigender Bezugspersonen und den vorherrschenden weiblichen Rollenbildern auseinandersetzt und dabei eine eigenständige Sensibilität und Vorstellung von der Mehrdeutigkeit des »wirklichen Lebens« gewinnt. Wie meist bei Munro stehen die konfliktreichen Verständigungsschwierigkeiten zwischen den Generationen – zumal Müttern und Töchtern – und den Geschlechtern im Zentrum des Geschehens. Dies geht mit Verunsicherungen und Entfremdungen des Individuums einher, das erst durch die Ergründung der familiären Vergangenheit ein besseres Selbstverständnis erreicht. Munro veranschaulicht diesen Zusammenhang etwa in der zweiteiligen Geschichte »Chaddeleys and Flemings« aus der Sammlung *The Moons of Jupiter* (1982). Darin geht es um das doppelte Familienerbe der Erzählerin, die mütterlichen Vorfahren aus England, die einen starken Veränderungswillen bekunden, und die väterlichen Vorfahren aus Schottland, die ein bemerkenswertes Beharrungsvermögen bezeugen; und trotz der wechselseitigen, orts- und zeitspezifischen Relativierungen akzeptiert die Heldin schließlich die Nachwirkung dieses Erbes als Teil ihrer Persönlichkeit.

Robertson Davies, karikiert von »Isaac Bickerstaff«

Alice Munro

Diverse Regionalisten

Individuelle Identität, familiäre Vergangenheit und lokale Verwurzelung gehören bei allen Ambivalenzen von Schein und Sein im Erzählwerk von Munro und bei anderen Regionalisten aufs Engste zusammen. Und wenn der Regionalismus in der kanadischen Literatur besonders kontinuierlich hervortritt, so sind ganz ähnliche Tendenzen auch in der australischen Literatur zu beobachten. Freilich gibt es nicht minder auffällige Unterschiede im territorialen Denken und der regional repräsentativen Literatur, wie jeder Blick hinüber in die Werke der kanadischen Indianer (Jeannette Armstrong), der australischen Aborigines (Kath Walker) oder der neuseeländischen Maoris (Hone Tuwhare) lehrt, die ein grundsätzlich anderes, auf mythisch-kosmischen Integrationsvorstellungen statt parzellierendem Besitz-und Nutzungsdenken beruhendes Verhältnis zum Land

vermitteln. Auch die indische Literatur weicht deutlich von den kanadischen Beispielen ab, selbst wo sie so lokal fixiert ist wie im Falle von R.K. Narayans »Malgudi«-Romanen und -Geschichten. Eine wiederum andersartige, elementarere Einstellung zur Natur erklärt das Zurücktreten atmosphärischer Landschaftsevokationen, die mit ihrem Sinn für ästhetische Reize oder ihren psychologischen Projektionen eher für die – stärker westlich orientierten – weißen Autoren der Siedlerländer typisch sind.

Insularität und Wanderwege in der karibischen Literatur

Insularität bei Lamming: In the Castle of My Skin

Die territoriale Ausgangsbasis der karibischen Autoren ist naturgemäß begrenzt, da sie mehrheitlich auf Inseln beheimatet sind; und der beschränkte oder erweiterte Horizont solcher Insularität ist ein dominantes Thema der karibischen Literatur. Lammings Roman *In the Castle of My Skin* (1953) bietet in dieser Hinsicht ein einflussreiches Modell. Er gehört zu dem in der Karibik besonders verbreiteten Subgenre des *coming-of-age novel* und schildert anhand der Entwicklung eines schwarzen Jugendlichen und seines entlegenen Dorfs zugleich den Wandel auf Barbados während der spätkolonialen Umbruchsphase. Der Held wächst typischerweise ohne Vater auf und wird von der Mutter auf einen bildungsprivilegierten Weg gebracht, der sein Identitätsproblem verstärkt. Das Leben unter dem englischen Landlord erscheint den Dorfbewohnern intakt, weil man sich in der Obhut eines Patriarchen wähnt und aufgrund eines Systems verdeckter Repressionen und Manipulationen kein Bewusstsein von der Geschichte der eigenen Rasse, der feudalistischen Gesellschaftsstruktur und den Möglichkeiten einer grundlegenden Veränderung entwickelt. Institutionen wie Schule und Kirche verschleiern im propagierten Image von Barbados als »Little England«, dem Lieblingskind der Mutternation, die koloniale Abhängigkeit und mißbrauchen die insulare Abgeschiedenheit zur Verbreitung eines verkürzten Weltbilds. Selbst die rassistischen Denkmuster werden unkritisch von den betroffenen Schwarzen reproduziert. Das Dorfleben ist seit Generationen in Brauchtumsritualen festgelegt; und es bedarf der unterschwelligen oder äußeren Anstöße, um eine Bewusstwerdung in Gang zu setzen. Im Alptraum des Dorfältesten bringt das kollektive Unbewusste die verdrängte Versklavungsgeschichte der Schwarzen in Erinnerung. Gewerkschaftsaktivitäten animieren zum Widerstand gegen Ausbeutung und Ungerechtigkeit, verselbständigen sich aber zu politischen Machtkämpfen und verhindern nicht, dass die Umverteilung des Landbesitzes mittelständischen Bodenspekulanten statt den Bauern zugute kommt. Der Held erfährt erst durch den Heimatbesuch eines jungen USA-Emigranten den entscheidenden Bewusstseinsimpuls, der ihn auf das Kernproblem des Rassismus aufmerksam macht und seinem Auswanderungsplan eine Direktive gibt.

Setzt der Held sich hier nur innerhalb der Karibik nach dem chancenreicheren Trinidad ab, so wandert eine dichterisch ambitionierte Hauptfigur in *The Emigrants* (1954), enttäuscht über die auch auf Trinidad beschränkten Entfaltungsmöglichkeiten, ins Mutterland englischer Kultur aus. Der Roman weitet sich aber stärker noch als der Vorgänger zum gruppenspezifischen Sozialpanorama. Eine ganze Schar von Emigranten aus diversen karibischen Ländern und Milieus fin-

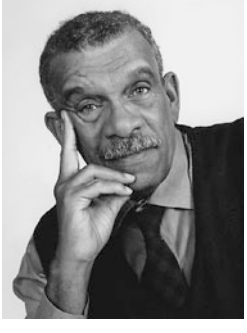
det sich auf der Schiffsreise zusammen und entwickelt im Austausch der Erfahrungen und Erwartungen erstmals einen Gemeinschaftssinn. Die Parallelführung der Einzelschicksale im Einwanderungsland verdeutlicht – ähnlich wie in *Water with Berries* – vor allem die desillusionierende Konfrontation mit einer fremden Welt und abweisenden Gesellschaft, einschließlich der kaum zugänglichen Generation der bereits assimilierten Immigranten. Charakteristisch bleibt die Situation des karibischen Einwanderers, der sich noch in der Solidaritätsbekundung als doppelt Entwurzelter verstehen muss. Es ist bezeichnend, dass Lamming in *Of Age and Innocence* (1958) den Fall des Rückwanderers als Ansatzpunkt nimmt, um die politischen Aktionen in der turbulenten Schlussphase vor der Unabhängigkeit zu beschreiben. Zugleich fällt dabei auf, dass er die fiktive Karibikinsel »San Cristobal« als Schauplatz wählt, einen nach Landesbeschaffenheit und Bevölkerungsstruktur synthetisierten pankaribischen Mikrokosmos. Das Verfahren zeigt den Übergang des Autors zu synoptischen Konzepten und symbolischen Techniken an, Tendenzen, die in *Natives of My Person* (1972) ihren komplexesten Ausdruck finden. Dieser Roman versucht das Phänomen des Kolonialismus zu ergründen, indem er auf die historischen Anfänge zurückgeht und jene Wanderroute nachzeichnet, die alle späteren Folge- oder Umkehr-Bewegungen ausgelöst hat. Lamming schildert hier die geschichtlichen Voraussetzungen, sozialen und psychologischen Motivationen und fortwährenden Konflikte der Europäer, die im 16. Jahrhundert aufbrechen, um über West-Afrika in die Karibik zu segeln. Die Besatzung der »Reconnaissance« und drei nachreisende Frauen, die eine Schlüsselrolle übernehmen, ergeben einen repräsentativen Querschnitt, der die sozialen Probleme der verlassenen Heimat widerspiegelt. Aus wechselnden Blickwinkeln werden die Widersprüche zwischen zivilisatorischem Sendungsbewusstsein und handfestem Besitz- und Machtstreben, die ausbrechenden Klassen-, Rassen- und Geschlechtergegensätze sichtbar gemacht, die schließlich das Unternehmen zum Scheitern verurteilen.

George Lamming in einer Zeichnung von Denis Williams

Wegenetze in der karibischen Literatur

Das bei Lamming sich abzeichnende Dreiecksschema interkontinentaler Bezugsachsen entspricht einem für die Geschichte und Literatur der Karibik charakteristischen Grundmuster. Die Seefahrtsrouten mit den Stationen England – West-Afrika – Karibik, die nicht zuletzt im kolonialgeschichtlichen »Handelsdreieck« (Fertigprodukte-Export – Sklaventransport – Rohstoffimport) eine spezielle Wegestruktur hervorgebracht haben, spielen in variationsreichen Dreiecksbewegungen der von den karibischen Autoren beschriebenen Wanderrouten eine aufschlussreiche Rolle. Die Suche der englischen Kolonialisten nach dem El Dorado in der Karibik, die umgekehrte Suche der karibischen Auswanderer nach dem Land mit den »goldbepflasterten Straßen« wie auch die reumütige Rückkehr der Desillusionierten, das kollektive Trauma der *Middle Passage* wie die – zumindest geistige – Rückkehr ins Land der afrikanischen Vorväter – all dies sind Orientierungslinien und Wanderbewegungen, die vielen karibischen Werken schon in der Grundstruktur ihr Gepräge geben. Das zeigt sich in der Erzählliteratur von Lamming und Selvon über Naipaul bis zu Caryl Phillips, aber auch in der Lyrik von Brathwaite, Walcott oder Dabydeen. In seiner Trilogie *The Arrivants* (1973) beschreibt Brathwaite den Weg der Rückgewinnung einer durch die historische Entwurzelung und Zerstreuung verlorengegangenen afrokaribischen Identität. Im Eröffnungsteil »Rights of Passage« registriert er kritisch die kolonialgeschichtlichen Fehlentwicklungen und gegenwärtigen Missstände der karibischen Neuen Welt und betont die Entmündigung und Demütigung der schwarzen Diaspora sowie die fatale Verbreitung einer materialistischen Oberflächlichkeit. Im Mittel-

teil »Masks« verarbeitet er Eindrücke eines Ghana-Aufenthalts und gibt das persönliche Beispiel einer Rückgewinnung der afrikanischen Wurzeln, die mit der Wiederentdeckung einer spirituellen Dimension einhergeht und die ganzheitliche Reintegration des Ichs ermöglicht. Im Schlussteil »Islands« wendet er sich mit der neuen Perspektive wieder der karibischen Situation zu, die mit dem gestärkten ethnisch-kulturellen Selbstbewusstsein überwunden und konstruktiv weiterentwickelt werden kann (was unter anderem in der Limbo-Sequenz demonstriert wird). Ähnlich wie Brathwaite thematisiert Dabydeen in seinen Gedichtbänden *Coolie Odyssey* (1988) und *Turner* (1994) jeweils eine Route des »Atlantischen Dreiecks«, indem er einmal die irritierenden Erfahrungen des Inders aus Guyana bei der Einwanderung in England als geistig-seelische Irrfahrt eines Kulis versinnbildlicht, sodann das William Turners Gemälde »Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying« entlehnte Motiv – in einer für ihn auch charakteristischen Verbindung von Bild und Text – zu einer komplexen Erzählung über die Sklaverei und die *Middle Passage* ausbaut.



Derek Walcott

Walcotts Omeros

Im Vergleich zu Brathwaite und Dabydeen bemüht sich Walcott in seinem lyrischen Werk zwar weniger um eine programmatische Wegestruktur, doch ist der Motivkomplex der Insularität und Wanderbewegung bei ihm so ausgeprägt wie bei irgend einem anderen Autor. Die Insel-, Schiffbruchs- und Strandungsmetaphorik, die raumsymbolische Ausrichtung auf eine mit Fluchtmöglichkeiten wie Bedrohlichkeit ambivalent besetzte, allseits umgebende See kehren in vielen Spielarten der Suggestion persönlicher, milieuspezifischer und universaler Probleme in seinen Gedichten wieder. Auch das Schema der Wanderung verwendet er in diesem Sinne. In der Sequenz »The Schooner *Flight*« aus *Star-Apple Kingdom* (1979) lässt er einen »roten Nigger« als Poeten und Seeabenteurer von seinem Leben berichten: dem Aufbruch aus Trinidad wegen seines finanziellen Ruins, einer privaten Krise (Bruch mit der Geliebten) und der Abkehr von einer korrupten Gesellschaft, der Reise auf dem Schooner durch die karibische Inselwelt mit ihren realen Erfahrungen und assoziierten Visionen (wie der *Middle Passage*), die zunehmend zur symbolischen *Quest* eines der Dichtung gewidmeten, bewegten Daseins wird. Am weitesten spannt Walcott die Wegenetze seiner Figuren in *Omeros* (1990), einem Langgedicht epischen Zuschnitts, in dem er inner- und außerkaribische Routen, reale und symbolische Reisen, Irrfahrten und Suchewanderungen Einzelner und ganzer Völker komplex verknüpft. Die Gegenwartshandlung spielt unter schwarzen Fischern auf St. Lucia (der Heimatinsel des Autors), die teils schon namentlich an homerische Helden erinnern. Hector und Achille sind Rivalen um die verführerische Helen, die zugleich die von den Briten und Franzosen umkämpfte Insel personifiziert. Philoctete leidet an einer – auf die Sklavenketten der Vorfahren rückbezüglichen – offenen Beinwunde, welche die Schankfrau Ma Kilman mit einem Kräuterzauber des Obeah-Kults zu heilen versteht. Der Ex-Major Dennis Plunkett, der dem Empire nachtrauert und der Region einen historischen Status verleihen will, ist als Schweinezüchter nach St. Lucia zurückgekehrt. Der Blinde Seven Seas tritt als Seher-Gestalt auf und wird in der Rolle des Titelhelden im Verlauf der Schauplatzwechsel von anderen Figuren wie einem Sioux-Schamanen, einem afrikanischen Griot-Sänger, einem Londoner Tramp usw. abgelöst. Denn Walcott weitet den Mikrokosmos der Karibikinsel nicht nur real- und literarhistorisch, sondern auch kulturräumlich, indem er sein Erzähler-Ich eigene Eindrücke von Europareisen und USA-Aufenthalten wiedergeben lässt und eine Traum-Reise Achilles', die diesen mit seinem Urahn am Kongo zusammenbringt und mit den Skeletten der Sklaven-Opfer als

»Schatz« am Meeresgrund konfrontiert, oder Erinnerungen an die Indianerkämpfe des 19. Jahrhunderts auf amerikanischem Boden einbezieht. Walcott behandelt hier spezifische Probleme der Kolonialgeschichte und postkolonialen Identität wie allgemeinere Fragen der modernen Welt, der Mythentradition und der künstlerischen Imagination in einem durch die Anspielungsfülle und den Bilderreichtum besonders vielschichtigen Text. Seine Ankunft in Europa beschreibt der Sprecher folgendermaßen:

> Across the meridian, I try seeing the other side,
> past rusty containers, waves like welts from the lash
> in a light as clear as oil from the olive seed.
>
> Once the world's green gourd was split like a calabash
> by Pope Alexander's decree. Spices, vanilla
> sweetened this wharf; the grain of swifts would scatter
>
> in their unchanging pattern, their cries no shriller
> than they are now over the past, or ours, for that matter,
> if our roles were reversed, and the sand in one half
>
> replicated the sand in the other. Now I had come
> to a place I felt I had known, an antipodal wharf
> where my forked shadow swayed to the same brass pendulum.
>
> (XXXVII.ii)

Der Perspektivwechsel bei der Überschreitung des Meridians, der die Alte von der Neuen Welt trennt, ruft die historische Sanktionierung der imperialen Aufteilung der Überseegebiete in Erinnerung, die im eigenen zwiespältigen Schatten ihre Entsprechung findet und mit dem Zentralsymbol der allgegenwärtigen See wie dem Leitmotiv des Vogelflugs assoziiert erscheint.

Die Aufarbeitung der Kolonialgeschichte in der afrikanischen Literatur

Westafrikanische Geschichte: Achebe, Armah, Cheney-Coker

Wenn sich Lamming und Walcott von verschiedenen Seiten auf eine Fiktionalisierung der Kolonialgeschichte zubewegen, so wird der historische Hintergrund der neuen Nationen in der Dritten Welt in gezielteren Überblicken von einer Reihe afrikanischer Romane thematisiert. Achebes *Things Fall Apart*, das wohl bekannteste Buch des Kontinents, ist ein aufschlussreicher Prototyp dieser Art. Das Werk schildert am Beispiel eines dynamischen, traditionsbewussten Igbos, seiner Familie und seines Dorfs die einsetzende Kolonialisierung West-Afrikas im 19. Jahrhundert, die einen Auflösungsprozess der bodenständigen Stammeskultur bewirkt. Der Autor bemüht sich dabei um den Entwurf eines ausgewogenen historischen Bildes. Bei aller Aufwertung des Stammeslebens vorkolonialer Prägung, das ausführlich geschildert wird, vermeidet er jede idyllische Verklärung. Bei aller Bloßstellung des mit zivilisatorischem Sendungsbewusstsein verbrämten kolonialen Imperialismus der Briten porträtiert er doch seine Repräsentanten

Chinua Achebe

mit einiger Differenziertheit. Vor allem deutet er auch latente Erosionserscheinungen der traditionellen Kultur an. Der als gemischter Charakter gezeichnete Held lässt stammesinterne Rollenbilder wie das einer betont männlichen Härte fragwürdig erscheinen: Nicht von ungefähr wird sein Sohn abtrünnig und sucht in der Missionsschule die Erfüllung einer unbefriedigten Sensibilität. Zugleich hat die anrückende Kolonialmacht, die im Verbund von Missionstätigkeit, Handelsbelebung und administrativer Organisation die Igbos strategisch unter Druck setzt, leichtes Spiel, da sie den Ausgestoßenen und Verleumdeten des Stammes Aufnahme gewährt und so immer mehr Überläufer anlockt. Der Held scheitert letztlich an der eigenen Unbeherrschtheit und vergeht sich durch die Flucht in den Freitod gegen das chthonische Gesetz, das dem Vertreter der vorkolonialen Welt ironischerweise die Wiedervereinigung mit den Ahnen verwehrt. Achebe hat diesem Frühwerk zwei weitere Romane folgen lassen und die drei Werke als »African Trilogy« miteinander verbunden. In *No Longer at Ease* (1960) setzt er die Familiengeschichte des ersten Romans fort, indem er einen in der spätkolonialen Gegenwart lebenden Enkel porträtiert und den fortdauernden Gegensatz zwischen europäischer Kultur und traditioneller Stammeskultur unter den erschwerenden Bedingungen der korrumpierten Gesellschaft der nigerianischen Hauptstadt dramatisiert. In *Arrow of God* (1964) behandelt er den gleichen Konflikt aus der zwischenzeitlichen Warte der 20er Jahre und mit dem Schwerpunkt auf der Religion, indem er einen widersprüchlichen Hohenpriester des Igbo-Dorfes ins Zentrum rückt. Die reflektierteren Helden dieser Bücher scheitern wie der des ersten, gleichgültig ob sie sich um die Bewahrung der Stammestradition oder eine Verbindung der unterschiedlichen Kulturen bemühen.

Terrakotta-Altarstück der Igbo für den Geist der Yamwurzeln

Entwirft Achebe ausschnitthaft ein Bild von der früh- bis spätkolonialen Geschichte Nigerias, so versucht der aus Ghana stammende Romanautor Ayi Kwei Armah in *Two Thousand Seasons* (1973), einen Überblick über ein Jahrtausend (west-)afrikanischer Geschichte zu vermitteln, der zugleich kolonialismuskritischer und panafrikanisch utopischer ausfällt. In einer episch stilisierten Prosa beschwört er ein ursprüngliches afrikanisches Ideal herauf (»the way«), das durch interne Abweichungen und vor allem die Überfremdung während der Kolonialherrschaft fast völlig verloren gegangen ist, jedoch eine Perspektive für die Zukunft eröffnet. Es handelt sich um eine mit Ganzheitlichkeit, Freiheit, Gerechtigkeit, Mitmenschlichkeit und Vitalität assoziierte Lebensweise, deren Verfall Armah am Beispiel des westafrikanischen Akan-Stammes mit gesamtafrikanischen Implikationen demonstriert. Der Prozess vollzieht sich vor allem unter dem Druck der in Wellen eindringenden Eroberer, der degenerierten, brutalen »Räuber« (Araber) und ausbeuterisch-repressiven »Zerstörer« (Europäer). Aus dem Widerstand gegen die unselige *Middle Passage* entwickelt sich jedoch eine Art revolutionärer Zelle, die nach der Rückkehr in die Heimat den Kampf gegen die Fremdherrschaft und die Selbstentfremdung fortsetzt. Diese Richtung gilt noch für die Gegenwart: Von der Warte eines revisionistischen Zwischenberichts appelliert Armah an sein afrikanisches Publikum, den vorbildlichen Weg weiterzugehen. Der Roman ist allerdings nicht frei von provozierenden Überzeichnungseffekten bei der Kolonialismuskritik und suggestiven Vagheiten hinsichtlich des kaum praktisch aufgezeigten »Wegs«. Syl Cheney-Coker holt in *The Last Harmattan of Alusine Dunbar* (1990) nicht ganz so weit aus wie Armah, ist aber differenzierter in den kritischen Implikationen, wenn er die Geschichte eines westafrikanischen Landes (weitgehend mit Sierra Leone gleichzusetzen) vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart nachzeichnet. Im Rahmen der Retrospek-

tive eines Generals, der wegen eines Putsches gegen das korrupte Regime inhaftiert ist, werden anhand zweier Familien vor allem die Bemühungen der nach der Sklavenbefreiung aus den USA Heimgekehrten und deren Nachfahren um den Aufbau einer demokratischen, prosperierenden Republik auf afrikanischem Boden geschildert. Der Versuch scheitert am repressiven Einfluss der britischen Kolonialmacht, die den Typus des »Schwarzen Engländers« hervorbringt, und den Widerständen der angestammten Einheimischen gegen beiderlei Eindringlinge. Die Machtübernahme einer kriminellen Elite nach der Unabhängigkeit bedeutet den endgültigen Niedergang der Nation. Eine Besonderheit des Romans ist die Einbeziehung einer phantastischen Dimension, die in Übereinstimmung mit der holistischen Denktradition zu der realistischen Schilderung der historischen Verhältnisse, Gruppenmentalitäten und -konflikten hinzutritt: Der Nubier Suleiman (Alusine Dunbar), der über die Gaben der Zauberkraft und Vorhersehung verfügt, durchwandert den Kontinent, um »zu warnen, zu beschützen, zu rächen und zu prophezeien«.

Ostafrikanische Geschichte: Ngugi, Vassanji

Anders als Armah und Cheney-Coker rückt Ngugi in *A Grain of Wheat* (1967) eine begrenzte historische Phase Kenias ins Blickfeld – die Jahre vom Freiheitskampf der Mau Mau bis zum Vorabend der Unabhängigkeit – und zeigt die Verstrickung einer kleinen dörflichen Gruppe in die Wirren der Zeit. Es handelt sich um widersprüchliche Figuren, die erwartungsvoll der nationalen Befreiung entgegensehen, aber in entscheidenden Situationen versagen, indem sie privat oder politisch einen Verrat begehen und so in einen Komplex von Schuld und Sühne geraten. Ngugi zeichnet mithilfe einer multiperspektivischen, achronologischen, implikationsreichen Erzählweise ein dialektisches Bild der diversen Desillusionierungsprozesse in einer Umbruchsphase des gesamtgesellschaftlichen Notstands. Ngugi steht in seinem politischen Engagement einem Autor wie Armah kaum nach und teilt weitgehend auch dessen Standpunkt, aber seine Gesellschaftskritik ist konzentrierter im räumlich-zeitlichen Fokus sowie konkreter im exemplarischen Praxisbezug und differenzierter in der Personencharakteristik.

Ngugi wa Thiong'o

M.G. Vassanji widmet sich, durch die eigene Herkunft als Inder aus Dar es Salaam motiviert, in seinem Erzählwerk der Situation der in Ostafrika niedergelassenen Inder im historischen Kontext spannungsvoller Beziehungen zu der britischen Kolonialmacht wie der einheimischen Mehrheit. In *The Gunny Sack* (1989) demonstriert er anhand der vier Generationen umfassenden Familienchronik Salims Möglichkeiten und Grenzen einer Annäherung zwischen den Indern und den anderen Gruppen, wobei das Titelmotiv des Jutesacks mit den Erinnerungsstücken der Jumas als quasi-magisches Reservoir das fragmentarische Sammelsurium einer solchen Geschichte versinnbildlicht. Ausgehend von dem mysteriösen Tagebuch eines britischen Kolonialbeamten, der zu Beginn des Ersten Weltkriegs auf dem Vorposten einer indisch-afrikanischen Siedlung in Kenia stationiert war, rekonstruiert in *The Book of Secrets* (1994) ein indischer Lehrer die Familienchronik eines von dort stammenden Paars, mit dessen Nachkommen er selbst im Dar es Salaam der Gegenwart in Berührung gekommen ist. Er entwirft dabei ein komplexes Bild der kolonialen Prinzipien und Praktiken, der spät- und nachkolonialen Dekaden in Tanganyika und zumal der komplizierten Beziehungen zwischen den sich letztlich fremd bleibenden Gruppen und der Migrationsbewegungen, die sie zusammenführen und wieder auseinanderbringen. Vassanji lässt den Erzähler zugleich die Subjektivität seines Geschichtsbilds reflektieren.

Die Bloßstellung nachkolonialer Fehlentwicklungen in der Literatur der Dritten Welt

Politische Literatur Schwarzafrikas

Intensiver noch als mit der kolonialgeschichtlichen Vergangenheit hat sich die Literatur des schwarzen Kontinents mit der nachkolonialen Gegenwart auseinandergesetzt. Es gibt kaum einen namhaften Autor, der nicht die Desillusionierung über die pervertierte Unabhängigkeit, neokoloniale Organisation und Verschlechterung der Lebensverhältnisse in den neuen Nationen zum Ausdruck gebracht hätte. Militärputsche, diktatorische Regimes, korrupte Verwaltungsapparate, wirtschaftliche Ineffizienz, soziale Ungerechtigkeit, Verelendung großer Bevölkerungsteile, bis zum Bürgerkrieg führende Gruppenkonflikte – von der Wiederkehr alter Stammesfehden abgesehen – sind die vorherrschenden Themen einer kritisch engagierten Literatur. Die schwarzafrikanische Literatur, die ja vom Selbstverständnis besonders themenorientiert und gemeinschaftsgebunden ist, hat hier quer durch alle Gattungen ein besonders breites Spektrum entwickelt. Achebe attackiert in den Romanen *Man of the People* (1966) und *Anthills of the Savannah* (1987) den in der politischen Führung Nigerias früh sich abzeichnenden Widerspruch zwischen nomineller Volksvertretung und skrupellosem Machtmissbrauch, der zum fatalen Kreislauf von gewählter Regierung, Militärputsch und dirigierter »Rückkehr zur Demokratie« führt. Viele Autoren setzen sich mit dem Bürgerkrieg um Biafra auseinander: Festus Iyayis Roman *Heroes* (1986) zeigt, wie auf beiden Seiten die führenden Schichten als Kriegsgewinnler aus dem Konflikt hervorgehen, während die unteren Schichten die eigentlichen Opfer sind. Chimamanda Ngozi Adichie demonstriert in ihrem Roman *Half of a Yellow Sun* (2007) die zerrüttenden Auswirkungen auf das Privatleben zweier Paare unterschiedlicher ethnischer und sozialer Herkunft und Lebensentwürfe. Femi Osofisan inszeniert in seinem Drama *Morountodun* (1979) mithilfe eines Agitprop-Stücks über die westnigerianische Bauernrevolte von 1969 als Spiel-im-Spiel die Entwicklung der Titelheldin von der Interessenvertretung der begüterten Schicht zur Solidarität mit den Rebellen. Saro-Wiwa verfasst kurz vor seiner Hinrichtung den Gefängnisbericht *A Month and a Day* (1995), der sein Engagement für die Belange des vom nigerianischen Regime und den Öl-Multis gemeinsam ausgebeuteten Ogoni-Volkes reflektiert. Armah prangert in seinem Roman *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) die Verfallserscheinungen Ghanas unter einer Führungsschicht an, die mehr an westlichen Konsumgütern als an der Produktivität des eigenen Landes interessiert ist. In Ostafrika beschwört p'Biteks »Song of Prisoner« in *Two Songs* (1971) den zweifelhaften Erfolg des Widerstands gegen die Willkürherrschaft in Uganda. Nuruddin Farahs Roman-Trilogie *Variations on a Theme of an African Dictatorship* (1976–81) zeichnet ein vernichtendes Bild von dem totalitären Regime in Somalia.

Westafrika: Soyinkas Zeitkritik

Das vielseitige Werk Soyinkas – Dramen, Lyrik, Romane, autobiographische und essayistische Schriften – nimmt im Zuge der Desillusionierung des Autors über die Entwicklung Nigerias während der 60er Jahre, die ihn auch zu couragierten Widerstandsaktionen herausforderte, durchweg ein politischeres Gepräge an. In zwei seiner bekanntesten Dramen, *Kongi's Harvest* (1965) und *Madmen and Specialists* (1970), zeigt sich das mit aller Schärfe. Im ersten Stück entwirft er das satirische Porträt des neuen Despoten eines fiktiven afrikanischen Staates,

der mit allen Mitteln der Propaganda und des Terrors seine Machtposition konsolidiert. So will dieser anläßlich der traditionellen Ernte-Zeremonie dem gewitzt widerspenstigen Alt-König auch noch dessen spirituelle Autorität nehmen, wird dabei aber fast das Opfer eines von jungen Genossenschaftlern geplanten Attentats. Der fehlgeschlagene Tyrannenmord, der die Beteiligten ins Exil treibt, reiht sich in andere gescheiterte Befreiungsversuche ein, und doch bleibt der organisierte Widerstand die einzige Alternative zur Hoffnungslosigkeit. Der Umstand, dass die rebellischen Akteure in der Bevölkerung Unterstützung finden, lässt sich als positives Anzeichen verstehen. Darüber hinaus dramatisiert das Stück – bis in die Sprache – den Gegensatz zwischen der Sterilität und Destruktivität des Despoten und seiner Gefolgsleute und der Vitalität, Phantasie und Kreativität seiner Gegner, gehören sie nun einer älteren bodenständigen oder einer jüngeren, fortschrittsorientierten Generation an. In *Madmen and Specialists* lässt Soyinka keinerlei Hoffnung mehr aufkommen. Das durch den Bürgerkrieg provozierte Stück entwirft das pessimistischste Bild des Autors von Afrika und der Menschheit. Es geht hier um das im Krieg sich manifestierende »moralische Versagen«, die körperliche Deformation und geistig-seelische Perversion des Menschen. Als »Verrückte« treten ein Quartett bettelnder Kriegsversehrter auf, die in Beckettschen Clownerien ihre Erfahrungen in einer befremdlich entarteten Welt nachspielen und einem übernommenen nihilistischen Credo Ausdruck verleihen. Als »Fachleute« erscheinen ein geheimdienstlicher Sonderbeauftragter, der willkürlich Menschen foltert und beseitigt und in der Rückkehr zum Kannibalismus eine konsequente Form der Machtausübung erkennt, sowie sein von ihm gefangengehaltener Vater, der als Invalidenbetreuer eine den Selbsthass nährende nihilistische Lehre entwickelt. Auch wenn die Weltsicht des Vaters einer misanthropischen Verbitterung entspringt, reflektiert sie in ihrer verbalen Menschenverachtung viel von der aktiven Menschenmisshandlung und -vernichtung des Sohnes. Das Stück bewegt sich zwischen Politfarce, groteskem Traumspiel, kabarettistischer Revue, apokalyptischem Totentanz und absurdem Theater. Es verwendet eine Sprache, die durch fortwährende Wortspiele ihre sinngebende und kommunikative Funktion aufgibt. »The loyalty of homo sapiens regressed into himself«, zieht Aafaa, der Misanthrop unter den vier Bettlern, das Fazit, »himself his little ticktock self, self-ticking, self-tickling, self-tackling problems that belonged to the priesthood spiritual and political while they remained the sole and indivisible one«.

Szenenbild aus der Verfilmung von *Kongi's Harvest* durch Ossie Davis (1970), mit Soyinka in der Titelrolle

Ben Okri vermittelt in dem Roman *The Famished Road* (1991), der mit *Songs of Enchantment* (1993) und *Infinite Riches* (1998) eine Trilogie bildet, Ansichten vom alltäglichen Überlebenskampf in den Elendsquartieren des städtischen Nigeria, indem er die verfremdende Sicht eines *abaku* zugrunde legt, eines »spirit child«, das – mehrfach der gleichen Mutter geboren, bis es in der diesseitigen Welt bleibt – der vorgeburtlichen, postmortalen Geister- und Ahnenwelt verhaftet bleibt, das menschliche Leben im Hier und Jetzt aber anzunehmen versucht. In der zwischen Realismus und Phantastik oszillierenden Erzählweise werden kontrastreich die Gegensätze zwischen Reich und Arm, politischer Manipulation und Gemeinschaftsgeist, Gewalttätigkeit und Opferbereitschaft, aber auch die Ausübung von Gegengewalt dargestellt. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen die Eltern des Helden, die sich als Boxer und Lastenträger bzw. Marktfrau für die Familie aufreiben, sowie eine Kneipenbesitzerin, welche die Solidarität mit ihren Gästen aufkündigt, wenn sie ins Lager der »Reichen-Partei« überwechselt. Um diese Figuren schart sich eine Vielzahl diverser Typen, die ein soziales Panorama

Ben Okri

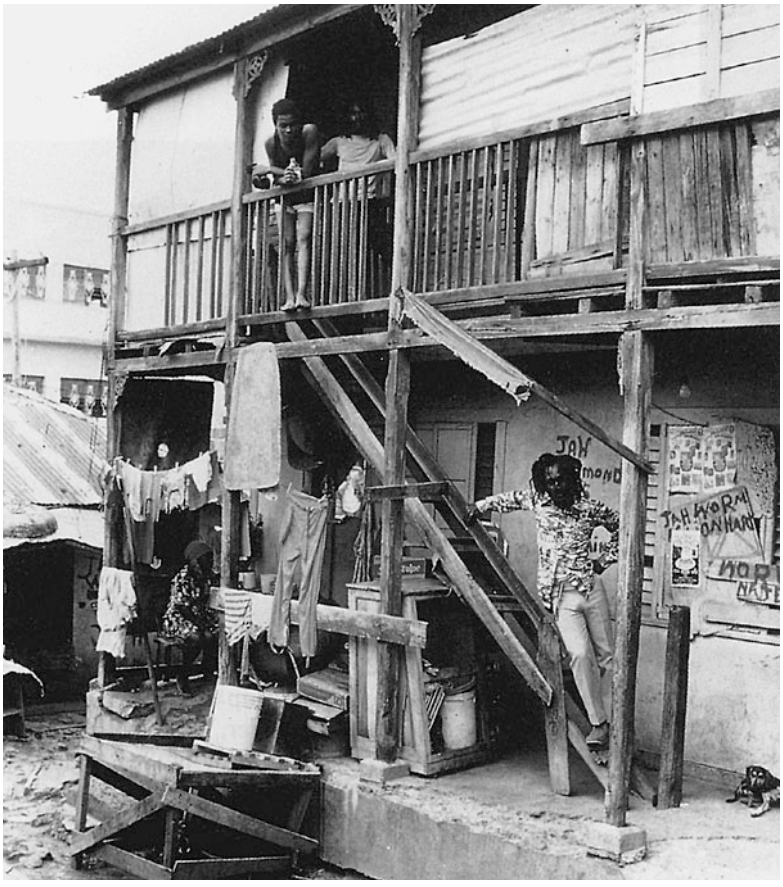
auf der – im mehrfachen Sinne – an »Hunger« leidenden Straße ergeben. Es handelt sich um ein Motiv, das auch die episodenhafte Grundstruktur der beiden Romane prägt. Die Hauptfigur des *abaku* ist zugleich ein Symbol für die unvollendete Geburt Nigerias als Nation – das Land bleibt zwar fiktiv, ist aber unschwer identifizierbar.

Ostafrika: Ngugis Petals of Blood

Ähnlich scharf wie Soyinka mit den nigerianischen Verhältnissen ins Gericht geht, rechnet Ngugi mit den Zuständen in Kenia ab, ohne allerdings eine derart pessimistische Sicht zu vertreten. Die schon in früheren Romanen entwickelte Problematik der Überfremdung der angestammten sozialen Ordnung durch die Errungenschaften europäischer Zivilisation und der Zersplitterung des Landes in Stammesinteressen, Generationenkonflikte und Klassengegensätze dehnt er in *Petals of Blood* (1977), dem letzten seiner in englischer Sprache geschriebenen Romane, auf die desillusionierende Erfahrung mit dem Neokolonialismus der neuen Nation aus: Angeprangert wird hauptsächlich die schwarze Bourgeoisie, eine Elite der Nutznießer und Handlanger internationaler Multis, die das von der abgelösten Kolonialmacht übernommene System der Ausbeutung perpetuiert. Ngugi zeigt dies anhand der Aufklärung eines Gewaltverbrechens, in das vier Personen verwickelt sind, die unterschiedliche Gruppen eines ländlichen Milieus repräsentieren (Schulleiter, Prostituierte, Straßenhändler, Gewerkschaftler). Im Zuge der nationalen Unabhängigkeit erstreben sie einen persönlichen Neubeginn. Sie scheitern aber letztlich an systembedingten Repressionen (britische Erziehung, Frauendiskriminierung, basisdemokratische Ohnmacht) und erfahren allenfalls durch eine Liebesbeziehung privates Glück oder gewinnen durch solidarisch-aktionistisches Engagement eine politische Perspektive, die auf die Veränderung des Systems zielt. Die Einzelschicksale sind verknüpft mit dem Wandel ihres von Dürrekatastrophen bedrohten Dorfs zur wirtschaftlich aufstrebenden Kleinstadt, dem fragwürdigen »Fortschritt« eines von den Politikern zum Demonstrationsobjekt erkorenen Ortes, der jedoch eher den großstädtischen Unternehmern Profit bringt als den enteigneten, nun lohnabhängigen Einheimischen zugute kommt. Darüber hinaus wird die Repräsentativität des Geschehens durch die anspielungsreiche Bezugnahme auf den panafrikanischen, historischen Kontext angedeutet.

Farahs Maps

Nuruddin Farah entwirft in seinem Roman *Maps* (1986), der mit *Gifts* (1992) und *Secrets* (1998) eine weitere Trilogie bildet, ein vieldeutiges Bild individueller, ethnischer und nationaler Identitätsprobleme und geschlechtsspezifischer Rollenzwänge im Somalia der 70er Jahre. Der Werdegang des Helden, der als Findelkind in Ogaden (Äthiopien) von einer Frau gemischter Abstammung mütterlich betreut wird und ihr mehr als nur die Gefühle eines Sohnes entgegenbringt, nach Jugendjahren in Mogadischu sich zunächst in der Rolle des patriotischen Intellektuellen und Dichters sieht, sich dann aber den für ein Groß-Somalia eintretenden Freiheitskämpfern anschließt, korrespondiert mit der Situation seines Landes. Denn Somalia ist in seinen kolonialgeschichtlich determinierten Grenzen ein Schrumpfprodukt, das die in den Nachbarstaaten verbliebenen somalischen Gebiete beansprucht. Ein Hauptziel dieses Irredentismus, Ogaden, führte 1977 zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Somalia und Äthiopien. Im Verlauf dieses Konflikts fällt die mütterliche Freundin des Helden, des Verrats bezichtigt, in die Hände der Freischärler, die sie vergewaltigen und rituell töten, während der Held selber der Mittäterschaft beschuldigt wird und in Haft gerät. Farah verarbeitet zugleich den episch tradierten Mythos von Somalia als Frau, die von mehreren Männern begehrt wird und diverse Fehlgeburten erleidet, und er durch-



Slum in Kingston (Jamaica)

zieht die multiperspektivische Erzählung mit einem Netz von sinnbildlichen Motiven, die auf die Defizite (Amputationen, fehlende Familienmitglieder) und Ambivalenzen (widerstreitende Neigungen des Helden) auf das angeschlagene, unsichere Selbstverständnis der Nation verweisen. Farahs Kritik gilt dem in Somalia verbreiteten nationalistischen wie männlichen Chauvinismus und einem forcierten Purismus, der zur Intoleranz und Gewaltanwendung gegenüber anderen Ethnien, Nationen und Kulturen führt.

Varianten des Slum-Romans in der Dritten Welt

Wenn Ben Okri das Elendsviertel an der »hungrigen Straße« als Schauplatz wählt, so kommt dies einem Romantypus nahe, der nicht nur in Afrika, sondern auch in der Karibik und – weniger – in Indien verbreitet ist und dessen (spät-) koloniale und nachkoloniale Phasen umspannende Kontinuität nachdrücklich vor Augen führt, wie desolat die Lebensbedingungen in den unteren Schichten der Dritte-Welt-Länder geblieben sind: der Slum-Roman. Dieses Subgenre gibt es in diversen kulturräumlichen Varianten. In der Karibik repräsentiert ein Werk wie Earl Lovelaces *The Dragon Can't Dance* (1979) den typischen *yard novel,* der mit sozialkritischem Realismus das Milieu der städtischen Hinterhöfe fokussiert, hier in Verbindung mit dem für Trinidad charakteristischen Motiv des Karnevals, der die Möglichkeit der rebellischen Geste gegenüber den für das soziale Elend verantwortlichen Machthabern bietet, aber meist nur die befristete Selbstdarstellung einer ansonsten in Perspektivlosigkeit verharrenden Mehrheit erlaubt und zuneh-

mend die kommerzielle Bedeutung einer Touristenattraktion bekommt. In Südafrika gibt es das Genre des *township novel*, der das Leben in der geschlossenen Welt der vom Apartheids-Regime den Schwarzen und Farbigen zugewiesenen Wohnviertel schildert. Richard Rive verfolgt in dem auf autobiographischen Erfahrungen beruhenden Roman *»Buckingham Palace«, District Six* (1986) die Schicksalsgemeinschaft einer Straße im Farbigenviertel »District Six« von Kapstadt, die von den während der 60er und 70er Jahre eskalierenden Konflikten betroffen ist und schließlich durch die Zwangsumsiedlung zerstört wird. In Indien schuf Anand schon mit *Untouchable* (1935) einen Prototypen des Romans, der das Milieu der nach dem Kastensystem Ausgestoßenen und nach radikalen Segregationsprinzipien Lebenden ins Blickfeld rückt.

Die Karibik, Afrika und Indien in Naipauls Werk

Auch Naipaul hat in seinem Trinidad gewidmeten Frühwerk eine humoristische Kurzgeschichtensequenz wie *Miguel Street* (1959) verfasst, die dieser Untergattung zuzuordnen ist. Doch das weitaus bedeutendste Werk dieser Schaffensphase ist der Roman *A House for Mr. Biswas* (1961), der den Versuch eines Inders, in der Auseinandersetzung mit innerfamiliären und außerhäuslichen Abhängigkeiten auf Trinidad Fuß zu fassen (symbolisiert durch den Bau eines eigenen Hauses), auf komplexe Weise beschreibt. Insgesamt hat allerdings Naipauls späteres Werk mehr Beachtung gefunden. Das gilt etwa für den Roman *A Bend in the River* (1979), der am Werdegang eines Inders aus Ostafrika die Entwicklung eines neuen zentralafrikanischen Staates schildert. Das Werk vermittelt einen Einblick in die widersprüchlichen Zusammenhänge von Revolution und Gegenrevolution, Verstaatlichung und privatem Wohlstand, Bildungsförderung und brutaler Unterdrückung, mythischer Traditionsbelebung und technologischer Modernisierung. Der Autor steht mit seiner dekuvrierenden Skepsis den Zeitkritikern Afrikas nahe, doch sein Standpunkt ist zwangsläufig der des Dritte-Welt-Kosmopoliten: der karibischen Heimat entfremdet, in der englischen Wahlheimat nie ganz zuhause und vom Land der Vorfahren – Indien – zutiefst befremdet. Die prekäre Position zwischen den Kulturen schärft allerdings auch den Blick des vergleichenden Beobachters. Nach der Beschränkung auf die Karibik im satirischen Frühwerk weitet sich der Horizont im Schaffen des Erzählers und Essayisten. Die Wiederbegegnung mit der Karibik nach dem ersten England-Jahrzehnt ist eine bittere Enttäuschung, da er Charakteristika wie Engstirnigkeit, Unproduktivität, Materialismus und Fremden-Nachäfferei unvermindert vorfindet (*The Middle Passage*, 1962), und nur die erste Begegnung mit Indien provoziert ihn zu noch krasseren Urteilen (*An Area of Darkness*, 1964). Ideen beider Reisebücher finden sich auch in dem Roman *The Mimic Men* (1967) wieder, der die Erfahrungen eines zwischen der Karibik und England hin und her getriebenen Inders dramatisiert. Es ist die Geschichte eines Mannes, der sich früh seiner Familie (dem sektiererischen Vater, dem Aufsteiger-Klan der Mutter) wie der spätkolonial-provinziellen Umwelt seiner Heimatinsel entfremdet und zum Studium in die englische Metropole geht, wo er jedoch die Einsamkeit des Außenseiters erleidet. Nach der Rückkehr in das unabhängig werdende Land macht er als Bodenspekulant und Politiker Karriere, doch aufgrund der fortbestehenden technologisch-wirtschaftlichen Abhängigkeiten und der fehlenden internen Machtbasis führt das von ihm mitinszenierte »Schauspiel« einer auf eigenen Füßen stehenden Nation in ein Chaos, aus dem er sich – zwischen die Fronten geraten – durch die endgültige Emigration nach England flüchtet. Erst die Ordnung stiftende literarische Verarbeitung in der Zwischenbilanz seines Lebens verschafft ihm die nötige Distanz zur Vergangenheit und die Möglichkeit zu einem Neubeginn. Der Roman veranschaulicht die

V.S. Naipaul

Identitätskonflikte und Orientierungsprozesse des Individuums, das einem mehrfachen *culture clash* ausgesetzt ist, durch wechselnde Rollenzwänge zum habituellen »Mimen« gemacht wird und so im Prozess der Selbstfindung auf massive Behinderungen stößt. Dies steht als zu bewältigendes Problem allerdings auch ungleich stärker im Vordergrund des Romans als die Lösung des Eigenständigkeitsproblems der Inselnation.

Der indische Subkontinent in Rushdies Romanwerk

Wie Naipaul hat Rushdie den größeren Teil seines Lebens in England verbracht und wie dieser betrachtet auch er die am indischen Subkontinent exemplifizierte Dritte-Welt-Problematik von einer engagierten, aber kosmopolitischen Warte. Zudem teilt er mit ihm das journalistisch wie erzählerisch artikulierte Interesse an der Aktualität solcher Fragen und als Romanautor eine unverkennbare Neigung zur Satire. Gleichwohl ist sein Grundkonzept völlig anders. Hält Naipaul trotz der achronologischen Struktur in *The Mimic Men* an realistischen Erzählkonventionen fest, so bevorzugt Rushdie eine spezielle Verbindung von politisch brisanter Wirklichkeitsnähe und der einheimischen Tradition Indiens verpflichteter Phantastik, die ihn in die Nähe des »magischen Realismus« der lateinamerikanischen Literatur rückt. In *Midnight's Children* (1981) breitet er anhand der Chronik einer gutsituierten muslimischen Familie und der Lebensgeschichte des in der Stunde der Unabhängigkeit geborenen Ich-Erzählers ein Panorama des Subkontinents aus, das vor allem die nachkoloniale Zeit in einer Mischung von prallem Realismus und fabulöser Phantastik schildert. Im Maße der Fehlentwicklung des abgespaltenen und sich weiter aufspaltenden Pakistan und der späteren Notstandsperiode Indiens nehmen die grotesk-apokalyptischen Züge zu. Mit *Shame* (1983) lässt der Autor einen komplementär auf Pakistan konzentrierten Roman folgen, der die farcenhafte Satire auf zeitgenössische Politiker mit vollends zur Horrorvision gesteigerter Phantastik entwickelt.

Salman Rushdie

Midnight's Children

In *Midnight's Children* zeigt das wiederkehrende Titelmotiv die zentrale Symbolik an: Die neue Generation der Vielvölker-Demokratie, verkörpert durch die mitternächtlichen Erstgeborenen der Nation, kann in der konfliktreichen Heterogenität der Sprachen, Religionen, Rassen und Klassen den allseits genährten Traum von der indischen Erneuerung nicht erfüllen. Als artifizielle Staatsgründungen auf dem Boden des multikulturellen Subkontinents sind Indien, Pakistan und Bangladesch nur halb wirkliche Gebilde, »kollektive Fiktionen« und »Fehlschläge der Vorstellungskraft«, die im fortwährenden Prozess des »re-inventing« wechselhaft Geschichte machen und dem Erzähler mit seinen unvollständigen Erinnerungen ein Modell für das Geschichte nachschaffende Geschichtenerzählen bieten. Seine Lebensgeschichte bleibt aufs Engste mit der simultanen Geschichte der Nation verknüpft. Er wächst mit der Wundergabe auf, telepathisch landesweit die Stimmen der anderen Mitternachtskinder empfangen zu können und lässt sie in einer Art Konferenzschaltung die Zukunft Indiens debattieren. Sein Privatleben verwickelt sich wiederholt mit öffentlichen Ereignissen: Er gerät in den Bombayer Amtssprachenstreit, verliert während eines der Indisch-Pakistanischen Kriege fast die ganze Familie und sein Gedächtnis, verirrt sich während des pakistanischen Bürgerkriegs als Nasenwunder eines Spürhunde-Trupps im atavistischen Traumwald der bengalischen Sundarbans und wird im Kreise der kommunistischen Gaukler von Delhi das Opfer der unter Indira Gandhi praktizierten Slumsanierung und Zwangssterilisation. Der Lebensbericht, den der Erzähler im Wettlauf mit dem eigenen Verfall zustandebringt, soll ein Vermächtnis für seinen Sohn sein, den Repräsentanten einer durch die Fehlentwicklung des Landes illusionsloser in die Zukunft schauenden Generation. Er selbst vertritt im

Bronzestatue des elefantenköpfigen Ganesh (14. Jh.), auf den Rushdie verschiedentlich – nicht zuletzt als »Schreiber« – anspielt.

Unterschied zu seinem gleichaltrigen doppelgängerhaften Widersacher das Prinzip der toleranten, imaginativen Überwindung von Gegensätzen. Er bemüht sich darum, dem »vielköpfigen Monster« Indien Stimme zu verleihen, indem er eine unerschöpfliche Vielfalt von Typen und Milieus, Situationen und Schicksalen einbezieht. Er lässt sich bei der Demonstration der von westlichen Sehweisen abweichenden indischen Denkmuster zum einfallsreichen Spiel mit Eigentümlichkeiten anregen wie den Normen des Sehens/Gesehenwerdens/Un-sichtbar-Bleibens oder der obsessionellen Feststellung von Korrespondenzen. Rushdie durchzieht den Roman mit einem dichten Netz assoziationsreicher Motive dieser Art. Im Falle des leitmotivischen »perforated sheet« geht er vom einheimischen Kodex des Verhüllens aus, um den fragmentarischen Charakter jeglicher Ganzheitlichkeit zu versinnbildlichen, ob dieser nun die persönliche Identität, die nationale Einheit, die historische Kontinuität oder die erzählerische Komposition betrifft. Mit sprachlicher Virtuosität und spielerischer Ironie bringt er unterschiedliche indische Sprechweisen im Englischen zum Einsatz; und – der Parodie nie fern – rekurriert er auf englische wie indische Literatur- und Medientraditionen: von der englischen Satire und sozialkritischen Erzählkunst bis zur selbstreflexiven Postmoderne, vom Mythenpersonal der Sanskrit-Epen und der – im Rahmenschema parodistisch invertierten – Grundkonstellation von *Tausendundeine Nacht* bis zum Erzählmodus der volkstümlichen Straßenunterhalter mit ihren unmittelbar ansprechenden, doch gekonnt verschachtelten Geschichten und den populären *Bombay Movies* mit ihrem sensationellen Repertoire. Schon die folgende Passage aus der Romaneröffnung vermittelt einen Eindruck von Rushdies Stil:

> And there are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a commingling of the improbable and the mundane! I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you have to swallow the lot as well. Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided only by the memory of a large wide bedsheet with a roughly circular hole some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my opensesame, I must commence the business of remaking my life from the point at which it really began, some thirty-two years before anything as obvious, as *present*, as my clock-ridden, crime-stained birth.

Indische Erzählprosa seit Rushdie

Rushdies Roman hat einer neuen Erzählergeneration in Indien einen Freiraum geschaffen, den sie in der Verbindung von Realismus und Phantastik oder archaischen und postmodernen Darstellungsweisen wahrnehmen. Das gilt etwa für das Frühwerk von Amitav Ghosh, Shashi Tharoor und Vikram Chandra. Ghosh thematisiert in *The Circle of Reason* (1986) anhand der verschachtelt fabulierten burlesken Abenteuer eines wissenschaftsgläubigen Webers aus Bengalen, den es in eine imaginäre arabische Stadt verschlägt, das komplexe Verhältnis von Realität und Fiktion, Tradition und Fortschritt und die interkulturelle Erfahrung des Migranten. Tharoor unternimmt in *The Great Indian Novel* (1989) den einfallsreichen Versuch, die als Nationalmythos allgegenwärtige Handlung des *Mahabharata* mit der spät- und nachkolonialen Geschichte Indiens zur Deckung zu bringen, wobei sich das liberale Engagement des Autors mit einer Vorliebe für satirischen Witz verbindet. Chandra verschränkt in *Red Earth and Pouring Rain* (1995) die abenteuerlichen Geschichten eines jungen Inders in den USA der Gegenwart und diverser Europäer und Inder auf dem Subkontinent des 19. Jahrhunderts im my-

thenträchtigen Rahmen eines als Affe reinkarnierten Erzählers. Rushdies Einfluss hat vor allem eine Auffächerung der Erzählkonzepte indischer Autoren bewirkt, auch wenn die angeführten Autoren sich in ihrem weiteren Erzählwerk durchweg realistischeren Schreibweisen zuwandten. Andere namhafte Romanciers der jüngeren Generation haben von vornherein an den Konventionen eines realistischen Erzählens festgehalten, so etwa Vikram Seth, der in *A Suitable Boy* (1993) ein Alltagspanorama nordindischer Mittelstandsfamilien während der Übergangszeit nach der Unabhängigkeit zeichnet, oder Rohinton Mistry, der in *A Fine Balance* (1995) anhand einer Bombayer Konstellation mittelständischer und niedrigkastiger Figuren im Kontext einer zunehmend repressiven indischen Gesellschaft die vergeblichen Bemühungen um eine Verbesserung der Lebensverhältnisse zeigt.

Literatur im Zeichen der Apartheid

Determinanten der südafrikanischen Literatur seit den 50er Jahren

Die Verfestigung des Apartheid-Regimes hatte seit den 60er Jahren in Südafrika zur Verschärfung des Rassenkonflikts geführt – eine Situation, die Autoren der abgesonderten Gruppen wie der liberalen Minderheit unter den privilegierten Weißen kritische Stellungnahmen abverlangte, ohne dass ihnen das Recht auf freie Meinungsäußerung zugestanden wurde. Dieser paradoxe Zustand bestimmte die südafrikanische Literatur bis zur Ablösung des rassistischen Regimes 1994. Während noch in den 50er Jahren die Literatur der Weißen wie der – um die Zeitschrift *Drum* gruppierten – Schwarzen einen Auftrieb erfahren hatte, bot die im *General Law Amendment Act* (1962) verklausulierte Zensur, die jede Störung des »sozialen Friedens« und jeden Verstoß gegen die »guten Sitten« kriminalisierte, eine probate Handhabe zur systematischen Unterdrückung unbotmäßiger Äußerungen zur Rassenfrage. Zu den praktischen Konsequenzen gehörten das Verbot des größeren Teils der bislang veröffentlichten schwarzen Literatur, was auch auf eine Unterbindung ihrer Kontinuität hinauslief, und die rigorose Einschränkung der neueren Literatur, gleichgültig ob schwarzer oder weißer Herkunft. Autoren liefen ständig Gefahr, mundtot gemacht zu werden und waren immer wieder auf Ausweichmanöver angewiesen. Sie wurden zu Gefängnis und Strafkolonie verurteilt (Brutus), mit zeitweiligem Bücherbann belegt (Gordimer), ins Exil getrieben (Bessie Head), in die Subkultur abgedrängt *(Township Poets)* oder zu allegorischen Verschlüsselungen ihres Werks gezwungen (J. M. Coetzee in *Waiting for the Barbarians*, 1980) – die Aufzählung der Folgeerscheinungen und Beispielfälle ließe sich unschwer fortsetzen.

Nadine Gordimer

Die dominanten Themen und Verfahrensweisen der Literatur dieser Jahrzehnte spiegeln die repressive Entwicklung variationsreich wider. Das Leben im Getto der *townships* wird in Jugend-Autobiographien wie Peter Abrahams' *Tell Freedom* (1954) und Mphahleles *Down Second Avenue* (1959) bis zur *Township Poetry* authentisch festgehalten. Gefängniserfahrungen sind in Breyten Breytenbachs Prosaaufzeichnungen *Confessions of an Albino Terrorist* (1986) und Brutus' Lyriksammlung *Letters to Martha* (1969) offen persönlich und in La Gumas Roman *The Stone Country* (1967) fiktional stilisiert wiedergegeben: Südafrika hat – mehr noch als andere afrikanische Staaten – den traurigen Ruhm, eine besondere Vielfalt an *prison memoirs* hervorgebracht zu haben, ein Genre, das seine eigene Leitmotivik entwickelt wie den Fixpunkt des Gucklochs in der Zellentür (»Judas-Auge«), Überwachungssymbol und Anlaß zur Selbstbeobachtung, oder das de-

mütigende, die Selbstpreisgabe nahelegende Entblößungsritual bei Verhören. Der zentrale Rassenkonflikt erscheint häufig zugespitzt in der tabubrechenden Beziehung zwischen den Geschlechtern (so in Lewis Nkosis *Mating Birds*, 1986) oder wird in den alltäglicheren Verwicklungen des Herrschaft-Diener-Verhältnisses vor Augen geführt (etwa in Coetzees Roman *In the Heart of the Country*, 1976). Solche Perspektiven sind dem nationalen wie internationalen Publikum besonders nachhaltig von den namhaftesten der weißen Autoren Südafrikas – Nadine Gordimer, J.M. Coetzee und Athol Fugard – vermittelt worden.

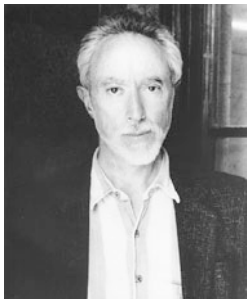
Gordimers Erzählwerk

Gordimer hat in ihren essayistischen Standortbestimmungen festgestellt, dass sie aufgrund der südafrikanischen Situation zur politischen Schriftstellerin geworden ist, obwohl ihr Interesse eher der Privatsphäre des Individuums gilt. Folgerichtig behandelt sie in ihren Romanen und Kurzgeschichten anhand repräsentativer Personen die Entwicklungsprobleme des einzelnen und die zwischenmenschlichen Konflikte, die sich aus dem Rassismus der sozialen Umwelt ergeben. Ihr Erzählwerk, das in der modernen Tradition des psychologischen Realismus steht und seit *The Conservationist* (1974) ein hohes Maß an Komplexität gewonnen hat, erreicht in *Burgher's Daughter* (1979) einen Höhepunkt. Der Roman entwirft das subtile Porträt einer sensiblen weißen Frau aus gutbürgerlichem, aber kommunistischem Zuhause – die Eltern sterben als Apartheid-Gegner im Gefängnis – in einer Umwelt, die ihr keine Loslösung von der verwickelten Vergangenheit und keinen Freiraum zur Selbstverwirklichung gestattet. Erst im europäischen Exil gewinnt sie durch die entspannte soziale Atmosphäre und eine Liebesbeziehung Einblicke in ein anderes, wenn auch nicht ganz ungetrübtes Leben. Die Wiederbegegnung mit dem schwarzen Adoptivbruder, der zum verbitterten Verfechter eines separatistischen Rassenkampfs statt des bisherigen Klassenkampfs geworden ist, verdeutlicht ihr dann aber endgültig ihre Verantwortung gegenüber der südafrikanischen Heimat. Sie übernimmt nun die stigmatisierte Rolle der »Tochter ihres Vaters«, indem sie zurückkehrt und aus humaner Solidarität und ohne Parteiideologie den Soweto-Opfern hilft, bis sie ins Gefängnis kommt. Im Rahmenmotiv des Gefängnisses schließt sich der Teufelskreis des Romans, der allein in dem Bewußtwerdungsprozess und der moralischen Konsequenz der Heldin, ihrem Verzicht auf privates Glück und ihrem Beitrag zur Linderung des kollektiven Leids, eine positive Perspektive erkennen lässt. In ihrer Darstellung konzentriert sich Gordimer trotz der dramatischen Umstände des Geschehens ganz auf die innere Handlung, die sie in komplex wechselnden Erzählsituationen, einem symbolisch verdichteten Realismus und einer zu Paradoxien neigenden Sprache vermittelt. So heißt es an einer Schlüsselstelle:

> No one can defect.
> I don't know the ideology:
> It's about suffering.
> How to end suffering.
> And it ends in suffering.

Coetzees Life and Times of Michael K

Coetzee unterscheidet sich von Gordimer – wie den meisten südafrikanischen Autoren – durch die postmoderne Distanz zu den Konventionen realistischen Erzählens. Seine bevorzugte Methode ist die einer oft allegorisch stilisierten, auf jeden Fall aber betonten Fiktivität, die gleichwohl die Realitäten Südafrikas pointiert. In einem seiner bekanntesten Romane, *Life and Times of Michael K* (1983), präsentiert er die Odyssee des körperlich gezeichneten und geistig schwerfälligen


J.M. Coetzee

Farbigen K, der sich in einem von Kriegswirren erfassten Südafrika durchschlägt, ohne sich vereinnahmen zu lassen: im Fürsorgeheim und als Gärtner in Kapstadt, mit der sterbenden Mutter auf dem Weg zur Farm ihrer Kindheit (die ihm ein befristetes Einsiedlerdasein ermöglicht), bei Zwangseinsätzen in einem »Ansiedlerprojekt« und einem Arbeitslager (wo er nach einem Nervenzusammenbruch von einem einfühlsamen, die soziale Bedingtheit seines Leidens erkennenden Militärarzt behandelt wird), nach der fluchtartigen Rückkehr in einer – wie es scheint – endgültigen Zurückgezogenheit. Der an Kafka und Beckett erinnernde Protagonist versinnbildlicht eine einfältige Überlebenskunst, die um den Preis der fortwährenden Fluchtbewegungen und Selbstisolation sich von einem System frei halten kann, das nach immer neuen Klassifizierungen Menschen willkürlich inhaftiert: »Now they have camps for children whose parents run away, camps for people who kick and foam at the mouth, camps for people with big heads and people with small heads. …«

Fugards »theatre of defiance«

Fugard versucht mit den Mitteln des Theaters, die Auswirkung des Apartheid-Systems auf die Privatsphäre und entsprechende psychologische Prozesse in ihrem sozialen Zusammenhang sichtbar zu machen. Sein Konzept eines »theatre of defiance« opponiert zugleich in einem allgemeineren Sinne gegen die menschliche Gleichgültigkeit. Fugard konzentriert sich in der Regel auf wenige Figuren, meist Familienmitglieder, aus randständigen Milieus, die in – für Südafrika symptomatischen – verfahrenen Situationen gezeigt werden. *No-Good Friday* (1958) demonstriert den Gegensatz zwischen dem ohnmächtigen Einzelgänger und der Unterwelt im Überlebenskampf der *township*. *Blood Knot* (1961, revidiert als *The Blood Knot*, 1985) veranschaulicht an zwei unterschiedlich »farbigen« Brüdern kontrastierende Verhaltensweisen und wechselseitige Abhängigkeitskonflikte, die eine rassistische Umwelt widerspiegeln und ein tristes Dasein offenbaren. *Hello and Goodbye* (1965) enthüllt in der Wiederbegegnung von Geschwistern gegensätzliche Einstellungen im frustrierenden Armenmilieu der Buren. *Boesman and Lena* (1969) zeigt das aufreibende Zusammenleben eines obdachlosen Farbigen-Paares, das sich trotz aller Erniedrigungen nicht entmutigen lässt. *Statements after the Arrest under the Immorality Act* (1974) beleuchtet das »Verbrechen« der sexuellen Beziehung zwischen einer Weißen und einem Farbigen. *»Master Harold« … and the Boys* (1982) demonstriert den vertraulichen Umgang eines weißen Schuljungen mit zwei schwarzen Dienern und den reflexhaften Ausbruch seines unterschwelligen Rassismus. Letztlich prangert Fugard in seinen Stücken von der Warte eines existentialistischen Pessimismus die »Dürre des menschlichen Herzens« an, die in Südafrika ihr extremstes Ausmaß gefunden hat. Er verbindet in seinem Schaffen als Dramatiker und Regisseur europäische Einflüsse von Becketts »absurdem Theater« bis zu Jerzy Grotowskis »armem Theater« und die experimentelle Zusammenarbeit mit weißen und schwarzen Schauspielergruppen auf südafrikanischen Werkstattbühnen. Letzteres hat auch so erfolgreiche Gemeinschaftswerke wie *Sizwe Bansi Is Dead* (1972) hervorgebracht.

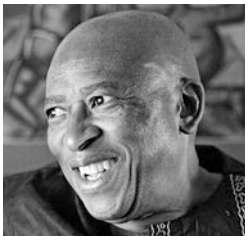
Township Theatre

Das weit über die Grenzen Südafrikas hinaus populärste Stück schwarzen Theaters ist aus der Bewegung des *Township Theatre* hervorgegangene Gemeinschaftswerk *Woza Albert!* (1981) des Autoren-Schauspieler-Regisseur-Teams Percy Mtwa, Nbongeni Ngema und Barney Simon. Das Stück beantwortet die hypothetische Frage, wie Südafrika auf die Wiederkehr von Jesus reagieren würde, mit einer Folge satirischer Sketche, die den desolaten Zustand des Landes unter dem Apartheid-Regime inszenieren. So spielt etwa die Episode, in der die Jesus-Figur als Terrorist denunziert wird und aus dem 10. Stock des Gefängnisses

»entschwebt«, auf die häufigen »Unfälle« sich zu Tode stürzender inhaftierter Regime-Gegner an. Ebenfalls von Grotowski beeinflusst, kommt dieses Theater mit minimalen Mitteln aus, indem es einfallsreich die Möglichkeiten eines Tanz, Gesang und Pantomime einbeziehenden Agierens und den Verweisungscharakter von *pars pro toto*-Requisiten beim Figuren- oder Szenenwechsel ausschöpft, dabei aber auch auf Darstellungsweisen der afrikanischen Tradition zurückgreift.

Post-Apartheid-Romane

Die aktuelle Situation Südafrikas nach der Apartheid, der Wandel des Landes zur freiheitlichen Demokratie, die Nachwirkungen des lange etablierten rassistischen Systems, die Verlagerung des sozialen Konfliktpotentials hat wiederum weiße wie schwarze Autoren zur literarischen Auseinandersetzung mit den damit verbundenen Problemen motiviert. Coetzee hat mit *Disgrace* (1999) einen eindrucksvollen Roman über diese Übergangsphase vorgelegt. Expliziter als zuvor beschreibt er hier Südafrika als ein Land, das mit veränderten Vorzeichen an den Folgen des Rassenkonflikts leidet. Die Geschichte eines auch im urbanen Südafrika nie ganz heimisch gewordenen Literaturprofessors, der sich auf die Farm seiner Tochter im »dunkelsten Afrika« zurückzieht und miterleben muss, wie diese die Vergewaltigung durch Farbige als eine Art Sühneopfer erduldet (»what if *that* is the price one has to pay for staying on?«), verdeutlicht in der Verquickung von stellvertretender Schändung und kollektiver Schande und im Sinnbild der ausgetragenen Schwangerschaft die dialektisch komplexe Erbschaft des Landes. Zakes Mda hat sich in dem Roman *The Heart of Redness* (2000) anhand der Xhosa und ihrer Geschichte auf Gegensätze innerhalb der schwarzen Bevölkerung konzentriert. Ein nach langjährigem Exil in den USA heimkehrender Xhosa findet das Land in einem desolaten Zustand vor. Dazu gehört auch die Spaltung seines Volkes in der Kapprovinz, die letztlich auf die eigene Uneinigkeit zu Zeiten der britischen Kolonisation im 19. Jahrhundert und der damit einhergehenden Dezimierung seiner traditionellen bäuerlichen Welt zurückzuführen ist. Die Vermittlungsversuche des Rückkehrers zwischen den Fronten verdeutlichen, dass die Xhosa nur durch die Aufarbeitung der dunklen Seite ihrer Geschichte, die Überwindung ihrer Differenzen und eine der Tradition wie dem Fortschritt gegenüber offene Grundhaltung auf einen Neubeginn hoffen können. Vermittelt wird dies in einer sozialrealistischen Erzählweise, die zugleich der autochthonen magisch-mythischen Überlieferung Raum gibt und bis in sprachliche Ausprägungen hinein von der Xhosa-Kultur gekennzeichnet ist.



Zakes Mda

Antipoden-Konzepte in der Literatur Australiens und Neuseelands

Traditionen der Antipoden-Bildlichkeit

Im Unterschied zu Südafrika, das als Apartheidsstaat aus dem Commonwealth ausgeschieden war, gehören Australien und Neuseeland zum festen Bestand der Nationengemeinschaft um Großbritannien, doch als ehemalige Kolonien am »unteren« Ende der Erdkugel – *down under*, wie es im bezeichnenden britischen Kolloquialismus für Australien heißt – haben sie immer wieder ein besonderes Antipoden-Bewusstsein zum Ausdruck gebracht. Vor allem Australien ist schon aufgrund der Landesnatur seit der frühkolonialen Literatur im quasi-mythischen Bild einer verkehrten Welt mit umgedrehten Jahreszeiten, landeinwärts fließenden Flüssen, absonderlichen Tierarten usw. stereotypisiert worden; und die so-

zialen, kulturellen Polaritäten oder zumindest markanten Unterschiede zwischen Großbritannien, Europa und den USA auf der einen Seite und Australien auf der anderen Seite spielen bis in die neueste Literatur hinein, wobei die Widersprüchlichkeit geläufiger Vorstellungen von Australien als Ort der Verbannung oder utopischem Paradies ambivalente Betrachtungsweisen nahelegt. Für Neuseeland ergibt sich die zusätzliche Schwierigkeit der Abgrenzung gegenüber dem fünften Kontinent, dem das Land oft undifferenziert beigeordnet wird. Aus diesem Grund hat die neuseeländische Literatur noch mehr Anlaß, sich mit der Problematik der nationalen Identität angesichts einer globalen Randposition auseinanderzusetzen.

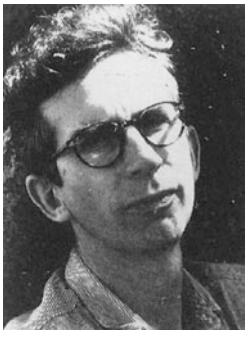
Kurzgeschichten von Malouf und Moorhouse

In der australischen Gegenwartsliteratur geben die Kurzgeschichten von Malouf und Moorhouse wie auch die Romane von Carey illustrative Beispiele für die Antipoden-Thematik und ihre Vermittlung ab. Maloufs Sammelband *Antipodes* (1985) spielt dies am variationsreichsten durch: jüdische Emigranten aus Europa in der neuen Heimat Australien oder bei der Wiederbegegnung mit der geschichtsträchtigen alten Heimat; Australier als Touristen im fremdartigen Ambiente Europas und veränderte Heimkehrer; der Europäer als Forschungsreisender im Kulturkreis der Aborigines; die verschränkten Lebenswege des kosmopolitischen Kulturdezernenten in der hintersten Provinz Nord-Australiens und der weltbekannten Sängerin aus dem australischen Farmland – das sind einige der typischen interkontinentalen Wechselbezüge. Das Antipoden-Konzept hat bei Malouf aber nicht nur die Funktion, umweltbedingte Erfahrungen bei Grenzüberschreitungen zwischen der Alten und der Neuen Welt komplementär zu veranschaulichen, sondern darüber hinaus elementare Dualismen wie Alter und Jugend, Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod darzustellen. Ähnliche Varianten einer antipodalen Motivik mit verallgemeinernder Tendenz treten fast gleichzeitig in Elisabeth Jolleys gesammelten *Stories* und ihrem poetisch komplexen Roman *Milk and Honey* (beide 1984) hervor, die wie im Erzählwerk der Autorin generell ein Randständigen- und Außenseiterpersonal bevorzugen. Auch Rodney Hall verfolgt in seinen Romanen der *Yandilli Trilogy* (1994) insofern ein antipodales Konzept, als er die australische Siedlungsgeschichte von den Anfängen der Sträflingskolonie bis zur Involvierung in den Ersten Weltkrieg aus der Sicht diverser Ich-Erzähler und in einer von der Realismustradition abrückenden poetisch prägnanten Schreibweise einer revisionistischen Relativierung unterzieht. Die früheren Sammelbände *The Americans, Baby* (1972) und *The Electrical Experience* (1974) von Moorhouse kreisen hauptsächlich um einen in der australischen Gesellschaft deplatzierten amerikanischen Geschäftsmann und einen amerikanisierten australischen Fabrikanten. Sie entwerfen so ein ambivalentes Bild der verstärkt unter amerikanischen Einfluss geratenen 60er Jahre in Australien zwischen Konsum-Konformismus und neuer Freizügigkeit. Die Erneuerung der Kurzgeschichte durch Moorhouse nach der »diskontinuierlichen Erzählweise« der amerikanischen Kurzprosa-Avantgardisten gehört selbst zu den typischen Erscheinungen dieser Entwicklung.

David Malouf

Careys Romane

Carey ist ein ähnlich innovativer Kurzgeschichtenautor wie Moorhouse und gehört zugleich neben David Ireland zu den einfallsreichsten Erneuerern des australischen Romans. In *lllywhacker* (1985) präsentiert er eine postmoderne australische Variante der aus der amerikanischen Literatur bekannten *tall tale* eines *confidence trickster*. Der »Täuschungskünstler« und im spielerischen Übermut unzuverlässige Erzähler ist ein 139-jähriger Australier, der aus der Zukunft auf ein pikaresk bewegtes Leben im Wandel seines Landes seit dem ausgehenden



Peter Carey

19. Jahrhundert zurückblickt. Dabei entsteht trotz Satire und Selbstironie ein nicht unrealistisches Sozialpanorama der Typen, Milieus und Dekaden. In der nationalen Identitätsfrage vertritt der Titelheld gegenüber den verbreiteten proenglischen und anti-irischen, anti-chinesischen und antisemitischen Einstellungen einen australischen Patriotismus, der sich der kolonialen Abhängigkeit und internen Uneinigkeit widersetzt. Aber mit Geschäftsideen wie der von der eigenständigen Flugzeugfabrikation erweist sich der Held doch als Mittelsmann einer modernen Welt, der in einem den Ureinwohnern geraubten Land noch immer ein Eindringling ohne eigentliches Heimatrecht ist (ein Umstand, der ihm durch eine politisch reflektiertere Gefährtin verdeutlicht wird und der in konträren Maschinen- und Tierbildern sowie seiner symptomatischen Nestbauobsession durchgängig präsent bleibt). In seiner Widersprüchlichkeit verkörpert er einen Großteil der historischen Ambivalenzen seines Landes zwischen kolonialer Usurpation, Abhängigkeit von Großbritannien, Unabhängigkeitstreben und erneuter Beeinflussung durch die USA und Japan. Als eine verwickelte Folge von repressiven Täuschungsmanövern und naivem Selbstbetrug bekommt die australische Geschichte die farcenhaften Züge eines permanenten Identitätsschwindels.

In *Oscar and Lucinda* (1988) geht Carey auf die kolonialgeschichtliche Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, indem er die Lebenswege zweier Außenseiter zusammenführt: einer eigenwilligen Australierin, die eine dem Londoner Kristallpalast nachempfundene Glaskirche durch die australische Wüste transportieren lässt, und eines introvertierten englischen Missionars, der – sozial geächtet und ihr ergeben – die den Eingeborenen gegenüber brutale Expedition begleitet. Die gemeinsame Spielleidenschaft und imaginative Sensibilität der Helden offenbart zugleich mehrdeutige Unterschiede zwischen England bzw. Dekadenz und Zwanghaftigkeit einerseits und Australien bzw. Fortschritt und Freiheit andererseits. Auch Rollenverkehrungen von Mann und Frau werden angedeutet. Der Roman enthält im Grundkonzept die für die australische Literatur typischen Wanderrouten: die Einwanderungsreise des Engländers nach Australien, die Pilgerreise der Australierin nach England, die Expedition ins Landesinnere als Bewährungsprobe. Was bei Carey parodistisch durchsetzt ist, hat variationsreich seine eigenen Gattungstraditionen entwickelt: von *voyager poems* wie James McAuleys *Captain Quiros* (1964) über Bildungsromane mit obligatem England-Exil wie Maloufs *Johnno* (1975) bis zu den archetypischen Expeditionsromanen von White und Stow. Wie in der karibischen Literatur spielt schon die Schiffsreise als Handlungshintergrund oft eine sinnfällige Rolle, so auch in *Oscar and Lucinda*.

Besonderheiten australischerG eschichte

Zwei Charakteristika Australiens, die den Antipodenstatus verstärken, sind die nicht allzu weit zurückliegenden Entstehungsbedingungen einer Nation, die als Sträflingskolonie begann und die sich durch die rigorose Verdrängung der Ureinwohner eines ganzen Kontinents bemächtigte. Beide historische Determinanten spielen in der Literatur eine bezeichnende Rolle, wobei das Schuldbewusstsein der Weißen gegenüber den Aborigines schon deswegen das größere Gewicht hat, weil die traumatische Erblast des rassistischen Genozids folgenschwer in der Gegenwart erkennbar bleibt. Thomas Kenneally konfrontiert in *Bring Larks and Heroes* (1967) den moralisch integren irischen Ordnungshüter einer Strafkolonie um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mit den Praktiken eines Systems, das zunehmend seine korrupte, brutale Seite zeigt und ihm schließlich zum Verhängnis wird. Der gleiche Romancier greift in *The Chant of Jimmy Blacksmith* (1972) den historischen Fall eines *half-breed* auf, der sich zwischen zwei fremden

Kulturen – der importierten Europas und der indigenen Australiens – aufreibt: Seine Versuche der Anpassung an die Europäer scheitern an deren Durchtriebenheit und provozieren ihn schließlich zu desperaten Gewaltakten. Patrick White erzählt in *A Fringe of Leaves* (1976) den ebenfalls historischen Fall einer jungen Frau aus Cornwell, die schiffbrüchig in die Hände eines Aborigine-Stammes gerät: Was sie dabei an befremdlicher Lebensweise kennenlernt, erscheint ihr weniger barbarisch als die unter dem Deckmantel der Zivilisation praktizierte Unmenschlichkeit der Sträflingskolonie. Weitere Variationen zum Thema dieses Kulturkonflikts bieten Romane wie Randolph Stows *Visitants* (1979), wo der Schauplatz nach Papua New Guinea verlegt ist, oder Maloufs *Remembering Babylon* (1993), wo der typische Fall des Weißen, der Jahre bei den Aborigines verbracht hat, in einen breiteren Kontext kolonialgeschichtlicher Konflikte eingebettet wird.

Die Thematik bleibt nicht auf solche *contact narratives*, wie diese Erzähltexte häufig genannt werden, beschränkt. Ein Pendant im Bereich des Dramas ist Louis Nowras *The Golden Age* (1985), ein Stück, das auf ähnliche Weise die kulturspezifischen Differenzen im Denken wie Handeln der Weißen und der Aborigines auf die Bühne bringt; und führende Lyriker wie Judith Wright und Les Murray haben wiederholt die Verarbeitung dieser verdrängten Erblast eingefordert. Judith Wright hat seit ihrem ersten Gedichtband, *The Moving Image* (1946), vielfach Bilder der australischen Landschaft, der mit ihr verbundenen Menschentypen und lokalen Kolonialgeschichte entworfen und dabei die Aborigines ins Blickfeld gerückt. Les Murray teilt mit ihr die Ausrichtung auf ein der Verstädterung entgegengesetztes, naturnah-ganzheitliches Leben in einem von Weißen und Aborigines bevölkerten Kontinent. Einige seiner bekanntesten Werke, wie der Versroman *The Boys Who Stole the Funeral* (1980) und die Liedsequenz »The Buladelah-Taree Holiday Song Cycle« in der Sammlung *Ethnic Radio* (1982) bringen dies zum Ausdruck, indem sie auch Motive und Stilmerkmale der Aborigine-Überlieferung adaptieren. In den Literaturen der Siedlerländer ist die Problematik des Verhältnisses der weißen Mehrheit zur Minderheit der Ureinwohner in Geschichte und Gegenwart nirgends so beharrlich zum Ausdruck gebracht worden wie bei den zeitgenössischen Autoren Australiens.

In der neuseeländischen Literatur finden sich den australischen Texten vergleichbare Antipoden-Bezüge – etwa im Hinblick auf die Wanderrouten – in den Romanen von Janet Frame. In *The Edge of the Alphabet* (1962) beschreibt sie die »Entdeckungsreise« eines erfolgreichen, aber entfremdeten Geschäftsmannes, einer aus England eingewanderten, verhärmten Lehrerin und eines irischen Busfahrers von Neuseeland nach England. In keinem der Fälle bringt die mit »Übersee-Träumen« besetzte Suche jedoch eine dauerhaft positive Persönlichkeitsentwicklung. In *Living in the Maniototo* (1979) verlagern sich Reiseroute und -modus: Die Erzählerin, wie oft bei Frame eine Schriftstellerin, reist nach zwei Ehen im neuseeländischen Suburbia-Milieu der oberflächlichen Wohlgeordnetheit und latenten Gewalttätigkeit mehrfach in die USA, wo sie während eines Schreibaufenthalts mit zwei weiteren Intellektuellenpaaren neuseeländischer Vergangenheit zusammenlebt. Aus der transatlantischen Distanz der Neuseeländer unterschiedlicher Herkunft und eines Engländers wird ein facettenreiches Bild Neuseelands wie auch Amerikas entwickelt. Und wenn die amerikanischen Gastgeber der Heldin von der Warte des »centre of the world« Neuseeland »at the end of nowhere«, an eine diffuse Peripherie, rücken, ist für die Neuseeländer selbst die Maniototo-Hochebene im Inneren der Südinsel ein mysteriöses Terri-

Neuseeland: Frames Romane

Janet Frame

torium, in dem sich die Widersprüche des Landes symbolisch zu konzentrieren scheinen. Der Ort blutiger Maori-Schlachten, einer urtümlich-heilsamen Natur, eines Schulungslagers für Einwanderer und nicht zuletzt verborgener dichterischer Talente bleibt auch für die Erzählerin, die mit den Grenzüberschreitungen zwischen Fiktionalität und wirklichem Leben spielt, eine geistige Heimat. Maurice Gee, einer der wichtigsten Autoren Neuseelands nach Frame, hat in seiner Romantrilogie *Plumb* (1978), *Meg* (1981) und *Sole Survivor* (1983) aus der Sicht dreier Generationen einer Mittelstandsfamilie ein vielseitiges sozial- und kulturhistorisches Panorama neuseeländischen Lebens und Denkens einschließlich religiöser Konflikte vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart entworfen, wobei teilweise die gleichen Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden.

Weddes Geschichtsbild

Ian Wedde, Repräsentant einer jüngeren Generation, hat seit den späten 70er Jahren auf der Basis intensiver Recherchen über die Geschichte Neuseelands und den Walfang im Pazifik in seiner Lyrik – eine Auswahl bietet die Sammlung *Driving into the Storm* (1987) – und insbesondere seinem Roman *Symmes Hole* (1986) Bilder von der frühen Kolonialzeit entworfen, welche die Einstellung der Weißen gegenüber der Natur und der Maori-Kultur verdeutlichen. In dem Roman schildert er den Gegensatz zwischen vereinzelten Siedlern, die sich um eine Annäherung an die Maori-Kultur und eine der Landesnatur entsprechende Lebensweise bemühen, und der die Oberhand gewinnenden Mehrheit jener Siedler, welche die wirtschaftlichen Interessen, sozialen Strukturen und kulturellen Maßstäbe aus der Alten Welt mit möglichst geringen Abstrichen auf das neue Territorium übertragen. Der Prototyp des für einen wirklichen Neubeginn offenen Siedlers überdauert aber auf subversive Weise und erinnert an eine alternative Grundhaltung. Wedde, der früh eine Vorliebe für intertextuelle Verfahren entwickelte, verarbeitet in der Umsetzung dieser Thematik vor allem Figuren, Szenen und Bilder aus Herman Melvilles *Moby Dick*.

Angestammte und moderne Welt am Beispiel der Ost-West-Begegnung in der indischen Literatur

Die in den Antipoden-Ländern von der Alten Welt sich absetzende Neue Welt steht doch in ihrer Modernität den westlichen Industrienationen Großbritannien und USA ungleich näher als den ins Landesinnere abgedrängten Kulturen der Aborigines und Maori. Das dreifache Spannungsfeld der lang etablierten euroamerikanischen Weltzentren, der neueren zivilisatorischen Ballungsgebiete und der archaischen Rückzugsbereiche der postkolonialen Länder ergibt eine vielfältig wiederkehrende Kontrastthematik – nicht nur in der Literatur der Ureinwohner in den Siedlerländern, sondern auch in der Dritte-Welt-Literatur. So hat in der afrikanischen Literatur der von Cyprian Ekwensi begründete Großstadtroman mit seinen besonders krassen Stadt-Land-Gegensätzen in gleicher Weise die Bedeutung einer Untergattung erreicht wie der von Achebe und anderen gern verwandte Roman um *been-to*-Helden, d.h. zur Fortbildung in England oder USA »Weggewesene« mit ihren Reintegrationsproblemen im einheimischen Milieu von Stadt und Land. Eine schon durch Vorgaben der englischen Literatur besonders ausge-

prägte Thementradition aber ist die der Begegnung von Ost und West in der indischen Literatur.

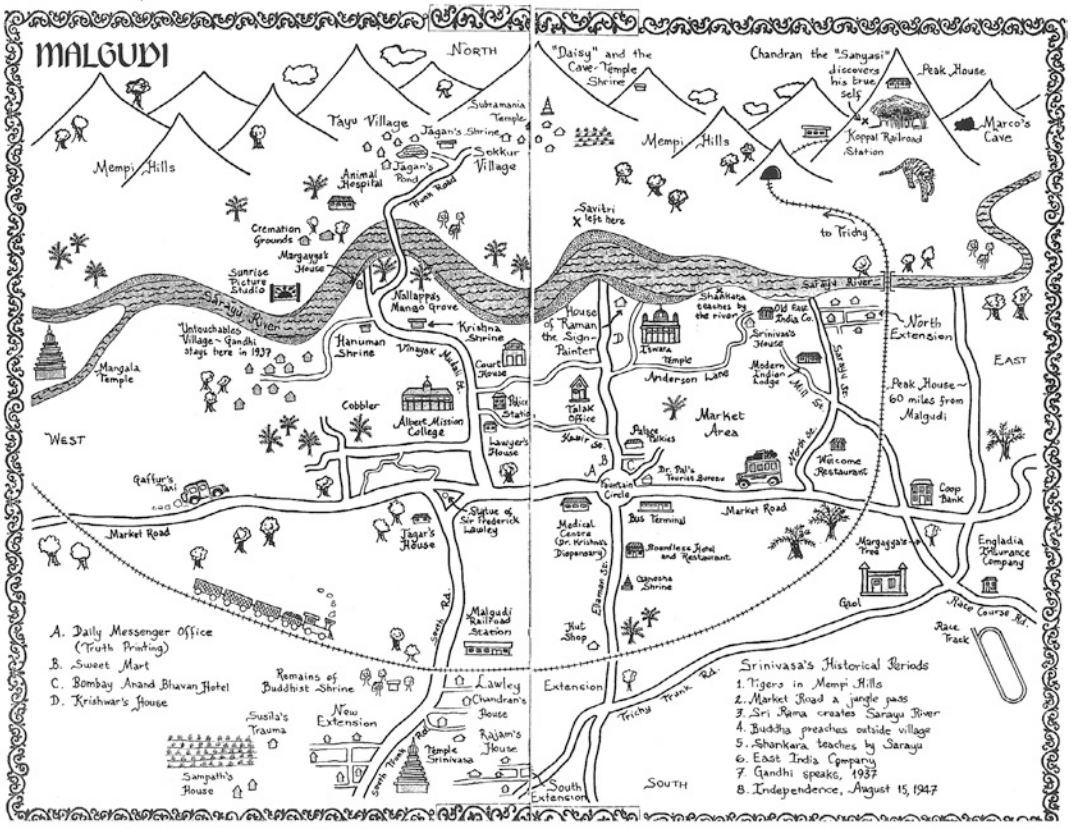
Raos Roman *The Serpent and the Rope* (1960) bietet eine komplexe Fiktionalisierung dieser Begegnung. Im Zentrum steht die geistige Odyssee eines modern aufgeschlossenen Intellektuellen aus dem besonders traditionellen Brahmanen-Milieu Südindiens. Der anregende Studienaufenthalt in Europa und die scheiternde Ehe mit einer Französin bringen unterschiedliche Einstellungen zum Leben, Wissen, zur Religion, Sexualität usw. zum Vorschein und verweisen den Helden auf seine indischen Wurzeln zurück. Es geht dabei nicht primär um die Demonstration der Unvereinbarkeit von Ost und West, sondern der Notwendigkeit der spirituellen Selbstfindung, die jeder aus seiner Tradition heraus verfolgen muss. Für den Helden bedeutet das letztlich die Hinwendung zu einem Guru. Auf dem Weg dorthin tritt er mit verschiedenen Personen aus Ost und West in einen geistigen Austausch, den er in seiner Ich-Erzählung assoziationsreich reflektiert. Wie schon die Titelsymbolik andeutet, wird die Betrachtungsweise vom Bewusstsein einer vielgestaltigen Einheit der Welt jenseits des Dualismusdenkens bestimmt und auf eine transzendente »Realität« ausgerichtet. Stilistisch zeichnet sich der Roman gegenüber *Kanthapura* durch seine anspruchsvolle Flexibilität aus, allerdings auch durch eine Neigung zur wortreichen Beschwörung, die dem westlichen Leser fremd erscheinen mag.

Raja Rao

Anders als Rao in seinem Hauptwerk beschränkt sich R.K. Narayan in seinen Romanen und Kurzgeschichten eher auf den Alltag der kleinen Leute im fokusartigen Ausschnitt der südindischen Provinz. Der überwiegende Teil seines Erzählwerks spielt in der fiktiven Kleinstadt »Malgudi«, einem realistisch entworfenen Mikrokosmos, der die Landesentwicklung seit den 30er Jahren zwischen dem traditionsverhafteten dörflichen und dem modern ausgerichteten urbanen Indien widerspiegelt. Auch ohne dass es zu direkten Begegnungen zwischen Ost und West kommt, werden die Folgeerscheinungen der aufeinanderprallenden Welten vor Ort gezeigt. Das gilt auch für den Roman *The Guide* (1958), der die tragikomische Wandlung eines gewitzten Fremdenführers zum aufopferungsbereiten heiligen Mann schildert. Nach seinem Aufstieg und Fall als Betreuer einer ambitionierten Tänzerin, der sich durch seine Besitzgier isoliert und ins Gefängnis bringt, übernimmt der Held die ihm aufgedrängte, einträgliche Ratgeberrolle eines Dorf-Guru, der anläßlich einer Dürrekatastrophe ein Fastenopfer leisten muss und, als er Farbe bekennt, durch den unerschütterlichen Glauben seiner Anhänger zum Weitermachen bis zum bitteren Ende motiviert wird. Indem er erstmals aufrichtig, selbstlos und schicksalsergeben handelt, wächst er über sich hinaus. Erscheint er zunächst als eine Verkörperung des modernen opportunistischen Selfmademan, so holt ihn am Schluss das alte Indien samt der schillernden Titelsymbolik des Führens und Geführtwerdens ein. Narayan erzählt seine Geschichte ohne moralisierenden Unterton und im ausdrücklichen Bemühen um die authentische Perspektivierung aufgrund einer spezifisch indischen Sensibilität.

Tänzerin des klassischen südindischen Bharat Natyam

Die Begegnung von Ost und West, die Verschränkung von Bodenständigkeit und Modernität auf dem Subkontinent ist in der Sach- wie der Erzählprosa vielseitig behandelt worden. Innerhalb der autobiographisch-essayistischen Prosa gibt es eine ansehnliche Reihe von Schriften, die aus persönlicher Erfahrung zu verallgemeinernden Ansichten über dieses Wechselverhältnis kommen: von Nirad Chaudhuris *Autobiography of an Unknown Indian* (1951), den Jugenderinnerungen eines privilegierten, anglophilen Bengalen, die den kulturhistorischen Standpunkt eines in seiner Indien-Kritik dem Außenseiter V. S. Naipaul vergleich-



Topographie von Narayans fiktiver Schauplatzkonstante

baren, eigenwilligen und umstrittenenen Insiders begründet, bis zu Sara Suleris *Meatless Days* (1989), den vielseitig aufschlussreichen Beobachtungen einer Pakistani (mit walisischer Mutter) in Karachi und späteren Akademikerin in den USA der Gegenwart. Innerhalb der Erzählprosa bietet G.V. Desanis *All About H. Hatterr* (1951, rev. 1986) das besonders bizarre Beispiel eines satirisch-parodistischen *Quest*-Romans über die interkulturellen Orientierungsversuche eines halb englischen, halb indischen Protagonisten, der die Ratschläge einer Reihe von »Weisen« abenteuerlich auf dem Subkontinent zu verbreiten sucht. Der Erzähler vermittelt dies mit einem übermütigen Einfallsreichtum, der Ideen aus Ost und West Revue passieren lässt und mit analoger sprachspielerischer Virtuosität zum Ausdruck bringt. Andere Versionen bleiben bei der weithin dominanten realistischen Erzähltradition. Kamala Markandaya problematisiert in *The Coffer Dams* (1969) und *Pleasure City* (1982) anhand eines Staudammbaus und der Errichtung eines Ferienzentrums die Begegnung von Engländern und Indern in ländlichen Gegenden Indiens. Ruth Prawer Jhabvala beschreibt in Büchern wie *Heat and Dust* (1975) die Erfahrungen westlicher Reisender in Indien im historischen wie zeitgenössischen Kontext, die Komplikationen zwischenmenschlicher Beziehungen und die Verwestlichung des indischen Stadtlebens. Umgekehrt präsentiert Bharati Mukherjee in *Darkness* (1985) eine variationsreiche Sammlung von Kurzgeschichten über die Anpassungszwänge und Überlebenskunst südasiatischer Immigrant(inn)en in Kanada und den USA. Rushdie lässt in *East, West* (1994) die Koordinaten von Ost und West das Strukturprinzip des Kurzgeschichtenbands als

Autobiographische und narrative Ost-West-Varianten

Ghoshs The Shadow Lines

Sequenz abgeben. Amitav Ghosh verfolgt in *The Shadow Lines* (1988) eine bengalische und eine englische Familie über drei Generationen vor dem Zeithintergrund des Subkontinents mit seinen willkürlichen Grenzziehungen und enttäuschten Hoffnungen. Im »Kommen und Gehen« der Figuren zwischen Kalkutta und London oder Kalkutta und Dakha werden die schattenhaften spätkolonialen und postkolonialen Trennlinien im Leben des Einzelnen wie des Kollektivs sichtbar gemacht, aber auch deren Überwindung durch Wissbegier und Einbildungskraft, Liebe und Opferbereitschaft angedeutet, wodurch das Titelmotiv des anspielungsreichen, postmodern konzipierten Romans eine vielschichtige Bedeutung bekommt und sowohl auf den Konstruktcharakter solcher Territorialmarkierungen als auch das Bruchstückhafte der Geschichte – im doppelten Sinne der Historie und der Erzählung – verweist. Eine weitere Variante des Ost-West-Gegensatzes bietet Tharoor in seinem Roman *Riot* (2001), der diverse Textsegmente (Tagebuch, Brief, Zeitungsartikel, Interview usw.) collageartig kompiliert, um multiperspektivisch facettenreich und stilistisch vielstimmig die Liebesgeschichte einer Amerikanerin zu vermitteln, die als Entwicklungshelferin in Indien während interreligiöser Turbulenzen umkommt.

Ansätze und Schwerpunkte einer postkolonialenF rauenliteratur

Die Frau in der Literatur der Siedlerländer

Das Problem der traditionsgemäßen Benachteiligung der Frau betrifft grundsätzlich alle postkolonialen Länder und Literaturen. Gleichwohl sind diverse Besonderheiten auszumachen. Die erstarkte Frauenbewegung hat überall zu einer extensiveren Thematisierung und intensiveren Problematisierung geschlechtsspezifischer Phänomene geführt, ohne dass die Mehrzahl der Autorinnen auf feministische Standpunkte im engeren Sinne festlegbar wäre. Die Stimme der Frauen ist vor allem in den größeren Siedlerländern seit einiger Zeit deutlich zu vernehmen. In Kanada, wo es seit Moodie eine gewisse Kontinuität von Autorinnen gibt, wird besonders seit den 50er Jahren ein beträchtlicher Teil der Erzählprosa von Autorinnen wie Laurence, Munro und Atwood geschaffen und von Vertreterinnen einer jüngeren Generation wie Aritha Van Herk weiterentwickelt. In Australien hat sich – etwas sporadischer – seit Barbara Baynton aus der *Bulletin*-Gruppe eine ähnliche Tradition herausgebildet, die durch die bedeutendste neuere Lyrikerin, Judith Wright, gefestigt wurde und seit den 70er Jahren durch Erzählerinnen wie Helen Garner, Janette Turner Hospital und Kate Grenville, welche die Frauen-Stereotypik einer ihre Maskulinität betonenden Gesellschaft hinterfragen, eine profilierte Weiterentwicklung erfuhr. Nicht von ungefähr stammt eine der international einflussreichsten Schriften des Feminismus, Germaine Greers *The Female Eunuch* (1970), von einer Australierin, die ihrem Herkunftsland gegenüber allerdings auch entschieden auf Distanz gegangen ist. In Neuseeland gibt es keine vergleichbare Kontinuität, aber immerhin setzt Frame mit dem wohl bedeutendsten Beitrag des Landes zur Gegenwartsliteratur Ansätze von Katherine Mansfield fort, der weltbekannten Begründerin neuseeländischer Erzählprosa.

Moodie in der Wildnis: Collage von Atwood zu *The Journals of Susanna Moodie*

Kanadische und australischeA utorinnen

Atwood präsentiert in *The Handmaid's Tale* (1985) die Dystopie über den totalitären Zukunftsstaat »Gilead« auf dem (traditionell puritanischen) Boden Neuenglands, wo die Prinzipien einer fundamentalistischen, frauenfeindlichen Theo-

kratie zur fast völligen Denaturiertheit der Menschen geführt haben und die Frauen als rechtlose, auf die Gebärfunktion verkürzte Wesen betrachtet werden, um mit diesem Zerrbild vor neofundamentalistischen, anti- wie hyperfeministischen Zeittendenzen zu warnen. Van Herk lässt die Heldin in dem bizarren Roman *No Fixed Address* (1986) als Handelsvertreterin für Damenunterwäsche (was beziehungsreiche Pointen zur Tradition des manipulierten Frauenkörpers ergibt) kreuz und quer durch die kanadische Prärie reisen und dabei in der Folge freizügig wahrgenommener sexueller Begegnungen die Männer verschleißen, um so herkömmliche Rollenbilder zu sprengen und eine umgekehrte Macho-Attitude ins Spiel zu bringen. Weniger spektakulär, aber mindestens so wirkungsvoll demonstriert Garner in der Novelle *The Children's Bach* (1984) oder der Kurzgeschichtensammlung *Postcards from Surfers* (1985) den Wandel und das Fortbestehen von Geschlechterrollen in der Situation der Frau und im Familienleben vor dem Zeithintergrund einer freizügigeren Gesellschaft. Grenville bevorzugt in dem Kurzgeschichtenband *Bearded Ladies* (1984) und dem Roman *Dreamhouse* (1986), die thematisch miteinander verknüpft sind, krassere Beispiele der Manipulation des weiblichen Körpers und sexuellen Missbrauchs, die Inzest und Sodomie einschließen, aber lässt die Figuren auch Akte der Emanzipation aufzeigen. Hospital gibt der feministischen Demonstration der weiblichen Rollenkonflikte in Romanen wie *Charades* (1988) wiederum eine postmoderne Note, indem sie hier etwa das Scheherazade-Konzept der Assoziation weiblicher Sexualität mit dem Akt des Erzählens ins Spiel bringt. Im übrigen bleibt die Frauenthematik in der australischen Erzählprosa nicht den Autorinnen vorbehalten: Ein vielseitig innovativer Autor wie Ireland präsentiert in den Zukunftsromanen *A Woman of the Future* (1979) und *City of Women* (1981) quasi-mythische, surreale Bilder weiblicher Emanzipation und eine parodistische Version feministischer Utopien, die mit einem lesbischen Separatismus einhergehen.

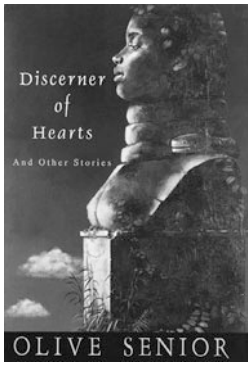
Die Frau in der Literatur der Dritten Welt

Der Frauenfrage in der Dritten Welt und ihren Literaturen kommt schon deswegen eine besondere Bedeutung zu, weil sie noch elementarere Diskriminierungen betrifft, die zudem direkt die Produktion und Rezeption von Frauenliteratur beeinträchtigen: Die im Vergleich zu Männern ungleich höhere Analphabetenquote der Frauen schränkt dort den Kreis potentieller Autorinnen und Leserinnen ein, von anderen sozialen Konsequenzen, die sich aus diesem Bildungsnotstand ergeben, einmal ganz abgesehen. Der Grad der Diskriminierung der Frau in vielen Dritte-Welt-Ländern erklärt das verspätete Auftreten von Autorinnen und frauenspezifischen Perspektiven in der Literatur. In diesem Zusammenhang ist auch der Umstand zu sehen, dass einige der prägnantesten frühen Frauenporträts im Roman von Autoren statt Autorinnen vermittelt worden sind. Herbert George De Lisser markiert mit *Jane's Career* (1914), der weiblichen Variante des *coming-of-age novel*, den eigentlichen Beginn der karibischen Erzählliteratur. Mulk Raj Anand, der sich schon in *Untouchable* (1935) und *Coolie* (1936) zum Anwalt der sozial Geächteten und Ausgebeuteten gemacht hatte, tritt in *The Old Woman and the Cow* (1960) am Beispiel einer einfachen Frau, die nach typischen Erniedrigungen durch die eigene Familie gegen ihr geschlechtsspezifisches Los rebelliert und eine gewisse Eigenständigkeit erringt, für die Gleichberechtigung der indischen Frau ein. Ekwensi enwirft in *Jagua Nana* (1961) den Lebensweg einer auf sich gestellten Nigerianerin, die nach der Enttäuschung über das vielversprechende Leben in der Hauptstadt zu ihren ländlichen Wurzeln zurückkehrt. Farah hat in *From a Crooked Rib* (1970) den Lebensweg einer Frau, die sich gegen die Unterwürfigkeitsrolle in der patriarchalischen Gesellschaft Somalias auflehnt und nach

herben Enttäuschungen mehr Selbstbewusstsein entwickelt, so einfühlsam beschrieben, dass manche Leser das Werk einem weiblichen Verfasser zugeschrieben haben.

Karibische Autorinnen

Unter den Autorinnen der Dritten Welt ist Rhys – schon als Weiße – gewiss ein Sonderfall, doch mit ihrem Spätwerk *Wide Sargasso Sea* (1966) bietet sie auch für die kolonialgeschichtliche Frauenproblematik eine revisionistische Perspektive. Die gegenwartsnahe Situation der karibischen Frau ist allerdings erst in jüngerer Zeit häufiger behandelt worden. Ein thematisch wie formal besonders innovativer Roman ist in dieser Hinsicht Erna Brodbers *Jane and Louisa Will Soon Come Home* (1980), der das Psychogramm einer aufwachsenden Jamaikanerin entwirft und dabei verstörende Erfahrungen der Pubertät in einer aggressiven Männerwelt und des – im Ausland verstärkt zu Bewusstsein gebrachten – Rassismus demonstriert, welche die Heldin im Bekenntnis zu ihrer kreolischen Sprache und afrokaribischen Kultur sowie der Verarbeitung ihrer Familiengeschichte überwindet, um so aus dem regressiven Schutz des *kumbla* (Kalebasse, Kokon) – wie das zentrale Sinnbild lautet – herauszukommen. Erzählt wird das Ganze nicht auf der Grundlage einer herkömmlichen Stadienstruktur, sondern in einer Folge fragmentarischer Segmente, die von soziologischen Skizzen über Kurzdialoge und poetische Passagen bis zu *Anancy*-Fabeln diverse Textsorten einbeziehen und vom *Standard English* bis zu kreolischen Sprechweisen stilistisch variieren. Wie Brodber hat sich auch Olive Senior sowohl in soziologischen Schriften als auch in fiktionalen Texten mit der Situation der jamaikanischen Frau und Familie auseinandergesetzt. In Kurzgeschichtenbänden wie *Arrival of the Snake-Woman and Other Stories* (1989) konzentriert sie sich auf eine kritische Phase oder exemplarische Stadien im Leben des Einzelnen (oft einer jungen Frau) und des familiären, dörflichen Umfelds, um die innerethnische Diskriminierung nach Hautfarbenschattierungen, Klassenschranken (mit dem divergierenden Sittenkodex der Mittel- bzw. Unterschicht), die regionalen Demarkationen zwischen traditionellem Hinterland und fortschrittsgläubiger Küstenstadt, Generationenkonflikte und Geschlechtergegensätze – wiederum in wirkungsvoller sprachlicher Differenzierung – zu veranschaulichen. Jamaica Kincaid verfolgt in ihren Romanen *Annie John* (1985) und *Lucy* (1990) die Entwicklung ihrer karibischen Heldinnen, die besonders nachhaltig von einem widersprüchlichen Verhältnis zur Mutter geprägt sind und nach dem Schritt der Emigration von ambivalenten Erinnerungen an die Heimatinsel gekennzeichnet bleiben. Grace Nichols hat in diversen Gedichtbänden Geschichte und Gegenwart der afrokaribischen Diaspora revisionistisch evoziert und ein neues Selbstbewusstsein der schwarzen Frau propagiert. So stellt sie in *i is a long-memoried woman* (1983) Facetten der archetypischen Afrikanerin in der Karibik dar, die ihr physisches wie psychisches Leid durch die Besinnung auf ihre Wurzeln überwindet, oder porträtiert in *The Fat Black Woman Poems* (1984) die karibische Schwarze in London, die sich vital und humorvoll vom europäischen Frauenideal absetzt.



Umschlagillustration von Seniors *Discerner of Hearts and Other Stories* (1995) nach dem Gemälde »Ancient Memories« von Samere Tansley

Ähnlich wie in der Karibik gibt es auch in Indien Porträts der Frau auf dem Lande, etwa in Markandayas Roman *Nectar in a Sieve* (1954), in dem die vereinsamende Mutter die Hauptleidtragende unter den Schicksalsschlägen ist, von denen ihre Familie heimgesucht wird. Weitaus häufiger aber stehen im indischen Roman Frauen der mittleren bis gehobenen Stadtmilieus im Zentrum., wobei – wiederum der Karibik vergleichbar – die Sicht junger Mädchen oder Kindheitserinnerungen oft eine maßgebliche Rolle spielen. Eines der eindrucksvollsten Beispiele dafür ist Anita Desais Roman *Clear Light of Day* (1980), die subtile

Indische Autorinnen

Anita Desai

sozialpsychologische Studie zweier unterschiedlicher Schwestern aus Delhi, die sich im elterlichen Haus wiederbegegnen und im Austausch der Erinnerungen an eine bedrückende Kindheit und die Frustrationen der an das Frauendasein gerichteten Lebenserwartungen näher kommen, ihre Entfremdung überwinden und mehr Verständnis für ihre Familie und deren Umwelt aufbringen. Die persönliche Situation der Schwestern wird dabei in den zeitgeschichtlichen Kontext der Gruppenkonflikte und Rollenkonventionen, wie sie für die Hauptstadt von der spätkolonialen Zeit bis zur Gegenwart (1970) typisch sind, einbezogen. Dazu gehören auch die bikulturellen Anspielungen auf T. S. Eliot einerseits und den Urdu-Dichter Iqbal andererseits. Bapsi Sidhwa lässt in ihrem Roman *Ice-Candy Man* (1988) ein Parsi-Mädchen seine Erfahrungen im Lahore der 40er Jahre schildern, zumal angesichts des eskalierenden Konflikts um die Teilung des Subkontinents, in den auch die Heldin sich schuldhaft verstrickt findet. Arundhati Roy präsentiert in dem Roman *The God of Small Things* (1997) in weiblicher Retrospektive die Kindheit eines Zwillingspaars im ländlichen Kerala, das die Schicksalstragödie des tödlichen Unfalls eines nahestehenden englischen Mädchens und der verbotenen Liebesbeziehung der verwitweten Mutter mit einem Unberührbaren, die Mord und soziale Ächtung nach sich zieht, erlebt und auch nach Jahren der Abwesenheit kaum seelisch verarbeiten kann, was in einem kindersprachlich und poetisch spielerischen Stil vermittelt wird.

Afrikanische Autorinnen

In Schwarzafrika repräsentiert Ama Ata Aidoo aus Ghana die erste Generation hervortretender Autorinnen. In den Stücken *The Dilemma of a Ghost* (1964) und *Anowa* (1969) dramatisiert sie die Fälle eines »Weggewesenen«, der mit seiner afroamerikanischen Frau nach Ghana heimkehrt und die auch innerethnisch typischen interkulturellen Konflikte – zumal um den Streitpunkt der Geburtenregelung – in seiner Großfamilie auslöst, sowie den Fall einer rebellisch selbstbewussten, doch letztlich an der Schwäche ihres Mannes scheiternden Frau im innerafrikanischen historischen Kontext. Ähnlich beschreibt sie in dem Roman *Changes – A Love Story?* (1992), der schon im Titel die herkömmliche Liebesgeschichte infrage stellt, den desillusionierenden Lebensweg einer Frau, die sich beherzt um Eigenständigkeit und Selbstentfaltung bemüht und eine Reihe von »Veränderungen« erfährt, letztlich aber an ihren besitzergreifenden Männern scheitert (wobei auch Aspekte wie die sexuellen Bedürfnisse der Frau oder Vergewaltigung in der Ehe zur Sprache kommen). Auch die aus Nigeria stammende Buchi Emecheta, die sich als »Feministin mit einem kleinen *f*« versteht, setzt sich in Romanen wie *The Joys of Motherhood* (1979) mit typischen Diskriminierungsproblemen der Frauen in Westafrika auseinander, um mit der Bloßstellung der Missstände in einer patriarchalischen Gesellschaft (Festlegung der Frau auf die Mutterrolle, Brautpreis, arrangierte Ehe, Polygynie) emanzipatorische Anstöße zu geben. Bessie Head, Mulattin in Botswana, schildert in *A Question of Power* (1973) die Situation einer Frau, die sich mit den geistigseelischen wie körperlichen Unterdrückungsversuchen zweier Männer konfrontiert sieht. Tsitsi Dangarembga, Autorin in Simbabwe, verdeutlicht in *Nervous Conditions* (1988) die doppelte Unterdrückung der Afrikanerin als Schwarze und Frau in einem kolonialistisch verstärkten patriarchalischen System. Beide Romane entwerfen Psychogramme von Heldinnen, die durch solche Repressionen in die Neurose getrieben werden. Yvonne Vera versucht in ihrem mit *Nehanda* (1993) einsetzenden Romanwerk, anhand von Frauenporträts, die im kolonial- oder zeitgeschichtlichem Kontext Simbabwes entwickelt werden, den zum Schweigen verurteilten Afrikanerinnen eine Stimme zu verleihen, und geht dabei sowohl thematisch (etwa im

Ama Ata Aidoo

Motiv des sexuellen Missbrauchs) als auch stilistisch (in ihrer durchweg poetisch verdichteten Schreibweise) für die schwarzafrikanische Literatur neue Wege. Nähern sich alle diese Werke feministischen Positionen an, wie sie im Westen vertreten werden, so ist insgesamt gerade für die Autorinnen aus Afrika, aber auch die aus anderen Dritte-Welt-Regionen anzumerken, dass sie in mancher Hinsicht weniger radikale Standpunkte vertreten und bei aller Kritik am Patriarchalismus beispielsweise den Familienverband wie die Mutterrolle der Frau oft deutlich positiver sehen.

Multikulturalität in den Literaturen Kanadas, Australiens und Neuseelands

Ureinwohner und Immigranten

Für die englischsprachige Literatur der Ureinwohner in den Siedlerländern gilt ähnlich wie für die Frauenliteratur, dass sie sich erst mit großer Verzögerung entwickeln und verbreiten konnte und dass einige der prägnantesten Darstellungen von sympathisierenden Autoren außerhalb der betroffenen Gruppen stammen. So haben die Indianer Kanadas und die Aborigines Australiens in Romanen von Wiebe und Keneally eine besonders ansprechende Fiktionalisierung erfahren. Zwar gibt es in Kanada ein schon im 19. Jahrhundert einsetzendes autobiographisches Schrifttum indianischer Autoren und wie in Australien eine früh im 20. Jahrhundert begründete Tradition von Sammlungen und Bearbeitungen der mündlich überlieferten Mythen der Ureinwohner, doch eine das Gattungsspektrum umfassende Literatur auf breiterer Basis mit entsprechendem Publikumserfolg entstand erst in jüngerer und jüngster Zeit. Im Gefolge der seit den 60er Jahren sich ausbreitenden Politisierung der indigenen Minderheiten Kanadas, Australiens und Neuseelands, die Ansprüche auf verbrieften Landbesitz, volle Gleichberechtigung und die Rehabilitation ihrer kulturellen Autonomie anmeldeten, entwickelte sich eine minoritätenspezifische Literatur, die bodenständige Traditionen wierderbelebte, Darstellungsformen der weißen Literatur adaptierte und eigene Perspektiven wie Stilzüge einbrachte. Seit den 80er Jahren hat diese anglophone Literatur der Ureinwohner in den Siedlerländern einen enormen Auftrieb erlebt.

Literatur der kanadischen Native Peoples

Eines der bekanntesten Werke der kanadischen *Native Peoples* ist Tomson Highways Stück *The Rez Sisters* (1986), das einen naturalistischen Ausschnitt der Alltagsmisere einer Gruppe verwandter Frauen in einem entlegenen Reservat und deren vergeblichen Ausbruchsversuch durch die Teilnahme an einem Torontoer Super-Bingo präsentiert. Die Charakterisierung der Frauen betont ihre – von der Stereotypik der passiven Squaw abweichende – Überlebenskunst, eine vitale, humorvolle, deftig sich äußernde Energie, die ihrer aussichtslosen Lage trotzt. Das zunächst auf Cree geschriebene Stück bezieht die nicht-realistischen Auftritte einer *Trickster*-Figur der Ojibway-Tradition ein, die als metamorphe Gestalt das verkörpert, womit die Frauen sich auseinandersetzen müssen, und es eröffnet einen ganzen Zyklus ähnlicher *Trickster*-Dramen. Auch Thomas King kombiniert in seiner Kurzgeschichtensammlung *One Good Story, That One* und seinem Roman *Green Grass, Running Water* (beide 1993) die Phantastik der mündlichen Mythentradition (hier des höchst ambivalenten Coyote als *Trickster*) mit der modernen Alltagswelt der kanadischen Indianer. In dem Roman verschachtelt er

Thomas King mit Coyote

eine – von der biblischen Genesis abgesetzte – indianische Schöpfungsgeschichte voller Metamorphosen, die halb-reale Erzählung um vier uralte Indianer, die als zyklisch auftretende »Weltverbesserer« aus einer Nervenklinik in Florida nach Kanada fliehen, und die davon nur punktuell infiltrierte realistische Geschichte einer jüngeren Generation von Indianern, die in dem Maße, wie sie in der weißen Welt vorangekommen sind, sich dem heimatlichen Reservat in Alberta entfremdet haben, ohne verhindern zu können, dass sie auf ihre ethnische Zugehörigkeit immer wieder zurückverwiesen werden. In der Mischung von indigener, archaischer *oral tradition* und Erzählattitüden der Postmoderne bringt King eine beziehungsreiche Intertextualität ins Spiel, die nicht zuletzt die weißen Klischees der Western-Tradition parodiert.

Literatur der Aborigines

Unter den Autor(inn)en der australischen Aborigines ist Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal) die weitaus bekannteste. Schon mit ihrem ersten Gedichtband, *We Are Going* (1964), dessen Titelgedicht die Rückkehr der Letzten eines Stammes an die zur Müllhalde umfunktionierte Zeremonienstelle beschreibt und einen Abgesang ihrer kulturellen Tradition wiedergibt, hatte sie einen Erfolg beim Breitenpublikum wie kein anderer australischer Lyriker; und sie konnte die Rolle einer nationalen Institution mit ihrem Vermächtnis in der mehrfach erweiterten Sammlung *My People* (zuerst 1970) konsolidieren. Im Theater der Aborigines ist das vielleicht bemerkenswerteste Stück Jack Davis' *Kullark* (1982), ein Drama, das naturalistische Gegenwartsszenen über die demoralisierende Sozialmisere der westaustralischen Nyoongahs mit poetisch in der mündlichen Tradition stilisierten – und zum Teil originalsprachlich evozierten – Episoden über markante Ereignisse der stammes- und landesgeschichtlichen Vergangenheit alternieren lässt. Colin Johnson (Mudrooroo Narogin) konzentriert sich in seinem Roman *Doctor Wooreddy's Prescription for Enduring the Ending of the World* (1983) auf die kolonialgeschichtliche Phase der gewaltsamen Verdrängung der Aborigines auf Vandiemensland (Tasmanien): Der Titelheld, der den Untergang seiner Welt voraussieht, wird als Letzter seines Stammes zum Zeitzeugen eines Prozesses, der die Ureinwohner schrittweise ihrer Rechte, Identität und Existenz beraubt. Archie Weller führt in seiner ironisch betitelten Kurzgeschichtensammlung *Going Home* (1986) die in der Misere der randständig verstädterten Aborigines verfallene Ureinwohnerkultur vor Augen.

Kath Walker

Literatur der Maori

Die Maori bilden ein starkes Kontingent unter den neueren Autoren Neuseelands. Kath Walker vergleichbar, ist Hone Tuwhare nicht nur der bedeutendste der Maori-Lyriker, sondern auch der meistgelesene Dichter seines Landes. Der Sammelband *Deep River Talk* (1993) bringt sein Engagement für die soziale Lage und kulturellen Belange der Maori und sein aus der animistischen Tradition herleitbares symbiotisches Naturverständnis zum Ausdruck. Keri Hulme rückt in dem poetisch stilisierten Roman *The Bone People* (1985) eine Drei-Personen-Konstellation ins Zentrum, die im Spannungsfeld zwischen der naturnahen Tradition der Maori und der Aggressivität der *pakeha* (Weißen) aus einer von Entfremdung, Isolation, Kommunikationsarmut und Gewalttätigkeit gekennzeichneten Beziehung zu einem harmonischeren Neuanfang findet. Patricia Grace schildert in *Potiki* (1986), dem Mittelteil einer Romantrilogie, die Geschichte mehrerer Generationen einer Maori-Familie, die im Gegensatz zum aggressiven Landbesitzstreben der *pakeha* im Einklang mit der Natur und dem bodenständig überlieferten Brauchtum zu leben versuchen. Witi Ihimaera entwirft in *The Matriarch* (1986), dem ersten Teil einer Romantrilogie, den Lebensweg eines Vertreters der jüngeren Generation, der die Übernahme einer Führungsrolle in seinem Stamm

meidet und sich als Wissenschaftler in der Welt der *pakeha* etabliert, wo er seine Entfremdung mit der Aufarbeitung der Geschichte der Maori kompensiert. Anders als Grace und Ihimaera hat Alan Duff in *Once Were Warriors* (1990) auf krass realistische Weise die Ranständigenmisere der im städtischen Slum verkommenen Maoris dargestellt, die auch sprachlich ihre Perspektivlosigkeit enthüllen. Indigene kulturelle Traditionen erscheinen hier im Zeichen von Sex und Gewalt pervertiert zu Macho-Attitüden und Bandenritualen, aus denen sich der Einzelne kaum mehr befreien kann.

Pazifischer Beitrag

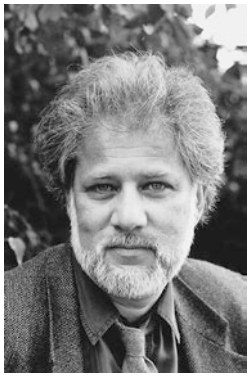
Im Zusammenhang mit der Literatur Neuseelands ist auch der pazifische Beitrag zu den englischsprachigen Literaturen zu erwähnen, der am wirkungsvollsten durch das thematisch verwandte Erzählwerk von Albert Wendt aus Samoa repräsentiert wird. In dem Roman *Leaves of the Banyan Tree* (1979) zeigt er anhand der Chronik einer drei Generationen umspannenden Großfamilie auf Samoa den korrumpierenden Einfluss der Fremdherrschaft der *papalagi* (Weißen) über die spätkoloniale Phase hinaus.

Immigrantenliteratur und Multikulturalismus in Kanada

Andere ethnische Minoritätengruppen, die in den Literaturen der Siedlerländer zunehmend an Bedeutung gewinnen, kommen aus den Immigrantenmilieus. Besonders in der kanadischen Literatur zeichnet sich diese Entwicklung schon seit einiger Zeit ab. Die von Atwood in *The Journals of Susanna Moodie* formulierte Einsicht »we are all immigrants to this place even if we were born here« spiegelt die seit den 60er Jahren in Kanada zunehmende Anerkennung der multiethnischen, multikulturellen Zusammensetzung der Bevölkerung wider, die schließlich auch in dem 1988 ratifizierten *Multiculturalism Act* kulturpolitische Konsequenzen zeitigte. Dieser Multikulturalismus trägt der Tatsache Rechnung, dass Kanada auf dem Boden der *Native Peoples* eine anglophon und frankophon gespaltene Nation errichtet hat, die sich durch weitere europäische wie ostasiatische Immigrationsschübe und im Zuge der neuerlich gelockerten Einwanderungsbestimmungen durch den verstärkten Zustrom als andersartige Ethnien »sichtbarer« Immigranten aus der Dritten Welt fortwährend diversifiziert. Das Selbstverständnis Kanadas als »Mosaik«, das sich im reibungslosen Nebeneinander der Gruppen zu einem aus gleichgewichtigen, ein Ganzes ergebenden Teilen zusammenfügt, bleibt von der Idee her wie in der kulturellen Praxis problematisch. Der kanadische Multikulturalismus hat den Autoren der ethnischen Minoritäten Gehör verschafft, die ihrerseits erst das volle Ausmaß des multikulturellen Konfliktpotentials vor Augen führen.

Zum Spektrum der kanadischen Minoritätenliteratur aus dem Kreise der überwiegend im 20. Jahrhundert eingewanderten Ethnien gehört zunächst das Schrifttum jüdisch-kanadischer Autoren. Neben Miriam Waddington, die in ihren persönlichen Gedichten immer wieder auch ihre Erfahrungen als Jüdin in Kanada reflektiert, ist hier vor allem Mordecai Richler zu nennen, der von seinem frühen realistischen Roman *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1957) über die Lehrjahre eines ambivalent gezeichneten Unternehmers aus dem jüdischen Getto von Montreal bis zu dem groß angelegten, der Phantastik sich öffnenden Werk *Solomon Gursky Was Here* (1989) über eine Generationen umspannende, dem Land in kontinentaler Weite und multikultureller Vielfalt zugewandte jüdisch-kanadische Familie trickreich sich etablierender Finanziers wiederholt die prekäre Situation, Anpassungszwänge und Selbstbehauptung des Judentums in Kanada dargestellt hat. Joy Kogawa, wie Richler in Kanada geboren, aber japanischer Abkunft, bricht in ihrem auf autobiographischen Erfahrungen beruhenden, teils dokumentarischen, teils poetischen Roman *Obasan* (1981) das für die Kultur ihrer Ethnie

traditionelle Schweigen und stellt das Schicksal der in Vancouver ansässigen japanischen Kanadier, die während des Zweiten Weltkriegs der rassistischen Präventivmaßnahme massenhafter Evakuierung und Internierung zum Opfer fielen, zugleich unaufdringlich und so eindrucksvoll dar, dass das Buch maßgeblich zur Wiedergutmachung dieses Unrechts beigetragen hat.



Michael Ondaatje

Michael Ondaatje entwirft in dem ebenfalls auf historischen Fakten basierenden, poetisch stilisierten Roman *In the Skin of a Lion* (1987) ein Bild Torontos um 1920, das die im Aufbau begriffene kanadische Metropole vor allem aus der Randständigensicht der ausgebeuteten südeuropäischen Einwanderer und des vom Lande kommenden Binnenwanderers ins Blickfeld rückt und dabei in postmoderner Manier die Variabilität der Geschichtsschreibung wie des Geschichtenschreibens demonstriert. Der aus Ceylon stammende Autor wendet sich in seinem nicht-erzählerischen Werk neuerdings verstärkt auch der eigenen Herkunftskultur zu: von den aus autobiographischen Reminiszenzen und poetischer Fiktionalisierung zusammengesetzten Prosaskizzen in *Running in the Family* (1982) bis zu dem Gedichtband *Handwriting* (1997), der die Sri Lankas Landschaft, Geschichte und Bevölkerung gewidmeten späten Gedichte in dem Sammelband *The Cinnamon Peeler* (1992) fortsetzt. Autoren wie Rohinton Mistry und M. G. Vassanji bleiben – der eine als Parsi aus Bombay, der andere als Inder aus Ostafrika – in der dominanten Thematik ihres Erzählwerks dem eigenen Herkunftsmilieu treu, greifen allerdings auch entsprechende Immigrantenerfahrungen auf: so Mistry in der – sinnfällig betitelten – Kurzgeschichte »Swimming Lessons« über den Lernprozess der Eingewöhnung eines jungen Parsi in Toronto, die den Prosaband *Tales from Firozsha Baag* (1987) beschließt, und Vassanji in dem Roman *No New Land* (1991), der die Erfahrungen einer indischen Familie von Ostafrika-Flüchtlingen im Torontoer Immigranten-Viertel mit der Brutalität des Rassismus schildert.

Umschlagillustration von *The Cinnamon Peeler* nach einem Foto von Romualdo García

Besonders stark vertreten unter den ethnischen Immigrantenminoritäten sind die aus der Karibik stammenden Autoren. Austin Clarke stellt in der mit *The Meeting Point* (1967) einsetzenden Romantrilogie die Frustrationen schwarzer Einwanderer aus der Karibik in Toronto dar, die durch Arbeitslosigkeit, Rassismus, staatliche Repression, und die Entfremdung in einer nüchtern-materialistischen urbanen Umwelt hervorgerufen werden. Neil Bissoondath eröffnet mit dem Kurzgeschichtenband *Digging Up the Mountains* (1985) ein Erzählwerk, das sich besonders variationsreich mit den Wanderbewegungen zwischen der Karibik und Kanada beschäftigt, um die vertreibenden und anziehenden Umstände der Migration, die Hoffnungen und Enttäuschungen der Einwanderer in Kanada oder der Rückwanderer in der Wiederbegegnung mit der Heimatinsel, die Unsicherheiten einer Existenz zwischen den Kulturen zu veranschaulichen. Porträtieren Clarke und Bissoondath in ihren Texten überwiegend männliche Helden in einem realistischen Erzählstil, so konzentriert sich Dionne Brand in ihrer Kurzprosasammlung *Sans Souci and Other Stories* (1988) auf Frauenfiguren in der Karibik oder in Kanada mit ihren zusätzlichen Problemen gegenüber einer jeweils von Männern dominierten Gesellschaft und bedient sich einer zur poetischen Stilisierung neigenden Erzählweise.

Die ethnische Minoritätenliteratur Englands

Der Beitrag der visible minorities *zur englischen Literatur seit den 50er Jahren*

Eine ethnische Minoritätenliteratur existiert seit den 50er Jahren auch in England. Vor allem Autoren aus der Karibik (Lamming, Selvon, V. S. Naipaul, Dabydeen), aus Südasien (Rushdie, Gupta, Gunesekera) und aus Afrika (Emechta, Okri) gehören als Einwanderer zumindest mit beträchtlichen Teilen ihres Werks zu dieser Entwicklung: Und auch wo sie die Karibik, Afrika oder Indien ins Blickfeld rücken, geschieht dies von der Warte ausschließlich in England schreibender Autoren aus. Manche der jüngeren *Dub Poets* oder Autoren wie Hanif Kureishi, Sohn eines Inders und einer Engländerin, und Zadie Smith, Tochter eines Engländers und einer Jamaikanerin, sind bereits gebürtige »schwarze Briten« und vertreten in einem gesonderten Gemeinschaftsgefühl eine vollends neue Autorengeneration. Diese schon in den 50er Jahren einsetzende literarhistorische Entwicklung spiegelt die Immigrationsschübe wider, die Großbritannien vor allem in den Nachkriegsjahren, als scharenweise Arbeitskräfte aus den karibischen und südasiatischen Commonwealth-Ländern angelockt wurden, und später, als Asiaten aus Ostafrika (zumal im Uganda-Exodus) und Afrikaner aus dem gesamten Subsahara-Bereich – meist als politisch Vertriebene – Zuflucht suchten, erfahren hat. Diese Einwanderergruppen konzentrieren sich als »sichtbare« Minoritäten in bestimmten Vierteln von London und den Industriestädten der Midlands. Die schon in den 60er Jahren verschärften Einwanderungsbestimmungen und die im Zuge einer sich verschlechternden sozioökonomischen Lage eskalierende Rassendiskriminierung – etwa bei der Arbeits- und Wohnungssuche – beschworen Konflikte herauf, die sich am massivsten in den Rassenunruhen der 80er Jahre entluden. Andererseits begannen diese Gruppen früh schon ihre eigenen kulturellen Aktivitäten zu entwickeln. Von der populären Tradition des *Notting Hill Carnival* abgesehen, ist das bekannteste Beispiel in dieser Hinsicht das *Caribbean Artists Movement*, das in den Jahren von 1966 bis 1972 einem Großteil der aus der Karibik stammenden Autoren, Theaterleute, Maler, Filmemacher, Musiker und Kritiker ein Forum bot und weit über die rührigen Jahre hinaus die eigenständigen Ausdrucksformen karibischer Kultur – nicht nur in England – beeinflusste.

Einwanderer aus der Karibik im England der 50er Jahre

Autoren aus der Karibik

Wenn namhafte Autoren wie Brathwaite und Harris zu diesem Kreis gehörten, so nicht Naipaul, der die Existenz einer karibischen Kultur beharrlich in Abrede gestellt hat. Doch auch er kam nicht umhin, in der eigenen Immigration und den in London zusammenlaufenden Migrationsrouten *das* herausfordernde literarische Thema der Zeit zu erkennen. Noch in der retrospektiven Distanz seines autobiographischen Romans *The Enigma of Arrival* (1987) heißt es diesbezüglich:

> ...I was at the beginning of the great movements of peoples that was to take place in the second half of the twentieth century. ...This was a movement between all the continents. ...Cities like London were to change. They were to cease being more or less national cities; they were to become cities of the world ... I had found, if only I had had the eyes to see, a great subject.

Im Roman selber geht es – bei aller schon im Titel angezeigten Vieldeutigkeit – allerdings eher um die persönliche Integration in England, den Werdegang als Schriftsteller und existentielle Fragen im Hinblick auf den Tod. Die Thematik der globalen Migrationen und ihrer kolonialgeschichtlichen Dimension wird erst in dem Folgewerk *A Way in the World* (1994) aufgegriffen, ohne dass Naipaul damit seinen Europa privilegierenden Standpunkt aufgäbe.

Der eigentliche Begründer des Beitrags der *visible minorities* zur englischen Nachkriegsliteratur ist Selvon, der seinen Roman *The Lonely Londoners* (1956) zur »Moses Trilogy« ausbaute. In deren zweitem Teil, *Moses Ascending* (1975), schildert er den Aufstieg des Titelhelden als Hausbesitzer und seinen Fall durch die Verwicklung mit Mietern aus den Kreisen der *Black-Power*-Bewegung und illegaler Einwanderer aus Pakistan; erst durch die Niederschrift seiner Memoiren lässt er ihn zu einer Deutung des eigenen Werdegangs kommen. Die übergeordnete Thematik des fast zeitgleichen Erzählwerks von Lamming, jene kolonialgeschichtliche Dreiecksbeziehung zwischen der Karibik, England und Westafrika, ist neuerdings vor allem von Caryl Phillips aufgegriffen worden, der in seinen komplexeren Romanen entsprechende Wechselbezüge in multiperspektivisch verschränkten Textsegmenten präsentiert. So beschreibt er in *Cambridge* (1991) die Lebenswege einer Engländerin und des afrikanischen Titelhelden, die sich im frühen 19. Jahrhundert auf einer karibischen Insel kreuzen, zweier Figuren, die trotz emanzipatorischer Ansätze jeweils in einer rassistischen, frauenfeindlichen Gesellschaft auf tragische Weise fremdbestimmt bleiben. Phillips kombiniert dabei die Aufzeichnungen einer Dame in Übersee im Stil historischer englischer Reiseberichte, die Impressionen von der Landesnatur und dem Leben auf der Plantage festhalten, und die Lebensgeschichte des mehrfach versklavten, aber auch in England zum gebildeten Christen erzogenen Schwarzen in der Tradition der *slave narratives* (Autobiographien von Ex-Sklaven) sowie zur Ergänzung einen parodistisch eingesetzten lokalen Zeitungsbericht der Pflanzer-Kolonie. Die Perspektive der schwarzen Frau, die den Nachstellungen des brutalen weißen Aufsehers ausgesetzt ist, aber als Obeah-Priesterin auch bei dem ihr nahe stehenden Titelhelden kein Verständnis findet, bleibt bezeichnenderweise ausgespart. Die geschichtlichen und gegenwärtigen Wechselbezüge im Atlantischen Dreieck werden von zeitgenössischen Minoritätenautoren vielfach aufgegriffen. Besonders variationsreich geschieht dies im Erzählwerk von Pauline Melville, einer zwischen Guyana und England pendelnden Autorin europäisch-afrikanisch-indianischer Herkunft, die in einer Geschichte wie »Eat Labba and Drink Creek

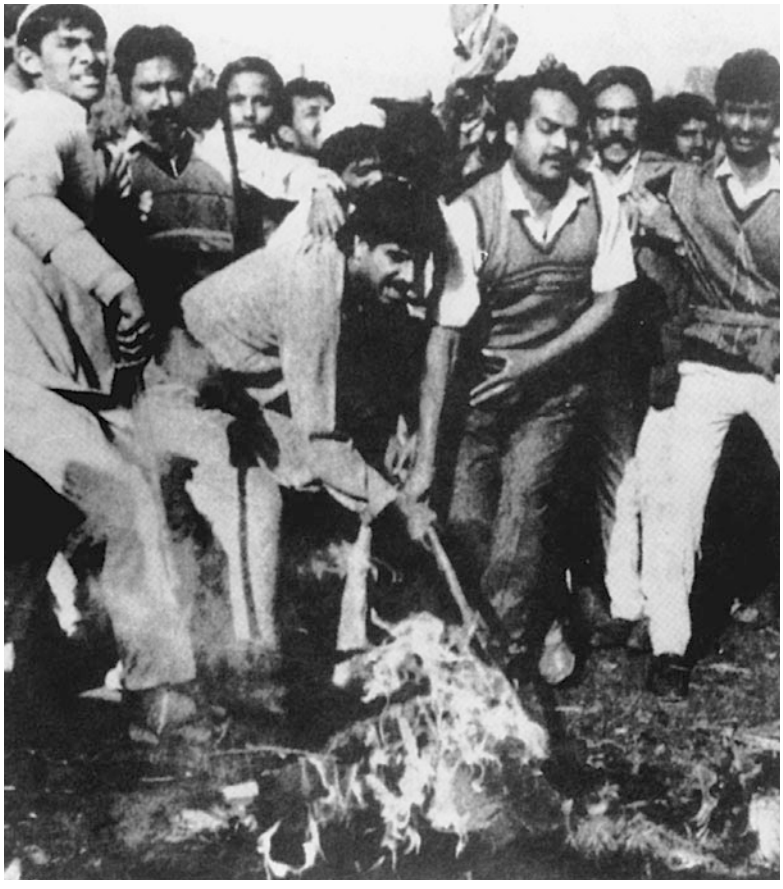
Caryl Phillips

Water« aus der Sammlung *Shape-Shifter* (1990) die für viele sprechende Ich-Erzählerin ihr transatlantisches Hin- und Hergerissensein zum Ausdruck bringen lässt: »We do return and leave and return again, crisscrossing the Atlantic, but whichever side of the Atlantic we are on, the dream is always on the other side«. Der diskontinuierlich segmentierte Text liefert anhand von Repräsentanten dreier Generationen einer Familie den facettenreichen historischen Hintergrund dazu. Fred D'Aguiar umkreist in seinen Gedichtbänden abwechselnd das verlassene Guyana (*Mama Dot*, 1985) oder die Ambivalenzen des karibischen Einwanderers in England (*British Subjects*, 1992) und greift in den poetischen Romanen *Feeding the Ghosts* (1997) und *Bloodlines* (2000) das kolonialgeschichtliche Erbe des Sklavenhandels und der Plantagensklaverei auf.

Innerhalb der Lyrik karibischer Autoren in England ist neben Dabydeens Gedichtbänden das stärker vortragsbestimmte Werk Linton Kwesi Johnsons zu erwähnen, eines Hauptrepräsentanten der britischen *Dub Poets*, der in einer Sammlung aufgezeichneter Sprechgesangstexte wie *Tings an' Times* (1991) beispielsweise die Rassenunruhen von Brixton im Frühjahr 1981 (»Di Great Insohreckshan«) oder die Diskriminierung des karibischen Arbeiters in London (»Inglan Is a Bitch«) effektvoll thematisiert. Im Bereich des Dramas ist Mustapha Matura mit der frühen Komödie *As Time Goes By* (1967) über karibische Einwanderer, die sich mit Tricksereien und Jobs bei den Londoner Verkehrsbetrieben durchschlagen, hervorgetreten und hat als Begründer der *Black Theatre Co-operative* dem schwarzen Theater in England Geltung verschafft. Er hat damit zugleich Stücken wie Winsome Pinnocks *Leave Taking* (1989) den Weg geebnet, das den Generationenkonflikt zwischen einer afrokaribischen Einwanderin und ihren in London geborenen Töchtern dramatisiert und seinerseits ein Modell für das karibische Frauentheater geliefert hat.

Autoren aus Afrika und Asien

Die Situation der *visible minorities* wird auch von den Autoren aus Afrika und Asien variationsreich behandelt. Emecheta erzählt in dem autobiographisch gefärbten Roman *Adah's Story* (1983) die Geschichte einer jungen Frau aus Nigeria, die ihrem Mann nach London folgt und sich dort nach diversen Enttäuschungen (Rassendiskriminierung, Unterdrückung als Ehefrau) mit ihren Kindern alleine durchschlagen muss. Timothy Mo entwirft in dem Roman *Sour Sweet* (1982) anhand eines chinesischen Takeaway-Familienbetriebs und mit einer Hongkonger »Triade« assoziierter Krimineller ein Bild von Londons *Chinatown*, das die chinesische wie die englische Seite realistisch und satirisch darstellt. Amit Chaudhuri konzentriert sich in seinem Bildungsroman *Afternoon Raag* (1993) auf die Erfahrungen eines indischen Studenten in Oxford und seine Erinnerungen an das Bombayer Zuhause, die er in einem detailpräzisen, poetisch pointierten Stil vermittelt. Sunetra Gupta präsentiert in ausgeprägt postmodernen Romanen wie *The Glassblower's Breath* (1993) erzähltechnisch komplex und bilderreich die wechselhaften zwischenmenschlichen und selbstbezüglichen Erfahrungen der indischen Migrantin im kosmopolitischen Ambiente Londons, während Monica Ali in ihrem Debutroman *Brick Lane* (2003) im realistischen Detail die ganz anderen Erlebniswelten der aus dem dörflichen Bangladesch in das Unterschichtenmilieu des Londoner East End verpflanzten Frau beschreibt. Romesh Gunesekera verfolgt in seinem Roman *The Sandglass* (1998) das Schicksal einer Frau aus Sri Lanka und ihrer Familie von einer in der Spätphase des Kolonialismus auf Ceylon vielversprechenden Vergangenheit bis zum gegenwärtigen desillusionierten Immigrantendasein in London. Eine ausgeglichenere Zwischenbilanz zieht der ebenfalls aus Sri Lanka nach England immi-



Fanatisierte Muslime verbrennen in Delhi eine Rushdie darstellende Puppe

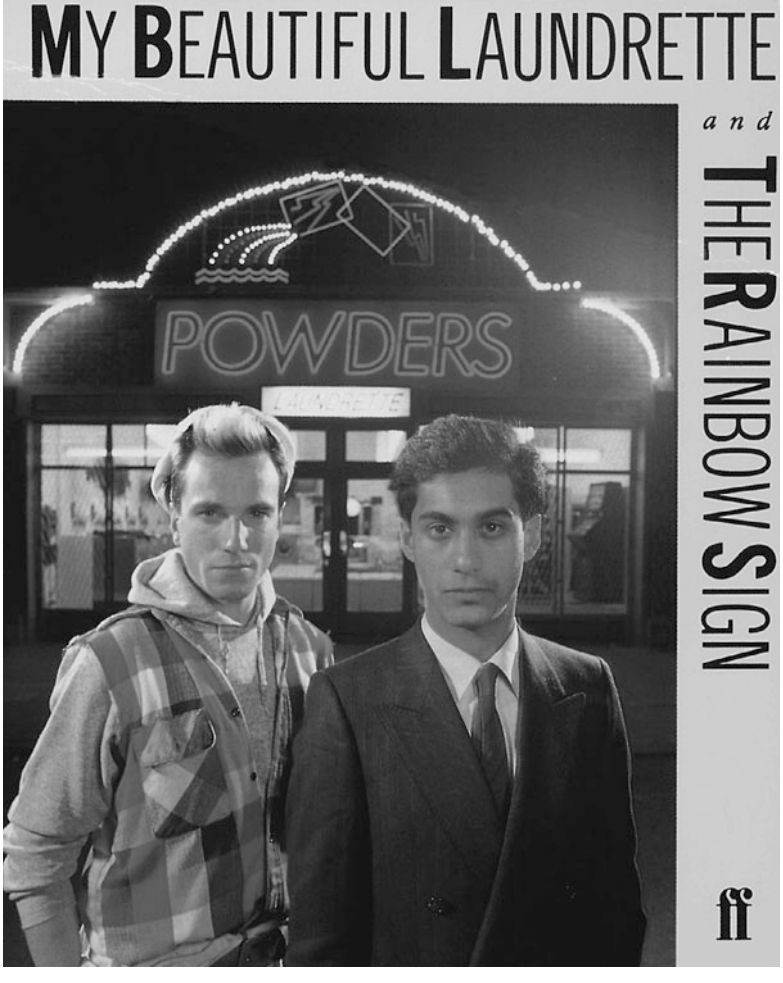
grierte Held in *Reef* (1994), der die aktuelle Erfahrung der Diaspora zugleich in den historischen Rahmen umfassenderer Ambiguitätserfahrungen stellt: »I was learning that human history is always a story of somebody's diaspora: a struggle between those who expel, repel or curtail – possess, divide and rule – and who keep the flame alive from night to night, mouth to mouth, enlarging the world with each flick of a tongue«. Zusammengenommen vermitteln diese Romane einen Eindruck von der Variationsbreite typischer Einwandererschicksale nach Rasse, Klasse, Geschlecht und Generation.

Rushdies The Satanic Verses

Das brisanteste Werk der ethnischen Minoritätenliteratur in England ist zweifellos Rushdies Roman *The Satanic Verses* (1988). Die »blasphemische« Infragestellung der sakrosankten Koranüberlieferung hat in der orthodoxen islamischen Welt fanatisch militante Reaktionen ausgelöst und in der sich pluralistisch verstehenden westlichen Welt betroffene Gegenreaktionen im Namen der freien Meinungsäußerung hervorgerufen. Dabei ist das, worum es Rushdie hauptsächlich geht, etwas aus dem Blickfeld geraten. Denn am Beispiel zweier komplementär einander zugeordneter Inder und des »unsichtbaren«, aber vielköpfigen Einwanderergettos im London der Thatcher-Ära werden die Identitätskonflikte und komplexen Veränderungen, welche die Wanderer zwischen Kulturen mit markanten Unterschieden an sich erfahren, in grotesken Metamorphosen versinnbildlicht. Das zentrale Geschehen wird in traumartigen Interpolationen mit Varianten dieser

Problematik – typischen Grenzgängerfällen der Übersiedlung, Auswanderung, Einwanderung, Pilgerreise, Exilsituation – verknüpft, was nahezu ein Konzentrat postkolonialer Themen ergibt. Dass der Roman auch bei einem Großteil der »Asiaten« in England, zu deren Anwalt sich der Autor macht, auf massive Ablehnung gestoßen ist, muss den zum Untertauchen gezwungenen Rushdie besonders verbittert haben. Die im Romanformulierte Strategie für das Energien freisetzende, konternde Ausagieren des rassistischen Stigmas – »turning insults into strengths« – und das zum Ausdruck gebrachte Bewusstsein der ethnischen Immigranten als durch England zwar »Verwandelte«, doch nun England »Verwandelnde« haben auch im Sinne von Rushdies eingangs zitierter Devise »The Empire Writes Back« im Erzählwerk dieses Autors ihre produktive Berechtigung erwiesen.

Die Kontroverse um *The Satanic Verses* und ihren Autor verdeutlicht die Nachhaltigkeit interkultureller Differenzen und Konflikte, die nicht zuletzt auf die Kolonialgeschichte zurückgehen und bis in die Gegenwart wirksam geblieben sind, was sich auch literarisch in Rückbezügen auf den Roman – von Hanif Kureishis *The Black Album* (1995) bis zu Kiran Nagarkars *God's Little Warrior* (2006) – niedergeschlagen hat.



Umschlag der Buchausgabev on *My Beautiful Laundrette* (Faber & Faber) mit Szenenfoto der Hauptdarstellerd es Films, Daniel Day Lewis und Gordon Wernecke

Kureishi, Zadie Smith und Andrea Levy unterscheiden sich von Rushdie und den vorgenannten Autoren, insofern sie ihre Erfahrungen als gebürtige »schwarze Briten« (zu denen formelhaft undifferenziert oft die Gruppe der »Asiaten« hinzugezählt wird), repräsentieren. Kureishis bekanntestes Werk ist das früh entstandene Skript für den von Stephen Frears gedrehten Fernseh-Film *My Beautiful Laundrette* (1985), einem prototypischen Produkt des sozialkritischen *New British Cinema*. Es geht darin um die beruflichen und privaten Orientierungsversuche eines jungen Londoners pakistanischer wie englischer Abkunft, der in der Thatcher-Ära einen Waschsalon eröffnet und sich in den Konfliktfeldern zwischen seinen typenreich gezeichneten Kreis pakistanischer Verwandter und seinem der weißen Unterschicht entstammenden homosexuellen Freund und Gehilfen aufzureiben droht. Der die Buchausgabe begleitende Essay »The Rainbow Sign« verdeutlicht autobiographische Implikationen des Textes wie den Minderwertigkeitskomplex und Protest des Jugendlichen im England der 60er Jahre (als Enoch Powell die Ausländerfeindlichkeit schürte), die zur Identitätskrise führenden Ambivalenzen während eines Pakistan-Aufenthalts (zur Zeit der islamistischen Radikalisierung) und die Rückkehr in das von der erstarkenden Anti-Rassismus-Bewegung gekennzeichnete England, in dem die Weißen sich auf die veränderten Verhältnisse einstellen müssen. Dazu gehört auch ein pluralistisches Neuverständnis von *Englishness*, wie Kureishi in der ironisch relativierenden Selbstvorstellung seines (ebenfalls halb-indischen) Ich-Erzählers im Eröffnungssatz von *The Buddha of Suburbia* (1990) andeutet: »I am an Englishman, born and bred, almost«, eine Wendung, die an Bhabhas Mimikry-Formel des *almost but not quite* erinnert.

White Teeth

Zadie Smith

Ähnlich geht es Zadie Smith in ihrem Debutroman *White Teeth* (2000) um ein komplexeres Verständnis von *Englishness*. Die Autorin, Repräsentantin der jüngsten Generation schwarzer Briten, entwirft in dem viel beachteten Werk anhand der miteinander verschränkten Lebensgeschichten einer jamaikanisch-britischen, einer aus Bangladesch stammenden und einer ostjüdisch-britischen Familie ein schillerndes Bild des multikulturellen Ambiente im Nordwesten Londons, das – multiperspektivisch und sprachlich vielstimmig – aktuelle Akzente setzt, indem es zwar den Zeithintergrund seit dem Zweiten Weltkrieg Generationen übergreifend einbezieht, aber geläufige Konstellations- und Entwicklungsmuster ironisch abwandelt und essentialistische Vorstellungen von ethnischen Kulturen mit der positiv aufgeladenen Kategorie der Hybridität kontert. Die Ironien richten sich gleichermaßen gegen stereotype Vorurteile der Einheimischen wie der Zugewanderten, gegen diskriminierende Ausgrenzung oder eilfertige Anpassung wie eskapistische Verhaltensweisen, gegen fundamentalistisch-aggressiven Widerstand ebenso wie multikulturalistische Toleranzattitüden. Dies wird schon im Kern der Figurenkonstellation demonstriert, der Beziehung zweier langjähriger Freunde, eines Engländers und eines muslimischen Inders, deren unterschiedlich erfolgreiche Lebenswege maßgeblich von ihren andersartigen Herkunftsmilieus und dem sozialen Klima der Nachkriegszeit während des ersten Enwandererschubs geprägt sind, während die englandgebürtigen Zwillinge des Inders unter gemeinsamen Bedingungen aufwachsen, aber konträre Lebensentwürfe verfolgen, der eine, indem er opportunistisch urbanen Allüren nacheifert, der andere, indem er sich antagonistisch den Islamisten anschließt. Bei aller Ernsthaftigkeit der kritischen Ironie gibt die Autorin zugleich auch einer einfallsreich unterhaltsamen Komik Raum, sowohl in der Erzählung als auch in der szenischen Gestaltung und der Figurenrede.

Andrea Levy: Small Island

Levy konzentriert sich in ihrem Roman *Small Island* (2004) auf eine Figurenkonstellation im London von 1948, indem sie zwei Ehepaare, ein einheimisches Paar aus kleinbürgerlichem Milieu und ein eingewandertes afrokaribisches Paar mit bildungsbürgerlichem Hintergrund zusammenführt. Es ist die Geschichte einer Londoner Metzgerstochter, die in ihrem schäbigen Haus Zimmer an Immigranten vermietet, und ihres Mannes, der traumatisiert aus dem Krieg heimkehrt und sich fremdenfeindlich gebärdet, sowie eines aus Jamaika eingewanderten Mieters, der seine Frau nachkommen lässt, einer Lehrerin, die mit ihren hochstilisierten Vorstellungen von britischer Kultur in der Realität einer diskriminierenden Umwelt und der eigenen sozialen Verelendung einen besonders krassen Kulturschock erlebt. Das Strukturkonzept des Romans mit seiner Aneinanderreihung vier segmentierter, unregelmäßig alternierender Ich-Erzählungen ermöglicht eine multiperspektivische Darstellung von Schwarz und Weiß, Mann und Frau, Einheimischen und Fremden diverser Milieus, dient so der wechselseitigen Beleuchtung der Einzelerfahrung und präsentiert den Leser mit einer differenzierenden Sympathielenkung. Einer entsprechend vielseitigen Figurenzeichnung kommt zugleich der Einsatz voneinander abgehobener Sprechweisen (Cockney, Kreolvarianten, Standardenglisch) entgegen.

Ansätze einer transkulturellen Fiktionalisierung in globaler Perspektive

Die transkulturellen Erfahrungen und Ansichten der Autoren als postkolonialer Migranten ist vielfach in ihr literarisches Werk eingegangen. Erste Ansätze dazu ergaben sich schon aus der Bipolarität zwischen den Kulturen wie etwa in der aktualisierten Version des Ost-West-Topos bei südasiatischen Autoren oder der Antipodenmotivik bei australischen Autoren und charakteristisch noch im zentralen Thema des transatlantischen Dreiecks bei karibischen Autoren. Im Fall von Naipaul kann man zumindest im Verlaufe seines Gesamtwerks schon eine umfassendere Weltsicht erkennen, die zwischen Schauplätzen in der Karibik, Großbritannien, Indien und Afrika wechselt. Im Einzelwerk lässt sich eine entsprechende Tendenz wiederholt bei Rushdie seit *The Satanic Verses* mit den über Indien und Großbritannien hinaus verstreuten Nebenschauplätzen ausmachen. Es ist wohl kein Zufall, dass gerade Autoren der indischen Diaspora (im weiteren Sinne) solche Globalisierungstendenzen zeigen, da die Migranten des Subkontinents wie keine andere Diaspora sich weltweit ausgebreitet haben. Zu den zeitnah großen Umwälzungen internationaler Tragweite gehören aus heutiger Sicht der Zweite Weltkrieg (mit dem anschließenden Kalten Krieg), die Verlagerung des Ost-West-Konflikts zum Nord-Süd-Gegensatz zwischen den alten Industrienationen und den aufstrebenden Ländern (zumal Asiens) sowie die Globalisierung in vielen Bereichen einer ökonomisch, politisch und kulturell vernetzten Welt. Eine Reihe von Autoren haben diese Entwicklung – auf sehr unterschiedliche Weise – in ihrer thematischen Schwerpunktbildung aufgegriffen.

Ondaatje The English Patient

Ondaatje*s* versammelt in seinem Roman *The English Patient* (1993), der stilistisch an sein früheres Erzählwerk anknüpft, eine Gruppe von Personen im Italien des Zweiten Weltkriegs um die Titelfigur, ihrer mutmaßlichen Lebensgeschichte nach ein abenteuerlicher ungarischer Wüstenforscher, der in Nordafrika durch seine Verbindung zu Engländern nach dem Kriegsausbruch zwischen die Fronten geraten ist und als bis zur Unkenntlichkeit entstelltes und kaum überlebensfähi-

ges Opfer sich in der Obhut einer kanadischen Krankenschwester befindet. Diese muss ihrerseits traumatische Kriegserfahrungen verarbeiten. Die Zweierkonstellation wird erweitert durch einen anglophilen Sikh, Minenentschärfer der britischen Armee, und einen kanadischen Spion der Alliierten – und Folteropfer der Deutschen – auf den Spuren des Ungarn. Der Kanadier wendet sich im Wechsel der Vierer-Beziehung schließlich wie die anderen dem »Patienten« als gemeinsamer Projektionsfigur zu. Es handelt sich dabei um Menschen, die aus aller Welt hierher verschlagen sind und auf eine Weise zu einander finden, die ihnen ein heilsameres Selbstverständnis ermöglicht. Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind letztlich stärker als das Trennende der Herkunftskulturen, auch wenn der Sikh anlässlich des Atombombenabwurfs in Japan sein bisheriges Leben infrage stellt, insofern der vom Westen im Osten verübte Gewaltakt von menschheitsgeschichtlich neuer Dimension die Kluft zwischen den Weltregionen verdeutlicht.

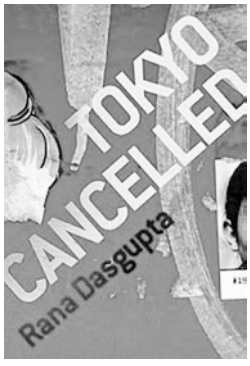
Kamila Shamsie

Burnt Shadows

Kamila Shamsie knüpft in ihrem Roman *Burnt Shadows* (2009) an Ondaatjes Roman an, insofern sie als Ausgangspunkt den Atombombenabwurf in Japan wählt und den Schlussteil der Erzählung mit einem Zitat aus *The English Patient* zum Thema Verlust betitelt. Erzählt wird die in die Zeitläufte eines halben Jahrhunderts verwickelte Geschichte zweier Familien über zwei Generationen im Wechsel interkontinentaler Schauplätze. Eine japanische Lehrerin verliert ihren deutschen Verlobten in der Katastrophe von Nagasaki, eine traumatische Erfahrung, die sie auch körperlich gezeichnet hat (das Vogelmuster auf ihrem Kimono bleibt ihr schattenhaft eingebrannt). In Delhi lebt sie während der kritischen Phase um die Unabhängigkeit und Teilung Indiens bei der Halbschwester ihres toten Verlobten und deren englischem Mann und wendet sich einem moderaten Muslim zu, der nach Karachi vertrieben wird. Dort verlagert sich die Geschichte auf die nächste Generation. Der amerikanisierte Sohn des britisch-deutschen Paares wird als CIA-Agent in Pakistan aktiv, während der Sohn des anderen Paares sich in Afghanistan abenteuerlich in den Widerstand der Mujahedin verwickeln lässt. Die japanische Mutter setzt sich aus dem gespaltenen Subkontinent mit seinem nuklearen Bedrohungspotential ab nach New York, das in der Nachwirkung dess 9/11-Schocks seine eigene düstere Atmosphäre entwickelt. Den im Prolog vorweggenommenen Schlusspunkt bildet eine kurze Szene in Guantanamo. Das internationale Figurenensemble verdeutlicht in der Folge der Konstellationen Annäherung und Entfremdung, Verständigung und Misstrauen, den Überlebenswillen des Einzelnen, der zugleich zum Opfer oder mitschuldigen Werkzeug überindividueller Destruktivität wird. Kulturelle Unterschiede im Denken und Handeln werden ebenso veranschaulicht (etwa in den Vorbehalten des europäischen Paars gegenüber der Beziehung der Japanerin und des Inders) wie Gemeinsamkeiten (etwa im selbstzerstörerischen Fanatismus der Kamikazeflieger und der islamistischen Selbstmordbomber). Ähnlich wie Shamsie hat Rushdie zuvor in *Shalimar the Clown* (2005) im Wechsel der Schauplätze Kaschmir und Kalifornien, Europa, Algerien und den Philippinen ein kulturräumlich breites Panorama geboten, das vom Zweiten Weltkrieg bis zum internationalen Terrorismus im Zeichen von 9/11 markante Stadien eines halben Jahrhunderts Weltgeschichte aufrollt. Die Haupthandlung, die wie häufig bei Rushdie mit diversen Nebenhandlungen verwoben ist, dreht sich um einen amerikanischen Prominenten, dessen Lebensweg anlässlich seiner Ermordung durch seinen kaschmirischen Chauffeur von seiner Tochter nachgezeichnet wird: Der kultivierte Straßburger Jude, Held der Résistance, kompetente Ökonom und Fürsprecher der Dritten Welt

hat als amerikanischer Botschafter in Delhi eine Liebesaffaire mit einer hinduistischen Tänzerin, aus der eine Tochter hervorgeht. Während die englische Frau des Diplomaten das Kind mit nach Europa nimmt und die Tänzerin sich in das heimatliche Kaschmir zurückzieht, sinnt ihr in seiner Ehre gekränkter muslimischer Mann auf Rache. Sein persönliches Motiv verbindet sich mit einem politischen, wenn er als Auftragskiller islamistischer Terroristen zum Gegenspieler des Ehebrechers wird, der inzwischen die Antiterrorabteilung des amerikanischen Geheimdienstes leitet. Der Roman schillert im Wechsel der Erzählweisen, die vom magisch evokativen Stil einer archaischen Tradition bis zum Konzept des modernen Thrillers reichen und ein globales Netzwerk von Motiven knüpft, in dem alles mit allem zusammenhängt und Lebensläufe wie Geschichten ineinander fließen. Kaschmir erscheint dabei quasi mikrokosmisch als verlorenes Paradies, das einst die friedliche Koexistenz der Kulturen praktizierte, doch unter dem bilateralen Terror des indischen Nationalismus und des islamischen Fundamentalismus zerstört worden ist.

Das Überraschungsmoment von Zusammenhängen, die sich zwischen scheinbar zusammenhanglosen Phänomenen ergeben, spielt auch in Rana Dasguptas Erzählband *Tokyo Cancelled* (2005) eine prägende Rolle, doch geht der Autor hier thematisch wie formal eigene Wege. Er verwendet die aktuelle Variante des auf Boccaccio und Chaucer zurückgehenden Grundkonzepts des Erzählzyklus, in dessen Rahmen eine bunt zusammengewürfelte Gruppe von Menschen durch äußere Umstände dazu motiviert wird, sich die Zeit mit gegenseitigem Geschichtenerzählen zu vertreiben. Die Rahmensituation bringt hier dreizehn Passagiere zusammen, die in der Transit-Lounge eines Flughafens gestrandet sind, da der Weiterflug nach Tokio witterungsbedingt verschoben werden muss. Die Erzähler kommen aus aller Welt, vertreten unterschiedliche Kulturen und soziale Milieus und entsprechende Interessen. Die Hauptschauplätze ihrer Geschichten sind über den Globus verstreut: Naher Osten, London, Delhi, Frankfurt, Anatolien, New York, Lagos, Detroit, Japan, Istanbul, Paris, Warschau, Nordchina, Buenos Aires. Dasgupta entwirft »moderne Märchen«, in denen lokaler Fokus und globale Implikationen, Tradition und Moderne, Realität und Phantastik eigentümliche Verbindungen eingehen. In der Darstellung bedient er sich der subversiven Infiltration ebenso wie bizarr spektakulärer Effekte, die jeweils mit diversen Formen der Überblendung, Verlagerung oder Verschränkung einhergehen. Die Eröffnungsgeschichte »The Tailor« handelt von einem Schneider in einem orientalischen Niemandsland, der sich als Opfer eines fürstlichen Auftraggebers verschuldet, doch die höfische Bewährungsprobe als Geschichtenerzähler nach Kriterien der traditionellen Regelpoetik besteht und so als aufrichtiger Charakter rehabilitiert wird. Die Erzählung liest sich wie eine Geschichte aus *Tausendundeiner Nacht,* bis man ganz beiläufig erfährt, dass ein bodenständiges Volksfest von internationalen Multis, die hier Fuß zu fassen versuchen, gesponsert wird, oder beruflicher Erfolg mit einer bestimmten Automarke assoziiert wird. In »The House of the Frankfurt Map Maker« wird die Geschichte eines besessenen Kartographen erzählt, der mithilfe der modernen Medien alle nur erdenklichen Daten auf einer Super-Weltkarte sammelt, die ihn in der Abgeschiedenheit seines Hauses mit Statistikkolumnen und einer virtuellen Bilderflut umgibt. Als er bei einer Reise durch die anatolische Wüste, von aller Technik im Stich gelassen, strandet, wird er von einer Bäuerin gerettet, die ihm dafür die eigene stumme Tochter aufbürdet. Wieder zuhause, wird ihm die illegal nachgereiste Frau, die nur durch innere Stimmen mit ihm kommunizieren kann und in ihrem Liebes- und Lebensbedürfnis frus-



Cover von Dasguptas Erzählband *Tokyo Cancelled*

triert ist, zur Last. Sie stürzt sich zu Tode, während gleichzeitig die Region von Horden aggressiver Affen geplagt wird (die wohl auf ein ursprünglich von Touristen heimlich eingeschleustes Affenpaar zurückgehen)

. In »The Store on Madison Avenue« wird die nicht minder absurde Geschichte eines halbchinesischen jungen Mannes erzählt, der mithilfe eines magischen Cookies seine Freundin wiederholt in eine einträgliche New Yorker Luxusboutique verwandelt, bei nachlassender Wirkung der Zauberkekse aber Probleme mit ihrer Rückverwandlung bekommt und, gravierender noch, die chinesische Immobilien-Mafia der Stadt gegen sich aufbringt, die solche metamorphen Verstöße gegen »unbeweglichen« Besitz nicht dulden kann. Im Unterschied zur vorangegangenen Geschichte schließt diese Erzählung mit dem märchenhaften Ausblick auf ein gemeinsames Leben des Paares »bis ans Ende ihrer Tage«. Dasgupta vermittelt so fragmentarische Ansichten einer oft eng begrenzten und doch global vernetzten Welt, die mithilfe realistisch aktueller wie ausgesprochen phantastischer Ansätze bald archetypischer, bald surrealer, bald dystopischer Spielart im Gefolge der Postmoderne immer noch postkoloniale Bezüge implizieren.

Bibliographie

Geschichte, Kulturgeschichte, Literaturgeschichte, Nachschlagewerke,T extsammlungen

Abrams, Meyer H. / Greenblatt, Stephen (Hg.), *The Norton Anthology of English Literature*, 2 Bde., New York [8]2006

Abrams, Meyer H. / Harpham, Geoffrey Galt, *A Glossary of Literary Terms*, Boston [8]2005

Birch, Dinah (Hg.), *The Oxford Companion to English Literature,* Oxford 2009

Blake, Robert, *Die englische Welt. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, München 1983

Borgmeier, Raimund (Hg.), *Die englische Literatur in Text und Darstellung*, 10 Bde., Stuttgart 1982f.

Clark, Robert / Healy, Thomas (Hg.), *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*, London 1997

Clayre, Alasdair (Hg.), *Nature and Industrialization. An Anthology*, Oxford 1977

Coyle, Martin / Garside, Peter / Kelsall, Malcolm / Peck, John (Hg.), *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, London 1990

Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London [4]1999

Erlebach, Peter / Reitz, Bernhard / Stein, Thomas Michael, *Geschichte der englischen Literatur,* Stuttgart 2004

Fabian, Bernhard (Hg.), *Die englische Literatur*, 2 Bde., München 1991

Ford, Boris (Hg.), *The Pelican Guide to English Literature*, 8 vols., Harmondsworth 1954–61. [Viele Wiederabdrucke]

Fowler, Alastair, *A History of English Literature. Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present*, Oxford 1987

Gelfert, Hans-Dieter, *Kleine Geschichte der englischen Literatur,* München 1997

Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953, Nachdruck 1983

Hobsbawm, Eric J., *Industry and Empire. An Economic History of Britain*, London 1968

Hühn, Peter, *Geschichte der englischen Lyrik*, 2 Bde., Tübingen 1995

Kermode, Frank / Hollander, John (Hg.), *The Oxford Anthology of English Literature*, 6 vols., New York / London / Toronto 1973

Korte, Barbara, *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt 1996

Korte, Barbara, *The Short Story in Britain: A Historical Sketch and Anthology,* Tübingen und Basel 2003

Kosok, Heinz, *Geschichte der anglo-irischen Literatur*, Berlin 1990

Kreutzer, Eberhard / Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren,* Stuttgart 2002

Löffler, Arno / Späth, Eberhard (Hg.), *Geschichte der englischen Kurzgeschichte,* Tübingen und Basel 2005

Nowak, Helge, *Literature in Britain and Ireland: A History,* Tübingen und Basel 2010

Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart / Weimar [3]2004

Nünning, Ansgar (Hg.), *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, Trier 1996
Nünning, Vera (Hg.), *Kulturgeschichte der englischen Literatur: Von der Renaissance bis zur Gegenwart,* Tübingen 2005
Rogers, Pat (Hg.), *The Oxford Illustrated History of English Literature*, Oxford 1987
Sanders, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford 1994
Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997
Schmidt, Johann N., *Großbritannien 1945–2010: Kultur, Politik, Gesellschaft,* Stuttgart 2011
Schwanitz, Dietrich, *Englische Kulturgeschichte*, 2 Bde., Tübingen 1995
Standop, Ewald / Mertner, Edgar, *Englische Literaturgeschichte*, Heidelberg 1971
Stanzel, Franz K. (Hg.), *Der englische Roman. Vom Mittelalter bis zur Moderne*, 2 Bde., Düsseldorf 1969
Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England 1500–1800*, Harmondsworth 1977
Trevelyan, George M., *Illustrated English Social History*, 4 Bde., London 1965–67
Wagner, Hans-Peter, *A History of British, Irish and American Literature*, Trier ²2010
Webb, Robert K., *Modern England. From the Eighteenth Century to the Present*, London 1969
Williams, Raymond, *Culture and Society, 1780–1950*, Harmondsworth 1961

Altenglische und mittelenglische Literatur

Anderson, J.J., *Language and Imagination in the ›Gawain‹ Poems*, Manchester 2005
Archibald, Elizabeth / Putter, Ad (Hg.), *The Cambridge Companion to Arthurian Legend*, Cambridge 2009
Baldwin, Anna, *A Guidebook to ›Piers Plowman‹*, London 2007
Barr, Helen, *Socioliterary Practice in Late Medieval England*, Oxford 2001
Blair, John, *The Anglo-Saxon Age: A Very Short Introduction*, Oxford 2000
Brewer, Derek / Gibson, Jonathan (Hg.), *A Companion to the ›Gawain‹-Poet*, Cambridge 1997
Brown, Peter (Hg.), *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350–c.1500*, Chichester 2007
Brown, Peter, *Geoffrey Chaucer*, Oxford 2011
Cannon, Christopher, *The Grounds of English Literature*, Oxford 2004
Chaucer Metapage. http://englishcomplit.unc.edu/chaucer/
Clanchy, Michael T., *From Memory to Written Record: England 1066–1307*, Oxford ²1993
Cooper, Helen, *The Canterbury Tales*, Oxford ²1996
Donoghue, Daniel, *Old English Literature: A Short Introduction*, Oxford 2004
Dyer, Christopher, *Making a Living in the Middle Ages: The People of Britain 850–1520*, Hew Haven 2002
Ellis, Steve (Hg.), *Chaucer*, Oxford 2005
Fulk, Robert Dennis / Cain, Christopher M., *A History of Old English Literature*, Oxford 2003
Goldie, Matthew Boyd, *Middle English Literature: A Historical Sourcebook*, Oxford 2003
Johnson, David / Treharne, Elaine (Hg.), *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*, Oxford 2005
Lapidge, Michael / Blair, John / Keynes, Simon / Scragg, Donald (Hg.), *The Blackwell Encyclopedia of Anglo-Saxon England*, Oxford 1999
Lester, Godfrey Allen, *The Language of Old and Middle English Poetry*, London 1996
McDonald, Nicola (Hg.), *Pulp Fictions of Medieval England: Essays in Popular Romance*, Manchester 2004
Minnis, Alastair / Johnson, Ian (Hg.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Bd. 2. *The Middle Ages*, Cambridge 2005

Mitchell, Bruce / Robinson, Fred C., *A Guide to Old English*, Oxford [7]2007
Orchard, Andy, *A Critical Companion to ›Beowulf‹*, Woodbridge 2003
Philipps, Helen, *An Introduction to ›The Canterbury Tales‹*, New York 2000
Pulsiano, Phillip / Treharne, Elaine (Hg.), *A Companion to Anglo-Saxon Literature*, Oxford 2001
Putter, Ad, *An Introduction to the* Gawain-*Poet*, London 1996
Rigby, Stephen Henry (Hg.), *A Companion to Britain in the Later Middle Ages*, Oxford 2003
Scanlon, Larry (Hg.), *The Cambridge Companion to Medieval English Literature: 1100–1500*, Cambridge 2009
Simpson, James, *The Oxford English Literary History*. Bd. 2: *1350–1547: Reform and Cultural Revolution*, Oxford 2002
Solopova, Elizabeth / Lee, Stuart D., *Key Concepts in Medieval Literature*, Houndmills 2007
Strohm, Paul (Hg.), *Middle English*, Oxford 2007
Treharne, Elaine / Walker, Greg / Green, William (Hg.), *Medieval Literature in English*, Oxford 2010
Turner, Marion, *Chaucerian Conflict: Languages of Antagonism in Late Fourteenth-Century London*, Oxford 2007
Wallace, David (Hg.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge 1999

Die Frühe Neuzeit – Von Morus bis Milton

Belsey, Catherine, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, London 1985
Bergdolt, Klaus / Pfister, Manfred (Hg.), *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, Wiesbaden 2011
Berghahn, Klaus L. / Seeber, Hans Ulrich (Hg.), *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts. 1983
Boas, Marie, *The Scientific Renaissance. 1450–1630*, London 1962; dt.: *Die Renaissance der Naturwissenschaften. 1450–1630*, Nördlingen 1988
Bowers, Fredson, *Elizabethan Revenge Tragedy. 1587–1642*, Princeton 1940
Braunmüller, Albert / Hattaway, Michael (Hg.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge 1990
Buck, August (Hg.), *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969
Butler, Martin, *Theatre and Crisis. 1632–1642*, Cambridge 1984
Campbell, Gordon, *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, Oxford 2003
Carey, John, *John Donne. Life, Mind and Art*, London 1981
Clemen, Wolfgang, *Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede*, Heidelberg 1955; engl.: *English Tragedy before Shakespeare*, London 1961
Clemen, Wolfgang, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London 1951
Daiches, David, *Milton*, London 1957; 1966
Döring, Tobias, *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*, Basingstoke 2006
Dollimore, Jonathan, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Brighton 1984
Ellis-Fermor, Una, *The Jacobean Drama*, London 1936; 1958
Farnham, Willard, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Berkeley 1936
Ghose, Indira, *Shakespeare and Laughter. A Cultural History*, Manchester 2008
Goldberg, Jonathan, *James I and the Politics of Literature*, Baltimore 1983
Greenblatt, Stephen, *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago 1991
Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980

Gurr, Andrew, *The Shakespearean Stage. 1574–1642*, Cambridge 1970; 1980
Guy, John, *Tudor England*, Oxford 1988
Heale, Elizabeth, *The Faerie Queene. A Reader's Guide*, Cambridge 1987
Helgerson, Richard, *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago 1990
Heninger, S. K., Jr., *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino, Cal. 1977
Hill, Christopher, *The World Turned Upside Down. Radical Ideas During the English Revolution*, London 1972
Hill, Christopher, *Reformation to Industrial Revolution*, London 1967
Höfele, Andreas, *Stage, Stake, and Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre,* Oxford 2011
Hunter, G.K., *Paradise Lost*, London 1980
Hutson, Lorna, *The Usurer's Daughter. Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London 1994
Kernan, Alvin, *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*, New Haven 1959
King, John N., *English Reformation Literature. The Tudor Origins of the Protestant Tradition*, Princeton 1982
Klein, Karl L., *Vorformen des Romans in der englischen erzählenden Prosa des 16. Jahrhunderts*, Heidelberg 1969
Klotz, Sebastian, *›Music with her Silver Sound‹. Kommunikationsformen im Goldenen Zeitalter der englischen Musik*, Kassel 1998
Knights, Lionel C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937
Lever, Julius W., *The Elizabethan Love Sonnet*, London 1956; 1966
Levin, Harry, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Indiana 1969
Lewalski, Barbara Kiefer, *Writing Women in Jacobean England*, Cambridge, Mass. 1993
Lewis, Clive S., *The Allegory of Love*, Oxford 1936
Lewis, Clive S., *A Preface to Paradise Lost*, London 1942
Lobsien, Eckhard, *Imaginationswelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580–1750*, Heidelberg 2003
Lobsien, Verena Olejniczak, *Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur*, München 1999
Matthiessen, F.O., *Translation, an Elizabethan Art*, New York 1965
Mellers, Wilfred, *Elizabethan Lyric Poetry and its Music*, Oxford 1986
Montrose, Louis, *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago 1996
Mullaney, Steven, *The Place of the Stage. License, Play and Power in Renaissance England*, Chicago 1987
Orgel, Stephen, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge 1996
Patterson, Annabel, *Censorship and Interpretation. The Condition of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison 1984
Plett Heinrich, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin 2004
Post, Jonathan F.S., *English Lyric Poetry: The Early Seventeenth Century*, London 1999
Renwick, William, *Edmund Spenser. An Essay on Renaissance Poetry*, London 1925
Ribner, Irving, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, Princeton 1957
Rowse, Alfred L., *The Elizabethan Renaissance. The Cultural Achievement*, London 1972
Rupp, Susanne, *Die Macht der Lieder. Kulturwissenschaftliche Studien zur Performativität weltlicher Vokalmusik der Tudorzeit*, Trier 2005
Salingar, L. G., *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge 1974
Schabert, Ina (Hg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Stuttgart [4]2000
Schlauch, Margaret, *Antecedents of the English Novel. 1400–1600*, London 1963
Schleiner, Louise, *Tudor and Stuart Women Writers*, Bloomington 1994
Shuger, Debora Kuller, *Habits of Thought in the English Renaissance. Religion, Politics, and the Dominant Culture*, Berkeley / Los Angeles 1990

Sinfield, Alan, *Literature in Protestant England. 1580–1660*, London 1983
Smith, Bruce R., *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*, Chicago 1991
Stone, Lawrence, *The Crisis of the Aristocracy. 1558–1640*, Oxford 1965
Strong, Roy, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London 1977
Suerbaum, Ulrich, *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart 1989
Targoff, Ramie, *Common Prayer: The Language of Public Devotion in Early Modern England*, Chicago 2001
Tillyard, E.M. W., *The Elizabethan World Picture*, London 1943
Vickers, Brian (Hg.), *English Renaissance Literary Criticism*, Oxford 1999
Waller, Gary, *English Poetry of the Sixteenth Century*, London 1986
Weimann, Robert, *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, Berlin 1988
Weimann, Robert, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, Berlin 1967
Weiß, Wolfgang, *Das Drama der Shakespeare-Zeit*, Stuttgart 1979
Weiß, Wolfgang, *Die elisabethanische Lyrik*, Darmstadt 1976
Wilding, Michael, *Dragon's Teeth. Literature in the English Revolution*, Oxford 1987
Willey, Basil, *The Seventeenth-Century Background. Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*, London 1934
Wilson, Richard, *Secret Shakespeare. Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester 2004
Wyatt, Michael, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, Cambridge 2005
Yates, Frances, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975

Von der Restauration zur Frühromantik

Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York 1987
Baker-Benfield, G.J., *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago 1992
Barnet, George L. (Hg.), *Eighteenth-Century British Novelists on the Novel*, New York 1968
Bevis, Richard W., *English Drama. Restoration and Eighteenth Century, 1660–1789,* London / New York 1988
Bloom, Harold, *Jonathan Swift*, New York, 2009
Borinski, Ludwig, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1968
Brown, Laura, *English Dramatic Form, 1660–1760. An Essay in Generic History*, New Haven, 1981
Brunkhorst, Martin, *Drama und Theater der Restaurationszeit*, Heidelberg 1985
Brunkhorst, Martin, *Tradition und Transformation. Klassizistische Tendenzen in der englischen Tragödie von Dryden bis Thomson*, Berlin 1979
Camden, Carroll (Hg.), *Restoration and Eighteenth-Century Literature. Essays in Honor of Alan Dugald McKillop*, Chicago 1963
Canfield, J. Douglas / Payne, Deborah C. (Hg.), *Cultural Readings of Restoration and Eighteenth-Century English Theater*, Athens, Georgia / London 1995
Clifford, James L. (Hg.), *Eighteenth-Century English Literature. Modern Essays in Criticism*, Oxford 1959, repr. 1967
Clifford, James L. (Hg.), *Man Versus Society in Eighteenth-Century Britain. Six Points of View*, Cambridge U.P. 1968
Corman, Brian, *Genre and Generic Change in English Comedy, 1660–1710*, Toronto 1993
Davis, Lennard J., *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Princeton 1983
Doody, Margaret Anne, *Prophetic Strain. The Greater Lyric in the Eighteenth Century*, Chicago 1984
Eagleton, Terry, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, Oxford, 1982

Fabian, Bernhard (Hg.), *The Eighteenth-Century English Novel. A Compendium of Modern Studies*, 2 Bde., Hildesheim 1970
Feldmann, Doris, *Gattungsprobleme des ›Domestic Drama‹ im literarhistorischen Kontext des 18. Jahrhunderts*, Amsterdam 1983
Fludernik, Monika / Nestvold, Ruth (Hg.), *Das 18. Jahrhundert*, Trier 1998
Fussell, Paul, *The Rhetorical World of Augustan Humanism. Ethics and Imagery from Swift to Burke,* Oxford 1965
Göbel, Walter / Schabio, Saskia / Windisch, Martin (Hg.), *Engendering Images of Man in the Long Eighteenth Century,* Trier 2001
Göller, Karl-Heinz, *Romance and Novel. Die Anfänge des englischen Romans*, Regensburg 1972
Greene, Donald, *The Age of Exuberance. Backgrounds to Eighteenth-Century English Literature*, New York 1970
Griffin, Dustin H., *Swift and Pope: Satirists in Dialogue*, Cambridge 2010
Hammond, Brean, *Professional Imaginative Writing in England 1670–1740*, Oxford 1997
Hammond, Brean, *Pope*, Brighton 1986
Harris, R. W., *Reason and Nature in 18th Century Thought*, London 1968
Hill, Christopher, *The Century of Revolution*, 1603–1714, London 1961, 1967
Howe, Elizabeth, *The First English Actresses. Women and Drama 1660–1700*, Cambridge 1992
Humphreys, Arthur R., *The Augustan World. Life and Letters in Eighteenth-Century England*, London 1954
Hunter, J. Paul, *The Reluctant Pilgrim. Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in* Robinson Crusoe, Baltimore 1996
Iser, Wolfgang, *Lawrence Sternes »Tristram Shandy«: Inszenierte Subjektivität*, München, 1987
Jack, Ian, *Augustan Satire. Intention and Idiom in English Poetry, 1660–1750*, London 1952; 1970
Jarrett, Derek, *Britain 1688–1815*, London 1965; 1967
Kamm, Jürgen, *Der Diskurs des heroischen Dramas. Eine Untersuchung zur Ästhetik dialogischer Kommunikation in der englischen Restaurationszeit*, Trier 1996
Kosok, Heinz (Hg.), *Das englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert. Interpretationen*, Berlin 1976
Lehmann, Elmar, *Ordnung und Chaos. Das englische Restaurationsdrama 1660–1685*, Amsterdam 1988
Lessenich, Rolf P., *Aspects of English Preromanticism*, Köln 1989
Loftis, John, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford 1959
Lonsdale, Roger (Hg.), *Dryden to Johnson*, London 1971
Mack, Maynard, *Alexander Pope: A Life*, New Haven, Conn., 1985
Marshall, Dorothy, *Eighteenth-Century England*, London 1962
Marshall, Dorothy, *English People in the Eighteenth Century*, London 1956
McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel, 1600–1740*, Baltimore 1987
Mehl, Dieter, *Der englische Roman bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Düsseldorf / Bern / München 1977
Mengel, Ewald, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung in seine Klassiker*, Tübingen 1997
Mergenthal, Sylvia, *Erziehung zur Tugend. Frauenrollen und der englische Roman um 1800,* Tübingen 1997
Mullan, John, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford 1988
Müllenbrock, Heinz-Joachim et al., *Europäische Aufklärung, II. Teil, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 12, Wiesbaden 1984
Müllenbrock, Heinz-Joachim, *Whigs kontra Tories. Studien zum Einfluss der Politik auf die englische Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 1974
Nicoll, Allardyce, *A History of English Drama, 1660–1900*, Bd. II: *Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge 1952; Bd. III: *Late Eighteenth Century Drama*, Cambridge 1952

Novak, Maximilian E., *Daniel Defoe. Master of Fictions*, Oxford 2001
Novak, Maximilian E., *Eighteenth-Century English Literature*, London 1983
Nünning, Ansgar / Nünning, Vera, *Englische Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998
Nussbaum, Felicity / Brown, Laura (Hg.), *The New 18th Century. Theory, Politics, English Literature*. Oxford 1988
Paulson, Ronald, *Satire and the Novel in Eighteenth Century England*, New Haven 1967
Paulson, Ronald, *Hogarth*, Cambridge, 1992
Pfister, Manfred, *Lawrence Sterne*, Tavistock 2000
Probyn, Clive T., *English Fiction of the Eighteenth Century 1700–1789*, London / New York 1987
Rawson, Claude, *Satire and Sentiment 1660–1830*, Cambridge 1994
Richetti, John (Hg.), *The Cambridge Companion to the 18th-Century Novel*, Cambridge 1997
Richetti, John, *Popular Fiction before Richardson. Narrative Patterns 1700–1739*, Oxford 1992; 1969
Rogers, Pat, *The Augustan Vision*, London 1974
Rogers, Pat, *Grub Street. Studies in a Subculture*, London 1972
Rogers, Pat (Hg.), *The Eighteenth Century. The Context of English Literature*, London 1978
Rothstein, Eric, *Restoration Tragedy. Form and the Process of Change*, Madison 1967
Sambrook, James, *The Eighteenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700–1789*, London / New York 1986
Sherbo, Arthur, *Studies in the Eighteenth Century English Novel*, East Lansing 1969
Sherburn, George, *A Literary History of England. The Restoration and the Eighteenth Century (1660–1789)*, London 1948; 1967
Spearman, Diana, *The Novel and Society*, London 1966
Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford 1986
Stephen, Leslie, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London 1904
Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, London 1962
Stone, George W. et al., *The London Stage 1660–1800*, Carbondale, Ill., 1960–8
Todd, Janet, *The Sign of Angellica. Women, Writing and Fiction, 1660–1800*, Oxford 1986
Turner, Cheryl, *Living by the Pen. Women Writers in the Eighteenth Century*. London / New York 1992
Watt, lan, *The Rise of the Novel*, London 1957; 1963
Willey, Basil, *The Eighteenth-Century Background*, London 1940
Williams, Kathleen (Hg.), *Backgrounds to Eighteenth-Century Literature*, Scranton / London / Toronto 1971
Wolff, Erwin, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen*, Göttingen 1964
Zaic, Franz, »Die Zeit des Klassizismus«, in: Nünning, Josefa (Hg.), *Das englische Drama*, Darmstadt 1973, S. 317–348

Romantik und viktorianische Zeit

Abrams, Meyer H., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, London 1971
Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953
Abrams, Meyer H. (Hg.), *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, London 1960
Armstrong, Isobel, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, London 1993
Armstrong, Isobel, *Language as Living Form in Nineteenth Century Poetry*, Brighton 1982

Ball, Patricia M., *The Central Self. A Study in Romantic and Victorian Imagination*, London 1968
Basch, Francoise, *Relative Creatures. Victorian Women in Society and the Novel 1837–1867*, London 1974
Beer, Gillian, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*, London 1983
Beer, Patricia, *Reader, I married him. A Study of Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot*, London 1974
Bloom, Harold, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca 1961
Bode, Christoph, *John Keats: Play On*, Heidelberg 1996
Bowra, Cecil M., *The Romantic Imagination*, London 1949
Bremen, Thilo v., *Lord Byron als Erfolgsautor: Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1977
Buckley, Jerome H., *The Victorian Temper*, London 1966
Butler, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760–1830*, Oxford 1981
Cronin, Richard, u. a. (Hg.), *A Companion to Victorian Poetry*, Oxford 2002
Curran, Stuart (Hg.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge 1993
Ermarth, Elizabeth Deeds, *Realism and Consensus in the English Novel*, Princeton 1983
Feldmann, Doris, *Politik und Fiktion. Die Anfänge des politischen Romans in Großbritannien im 19. Jahrhundert*, München 1995
Fischer, Hermann, *Die romantische Verserzählung in England. Versuch einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1964
Fludernik, Monika / Huml, Ariane (Hg.), *Fin de Siècle*, Trier 2002
Frye, Northrop, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton 1947
Furst, Lilian R., *Romanticism*, London 1969
Gilbert, Sandra / Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven 1979
Gilmour, Robin, *The Novel in the Victorian Age. A Modern Introduction*, London 1986
Goetsch, Paul, *Charles Dickens. Eine Einführung*, München 1986
Greiner, Walter F. / Kemmler, Fritz (Hg.), *Realismustheorien in England. Texte zur historischen Dimension der englischen Realismusdebatte*. Tübingen, 1979
Groß, Konrad (Hg.), *Der englische soziale Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1977
Hardy, Barbara, *The Novels of George Eliot*, London 1959
Hartman, Geoffrey, *Wordsworth's Poetry, 1787–1914*, New Haven 1964
Hill, John S., *The Romantic Imagination. A Casebook*, London 1977
Hoffmeister, Gerhart, *Byron und der europäische Byronismus*, Darmstadt 1983
Hönninghausen, Lothar, *Grundprobleme der englischen Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1977
Hönninghausen, Lothar, *Präraphaeliten und Fin de Siècle*, München 1971
Houghton, Walter F., *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*, London 1957
Hughes, Linda / Lund, Michael, *The Victorian Serial*, Charlottesville 1991
Jordan, John O. / Patten, Robert L. (Hg.), *Literature in the Marketplace*, Cambridge 1995
Kiely, Robert, *The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass. 1972
Korte, Barbara, *Der englische Reisebericht: Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*, Darmstadt 1996
Langbaum, Robert, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London 1957
Levine, George, *The Realistic Imagination*, Chicago 1981
Lucas, John, *The Literature of Change. Studies in the Nineteenth Century Provincial Novel*, New York 1977
Man, Paul de, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984
Marcus, Steven, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York 1964

Marsden, Gordon (Hg.), *Victorian Values. Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society*, London 1990
Mason, Eudo C., *Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung*, Göttingen 1979
McCalman, Iain (Hg.), *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776–1832*, Oxford 1999
McFarland, Thomas, *Romanticism and the Forms of Ruin. Wordsworth, Coleridge and Modalities of Fragmentation*, Princeton 1981
McGann, Jerome, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, Chicago 1983
Miller, J. Hillis, *The Form of Victorian Fiction*, Notre Dame, Ind. 1979
Miller, J. Hillis, *Thomas Hardy. Distance and Desire*, Cambridge, Mass. 1970
Müllenbrock, Heinz-Joachim, *Der historische Roman des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1980
Müller, Wolfgang G., *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*, Heidelberg 1979
Nünning, Vera, *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000 [mit ausführlicher Bibliographie]
Pordzik, Ralph, *Der englische Roman im 19. Jahrhundert*, Berlin 2001
Praz, Mario, *The Romantic Agony*, London 1951
Prickett, Stephen, *Victorian Fantasy*, Hassocks 1979
Raimond, Jean / Watson, J.R. (Hg.), *A Handbook to English Romanticism*, Basingstoke 1992
Ray, Gordon, *The Illustrator and the Book in England from 1790–1914*, New York 1976
Rzepka, Charles, *The Self as Mind. Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*, Cambridge 1986
Schlüter, Kurt, *Die englische Ode. Studien zu ihrer Entwicklung unter dem Einfluss der antiken Hymnus*, Bonn 1964
Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton 1977
Stang, Richard, *The Theory of the Novel in England*, London 1959
Sussman, Herbert, *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology*, Cambridge 1968
Sutherland, John, *Victorian Fiction. Writers, Publishers, Readers*, Basingstoke 1995
Thomson, D., *England in the Nineteenth Century*, Harmondsworth 1950
Tillotson, Kathleen, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1961
Tucker, Herbert F. (Hg.), *A Companion to Victorian Literature and Culture*, Malden 1999
Watson, J.R., *English Poetry of the Romantic Period 1789–1830*, London 1985
Watt, lan (Hg.), *The Victorian Novel*, London 1971
Wheeler, Michael, *English Fiction of the Victorian Period*, London 1985
Wiener, Martin J., *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850–1980*, Harmondsworth 1985
Wu, Duncan (Hg.), *Romanticism: A Critical Reader,* Oxford 1995
Wu, Duncan (Hg.), *A Companion to Romanticism,* Oxford 1997
Yeazell, Ruth Bernard (Hg.), *Sex, Politics and Science in the Nineteenth-Century Novel*, Baltimore 1990

Vormoderne und Moderne

Beauman, Nicola, *A Very Great Profession. The Woman's Novel 1914–1939*, London 1983
Beja, Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, London 1971
Bell, Michael (Hg.), *The Context of English Literature 1900–1930*, London 1980
Bergonzi, Bernard, *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War*, London 1965
Bode, Christoph / Broich, Ulrich (Hg.), *Die Zwanziger Jahre in Großbritannien: Literatur und Gesellschaft einer spannungsreichen Dekade*, Tübingen 1998
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961

Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, London 1993
Bradbury, Malcolm, *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford 1971
Bradbury, Malcolm / McFarlane, James (Hg.), *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth 1976
Broich, Ulrich, *Gattungen des modernen englischen Romans*, Wiesbaden 1975
Brooker, Peter (Hg.), *Modernism / Postmodernism*, London 1992
Brown, Ian / Riach, Alan, *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*, Edinburgh 2009
Childs, Peter, *Modernism*, London 2000
Cohn, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978
Collini, Stefan, *English Pasts. Essays in History and Culture*, Oxford 1999
Cunningham, Valentine, *British Writers of the Thirties*, Oxford 1988
D'haen, Theo / Bertens, Hans (Hg.), *British Postmodern Fiction*, Amsterdam 1993
Eliot, Thomas S., *Selected Essays*, London 1951
Erzgräber, Willi. *Der englische Roman von Joseph Conrad bis Graham Greene*, Tübingen 1999
Faas, Egbert, *Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur*, München 1975
Faulkner, Peter, *Modernism*, London 1977
Ford, Boris (Hg.), *The Modern Age*, Harmondsworth 1963
Füger, Wilhelm, *James Joyce: Epoche-Werk-Wirkung*, München 1994
Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford 1975
Garratt, Robert F., *Modern Irish Poetry*, Berkeley 1989
Goetsch, Paul (Hg.), *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*, Darmstadt 1983
Goetsch, Paul / Müllenbrock, Heinz-Joachim (Hg.), *Englische Literatur und Politik im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1981
Göller, Karl Heinz / Hoffmann, Gerhard (Hg.), *Die englische Kurzgeschichte*, Düsseldorf 1973
Grabes, Herbert, *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*, Tübingen und Basel 2004
Hanke, Michael (Hg.), *Englische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997
Harrison, John R., *The Reactionaries. Yeats, Lewis, Pound, Eliot, Lawrence etc. A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia*, New York 1967
Hynes, Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton 1968
James, Henry, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, Richard Blackmur (Hg.), New York 1934
Kenner, Hugh, *The Pound Era*, Berkeley 1973
Leavis, Frank R., *New Bearings in English Poetry*, London 1950
Lester, John A., *Journey through Despair 1880–1914. Transformations in British Literary Culture*, Princeton 1968
Levenson, Michael H., *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge ²2011
Levenson, Michael H., *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908–1922*, Cambridge 1984
Lodge, David, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London / New York 1990
Ludwig, Hans Werner (Hg.), *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen 1989
Lyons, F.S. L., *Culture and Anarchy in Ireland 1890–1939*, Oxford 1979
Miller, Jane Eldridge, *Rebel Women. Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*, London 1994
Nünning, Ansgar, *Der englische Roman des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998
Oppel, Horst (Hg.), *Die moderne englische Lyrik. Interpretationen*, Berlin 1967
O'Neill, Maggie, *Twentieth-Century British and Irish Poetry*, Oxford 2009
Pfister, Manfred / Schulte-Middelich, Bernd (Hg.), *Die Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München 1983
Press, John, *A Map of Modern English Verse*, London 1969
Ray, Paul C., *The Surrealist Movement in England*, Cornell 1971

Schwartz, Sanford, *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot and Early Twentieth Century Thought*, Princeton 1985
Seeber, Hans Ulrich, *Die englische Literatur in Text und Darstellung, Bd. 9, 20. Jahrhundert 1*, Stuttgart 1984
Spears, Monroe K., *Dionysus and the City. Modernism in Twentieth Century Poetry*, Oxford 1970
Stead, Carl K. *The New Poetic*, London 1964
Stevenson, Randall, *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain*, New York, 1993
Stevenson, Randall, *Modernist Fiction. An Introduction*, Hemel Hempstead 1992
Tetzeli von Rosador, Kurt, *Das englische Geschichtsdrama seit Shaw*, Heidelberg 1976
Whitehead, Alfred N., *Science and the Modern World*, Cambridge 1926
Wilson, Edmund, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, London 1961 ([1]1931)
Wolf, Werner, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen 1993

Die Zeit nach 1945

Achilles, Jochen / Imhof, Rüdiger (Hg.), *Irische Dramatiker der Gegenwart*, Darmstadt 1996
Ahrends, Günter / Seeber, Hans Ulrich (Hg.), *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1985
Alderman, Nigel, *A Concise Companion to Postwar British and Irish Poetry*, Malden, Mass. 2009
Allsop, Kenneth, *The Angry Decade. A Survey of the Cultural Revolt of the 1950's*, London 1969
Appleyard, Bryan, *The Pleasures of Peace. Art and Imagination in Post-War Britain*, London 1989
Aston, Elaine / Reinelt, Janelle (Hg.), *Modern British Women Playwrights*, Cambridge 2000
Aston, Elaine, *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990–2000*, Cambridge 2003
Barnes, Philip, *A Companion to Post-War British Theatre*, London 1986
Barry, Peter, *Poetry Wars: British Poetry of the 1970s and the Battle of Earls Court,* Cambridge 2006
Bell, Ian A., *Peripheral Visions. Images of Nationhood in Contemporary British Fiction,* Cardiff 1995
Berger, Dieter A., »Ästhetik des Spiels im zeitgenössischen britischen Drama«, *Forum modernes Theater 3*, 1988, S. 17–30
Bergonzi, Bernard, *The Situation of the Novel*, London 1979
Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern. A History*, London 1994
Beyer, Manfred, *Das englische Drama des 20. Jahrhunderts. Eine motiv- und bildgeschichtliche Untersuchung*, Tübingen 1996
Bigsby, Christopher W.E. (Hg.), *Contemporary English Drama*, London 1981
Bock, Hedwig / Wertheim, Albert (Hg.), *Essays on Contemporary British Drama*, München 1981
Bold, Alan, *Modern Scottish Literature*, London 1983
Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, Harmondsworth 1994
Brown, John R. (Hg.), *Modern British Dramatists. New Perspectives*, Englewood Cliffs 1984
Caserio, Robert L. (Hg.), *The Cambridge Companion to the Twentieth Century Novel*, Cambridge 2009
Chambers, Colin / Prior, Mike, *Playwright's Progress. Patterns of Postwar British Drama*, Oxford 1987

Clarke, Peter, *Hope and Glory: Britain 1900–2000*, London 2004
Contemporary Drama in English, Jahresbände 1–8, (Hg. Bernhard Reitz, Martin Middeke), Trier 1994–2001
Craig, Stephen (Hg.), *Dreams and Deconstructions. Alternative Theatre in Britain*, Ambergate 1980
D'Monte, Rebecca / Saunders, Graham (Hg.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s,* Basingstoke 2008
Duncan, Andrew, *The Failure of Conservatism in Modern British Poetry*, Cambridge 2003
Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, Hamburg 1965
Fietz, Lothar / Hoffmann, Paul / Ludwig, Hans-Werner (Hg.), *Regionalität, Nationalität und Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik*, Tübingen 1992
Godiwala, Dimple (Hg.), *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatres*, Newcastle 2006
Goetsch, Paul, *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas*, Darmstadt 1977
Grene, Nicholas, »Contemporary Irish Theatre: The Way We Live Now«, in: Werner Huber, Margarete Rubik und Julia Novak (Hg.), *Staging Multiculturality*, Trier 2010, 177–193
Grene, Nicholas, *The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel*, Cambridge 1999
Griffin, Gabriele, *Contemporary Black and Asian Women Playwrights in Britain*, Cambridge 2003
Gsiorek, Andrzej, *Post-War British Fiction. Realism and After*, London and New York 1995
Head, Dominic, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000,* Cambridge 2002
Heaney, Seamus, *The Government of the Tongue*, London 1988
Henke, Christoph / Middeke, Martin (Hg.), *Drama and/after Postmodernism*, Trier 2007
Höltgen, Karl Josef / Hönnighausen, Lothar / Kreutzer, Eberhard / Schmidt, Götz (Hg.), *Tradition und Innovation in der englischen und amerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1986
Howe Kritzer, Amelia, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing 1995–2005,* Basingstoke 2008
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London 1988
Imhof, Rüdiger, *The Modern Irish Novel. Irish Novelists After 1945*, Dublin 2002
Imhof, Rüdiger / Maack, Annegret (Hg.), *Der englische Roman der Gegenwart*, Tübingen 1987
Innes, Christopher, *Modern British Drama. The Twentieth Century*, Cambridge & New York 2002
Itzin, Catherine, *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain Since 1969*, London 1980
Jordan, Eamonn (Hg.), *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Dublin 2000
Kennedy, David, *new relations. the refashioning of british poetry 1980–1994*,
Kosok, Heinz (Hg.), *Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1980
Lane, Richard J. / Mengham, Rod / Tew, Philip (Hg.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge 2003
Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre* [dt. 1999], London 2006
Lonergan, Patrick, *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*, Basingstoke 2009
Lucas, John, *Modern English Poetry. From Hardy to Hughes*, London 1986
Maack, Annegret, *Der experimentelle englische Roman der Gegenwart*, Darmstadt 1984
Maack, Annegret / Imhof, Rüdiger (Hg.), *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*, Darmstadt 1993

McHale, Brian, *Constructing Postmodernism*, London / New York 1992
Middeke, Martin / Schnierer, Peter Paul (Hg.), *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, London / New York 2010
Middeke, Martin / Schnierer, Peter Paul / Sierz, Aleks (Hg.), *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, London / New York 2011
Morash, Christopher, *A History of Irish Theatre: 1601–2000*, Cambridge 2002
Morrison, Blake, *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*, Oxford 1986
Motion, Andrew, *Philip Larkin*, London / New York 1982
Müller, Klaus Peter (Hg.), *Englisches Theater der Gegenwart. Geschichte(n) und Strukturen*, Tübingen 1993
Murray, Christopher, *Twentieth-Century Irish Drama. Mirror up to Nation*, New York 2000
Nünning, Ansgar, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Bd. 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*, Trier 1995
Oppel, Horst (Hg.), *Das englische Drama der Gegenwart. Interpretationen*, Berlin 1976
Orr, Peter (Hg.), *The Poet Speaks. Interviews with Contemporary Poets*, London 1966
Peach, Linden, *The Contemporary Irish Novel. Critical Readings*, Houndmills 2004
Plett, Heinrich F. (Hg.), *Englisches Drama von Beckett bis Bond*, München 1982
Purves, Robin, *Complicities: British Poetry 1945–2007,* Prag 2007
Raab, Michael, *Erfahrungsräume. Das englische Drama der neunziger Jahre*, CDE Bd. 4, Trier 1999
Rabinovitz, Rubin, *The Reaction against Experiment in the English Novel 1950–1960*, New York 1967
Rebellato, Dan, *Theatre & Globalization*, Basingstoke 2009
Richards, Shaun (Hg.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama,* Cambridge 2004
Ritchie, Harry, *Success Stories. Literature and the Media in England, 1950–1959*, London 1989
Roche, Anthony, *Contemporary Irish Drama. From Beckett to McGuinness*, Dublin 1994; Basingstoke 2009
Rubik, Margaret / Mettinger-Schartmann, Elke (Hg.), *(Dis)Continuities. Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, CDE Bd. 9, Trier 2002
Schenkel, Elmar, *Sense of Place. Regionalität und Raumbewusstsein in der neueren britischen Lyrik*, Tübingen 1993
Schnierer, Peter Paul, *Modernes englisches Drama. Eine Einführung*, Tübingen 1997
Schnierer, Peter Paul, *Rekonventionalisierung im englischen Drama 1980–1990*, Tübingen 1994
Shaffer, Brian W. (Hg.), *A Companion to the British and Irish novel, 1945–2000*, Malden, Mass. 2005
Sheppard Robert, *When Bad Times Made for Good Poetry: Episodes in the History of the Poetics of Innovation,* Exeter 2011
Sheppard, Robert, *The Poetry of Saying: British Poetry and its Discontents*, Liverpool 2005
Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, London 2011
Sierz, Aleks, *In-Yer-Face-Theatre. British Drama Today*, London 2000
Simard, Rodney, *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, Lanham / London 1984
Steiger, Klaus Peter (Hg.), *Das englische Drama nach 1945*, Darmstadt 1983
Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven 1979
Taylor, D. J., *After the War. The Novel and England since 1945*, London 1994
Taylor, John R., *The Second Wave. British Drama of the Sixties*, London 1971
Tew, Philip / Mengham, Rod (Hg.), *British Fiction Today*, London 2006
Thomsen, Christian, *Das englische Theater der Gegenwart*, Düsseldorf 1980
Thurley, Geoffrey, *The Ironic Harvest. English Poetry in the Twentieth Century*, London 1974

Tönnies, Merle (Hg.) *Das englische Drama der Gegenwart: Kategorien – Entwicklungen – Modellinterpretationen*, Trier 2010

Twaite, Anthony, *Twentieth Century English Poetry. An Introduction*, London 1978

Wallace, Gavin / Stevenson, Randall (Hg.), *The Scottish Novel since the Seventies*, Edinburgh 1993

Wandor, Michelene, *Look Back in Gender. The Family and Sexuality in Post-War British Drama*, London 1986

Weatherhead, Andrew Kingsley, *The British Dissonance. Essays on Ten Contemporary Poets*, Columbia / London 1983

Weise, Wolf-Dietrich, *Die »neuen englischen Dramatiker« in ihrem Verhältnis zu Brecht (unter besonderer Berücksichtigung von Wesker, Osborne und Arden)*, Bad Homburg etc. 1969

Wu, Duncan, *Six Contemporary Dramatists: Bennett, Pinter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*, London 1995

Zapf, Hubert, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft. Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas*, Tübingen 1988

Zettelmann, Eva, »Genres as a Repository of Cultural Memory: Familiarising Poetry and the Canonisation of Englishness«, in: *Anglistentag 2003 München. Proceedings*. Hg. v. Christoph Bode, Sebastian Domsch and Hans Sauer, Trier 2004, 397–409.

Literatur- und Kulturtheorie nach 1900

Ahrens, Rüdiger / Volkmann, Laurenz (Hg.), *Why Literature Matters. Theories and Functions of Literature*, Heidelberg 1996

Ahrens, Rüdiger / Wolff, Erwin (Hg.), *Englische und amerikanische Literaturtheorie. Studien zu ihrer historischen Entwicklung*, Bd. 1: *Renaissance, Klassizismus und Romantik*; Bd. 2: *Viktorianische Zeit und 20. Jahrhundert*, Heidelberg 1978

Ayers, David, *Literary Theory: A Reintroduction*, Malden, MA / Oxford 2008

Barry, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory.* Manchester ^{3}2009

Berensmeyer, Ingo, *Literary Theory. An Introduction to Approaches, Methods and Terms*, Stuttgart 2009.

Greenblatt, Stephen / Gunn, Giles (Hg.), *Redrawing the Boundaries*, New York 1992

Groden, Michael / Kreiswirth, Martin / Szeman, Imre (Hg.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore / London ^{2}2005

Köppe, Tilmann / Winko, Simone, *Neuere Literaturtheorien: Eine Einführung*, Stuttgart / Weimar 2008

Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* Stuttgart / Weimar ^{4}2008

Selden, Raman (Hg.), *The Theory of Criticism from Plato to the Present. A Reader*, London / New York 1997

Selden, Raman / Widdowson, Peter / Brooker, Peter (Hg.), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Harlow ^{5}2005

Zapf, Hubert, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*, München ^{2}1996

Die neuen englischsprachigen Literaturen

Arnold, A. James (Hg.), *History of Literature in the Caribbean*, 3 Bde., Amsterdam 1994–^{2}2002

Ashcroft, Bill et al., *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London 1989

Bardolf, Jacqueline (Hg.), *Telling Stories. Postcolonial Short Fiction in English*, Amsterdam 2001

Benson, Eugene / Conolly, L.W. (Hg.), *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*, 3 Bde., London ²2005
Birns, Nicholas / McNeer, Rebecca (Hg.), *A Companion to Australian Literature Since 1900*, Rochester, NY, 2007
Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford ²2005
Breiner, Laurence A., *An Introduction to West Indian Poetry*, Cambridge 1998
Bucknor, Michael A. / Donnell, Alison (Hg.), *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, London 2011
Childs, Peter / Williams, Patrick, *An Introduction to Post-Colonial Theory*, London 1997
Cornwell, Gareth et al. (Hg.), *The Columbia Guide to South African Literature in English*, New York 2010
Cox, C. Brian (Hg.), *African Writers*, 2 Bde., New York 1997
Döring, Tobias, *Postcolonial Literatures in English,* Stuttgart 2008
Döring, Tobias (Hg.), *A History of Postcolonial Literature in 12 Books*, Trier 2007
Evans, Patrick, *The Penguin History of New Zealand Literature*, Auckland 1990
Gelder, Ken / Salzman, Paul, *After the Celebration: Australian Fiction 1998–2007*, Melbourne 2009
Gelder, Ken / Salzman, Paul, *The New Diversity. Australian Fiction 1970–88*, Ringwood, Vict. 1989
Gikandi, Simon (Hg.), *Encyclopedia of African Literature*, London 2002
Griffiths, Gareth, *African Literatures in English. East and West*, London 2000
Groß, Konrad / Klooß, Wolfgang / Nischik, Reingard M. (Hg.), *Kanadische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar 2005
Howell, Corall Ann / Kröller, Eva-Marie (Hg.), *The Cambridge History of Canadian Literature*, Cambridge 2009
Huggan, Graham, *Australian Literature: Postcolonialism, Racism, Transnationalism,* Oxford 2007
Innes, C.L., *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English,* Cambridge 2007
Innes, C. L., *A History of Black and Asian Writing in Britain,* Oxford ²2008
Irele, F. Abiola / Gikandi, Simon (Hg.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, 2 Bde., Cambridge 2004
James, Louis, *Caribbean Literature in English*, London 1999
Jansohn, Christa (Hg.), *Companion to the New Literatures in English*, Berlin 2002
Killam, Douglas / Rowe, Ruth (Hg.), *The Companion to African Literatures*, Oxford 2000
King, Bruce, *The Internationalization of English Literature (1948–2000)*, Oxford 2004
King, Bruce (Hg.), *Introduction to West Indian Literature*, London ²1996
King, Bruce (Hg.), *New National and Post-Colonial Literatures. An Introduction*, Oxford 1996
Kroeller, Eva-Marie (Hg.), *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge 2004
Lee, Robert (Hg.), *Other Britain, Other British. Contemporary Multicultural Fiction*, London 1995
Moore-Gilbert, Bart, *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, London 1997
Naik, Madhukar K., *A History of Indian English Literature*, New Delhi 1982
Naik, Madhukar K. / Narayan, Shyamala, *Indian English Literature 1980–2000*, Delhi 2001
Nasta, Susheila, *Home Truths. Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, Basingstoke 2002
Nelson, Emmanuel S. (Hg.), *Reworlding. Literature of the Indian Diaspora*, Westport, Conn. 1992
New, William H., *A History of Canadian Literature*, London ²2003
Patteson, Richard F., *Caribbean Passages. A Critical Perspective on New Fiction from the West Indies*, Boulder, Col. 1998
Pierce, Peter (Hg.), *The Cambridge History of Australian Literature*, Cambridge 2009
Robinson, Roger / Wattie, Nelson (Hg.), *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, Melbourne 1999

Sommer, Roy, *Fictions of Migration: Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Großbritannien*, Trier 2001
Stein, Mark, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, O. 2004
Skinner, John, *The Stepmother Tongue. An Introduction to New Anglophone Fiction*, London 1998
Sturm, Terry (Hg.), *The Oxford History of New Zealand Literature in English*, Auckland 1991
Toye, William (Hg.), *The Concise Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford ²2011
Walder, Dennis, *Post-Colonial Literatures in English. History, Language, Theory*, Oxford 1998
Webby, Elizabeth (Hg.), *The Cambridge Companion to Australian Literature*, Cambridge 2000
Wiemann, Dirk, *Genres of Modernity: Contemporary Indian Novels in English*, Amsterdam 2008
Wilde, William H. et al. (Hg.), *The Oxford Companion to Australian Literature*, Melbourne ²1994
Wright, Derek, *New Directions in African Fiction*, New York 1997
Zapf, Hubert (Hg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar ³2010

Personen- und Werkregister

A

Abercrombie, Lascelles (1881–1938), S. 353, 354
– *Poetry and Contemporary Speech*, S. 549
Abrahams, Peter Henry (*1919), S. 549
– *Tell Freedom*, S. 549
Achebe, Chinua (*1930), S. 540, 542, 556, 520–522, 539
– »African Trilogy«, S. 540
– *Anthills of the Savannah*, S. 542
– *Arrow of God*, S. 540
– *Man of the People*, S. 542
– *Morning Yet on Creation Day*, S. 520
– *No Longer at Ease*, S. 540
– *Things Fall Apart*, S. 52, 539
Ackroyd, Peter (*1949), S. 38, 393, 476, 481 f., 489
– *Chatterton*, S. 476, 481
– *Dan Leno and the Limehouse Golem*, S. 476
– *The Death of King Arthur*, S. 38
– *English Music*, S. 476
– *Hawksmoor*, S. 476, 481, 489
– *The House of Doctor Dee*, S. 476
– *The Last Testament of Oscar Wilde*, S. 476
– *Notes for a New Culture*, S. 393
Addison, Joseph (1672–1719), S. 163, 167 f., 174, 218 f., 227, 241
– *Cato*, S. 227
– *Chevy-Chase-Essays*, S. 219
Adichie, Chimamanda Ngozi (*1942), S. 542
– *Half of a Yellow Sun*, S. 542
Adorno, Theodor W., S. 426
Æ S. Russell, George William, S. 347
Ælfric (955–1020), S. 18, 20
– *Catholic Homilies*, S. 18
– *Lives of the Saints*, S. 18
Aesop, S. 177
Agard, John (*1949), S. 404, 406
– »Listen Mr Oxford Man«, S. 406
Agbabi, Patience (*1965), S. 416
Agrippa, Henricus Cornelius von Nettesheim, S. 129
Aidoo, Ama Ata (*1942), S. 562
– *Anowa*, S. 562
– *The Dilemma of a Ghost*, S. 562
– *Changes – A Love Story?*, S. 562
Ainsworth, William Harrison (1805–82), S. 286
Aldhelm (ca. 639–709), S. 1
Aldiss, Brian Wilson (*1925), S. 492
Alfred der Große (849–99), S. 17, 18
Ali, Monica (*1967), S. 569
– *Brick Lane*, S. 569
Ali, Tariq (*1943), S. 437
– *Iranian Nights* (mit Howard Brenton), S. 437
Allen, Walter (1911–95), S. 463
Althusser, Louis (1918–1990), S. 498
Alvarez, A(lfred) (*1929), S. 392 f., 399 f.
Alvi, Moniza (*1954), S. 407
– »Arrival 1946«, S. 407
Amis, Kingsley (1922–95), S. 397, 463–466, 492
– *I Like it Here*, S. 465
– *Lucky Jim*, S. 464–466
– *That Uncertain Feeling*, S. 465
Amis, Martin (*1949), S. 477 f., 489
– *London Fields*, S. 477
– *Money. A Suicide Note*, S. 477
Anand, Mulk Raj (1905–2004), S. 517 f., 522, 546, 560
– *Coolie*, S. 522, 560
– *The Old Woman and the Cow*, S. 573
– *Untouchable*, S. 546, 560
Anderson, Alexander (1845–1909), S. 325
Andreas, S. 12 f.
Andrewes, Lancelot (1555–1626), S. 74
Anglo-Saxon Chronicle, S. 8, 18, 22, 34
Apollonius of Tyre, S. 20
Arbuthnot, John (1667–1735), S. 165
Arden, John (*1930), S. 423 f.,432, 435, 437
– *Left-Handed Liberty*, S. 432
– *Serjeant Musgrave's Dance*, S. 423
Arden of Feversham, S. 140
Aretino, Pietro, S. 76, 129
Ariosto, Ludovico, S. 117, 131
– *Orlando Furioso*, S. 117, 131
Aristoteles, S. 72, 91, 158, 241
Armah, Ayi Kwei (*1939), S. 453, 539–542
– *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, S. 542
– *Two Thousand Seasons*, S. 540
Armitage, Simon (*1963), S. 35, 392, 413, 416
Armstrong, Jeannette C. (*1948), S. 535
Arnold, Matthew (1822–88), S. 236, 261, 303 f., 309–315, 476, 496, 499
– »The Buried Life«, S. 314
– *Culture and Anarchy*, S. 236, 310, 496
– »Democracy«, S. 309
– »Dover Beach«, S. 310 f., 314 f., 378
– *Empedocles on Etna*, S. 314
– *Essays in Criticism*, S. 309
– »The Function of Criticism at the Present Time«, S. 310
– »The Future«, S. 314
– »Isolation. To Marguerite«, S. 314
– *Poems*, S. 309, 312
– *The Popular Education of France*, S. 309
– »Resignation. To Fausta«, S. 314
– »The Scholar-Gipsy«, S. 311
– »Stanzas from the Grande Chartreuse«, S. 314 f.
– »The Strayed Reveller«, S. 314
– *The Strayed Reveller and Other Poems*, S. 303
– »Thyrsis«, S. 310 f., 315
Artaud, Antonin, S. 431
Ascham, Roger (1515/16–68), S. 57, 72, 76, 81, 128
– *The Scholemaster*, S. 57, 72
Ash, John (*1948), S. 405
– »Streets«, S. 405
Ashcroft, Bill (*1946), S. 510
– *The Empire Writes Back* (mit Griffiths und Tiffin), S. 510
Astley, Neil (*1953), S. 413

Atkinson, Kate (*1951), S. 489
Atterbury, Francis (1663–1732), S. 171
Attridge, Derek (*1945), S. 499
Atwood, Margaret (*1939), S. 47, 517, 532 f., 559, 565
– *The Handmaid's Tale*, S. 47, 559
– *The Journals of Susanna Moodie*, S. 517, 553, 565
– *Surfacing*, S. 532
– *Survival*, S. 532
Aubrey, John (1626–97), S. 88
Auden, W(ystan) H(ugh) (1907–73), S. 353, 379–381, 395, 465
– *Age of Anxiety*, S. 379
– *The Ascent of F 6* (mit Isherwood), S. 353
– *The Dog Beneath the Skin* (mit Isherwood), S. 353
– »If I Could Tell You«, S. 380
– »In Praise of Limestone«, S. 381
– *Look Stranger!*, S. 380
– »Look, stranger, on this island now«, S. 381
– »Musée des Beaux Arts«, S. 381
– *On the Frontier* (mit Isherwood), S. 353
– *Poems*, S. 380
– »Ten Songs«, S. 381
– *Thank You, Fog*, S. 381
– »The Unknown Citizen«, S. 381
– »The Watershed«, S. 381
Austen, Jane (1775–1817), S. 186, 198, 200, 239, 272, 278 f. 282, 297–300, 477, 497
– *Emma*, S. 299
– *Northanger Abbey*, S. 282
– *Pride and Prejudice*, S. 299
– *Sense and Sensibility*, S. 299
Ayckbourn, Alan (*1939), S. 437, 440
– *Woman in Mind*, S. 437

B

Bacon, Francis, 1. Baron Verulam and Viscount St. Albans (1561–1626), S. 80–83, 86, 99–102, 148, 173, 304, 392
– *The Advancement of Learning*, S. 80
– *Essays or Counsels, Civil and Moral*, S. 99
– *Instauratio Magna*, S. 82
– *New Atlantis*, S. 81 f., 173
– »Of Cunning«, S. 100
– »Of Friendship«, S. 100
– »Of Love«, S. 100
– »Of Marriage and Single Life«, S. 100
– »Of Plantations«, S. 99
– »Of Revenge«, S. 148
– »Of Simulation and Dissimulation«, S. 100
– »Of Studies«, S. 100
– »Of Truth«, S. 100
– »Valerius Terminus«, S. 82
Bail, Murray (*1941), S. 517, 531
– *Eucalyptus*, S. 531
Baillie, Joanna (1762–1851), S. 232, 240
Ballantyne, R(obert) M(ichael) (1825–94), S. 382, 467
– *The Coral Island*, S. 382, 467
Ballard, J.W. (1875–1959), S. 492
– *The Crystal World*, S. 492
– *The Drought*, S. 492
– *The Drowned World*, S. 492
– *The Wind from Nowhere*, S. 492
Balzac, Honoré de, S. 93, 341
Banks, Iain M(enzies) (*1954), S. 81, 488, 493
– *The Bridge*, S. 488
– *The Crow Road*, S. 88
Banville, John (*1945), S. 484, 489
– *Athena*, S. 484
– *The Book of Evidence*, S. 484
– *Doctor Copernicus*, S. 484
– *Ghosts*, S. 484
– *The Infinities*, S. 484
– *Kepler*, S. 484
– *Mefisto*, S. 484
– *The Newton Letter*, S. 484
Barbauld, Anna Laetitia (1743–1825), S. 40 f., 381
– *Eighteen Hundred and Eleven*, S. 241
Barker, George Granville (1913–91), S. 351, 395
Barker, Howard (*1946), S. 390, 437, 443
– *The Castle*, S. 437
Barker, Pat (*1943), S. 389, 479
– *The Ghost Road*, S. 389, 479
Barnes, Julian (*1946), S. 480 f., 489
– *Flaubert's Parrot*, S. 480
– *A History of the World in 10½ Chapters*, S. 480
– *The Sense of an Ending*, S. 480
Barrett, Elizabeth, S. Browning, Elizabeth Barrett
Barrie, Sir J(ames) M(atthew) (1860–1937), S. 283, 338, 352 f., 382
– *The Admirable Crichton*, S. 352 f.
– *Auld Licht Idylls*, S. 338
– *Dear Brutus*, S. 353
– *Farewell to Miss Julie Logan*, S. 283
– *Peter Pan*, S. 352, 382
Barry, Sebastian (*1955), S. 459, 486
Barthes, Roland (1915–1980), S. 414, 418, 474, 477
The Battle of Brunanburh, S. 8, 18
The Battle of Maldon, S. 8 f., 16
Bates, H.E. (1905–1974), S. 384 f
– »For the Dead«, S. 384 f.
Baudelaire, Charles (1821–1867), S. 270, 321, 323 f., 335, 363, 398
Baynton, Barbara (1862–1929), S. 559
Beaumont, Sir Francis (1584–1616), S. 137, 158
– *A King and No King* (mit Fletcher), S. 158
– *The Knight of the Burning Pestle*, S. 137
– *Philaster* (mit Fletcher), S. 158
Beckett, Samuel Barclay (1906–89), S. IX, 344, 369, 424–426, 430, 437, 447, 450, 457 f., 460, 470, 472, 484 f., 525, 543, 551
– *En attendant Godot*, S. 424
– *Endgame*, S. 425
– *Happy Days*, S. 426
– *Malone dies*, S. 472, 484
– *Molloy*, S. 369, 457, 472, 484
– *Murphy*, S. 457–459, 470
– *The Unnamable*, S. 472, 484
– *Waiting for Godot*, S. 424 f., 430 f., 457
Beda (673–735), S. 1, 17
– *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, S. 1, 17
Beddoes, Thomas Lovell (1803–49), S. 267 f.
– »Death Sweet«, S. 268
– *Death's Jest Book or The Fool's Tragedy*, S. 268
– »A Dirge«, S. 259
– »Song by Ibrand«, S. 268
The Bee (Wochenschrift, hg. O. Goldsmith), S. 213
Behan, Brendan (1923–1964), S. 457
– *The Hostage*, S. 457
Behn, Aphra (1640–89), S. 171, 195
– *Love Letters between a Noble-Man and his Sister*, S. 195
– *Oroonoko; or, The Royal Slave*, S. 171
Bellamy, Edward (1850–98), S. 344
– *Looking Backward*, S. 344
Belli, Giuseppe Gioachino (1791–1863), S. 475
Belloc, Hilaire (1870–1953), S. 382
Belsey, Catherine (*1940), S. 498
– *The Subject of Tragedy*, S. 498
Bennett, Arnold (1867–1931), S. 373
– *The Old Wives' Tale*, S. 373
Beowulf, S. 4–7, 12, 402
Berger, John (*1926), S. 472
Bergson, Henri, S. 329, 358 f., 361, 387
Berkeley, George (1685–1753), S. 176 f.
– *Essay*, S. 177
– *The Principles of Human Knowledge*, S. 176
Besant, Sir Walter (1836–1901), S. 273
Betjeman, Sir John (1906–84), S. 389, 392, 394, 408
– »Executive«, S. 397
– »A Subaltern's Love Song«, S. 397
Bhabha, Homi K. (*1949), S. 508, 510, 572
– *The Location of Culture*, S. 510
Bhatt, Sujata (*1956), S. 404

Bierce, Ambrose (1842–1914), S. 384
Birche, William (*1575), S. 57
– »Song between the Queen's Majesty and England«, S. 57
Birney, Earle (1904–95), S. 533
– *Rag and Bone Shop*, S. 533
Bissoondath, Neil (*1955), S. 566
– *Digging Up the Mountains*, S. 566
Blackmore, Sir Richard (1654–1729), S. 173
– *Creation*, S. 173
Black Orpheus (Zt. Australien, seit 1957), S. 519
Blair, Tony (*1953), S. 390, 438, 454 f., 499
Blake, William (1757–1827), S. 133, 173, 237, 248–250, 263, 268, 279, 481
– *Annotations to Berkeley's »Siris«*, S. 248
– »The Chimney-Sweeper«, S. 250
– *Jerusalem*, S. 249
– »The Lamb«, S. 250
– »London«, S. 251
– *The Marriage of Heaven and Hell*, S. 133, 249
– *Milton*, S. 249
– »Proverbs of Hell«, S. 249
– »The Sick Rose«, S. 250
– *Songs of Innocence and of Experience*, S. 250
– »The Tyger«, S. 250
– *Vala, or The Four Zoas*, S. 249
Bland, Peter (*1934), S. 527
– *Blast. Review of the Great English Vortex*, S. 355
– *The Crusoe Factor*, S. 527
Bloch, Ernst (1885–1977), S. 51
Blunden, Edmund Charles (1896–1974), S. 355
Boccaccio, Giovanni (1313–1375), S. 38, 72, 122, 144, 383, 575
– *Il Decamerone*, S. 122
– *De casibus virorum illustrium*, S. 144 f.
– *Il Filostrato*, S. 38
Böhme, Jakob (1575–1624), S. 248
Boethius (480–524), S. 18, 38 f., 44, 48, 55, 73
– *De Consolatione Philosophiae*, S. 18
Boileau, Nicholas, gen. Boileau-Despreaux (1636–1711), S. 177 f.
– *Le lutrin*, S. 178
Boland, Eavan (*1944), S. 394, 407 f., 410
– *The Time of Violence*, S. 410
Bolger, Dermot (*1959), S. 459, 485
Bolingbroke, Henri St John, 1. Viscount (1678–1751), S. 182
Bolt, Robert Oxton (1924–95), S. 432
– *A Man for All Seasons*, S. 432
Bond, (Thomas) Edward (*1934), S. X, 424, 430–433, 435, 438–440
– *Bingo*, S. 431
– *Early Morning*, S. 432
– *In the Company of Men*, S. 439 f.
– *Lear*, S. 431, 440
– *Olly's Prison*, S. 440
– *Saved*, S. 433, 435
– *The Sea*, S. 431
– *Summer*, S. 438
Book of Common Prayer, S. 56 f., 74
Books of Homilies, S. 69
Boorman, John (*1933), S. 38
Booth, William (1829–1912), S. 273, 328
– *In Darkest England*, S. 328
Borrow, George (1803–1881), S. 279
– *Lavengro*, S. 279
Boswell, James (1740–95), S. 164, 218
Bottomley, Gordon (1874–1948), S. 353
Boucicault, Dion (1820–1890), S. 348, 450
– *The Colleen Bawn*, S. 348
Bourdieu, Pierre (1930–2002), S. 497
Boyd, William (*1952), S. 490 f.
– *Restless*, S. 490
– *Waiting for Sunrise*, S. 490 f.
Boyle, Robert (1627–91), S. 80, 174
– *The Usefulnesse of Experimental Natural Philosophy*, S. 174
Bowdler, Thomas (1754–1825), S. 381
Bowen, Elizabeth (1899–1973), S. 384
– »The Demon Lover«, S. 384
Bradbury, Sir Malcolm (Stanley) (1932–2000), S. 391, 465
– *The History Man*, S. 465
Braddon, H., S. 273
Brahe, Tycho, S. 80
Braine, John Gerard (1922–86), S. 464–466
– *Room at the Top*, S. 464–466
Brand, Dionne (*1953), S. 566
– *Sans Souci and Other Stories*, S. 566
Brathwaite, Edward Kamau (*1930), S. 507, 523, 526–528, 537 f., 568
– *The Arrivants*, S. 526–528, 537
Brecht, Bertolt, S. 137, 228, 350, 423 f., 430, 433, 446, 450
– *Die Dreigroschenoper*, S. 228
Brenton, Howard (*1942), S. 390, 424, 432–434, 437, 440
– *Bloody Poetry*, S. 432
– *Iranian Nights* (mit Tariq Ali), S. 437
– *The Romans in Britain*, S. 432
Breton, André (1896–1966), S. 331
Breytenbach, Breyten (*1939), S. 549
– *Confessions of an Albino Terrorist*, S. 549
Bridie, James, eig. Osborne Henry Mavor (1888–1951), S. 352
Brodber, Erna (*1940), S. 561
– *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, S. 561
Brontë, Anne (1820–49), S. 297, 300, 477
Brontë, Charlotte (1816–55), S. 238, 269, 278, 282, 297, 300, 477, 529
– *Jane Eyre*, S. 238, 282, 298, 300, 529
– *Shirley*, S. 300
Brontë, Emily (1818–48), S. 275, 282, 297, 300, 477
– *Wuthering Heights*, S. 282, 300 f., 442
Brook, Peter (*1925), S. 431, 467
Brooke, Arthur († 1563), S. 147
– *Tragical History of Romeus and Juliet*, S. 147
Brooke, Henry (1703–83), S. 207
– *The Fool of Quality; or, The History of Henry Earl of Moreland*, S. 207
Brooke, Rupert Chawner (1887–1915), S. 355, 357, 418
Brooke-Rose, Christine (1923–2012), S. 474, 494
– *Thru*, S. 474
Brophy, Brigid (1929–1995), S. 472
Brown, Ford Maddox (1821–93), S. 287, 289
– *Work*, S. 287
Browne, Sir Thomas (1605–82), S. 85 f., 101 f.
– *Religio Medici*, S. 85, 101
Browning, Elizabeth Barrett (1806–61), S. 311 f., 320
– *Sonnets from the Portuguese*, S. 311 f., 320
Browning, Robert (1812–89), S. 316, 360 f., 476
– »Andrea del Sarto«, S. 316
– »The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church«, S. 316
– »Childe Roland to the Dark Tower Came«, S. 317
– *Dramatic Lyrics*, S. 316
– *Dramatis Personae*, S. 316
– »Fra Lippo Lippi«, S. 316
– »Johannes Agricola in Meditation«, S. 316
– *Men and Women*, S. 316
– »My Last Duchess«, S. 316
– *The Ring and the Book*, S. 316
– »Soliloquy of the Spanish Cloister«, S. 316
– *Sordello*, S. 316
Brunner, John (1934–1995), S. 492
Bruno, Giordano, S. 80
Brutus, Dennis (Vincent) (1924–2009), S. 507, 549
– *Letters to Martha*, S. 549
Buchanan, George (1506–82), S. 59
Buckle, Henry Thomas (1821–62), S. 305
Buffon, George Louis

Leclerc, Comte de (1707–1788), S. 93
Bulwer-Lytton, Edward George Earle Lytton, 1. Baron Lytton (1803–73), S. 275, 286, 343
– *The Coming Race*, S. 343
– *The Last Days of Pompeii*, S. 275
– *Rienzi: The Last of the Roman Tribunes*, S. 286
Bunting, Basil (1900–85), S. 394, 403, 417
– *Briggflatts*, S. 393
– *Collected Poems*, S. 393, 403, 406
Bunyan, John (1628–88), S. 190, 294, 476
– *Grace Abounding to the Chief of Sinners*, S. 190
– *The Pilgrim's Progress*, S. 190, 294, 476
Burckhardt, Jakob (1901–1981), S. 71, 80
– *Die Kultur* der *Renaissance in Italien*, S. 71
Burgess, Anthony (John Anthony Burgess Wilson) (1917–93), S. 474 f., 483, 493, 502
– *ABBA ABBA*, S. 475
– *A Clockwork Orange*, S. 474
– *Earthly Powers*, S. 475
– *Enderby-Romane*, S. 475
– *The Long Day Wanes*, S. 483
– *MF*, S. 475
– *Nothing Like the Sun*, S. 475
Burke, Edmund (1729–97), S. 233, 241, 247, 255, 279
– *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 247, 279
– *Reflections on the Revolution in France*, S. 233
Burke, Gregory (*1968), S. 445 f., 455
– *Gagarin Way*, S. 446
Burney, Fanny (Frances, Mme d'Arblay) (1752–1840), S. 208
– *Evelina; or, The History of a Young Lady's Entrance into the World*, S. 208
Burns, Alan (*1929), S. 472
Burns, Robert (1759–96), S. 187 f.
– »A'That and A'That«, S. 188
– »Holy Willie's Prayer«, S. 187
– »Tam o‹ Shanter«, S. 187 f.
Burnside, John (*1955), S. 416
Burton, Robert (1577–1640), S. 61, 122, 148
– *Anatomy of Melancholy*, S. 61, 122, 148
Butler, Samuel (1613–80), S. 211 f.
– *Hudibras*, S. 211
Butler, Samuel (1835–1902), S. 235, 238, 278, 331, 342 f.
– *Erewhon*, S. 238, 281, 343
– *The Way of All Flesh*, S. 224, 235, 278
Butterworth, Jez (*1970), S. 444 f.
– *Mojo*, S. 444 f.
Byatt, Dame A(ntonia) S(usan) (*1936), S. 476, 479, 481
– *Babel Tower*, S. 476
– *The Children's Book*, S. 479
– »The Conjugial Angel«, S. 481
– *Possession. A Romance*, S. 476
– *Still Life*, S. 476
– *The Virgin in the Garden*, S. 476
– *A Whistling Woman*, S. 476
Byron, George Gordon, 6. Baron (1788–1824), S. 113, 237, 239 f., 248, 251, 258, 264, 266 f., 269, 283, 304
– *Childe Harold's Pilgrimage*, S. 243, 366
– *The Corsair*, S. 265.
– *Don Juan*, S. 266 f.
– *English Bards and Scotch Reviewers*, S. 266
– *Lara*, S. 265
– *Manfred*, S. 265
– *The Vision of Judgement*, S. 266

C

Cædmon († ca. 675), S. 16, 54
– *Hymn*, S. 16
Calvin, Jean (1509–1564), S. 108 f., 283, 285, 289, 306, 486
Camden, William (1551–1623), S. 65
– *Britannia*, S. 65
Campe, Joachim Heinrich (1746–1818), S. 194
Canadian Literature (Zt., seit 1959), S. 519
Carew, Thomas (1594/95–1640), S. 102 f.
– »Elegy upon the Death of Doctor Donne, Dean of Paul's«, S. 103
Carey, Peter (*1943), S. 517, 523, 553 f.
– *Illywhacker*, S. 523, 553
– *Oscar and Lucinda*, S. 523
Carlyle, Jane Baillie Welsh (1801–66), S. 269
Carlyle, Thomas (1795–1881), S. 194, 232 f., 286, 288 f., 303 f., 306 f., 309, 314, 320
– *Chartism*, S. 288, 307
– »The Everlasting Yea«, S. 307
– *The French Revolution*, S. 286, 307
– *History of Frederick II of Prussia*, S. 307
– *Oliver Cromwell's Letters and Speeches*, S. 307
– *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, S. 307
– *Past and Present*, S. 307
– *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, S. 306
– »Signs of the Times«, S. 232, 307
Carr, Marina (*1964), S. 460 f.
– *Portia Coughlan*, S. 461
Carroll, Lewis, eig. Charles Lutwidge Dodgson (1832–98), S. 308, 312, 324, 382 f.
– *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 312, 382 f.
– *The Hunting of the Snark*, S. 382
– *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, S. 382
Carroll, Paul Vincent (1900–1968), S. 457
Carson, Ciaran (*1948), S. 394, 405
– »Belfast Confetti«, S. 394, 405
– »Dresden«, S. 405
Carter, Angela (Olive) (1940–92), S. 475
– *The Bloody Chamber*, S. 475
– *Heroes and Villains*, S. 475
– *Nights at the Circus*, S. 475
Cartwright, Jim (*1958), S. 448
Cary, Joyce (1888–1957), S. 373 f.
– *Mister Johnson*, S. 373 f.
Castiglione, Baldassare, S. 73, 76, 105, 108
– *Il libro del cortegiano*, S. 73, 76, 105, 108
The Castle of Perseverance, S. 30
Castle's Popular Educator, S. 274
Caudwell, Christopher, eig. Christopher St John Sprigg (1907–37), S. 330, 379
– *Illusion and Reality*, S. 379
– *Studies in a Dying Culture*, S. 379
Cavendish, Margaret, Duchess of Newcastle (1623–73), S. 83
– *The Description of a New World Called The Blazing World*, S. 83
– *Philosophical Letters*, S. 83
Caxton, William (ca. 1422–91), S. 23, 37
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547–1616), S. 125, 294
– *Galatea*, S. 125
Chambers, Ephraim († 1740), S. 171
– *Cyclopaedia*, S. 171
Chandra, Vikram (*1961), S. 506, 548
– *Red Earth and Pouring Rain*, S. 548
Chapman, George (ca. 1559–1634), S. 54, 73, 143
Chaucer, Geoffrey (um 1340–1400), S. 22–24, 32, 38–40, 42, 45–48, 50, 103, 145, 320, 322, 363
– *The Canterbury Tales*, S. 22, 24, 32, 42, 45–48, 363
– »The Clerk's Tale«, S. 42
– *Ellesmere-Handschrift*, S. 41
– »The Franklin's Tale«, S. 42

– »General Prologue«, S. 41
– *The House of Fame*, S. 42
– »The Knight's Tale«, S. 46, 48
– »Monk's Tale«, S. 145
– »The Parson's Tale«, S. 22
– »Sir Thopas«, S. 32
– *Troilus and Criseyde*, S. 24, 38–40
Chaudhuri, Amit (*1962), S. 506, 569
– *Afternoon Raag*, S. 569
Chaudhuri, Nirad (1897–1999), S. 557
– *The Autobiography of an Unknown Indian*, S. 557
Cheke, Sir John (1519–57), S. 72
Cheney-Coker, Syl (*1945), S. 539–541
– *The Last Harmattan of Alusine Dunbar*, S. 540 f.
Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, 4. Earl of (1694–1773), S. 172
– *Briefe*, S. 172
Chesterton, G(ilbert) K(eith) (1874–1936), S. 328
Chester-Stücke (Zyklus), S. 28 f.
Chinweizu (*1943), S. 524
Christ and Satan, S. 16
Christie, Agatha (1891–1976), S. 282, 489
Churchill, Caryl (*1938), S. 424, 432–437, 440 f.
– *Cloud Nine*, S. 433 f.
– *Far Away*, S. 441
– *Light Shining in Buckinghamshire*, S. 432
– *A Mouthful of Birds* (mit David Lan), S. 434, 437
– *Serious Money*, S. 436, 441
– *The Skryker*, S. 441
– *This Is a Chair*, S. 441
– *Top Girls*, S. 434
Churchill, Charles (1732–64), S. 217
– *The Rosciad*, S. 217
Cibber, Colley (1671–1757), S. 213, 225 f., 229
– *Love's Last Shift*, S. 225, 229
Cicero, S. 72, 100, 122, 152
Clare, John (1793–1864), S. 235, 251, 258, 268 f., 310, 356
– »I am«, S. 269
– *Poems Descriptive of Rural Life and Scenery*, S. 269
– *The Rural Muse*, S. 269
– *The Shepherd's Calendar*, S. 269
– *The Village Minstrel*, S. 269
Clarke, Arthur C(harles) (1917–2008), S. 493
Clarke, Austin (*1934), S. 566
– *The Meeting Point*, S. 566
Clarke, Gillian (*1937), S. 394
Clarke, Samuel (1675–1729), S. 171
Cleland, John (1709–89), S. 198
– *Memoirs of a Woman of Pleasure [Fanny Hill]*, S. 198
Clough, Arthur Hugh (1819–61), S. 311 f., 315, 324
– »Amours de Voyage« S. 311, 315
– *The Bothie of Tober-na-Vuolich*, S. 311, 315
– »Dipsychus«, S. 315
– »The Latest Decalogue«, S. 315
– »Spectator ab Extra«, S. 315
Cobbett, William (1763–1835) S. 271
– *Rural Rides*, S. 271
Cobbing, Bob (1920–2002), S. 413
Coetzee, J(ohn) M(axwell) (*1940), S. 527, 549–552
– *Disgrace*, S. 552
– *Foe*, S. 527
– *In the Heart of the Country*, S. 550
– *Life and Times of Michael K*, S. 550 f.
– *Waiting for the Barbarians*, S. 549
Coleridge, Samuel Taylor (1772–1834), S. 113, 186, 237–240, 246, 251 f., 255–257, 262, 262, 270, 306
– *Biographia Literaria*, S. 246, 255, 258
– »Dejection: An Ode«, S. 257
– »The Destiny of Nations«, S. 255
– »France: An Ode«, S. 255
– »Frost at Midnight«, S. 257 f.
– »Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni«, S. 247
– »Kubla Khan«, S. 255–257
– *Lyrical Ballads* (mit Wordsworth), S. 252–254
– »The Rime of the Ancient Mariner«, S. 255–257
– »Sonnets on Eminent Characters«, S. 255
– »This Lime-Tree Bower My Prison«, S. 257
Colet, John (1466–1519), S. 72, 74
Collier, Jeremy (1650–1726), S. 226
– *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, S. 226
Collins, (William) Wilkie (1824–89), S. 273, 281–283
– *The Woman in White*, S. 281
Collins, William (1721–59), S. 168, 184 f.
– »Ode to Evening«, S. 184 f.
Colum, Padraic (1881–1972), S. 347
Compton-Burnett, Dame Ivy (1884–1969), S. 377
– *A House and Its Head*, S. 377
– *Manservant and Maidservant*, S. 377
Congreve, William (1670–1729), S. 168, 223–226
– *The Way of the World*, S. 224 f.
Conquest, (George) Robert (Acworth) (*1917), S. 392 f., 396 f.
Conrad, Joseph, eig. Teodor Josef Konrad Korzeniowski (1857–1924), S. 290, 331 f., 338–340, 366, 372, 374, 381, 381, 384, 497, 517
– »An Outpost of Progress«, S. 339, 384
– *Heart of Darkness*, S. 332, 339 f., 374, 517
– *Lord Jim*, S. 339 f., 366
– *Nostromo*, S. 340
– *The Nigger of the Narcissus*, S. 339
– *The Secret Agent*, S. 290, 340
– *The Shadow-Line*, S. 339
Constantine, David (*1944), S. 405
Cope, Wendy (*1945), S. 414
Corneille, Pierre, S. 221, 241
Cornhill Magazine, S. 275
Coryates, Thomas (ca. 1577–1617), S. 275
– *Crudities*, S. 129
Coward, Noël (1899–1973), S. 352, 422
– *Design for Living*, S. 352
Cowley, Abraham (1618–67), S. 53, 113
– *Davideis*, S. 53
Cowper, William (1731–1800), S. 168, 186
– *The Task*, S. 168
Crabbe, George (1754–1832), S. 267
– *The Village*, S. 267
– *The Borough*, S. 267
Crashaw, Richard (1612/13–49), S. 116 f.
– »The Flaming Heart«, S. 117
– »Hymn to Saint Theresa«, S. 117
– *Steps to the Temple*, S. 116
Crawford, Robert (1959–2011), S. 392, 405
Crews, Frederick C. (*1958), S. 383
Crimp, Martin (*1956), S. 436, 444, 447 f., 450
– *Attempts On Her Life*, S. 447 f.
– *The Country*, S. 448
– *Dealing with Clair*, S. 436
– *The Treatment*, S. 444
The Crisis (Zt.), S. 236
Crozier, Andrew (1943–2008), S. 404
Cynewulf († 785), S. 13, 15
– *Elene*, S. 15
– *The Fates of the Apostles*, S. 13
– *Juliana*, S. 15

D

Dabydeen, David (*1956), S. 523, 528, 537 f., 567, 569
– *Coolie Odyssey*, S. 528, 538
– *Slave Song*, S. 523
– *Turner*, S. 538
D'Aguiar, Fred (*1960), S. 404, 413, 569
– *Bloodlines*, S. 569
– *British Subjects*, S. 569
– *Feeding the Ghosts*, S. 569
– »Home«, S. 413
– *Mama Dot*, S. 569
The Daily Courant (Zt., seit 1702), S. 168

Dahl, Roald (1916–1990), S. 382
Dampier, William (1652–1715), S. 174, 192
– *A New Voyage Round the World*, S. 192
Dangarembga, Tsitsi (*1959), S. 561 f.
– *Nervous Conditions*, S. 562
Daniel (Bibel), S. 16, 82
Daniel, Samuel (1536–1619), S. 69
– *The Civil Wars between the two Houses of York and Lancaster*, S. 69
Daniels, Sarah (*1957), S. 433, 437, 442
– *Byrthrite*, S. 437
Dante Alighieri, S. 362, 364, 529
Darwin, Charles Robert (1809–82), S. 232, 235, 255, 323, 342 f., 368, 467, 483
– *On the Origin of Species*, S. 232, 342, 483
Das, Kamala (*1934), S. 521
Dasgupta, Rana (*1971), S. 575 f.
– *Tokyo Cancelled*, S. 575 f.
Davenant, Sir William (1606–68), S. 221
– *Love and Honour*, S. 221
– *The Siege of Rhodos*, S. 221
Davidson, John (1857–1909), S. 324, 331, 33 f.
– »The Crystal Palace«, S. 334
Davie, Donald (Alfred) (1922–95), S. 394, 397
Davies, Sir John (1569–1626), S. 76
– *Orchestra, or, A Poem of Dancing*, S. 76
Davies, Robertson (1913–95), S. 527, 534
– *Deptford-Trilogie*, S. 534
– *Fifth Business*, S. 534 f.
– *Tempest Tost*, S. 527
Davies, W(illiam) H(enry) (1871–1940), S. 355
Davis, Jack (1917–2000), S. 522, 564
– *Kullark*, S. 564
Day-Lewis, Cecil (1904–72), S. 380
de Angelis, April (*1960), S. 442
– *Ironmistress*, S. 442
Deevy, Teresa (1894–1963), S. 457
Defoe, Daniel (1660–1731), S. 166 f., 171, 189–195, 208–210, 218, 294, 298, 382, 527
– *Captain Singleton*, S. 192
– *Colonel Jacque*, S. 192
– *Essay on Projects*, S. 167
– »Essay upon Literature«, S. 166
– *The Family Instructor*, S. 167
– *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, S. 194
– »Hymne an den Pranger« (Hymn to the Pillory), S. 210
– *A Journal of the Plague Year*, S. 191
– *Moll Flanders*, S. 171, 173, 189, 194 f., 298
– *Robinson Crusoe*, S. 167, 171, 192–194, 294, 382, 527, 529
– *Roxana*, S. 171, 195, 527
– *The Shortest Way with Dissenters*, S. 209
De la Fontaine, Jean (1621–1695), S. 177
De la Mare, Walter (1873–1956), S. 355–357, 382, 384
– »The Ghost«, S. 357
– »The Song of the Mad Prince«, S. 357
– »An Ideal Craftsman«, S. 384
Deighton, Len (*1929), S. 490
Deloney, Thomas (ca. 1560–1600), S. 118
– *Jack of Newberie*, S. 118
Denham, Sir John (1615–69), S. 181
– *Cooper's Hill*, S. 181
Deor, S. 11
De Lisser, Herbert George (1878–1944), S. 560
– *Jane's Career*, S. 560
De Quincey, Thomas (1785–1859), S. 243, 270 f.
– *Confessions of an English Opium-Eater*, S. 270
– »The English Mail-Coach, or The Glory of Motion«, S. 270 f.
– »On the Knocking at the Gate in Macbeth«, S. 270 f.
– *Suspiria de Profundis*, S. 270 f.
Derham, William (1657–1735), S. 174
– *Physico-Theology*, S. 174
Desai, Anita (*1937), S. 506, 561 f.
– *Clear Light of Day*, S. 561 f.
Desai, Kiran (*1971), S. 506
Desani, G(ovindas) V(ishnoodas) (1909–2000), S. 558
– *All About H. Hatterr*, S. 558
Descartes, René (1596–1650), S. 83, 174, 253
Des Imagistes (Anthologie, hg. Ezra Pound), S. 359
Devi, Mahasweta (*1926), S. 509
Devlin, Anne (*1951), S. 460
Diaper, William (1685–1717), S. 181
– *Dryades; or, the Nymphs Prophecy*, S. 181
Dickens, Charles (1812–70), S. 235, 237, 273–279, 286–295, 297, 301, 331, 366, 384, 387, 466, 481
– *Bleak House*, S. 290, 292
– *A Christmas Carol*, S. 293
– *David Copperfield*, S. 273, 292 f.
– *Dombey and Son*, S. 292
– *Great Expectations*, S. 292
– *Hard Times*, S. 279, 287–289, 372
– *Little Dorrit*, S. 293
– *Nicholas Nickleby*, S. 291
– *The Old Curiosity Shop*, S. 291
– *Oliver Twist*, S. 290, 292
– *Our Mutual Friend*, S. 290, 293, 301
– *The Pickwick Papers*, S. 275, 290 f
– *»The Signalman«*, S. 384
– *A Tale of Two Cities*, S. 286
Dickinson, Emily (1830–86), S. 476
Diderot, Denis (1713–1784), S. 198
Didsbury, Peter (*1946), S. 405
– »The Web«, S. 405
Disraeli, Benjamin, 1. Earl of Beaconsfield (1804–81), S. 287 f.
– *Sybil or: The Two* Nations, S. 287 f.
Dobson, Henry Austin (1840–1921), S. 337
Dollimore, Jonathan (*1948), S. 498
– *Political Shakespeare* (mit Alan Sinfield‹) S. 498
Donne, John (1572–1631), S. 66, 84–86, 98, 102 f., 111–117, 129, 370, 494
– »Air and Angels«, S. 114
– *An Anatomy of the World*, S. 85
– »Batter my heart, three-personed God«, S. 112
– »The Canonization«, S. 116
– »The Extasie«, S. 116 f.
– »The Flea«, S. 115
– »The Good Morrow«, S. 98
– »Holy Sonnets« (»Divine Meditations«), S. 111 f.
– »Love's Growth«, S. 116
– »Of Religion«, S. 86
– *Of the Progress of the Soul*, S. 85
– *Predigten*, S. 66
– »Songs and Sonets«, S. 105
– »The Sun Rising«, S. 115
– »To his Mistress, Going to Bed«, S. 98 f.
– »A Valediction: Forbidding Mourning«, S. 114
Donoghue, Emma (*1969), S. 460
Doolittle, Hilda (H. D.) (1886–1961), S. 338
– »Oread«, S. 338
Douglas, Lord Alfred (1870–1945), S. 336
Douglas, Keith Castellain (1920–44), S. 395
Dowson, Ernest Christopher (1867–1900), S. 337
Doyle, Sir Arthur Conan (1859–1930), S. 281 f., 384
– *The Adventures of Sherlock Holmes*, S. 281
Doyle, Roddy (*1958), S. 485
– *The Commitments*, S. 485
– *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, S. 485
– *The Snapper*, S. 485
– *A Star Called Henry*, S. 485
– *The Van*, S. 485
Drabble, Margaret (*1939), S. 472 f.
– *The Ice Age*, S. 472 f.

– *The Middle Ground*, S. 472 f.
– *The Radiant Way*, S. 473
Drake, Sir Francis (ca. 1540–96), S. 96 f.
Drayton, Michael (1563–1631), S. 65, 96
– *Poly-Olbion*, S. 65
– »To the Virginian Voyage«, S. 96
The Dream of the Rood, S. 13 f.
Drum (Zt.), S. 549
Drummond of Hawthornden, William (1585–1649), S. 113
Dryden, John (1631–1700), S. 113, 163, 168, 178, 212, 221–223
– *Absalom and Achitophel*, S. 212
– *All for Love: or, The World Well Lost*, S. 221 f.
– *Astraea Redux*, S. 163
– *The Conquest of Granada by the Spaniards*, S. 222
– *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, S. 205
– *MacFlecknoe; or, A Satire on the True Blue Protestant Poet*, T.S., S. 212
– *Marriage à la Mode*, S. 216
– *Virgil*, S. 172
Dub Poets, S. 523, 526, 567, 569
Duff, Alan (*1950), S. 565
– *Once Were Warriors*, S. 565
Duffy, Carol Ann (*1955), S. 394, 405, 407–409, 411, 415, 419
– »Adultery«, S. 407
– »The Captain of the 1964 Top of the Form Team«, S. 409
– »Education for Leisure«, S. 411
– *Feminine Gospels*, S. 409
– »The Laughter of the Staffordshire Girls' High, S. 409
– »Mrs Lazarus«, S. 408
– »Poet of Our Times«, S. 409
– »Warming Her Pearls«, S. 408 f.
Duncan, Ronald (Frederick Henry) (1914–82), S. 353
Dunn, Douglas (Eaglesham) (*1942), S. 394, 403, 405, 407
– »On Roofs of Terry Street«, S. 407
– (Hg.) *The Faber Book of Twentieth Century Scottish Poetry, S. 405*
Durcan Paul (*1944), S. 394, 411
– »In Memory of Those Murdered in the Dublin Massacre« 1974«, S. 411
Durrell, Lawrence George (1912–90), S. 472 f.
– *The Alexandria Quartet*, S. 473
– *Avignon-Quintet*, S. 473
– *Balthazar*, S. 473

E

Eagleton, Terry (*1943), S. 498
– *Criticism and Ideology*, S. 498
– *The Function of Criticism*, S. 498
– *The Illusions of Post-modernism*, S. 498
– *The Idea of Culture*, S. 498
– *Literary Theory: An Introduction*, S. 498
– *After Theory*, S. 498
– *Holy Terror*, S. 498
– *The Meaning of Life*, S. 498
– *Reason, Faith and Revolution*, S. 498
Edgar, David (*1948), S. 432, 440
– *Maydays*, S. 432
Edgeworth, Maria (1768–1849), S. 205, 278, 381
– *Castle Rackrent*, S. 278
Ekwensi, Cyprian (1921–2007), S. 556, 560
– *Jagua Nana*, S. 560
Eldridge, David (*1973), S. 436 f., 448 f.
– *Market Boy*, S. 436
– *Incomplete and Random Acts of Kindness*, S. 448 f.
Elfyn, Menna (*1951), S. 405
Eliot, George, eig. Mary Ann (später Marian) Evans (1819–80), S. X, 198, 235, 237f, 272f, 275–279, 286, 293, 297, 301–303, 338, 373
– *Adam Bede*, S. 238, 272, 302
– *Daniel Deronda*, S. 301
– *Middlemarch*, S. 237 f., 275, 278 f., 298, 302 f.
– »The National History of German Life«, S. 293
– *Romola*, S. 286
– *Silas Marner*, S. 302
Eliot, T.S. (1888–1965), S. XI, 83, 102, 126, 261, 324, 328–330, 353, 355, 359–364, 392, 394, 403, 413, 416f, 419, 422, 463, 465, 481, 495–497, 524, 526, 529, 562
– *After Strange Gods*, S. 328
– »A Dialogue on Dramatic Poetry«, S. 353
– *Criterion* (Zt. hg. von T.S. Eliot), S. 496
– *The Family Reunion*, S. 353
– *Four Quartets*, S. 364
– »Gerontion«, S. 364
– »The Hollow Men«, S. 363 f.
– »The Love Song of J. Alfred Prufrock«, S. 362
– »The Metaphysical Poets«, S. 102
– *Murder in the Cathedral*, S. 353
– *Notes towards the Definition of Culture*, S. 496
– *Poems*, S. 362
– »Preludes«, S. 364
– *Prufrock and Other Observations*, S. 362
– »Tradition and the Individual Talent«, S. 496
– *The Waste Land*, S. 324, 361–364
Elliot, Ebenezer (1781–1849), S. 267
– »The Splendid Village«, S. 267
Elyot, Kevin (*1951), S. 450
Elyot, Sir Thomas (ca. 1490–1546), S. 72, 74–76
– *The Governour*, S. 72, 74 f.
Emecheta, Buchi (*1944), S. 562, 569
– *Adah's Story*, S. 569
– *The Joys of Motherhood*, S. 562
Empson, Sir William (1906–1984), S. 396, 495
– *Milton's God*, S. 495
– *Seven Types of Ambiguity*, S. 495
– *Some Versions of Pastoral*, S. 495
– *The Structure of Complex Words*, S. 495
Ende, Michael, S. 119
Enigma, S. 440
Enright, Anne (*1962), S. 397
Enright, D(ennis) J(oseph) (1920–2002), S. 397
Erasmus, Desiderius (Erasmus von Rotterdam), S. 71 f., 79, 129, 213
– *Encomium Moriae* (*Lob der Torheit*), S. 213
– *Vertraute Gespräche*, S. 77
Essex, Robert Devereux, 2.Earl of (1566–1601), S. 88, 107, 120
Etherege oder Etheredge, Sir George (ca. 1634–91), S. 224 f., 444
– *The Man of Mode*, S. 224 f., 444
Everyman, S. 29 f., 138
The Examiner, S. 167
Exeter-Buch, S. 4,10
Exodus, S. 16

F

Farah, Nuruddin (*1945), S. 542, 544 f., 560
– *From a Crooked Rib*, S. 560
– *Gifts*, S. 544
– *Maps*, S. 544 f.
– *Secrets*, S. 544
– *Variations on a Theme of an African Dictatorship*, S. 542
Farley, Paul (*1965), S. 416
Farquhar, George (1678–1707), S. 223–225, 441
– *The Beaux' Stratagem*, S. 223–225
– *The Recruiting Officer*, S. 225, 441
Farrell, J(ames) G(ordon) (1935–79), S. 389, 483
– *The Siege of Krishnapur*, S. 389
Fenoblosa, Ernest (1853–1908), S. 361
– »The Chinese Written Character as a Medium for Poetry«, S. 361
Fenton, James (Martin) (*1949), S. 402, 405
– »The Ballad of the Imam and the Shah«, S. 402

– »A German Requiem«, S. 402
Ferguson, Adam (1723–1816), S. 283 f.
– *An Essay on the History of Civil Society*, S. 283 f.
Fergusson, Robert (1750–74), S. 187
Feuerbach, Ludwig, S. 302
– *Das Wesen des Christentums*, S. 302
Fichte, Johann Gottlieb, S. 306
Ficino, Marsilio, S. 91, 105
Fielding, Henry (1707–54), S. 130, 166 f., 170, 173, 198–202, 204, 216, 229, 272, 290, 294, 377, 477
– *Amelia*, S. 202
– *Jonathan Wild*, S. 173, 199
– *Joseph Andrews*, S. 130, 198, 200–202, 216, 229
– *Shamela*, S. 198
– *Tom Jones*, S. 166, 200–202
– *Tom Thumb*, S. 199
Fielding, Sarah (1710–68), S. 171
– *The Governess; or, The Little Female Academy*, S. 171
– *The Lives of Cleopatra and Octavia*, S. 171
Figes, Eva (*1932), S. 472
Findley, Timothy (1930–2002), S. 530
– *Not Wanted on the Voyage*, S. 530
Finlay, Ian Hamilton (1925–2006), S. 409 f.
– »Little Sparta«, S. 409
– »Acrobats«, S. 410
Finnsburh-Lied, S. 7 f.
Fiore, Jaochim von, S. 82
Fisher, Allen (*1944), S. 417 f.
Fisher, Roy (*1930), S. 409, 413
Fitzgerald, Edward (1809–83), S. 269, 324
– *Rubáiyát*, S. 324
Fitzgerald, Penelope (1916–2000), S. 481
Flaubert, Gustave, S. 293, 330, 341, 361 f., 481
– *Madame Bovary*, S. 330
Flecker, James (Herrman) Elroy (1884–1915), S. 353
Fleming, Ian Lancaster (1908–1964), S. 490
Fletcher, John (1579–1625), S. 123
– *The Faithful Shepherdess*, S. 123
– *A King and No King* (mit Beaumont), S. 158
– *Philaster* (mit Beaumont), S. 158
Florio, John (ca. 1553–1625), S. 73, 79
Fludd, Robert, S. 119
– *Utriusque Cosmi Historia*, S. 119
Ford, Ford Madox, eig. Ford Hermann Hueffer (1873–1939), S. 361, 366, 372
– *The Good Soldier*, S. 372
Ford, John (1586-nach 1639), S. 135, 140, 145
– *'Tis Pity She's a Whore*, S. 140, 151
Forster, E(dward) M(organ) (1879–1970), S. 281, 344, 373, 377, 501, 518
– »The Machine Stops«, S. 281, 344
– *A Passage to India*, S. 377
– *Howards End*, S. 373
Forsyth, Frederick (*1938), S. 490
Foucault, Michel (1926–1984), S. 497
Fowles, John Robert (1926–2005), S. 392, 473 f., 482
– *The Ebony Tower*, S. 473
– »The Enigma«, S. 473
– *The French Lieutenant's Woman*, S. 473
– *A Maggot*, S. 482
– *Mantissa*, S. 474
– »Notes on an Unfinished Novel«, S. 473 f.
Foxe, John (1516–87), S. 97
– *Actes and Monuments*, S. 97
Frame, Janet (1924–2004), S. 555 f.
– *The Edge of the Alphabet*, S. 555 f.
– *Living in the Maniototo*, S. 555 f.
Fraser's Magazine, S. 306
Frayn, Michael (*1933), S. 438, 440
– *Copenhagen*, S. 440
– *Democracy*, S. 440
Frazer, James George (1854–1941), S. 363
– *The Golden Bough*, S. 363
Freud, Sigmund, S. 329, 249, 368, 386, 438, 493
– *Die Traumdeutung*, S. 329
Friel, Brian (*1929), S. 457–459
– *Dancing at Lughnasa*, S. 459
– *Philadelphia Here I Come!*, S. 459
– *The Freedom of the City*, S. 459
– *Translations*, S. 459
Frost, Robert Lee (1874–1963), S. 356
Froude, James Anthony (1818–94), S. 96, 278, 306
– *The Nemesis of Faith*, S. 278
Fry, Christopher (Harris) (1907–2005), S. 353, 422
– *The Lady's Not for Burning*, S. 553
– *A Phoenix Too Frequent*, S. 353
Frye, Northrop (1912–91), S. 140, 532
Fugard, Athol (*1932), S. 516, 550 f.
– *The Blood Knot*, S. 551
– *Boesman and Lena*, S. 551
– *Hello and Goodbye*, S. 551
– *»Master Harold« … and the Boys*, S. 551
– *No-Good Friday*, S. 551
– *Sizwe Bansi Is Dead*, S. 551
– *Statements after the Arrest under the Immorality Act*, S. 551
Fuseli, Henry (Johann Heinrich Füssli (1741–1825), S. 152, 279

G

Gaimar, Geoffrei (um 1140), S. 33
– *L'Estoire des Engleis*, S. 33
Galilei, Galileo, S. 80, 342
Gallagher, Catherine (*1945), S. 498
Gallant, Mavis (*1922), S. 533
– *Home Truths*, S. 533
Galloway, Janice (*1955), S. 488
Galsworthy, John (1867–1933), S. 351 f., 373, 387
– *Forsyte Saga,* S. 373
– *Justice*, S. 352
– *The Man of Property*, S. 373
Garner, Helen (*1942), S. 559 f.
– *The Children's Bach*, S. 560
– *Postcards from Surfers*, S. 560
Garnier, Robert, S. 73
– *Marc-Antoine*, S. 73
Garrick, David (1717–79), S. 217
Garth, Sir Samuel (1661–1719), S. 178 f.
– *The Dispensary*, S. 178 f.
Gascoyne, David (Emery) (1916–2001), S. 395
Gaskell, Mrs Elizabeth Cleghorn (1810–65), S. 237 f., 269, 273, 276, 278, 281, 287–290, 388
– *Cranford*, S. 273
– *Life of Charlotte Brontë*, S. 269
– *Mary Barton*, S. 238, 276, 281, 287–290
– *North and South*, S. 287 f.
– *Ruth*, S. 278
Gawain-Dichter, S. 27, 34–36, 42
– *Patience*, S. 27
– *Pearl*, S. 27
– *Sir Gawain and the Green Knight*, S. 27, 34 f.
Gay, John (1685–1732), S. 167 f., 180
– *The Beggar's Opera*, S. 227 f.
– *The Captives*, S. 226
– *The Shepherd's Week*, S. 180
Gee, Maggie, S. 493 f.
Gee, Maurice (*1931), S. 556
– *Meg*, S. 556
– *Plumb*, S. 556
– *Sole Survivor*, S. 556
Gems, Pam (Iris Pamela) (1925–2011), S. 432 f., 435
– *Dead Fish*, S. 435
– *Queen Christina*, S. 432
Genesis, S. 16, 564, 475
Genesis B., S. 16
Geoffrey of Monmouth († 1155), S. 33
– *Historia Regum Britanniae*, S. 33
Georgian Poetry, S. 355
The Germ, S. 318
Ghose, Zulfikar (*1935), S. 527
– *Figures of Enchantment*, S. 527
Ghosh, Amitav (*1956), S. 506, 522, 548, 559
– *Sea of Poppies*, S. 522
– *The Circle of Reason*, S. 548

– *The Shadow Lines*, S. 559
Gibbon, Edward (1737–1794), S. 220
– *History of the Decline and Fall of the Roman Empire, S. 220*
Gilgamesch, S. 524
Gilroy, Paul (*1956), S. 498
– *The Black Atlantic*, S. 498
Gissing, George Robert (1857–1903), S. 236, 273, 277, 337
– *New Grub Street*, S. 236
Glanvill, Joseph (1636–80), S. 171
– *Essay Concerning Preaching*, S. 171
Godwin, William (1756–1836), S. 232 f., 252, 255, 261, 281
– *Enquiry Concerning Political Justice*, S. 232 f.
– *Things as they Are, or The Adventures of Caleb Williams, S. 233*
Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), S. 150, 198, 207, 233, 283, 306, 309, 313 f., 335, 477, 529
– *Dichtung und Wahrheit*, S. 207
– *Wilhelm Meister*, S. 306
Golding, Arthur (1536–1606), S. 72 f.
Golding, William (1911–93), S. 466–470
– *Darkness Visible*, S. 468
– *Free Fall*, S. 467
– *The Inheritors*, S. 467
– *Lord of the Flies*, S. 466–468
– *Pincher Martin*, S. 467
Goldsmith, Oliver (ca. 1730–74), S. 205–207, 219, 230, 287, 290, 442
– *The Bee* (Zt.), S. 219
– *The Citizen of the World*, S. 219
– *The Deserted Village*, S. 277
– To the Ends of the Earth, S. 468
– *An Essay on Theatre*, S. 230
– *She Stoops to Conquer*, S. 230, 442
– *The Vicar of Wakefield*, S. 205 f.
Gordimer, Nadine (*1923), S. 519, 549 f.
– *Burgher's Daughter*, S. 550
– *The Conservationist*, S. 550
Gordon, Giles (Alexander Esme) (1940–2003), S. 472
Gosse, Sir Edmund William (1849–1928), S. 269
– *Father and Son*, S. 269
Gosson, Stephen (1554–1624), S. 90
– *A School of Abuse*, S. 90
Gower, John (1330–1408), S. 42, 44, 47
– *Confessio Amantis*, S. 42, 44
Grace, Patricia (*1937), S. 564 f.
– *Potoki*, S. 564
Graham, W. S. (1918–1986), S. 409, 417
– »Listen. Put on Morning«, S. 409
– »The Constructed Space«, S. 409
Grahame, Kenneth (1859–1932), S. 382
– *The Wind in the Willows*, S. 382
Gramsci, Antonio (1891–1937), S. 497
Graves, Robert von Ranke (1895–1985), S. 355, 379
– *Goodbye to All That*, S. 379
Gray, Alasdair (*1934), S. 283, 486 f.
– *Lanark. A Life in Four Books*, S. 283, 486
– *1982 Janine*, S. 487
– *Old Men in Love*, S. 487
– *Poor Things*, S. 486 f.
Gray, Thomas (1716–71), S. 183–186, 227
– *Aggrippina*, S. 227
– »The Bard. The Progress of Poesie«, S. 185
– »Elegy Written in a Country Church-Yard«, S. 185
Green, Henry (1905–73), S. 378 f.
– *Living*, S. 378 f.
Greenblatt, Stephen (*1943), S. 498
Greene, (Henry) Graham (1904–91), S. 377, 379, 384, 490, 518
– *Across the Bridge*, S. 384
– *Our Man in Havanna*, S. 490
– *The End of the Affair*, S. 378
– *The Heart of the Matter*, S. 378
– *Journey Without Maps*, S. 379
– *The Power and the Glory*, S. 378
Greene, Robert (1558–92), S. 87, 118, 127
– *The Black Book's Messenger*, S. 113
– *A Notable Discovery of Cozenage*, S. 118
Greenlaw, Lavinia (*1962), S. 404, 416
Greer, Germaine (*1939), S. 559
– *The Female Eunuch*, S. 559
Gregor I., Gregor der Große (540–604), S. 17
– *Cura Pastoralis*, S. 17
– *Dialoge*, S. 17
Gregory, Lady (Isabella) Augusta, geb. Persse (1852–1932), S. 345, 347
Greig, David (*1969), S. 445 f.
– *The Architect*, S. 446
Grenville, Kate (*1950), S. 559 f.
– *Bearded Ladies*, S. 560
– *Dreamhouse*, S. 560
Grierson, H.J.C., S. 102
– »Metaphysical Lyrics and Poems«, S. 102
Griffiths, Gareth (*1943), S. 510 f.
– *The Empire Writes Back* (mit Ashcroft und Tiffin), S. 510 f.
Griffiths, Trevor (*1935), S. 390, 424, 432 f., 435
– *Comedians*, S. 432
– *The Party*, S. 435
Grocyn, William (1449–1519), S. 72
Grotowski, Jerzy (1933–99), S. 551 f.
Gunesekera, Romesh (*1954), S. 506, 567, 569 f.
– *Reef*, S. 570
– *The Sandglass*, S. 569
Gunn, Thom(son William) (1929–2004), S. 397, 411 f.
– »The Man with Night Sweats«, S. 411 f.
– *The Sense of Movement*, S. 397
Gupta, Sunetra (*1965), S. 569
– *The Glassblower's Breath*, S. 569
Gupta, Tanika (*1963), S. 453 f.
– *Gladiator Games*, S. 454
– *Sanctuary*, S. 454
– *Skeleton*, S. 454
– *Sugar Mummies*, S. 454
– *The Waiting Room*, S. 454
Guthlac A, S. 15
Guy of Warwick, S. 327

H

Hadfield, Jen (*1978), S. 413
– »Song of Parts«, S. 413
Haggard, Sir H(enry) Rider (1856–1925), S. 332
– *King Solomon's Mines*, S. 332
Hakluyt, Richard (1552–1616), S. 95–97
– *Principal Navigations*, S. 95
Hall, Edward († 1547), S. 68
– *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*, S. 68
Hall, Joseph (1574–1656), S. 128
Hall, Rodney (*1935), S. 553
– *Yandili Trilogy*, S. 553
Hall, Stuart (*1932) 499 f.
– *Policing the Crisis*, S. 499
– *The Hard Road to Renewal*, S. 499
Hallam, Arthur Henry (1911–33), S. 313
Hampton, Christopher James (*1946), S. 434 f.
– *Tales from Hollywood*, S. 432, 435
Hannah, Sophie (*1971), S. 416
Hardy, Thomas (1840–1928), S. 235, 238, 251, 269, 272 f., 275, 278 f., 295, 311, 322–324, 331, 338 f., 342, 556, 362, 393 f., 416, 477
– *The Absence of War*, S. 397
– *The Dynasts*, S. 323
– »The House of Hospitalities«, S. 323
– »In Tenebris«, S. 323
– *Jude the Obscure*, S. 323, 338
– *Poems of 1912–13*, S. 323
– *The Return of the* Native, S. 275, 338
– *Tess of the D'Urbervilles*, S. 238, 278 f., 338 f.

– *Under the Greenwood* Tree, S. 338
– *Wessex Poems*, S. 323
– *The Woodlanders*, S. 338
Hare, David (*1947), S. 424, 433, 435, 440, 454
– *Murmuring Judges*, S. 397
– *Racing Demon*, S. 397
– *Stuff Happens*, S. 454
Harris, John, S. 325
Harris, Robert (*1957), S. 440
– *Enigma*, S. 440
Harris, (Theodore) Wilson (*1921), S. 529, 531 f., 568
– *The Infinite Rehearsal*, S. 529
– *Palace of the Peacock*, S. 531 f.
Harrison, Tony (*1937), S. 403
– »Me Tarzan«, S. 403
Harrison, William (1535–93), S. 66
– *Description of the Island of Britain*, S. 66
Harrower, David (*1966), S. 445 f.
– *Blackbird*, S. 446
– *Dark Earth*, S. 446
– *Knives in Hens*, S. 446
Harte, Bret (1836–1902), S. 384
Harwood, Lee (*1939); S. 413, 418
– *Havelok the Dane*, S. 31 f.
Hawthorne, Libby, S. 382
– *Way Home*, S. 382
Hawthorne, Nathaniel (1804–64), S. 384
Hayes, Catherine, S. 438, 441
– *Not Waving*, S. 441
– *Skirmishes*, S. 438, 441
Hazlitt, William (1778–1830), S. 126, 239, 270
– *Characters of Shakespeare's Plays*, S. 270
– *Lectures on the English Comic Writers*, S. 270
– *Lectures on the English Poets*, S. 270
– »On Familiar Style«, S. 270
– »On Going a Journey«, S. 270
H. D., S. Doolittle, Hilda
Head, Bessie (1937–86), S. 549, 562
– *A Question of Power*, S. 562
Heaney, Seamus (*1939), S. 7, 49, 392, 394, 401 f.
– »Anahorish«, S. 401
– »Broagh«, S. 401
– *Death of a Naturalist*, S. 402
– »Digging«, S. 402
– *Field Work*, S. 402
– *The Haw Lantern*, S. 402
– *North*, S. 402
– »Ocean's Love to Ireland«, S. 402
– »The Tollund Man«, S. 402
– *Wintering Out*, S. 402
Hebdige, Richard (*1951), S. 498
– *Subculture: The Meaning of Style*, S. 498
Hegley, John (*1953), S. 420
Heliodor, S. 125
– *Äthiopische Abenteuer*, S. 125
Hemans, Felicia (1793–1835), S. 240
Hendry, J(ames) F(indlay) (1912–86), S. 395
– »The New Apocalypse«, S. 395
Henley, W(illiam) E(rnest) (1849–1903), S. 324, 333 f.
– »Waiting«, S. 324
Henryson, Robert (ca.1430–1500), S. 48 f.
– *Fabeln*, S. 48 f.
– *The Testament of Cresseid*, S. 48
Henslowe, Philip († 1616), S. 136
– *Diary*, S. 136
Henty, George Alfred (1832–1902), S. 382
– »Under Drake's Flag«, S. 382
Herbert of Cherbury, Edward, Lord (1582–1648), S. 99
Herbert, George (1593–1633), S. 86, 114–117
– »The Collar«, S. 115
– »The Pearl«, S. 116
– *The Temple*, S. 116
– »Vanity«, S. 116
Herk, Aritha Van (*1954), S. 559 f.
– *No Fixed Address*, S. 560
Heywood, Thomas (ca. 1574–1641), S. 90, 140
– *Apology for Actors*, S. 90
– *A Woman Killed with Kindness*, S. 140
Higgins, Aidan (*1927), S. 485
– *Langrishe, Go Down*, S. 485
Highway, Tomson (*1951), S. 522, 563
– *The Rez Sisters*, S. 563
Hill, Geoffrey (*1932), S. 402 f.
– *For the Unfallen*, S. 402
– »History as Poetry«, S. 403
– *King Log*, S. 402
– *Mercian Hymns*, S. 402 f.
– *Tenebrae*, S. 402
Hill, Selima (*1945), S. 407
– »Cow«, S. 407
– »Don't Let's Talk About Being In Love«, S. 407
– »The Unsuccessful Wedding Night«, S. 407
Hobbes, Thomas (1588–1679), S. 98, 177
– *Leviathan*, S. 98, 177
Hobson, John Atkinson (1858–1940), S. 328
– *The Crisis of Liberalism*, S. 328
Hoby, Sir Thomas (1530–66), S. 73
Hoccleve, Thomas (1386–1426), S. 49 f.
– *The Complaint*, S. 49
Hofmann, Michael (*1957), S. 405
– »My Father at Fifty«, S. 405
Hofmannsthal, Hugo von (1874–1929), S. 30
Hogarth, William (1697–1764), S. 161 f., 166, 204, 211, 216 f., 223, 227
Hogg, James (1770–1835), S. 283, 476
– *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*) S. 283, 476
Hoggart, Richard (*1918), S. 497–499
– *The Uses of Literacy*, S. 497
– *The Way We Live Now*, S. 497
Hollinghurst, Alan (*1954), S. 481
– »The Line of Beauty«, S. 481
Holinshed, Raphael († 1580), S. 68
– *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, S. 68
Homer, S. 54, 73, 117, 132, 178 f., 186, 200, 202, 241, 250, 259, 309, 368, 450, 529, 538
– *Ilias*, S. 119 f.
– *Odyssee*, S. 450
Hood, Thomas (1799–1845), S. 267
– »Miss Kilmannsegg and Her Precious Leg. A Golden Legend«, S. 267
– »The Song of the Shirt«, S. 267
Hooker, Richard (ca. 1554–1600), S. 76, 84
– *Laws of Ecclesiastical Politie*, S. 84
Hope, A(lec) D(erwent) (1907–2000), S. 527
– »Man Friday«, S. 527
– *Poems*, S. 527
Hopkins, Gerard Manley (1844–89), S. 311, 322 f., 524
– »God's Grandeur«, S. 323
– »Pied Beauty«, S. 322
- »terrible sonetts«, S. 311
Horaz, S. 110, 128, 162, 178, 209, 217, 241
– *Saturae*, S. 178
Horovitz, Michael (*1935), S. 413
Hospital, Janette Turner (*1942), S. 559 f.
– *Charades*, S. 560
Housman, A(lfred) E(dward) (1859–1936), S. 322, 324, 362, 440
– *A Shropshire Lad*, S. 324
Hughes, Ted (1930–98), S. 394, 399 f., 408, 419
– »Apple Tragedy«, S. 400
– *Birthday Letters*, S. 400
– *Crow*, S. 400
– »Epiphany«, S. 400
– *The Hawk in the Rain*, S. 400
– »Hawk Roosting«, S. 400
– *Lupercal*, S. 400
– *Moortown*, S. 400
– »Pibroch«, S. 400
– *Poetry in the Making*, S. 400
– »Prometheus on His Crag«, S. 400
– *Tales from Ovid*, S. 400
– »Thistles«, S. 399
– »The Thought-Fox«, S. 400
– »Thrushes«, S. 399

Hughes, Thomas (1822–96), S. 273
– *Tom Brown's Schooldays*, S. 273
Hulme, Keri (*1947), S. 522, 564
– *The Bone People*, S. 522, 564
Hulme, T(homas) E(rnest) (1883–1917), S. 329, 359–361
– »The Embankment«, S. 359
Hulse, Michael (*1955), S. 392, 404 f.
– (Hg.) *The New Poetry*, S. 392, 404
Hume, David (1711–76), S. 163, 176 f., 187
– *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 176
Hunt, Leigh (1784–1859), S. 239, 258
Hunt, William Holman (1827–1910), S. 317
The Husband's Message, S. 11
Hutcheson, Francis (1694–1746), S. 228
Huxley, Aldous (1894–1963), S. 251, 278, 344, 359, 377, 384, 428
– *Brave New World*, S. 344, 428
– *Do What You Will*, S. 251
– »The Gioconda Smile«, S. 384
– *Point Counter Point*, S. 377
– »Wordsworth in the Tropics«, S. 251
Huxley, Thomas Henry (1825–95), S. 236, 343
Huysmans, Joris-Karl, S. 335
– *A Rebours*, S. 335
Hyde, Douglas (1860–1949), S. 345

I

Ibsen, Henrik, S. 158, 298, 330, 350 f., 353, 481
– *Nora*, S. 351
Ihimaera, Witi (*1944), S. 517, 564 f.
– *Dear Miss Mansfield*, S. 517
– *The Matriarch*, S. 564
Iqbal, Muhammad (1877–1938), S. 562
Ireland, David (*1927), S. 553
– *City of Women*, S. 560
– *A Woman of the Future*, S. 560
Isherwood, Christopher William Bradshaw (1904–86), S. 353
– *The Ascent of F 6* (mit Auden), S. 353
– *The Dog Beneath the Skin* (mit Auden), S. 353
– *On the Frontier* (mit Auden), S. 353
Ishiguro, Kazuo (*1954), S. 475, 480, 494
– *Artist of the Floating* World, S. 475
– *Never Let Me Go*, S. 494
– *Remains of the Day*, S. 480
– *When We Were Orphans*, S. 481
Iyayi, Festus (*1947), S. 542
– *Heroes*, S. 542

J

Jakob I. (Jakob Vl. von Schottland) (1566–1625), S. 59 f.
– *The True Law of Free Monarchies*, S. 59 f.
James, George Payne Rainsford (1799–1860), S. 286
James, Henry (1843–1916), S297, 331, 338–342, 366, 384, 481, 497
– *The Ambassadors*, S. 341 f.
– *The Bostonians*, S. 340
– »The Figure in the Carpet«, S. 341
– *Portrait of a Lady*, S. 341
– *The Princess Casamassima*, S. 340
– *The Spoils of Poynton*, S. 341
– *The Turn of the Screw*, S. 341
– *What Maisie Knew*, S. 342
James, P(hyllis) D(orothy) (*1920), S. 489
Jeffreys, Stephen (*1950), S. 444
– *The Libertine*, S. 444
Jhabvala, Ruth Prawer (*1927), S. 481, 483, 558
– *Heat and Dust*, S. 483, 558
Jones, David (1895–1974), S. 364 f., 417
– *In Parenthesis*, S. 365
Johnson, B(ryan) S(tanley William) (1933–73), S. 472
Johnson, Colin (Narogin, Mudrooroo) (*1938), S. 564
– *Doctor Wooreddy's Prescription for Enduring the Ending of the World*, S. 564
Johnson, Linton Kwesi (*1952), S. 404, 407, 526, 569
– »Di Great Insohreckshan«, S. 569
– »Inglan Is a Bitch«, S. 404, 407
– *Tings an' Times*, S. 569
Johnson, Lionel Pigot (1867–1902), S. 355
Johnson, Samuel (1709–84), S. 113 f., 164, 170 f., 173, 198, 217, 219, 230, 241, 270
– *English Dictionary*, S. 171
– »Life of Abraham Cowley«, S. 113
– »London«, S. 164, 217
– »Preface to Shakespeare«, S. 241
– *The Vanity of Human Wishes*, S. 217
Johnson, Terry (*1955), S. 438
– *Hysteria*, S. 438
Johnston, Jennifer (*1930), S. 485
– *Fool's Sanctuary*, S. 485
– *How Many Miles to Babylon?*, S. 485
Jolley, Elizabeth (1923–2007), S. 553
– *Milk and Honey*, S. 553
– *Stories*, S. 553
Jones, David Michael (1895–1974), S. 365
– *In Parenthesis*, S. 365
Jones, Henry Arthur (1851–1929), S. 349
– *Saints and Sinners*, S. 349
Jones, Marie (*1951), S. 460
– *Stones in His Pockets*, S. 460
Jonson, Ben(jamin) (1572/3–1637), S. 53, 59, 89, 92 f., 114, 128, 135–137, 139, 143, 152–156, 221, 224
– *The Alchemist*, S. 153, 155
– *Bartholomew Fair*, S. 139
– *Catiline*, S. 143
– *Every Man in His Humour*, S. 154
– *Every Man Out of His Humour*, S. 92, 137, 152, 154
– *Sejanus*, S. 143
– *Timber, or Discoveries*, S. 92
– *Volpone*, S. 153–155
Josipovici, Gabriel (David) (*1940), S. 472
Joyce, James (1882–1941), S. 272, 330, 344, 359, 316, 365–370, 373 f., 384 f., 424, 463, 474, 483–485
– »The Dead«, S. 384
– *Dubliners*, S. 384 f.
– *Finnegans Wake*, S. 366 f., 369
– *A Portrait of the Artist as a Young Man*, S. 367
– *Stephen Hero*, S. 367
– *Ulysses*, S. 75, 203, 311, 366–368, 370
– »Eveline«, S. 385
– »The Sisters«, S. 385
Jung, Carl Gustav, S. 535
Junius-Manuskript, S. 4, 16
Juvenal, S. 127 f., 164, 178, 217, 241

K

Kafka, Franz, S. 365, 428, 551
Kane, Sarah (1971–99), S. 442–444, 448–430, 451
– *Blasted*, S. 443 f., 450
– *Cleansed*, S. 451
– *Crave*, S. 451
– *4.48 Psychosis*, S. 449, 451
– *Phaedra's Love*, S. 451
Kant, Immanuel, S. 188
Kavanagh, P.J. (*1931), S. 394
Keane, John B. (1928–2002), S. 457 f.
– *Sive*, S. 458
Keatley, Charlotte (*1960), S. 441
– *My Mother Said I Never Should*, S. 441
Keats, John (1795–1821), S. 54, 73, 113, 176, 235, 237, 239 f., 245, 258–261, 264–267, 311, 313 f., 317–320, 335, 475
– »La Belle Dame sans Merci«, S. 260 f.
– *Endymion: A Poetic Romance*, S. 259
– »The Eve of St. Agnes«, S. 259–261
– *Hyperion*, S. 261
– *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and other Poems*, S. 259

– »Ode on a Grecian Urn«, S. 259 f.
– »Ode on Melancholy«, S. 259
– »Ode to a Nightingale«, S. 259
– »Ode to Psyche«, S. 259, 260
– »On First Looking Into Chapman's Homer«, S. 54, 259
– »On the Sea«, S. 260
– »On the Sonnet«, S. 260
– »Sleep and Poetry«, S. 259
– »To Autumn«, S. 258–261
Keble, John (1792–1866), S. 304, 311
– »National Apostasy«, S. 304
Kelman, James (*1946), S. 487
– *The Disaffection*, S. 487
– *How Late It Was, How Late*, S. 487
Kemp, William, S. 155
– *Kemps Nine Days Wonder*, S. 155
Keneally, Thomas (*1935), S. 441, 563
– *Bring Larks and Heroes*, S. 554
– *The Chant of Jimmy Blacksmith*, S. 554
– *The Playmaker*, S. 554
Kennedy, A(lison) L(ouise) (*1965), S. 488
– *Everything You Need*, S. 488
– *Looking for the Possible Dance*, S. 488
– *So I'm Glad*, S. 488
Kennedy, David (*1959), S. 404
Khan-Din, Ayub (*1961), S. 454
Kháyyám, Omar, S. 324
– *Rubáiyát*, S. 324
Killigrew, Thomas (1612–83), S. 221
Kilroy, Thomas (*1934), S. 457 f.
– *The Death and Resurrection of Mr. Roche*, S. 458
– *Tea and Sex and Shakespeare*, S. 458
Kincaid, Jamaica (*1949), S. 561
– *Annie John*, S. 561
– *Lucy*, S. 561
King, Thomas (*1943), S. 563
– *Green Grass, Running Water*, S. 563
– *One Good Story, That One*, S. 563
King Alisaunder, S. 38
King Horn, S. 32
Kingsley, Charles (1819–75), S. 289, 304
– *Alton Locke, Tailor and Poet*, S. 289
Kipling, Rudyard (1865–1936), S. 328, 331–334, 355. 377, 382, 384, 418, 501, 517
– »At the End of the Passage«, S. 384
– *Barrack-Room Ballads*, S. 333
– »The Islanders«, S. 332
– *The Jungle Book*, S. 332
– *Kim*, S. 332, 517
– *Life's Handicap*, S. 332
– »McAndrew's Hymn«, S. 333
– »The Miracle of Saint Jubanus«, S. 334
– *Plain Tales from the Hills*, S. 332
– *Puck of Pook's Hill*, S. 332
– »The Record of Badalia Herodsfoot«, S. 384
– »Tommy«, S. 333
– »The Wish House«, S. 334
– »The White Man's Burden«, S. 332
– »With the Night Mail«, S. 333
Knox, John (ca. 1513–72), S. 59
Knox, Robert (1641–1720), S. 192
Kogawa, Joy (*1935), S. 565
– *Obasan*, S. 565
Kops, Bernard (*1926), S. 431
Kroetsch, Robert (1927–2011), S. 517, 527, 533 f.
– *Seed Catalogue*, S. 527, 533
– *The Studhorseman*, S. 534
Kureishi, Hanif (*1954), S. 475, 507, 509, 567, 571 f.
– *The Buddha of Suburbia*, S. 572
– *My Beautiful Laundrette*, S. 572
– »The Rainbow Sign«, S. 572
Kwei-Armah, Kwame (*1967), S. 453
– *Elmina's Kitchen*, S. 453
– *Let There Be Love*, S. 453
Kyd oder Kid, Thomas (1558–94), S. 136, 139, 145 f., 149, 151
– *Spanish Tragedy*, S. 148–150, 152

L

La Guma, (Justin) Alex(ander) (1925–85), S. 507, 549
– *The Stone Country*, S. 549
Laing, Bernard Kojo (*1946), S. 523
– *Search Sweet Country*, S. 523
Lamb, Charles (1775–1834), S. 270 f.
– »China«, S. 270
– *Essays of Elia*, S. 270
– »The Superannuated Man«, S. 270
Lamming, George (Eric) (*1927), S. 507, 512, 528, 536–539, 567, 568
– *The Emigrants*, S. 536
– *In the Castle of My Skin*, S. 536
– *Natives of My Person*, S. 537
– *Of Age and Innocence*, S. 537
– *The Pleasures of Exile*, S. 528
– *Water with Berries*, S. 528, 537
Lan, David (*1952), S. 434, 437
– *A Mouthful of Birds* (mit Caryl Churchill), S. 434, 437
Landon, Laetitia (1802–38), S. 240
Landor, Walter Savage (1775–1864), S. 268
– *Gebir*, S. 268
– *The Hellenics*, S. 268
Langland, William (ca. 1330–93), S. 42, 43, 128
– *Piers Plowman*, S. 43, 128
Larkin, Philip Arthur (1922–85), S. 251, 269, 356, 389, 392–398, 403, 407, 416
– »At Grass«, S. 399
– »Aubade«, S. 397
– »The Building«, S. 397
– »Church Going«, S. 397
– »Coming«, S. 397
– »Friday Night in the Royal Station Hotel«, S. 397
– »Here«, S. 396 f.
– *High Windows*, S. 367 f.
– *The Less Deceived*, S. 397
– »MCMXIV«, S. 398
– »Poetry of Departures«, S. 397
– »Toads Revisited«, S. 397
– *The Whitsun Weddings*, S. 397
– »The Whitsun Weddings«, S. 397
Laurence, Margaret (1926–87), S. 527, 533–535, 559
– *A Bird in the House*, S. 535
– *The Diviners*, S. 527, 534
– »Manawaka-Zyklus«, S. 534
– *The Stone Angel*, S. 534
Lawrence, D(avid) H(erbert) (1885–1930), S. 197, 279, 329–331, 342, 359, 365, 373–377, 384, 386, 394, 477, 497
– »England, my England«, S. 386
– »Fannie and Annie«, S. 384, 386
– »The Horse-Dealer's Daughter«, S. 386
– *Lady Chatterley's Lover*, S. 376
– *Morning in Mexico*, S. 376
– »Odour of Chrysanthemus«, S. 397, 399
– *The Plumed Serpent*, S. 376
– »The Prussian Officer«, S. 386
– *The Rainbow*, S. 375 f.
– »Snake«, S. 365
– *Sons and Lovers*, S. 375 f.
– »The Woman Who Rode Away«, S. 376, 386
– *Twilight in Italy*, S. 376
– *Women in Love*, S. 376
Lawson, Henry (Hertzberg) (1867–1922), S. 517 f.
– »The Drover's Wife«, S. 517
Layamon (um 1200), S. 33 f.
– *Brut*, S. 33 f.
Lazarillo de Tormes, S. 129
Lear, Edward (1812–88), S. 382
– *Book of Nonsense, S. 382*
Leavis, F(rank) R(aymond) (1895–1978), S. 261, 296 f., 496 f.

– *Mass Civilisation and Minority Culture*, S. 496
– *The Great Tradition*, S. 497
– *Two Cultures? The Significance of C.P. Snow*, S. 496
Le Carré, John (David John Moore Cornwell) (*1931), S. 490
– *The Quest for Karla*, S. 490
Lecky, William Edward Hartpole (1838–1903), S. 295
Lee, Harriet (1757–1851), S. 171
– *The Errors of Innocence*, S. 171
Lehmann, (Rudolph) John (Frederick) (1907–1987), S. 379
– *Evil was Abroad*, S. 379
Leland, John (ca. 1503–52), S. 65
– *(Leland's) Itinerary*, S. 65
Lennon, John (1940–80), S. 394
Lennox, Charlotte (1720–1804), S. 171
– *The Female Quixote*, S. 171
Leonard, Hugh (1926–2009), S. 457 f.
– *Time Was*, S. 458
Leonard, Tom (*1944), S. 405
Lessing, Doris May (*1919), S. 466, 468–470, 473, 493
– *Canopus in Argos: Archives*, S. 469 f., 493
– *Children of Violence*, S. 469
– *The Four-Gated City*, S. 469
– *The Golden Notebook*, S. 468 f., 473
– *Mara and Dann. An Adventure*, S. 493
Lessing, Gotthold Ephraim, S. 198, 204
Levy, Andrea (*1956), S. 572 f.
– *Small Island*, S. 573
Lewis, Alun (1915–44), S. 395
Lewis, Cecil Day (1904–72), S. 380, 489
Lewis, C(live) S(taples) (1898–1963), S. 102, 122, 382, 491
Lewis, M(atthew) G(regory), genannt ›Monk‹ (1775–1818), S. 274, 279
– *The Monk*, S. 274, 279
– *Tales of Wonder*, S. 265
Lewis, (Percy) Wyndham (1882–1957), S. 355, 359, 363 f., 374 f.
– *Revenge for Love*, S. 374
– *Tarr*, S. 374
Lillo, George (1693–1739), S. 173, 229
– *The London Merchant; or, The History of George Barnwell*, S. 173, 229
Littlewood, Joan (Maud), (1914–2002), S. 422
Linacre, Thomas (ca. 1460–1524), S. 72
Lochhead, Liz (*1947), S. 394, 405
– »Bagpipe Muzak, Glasgow 1990« S. 405
– »What the Pool Said On Midsummer Night's Day«, S. 407
Locke, John (1632–1704), S. 173–176, 178 f., 203
– *Essay Concerning Human Understanding*, S. 175
Lodge, David John (*1935), S. 360, 391, 465
– *Small World*, S. 465
Lodge, Thomas (1558–1625), S. 87, 128
– *Rosalynde*, S. 119
Longus, S. 123
– *Daphnis und Chloe*, S. 123
Longville, Tim, S. 404
Lovelace, Earl (*1935), S. 545
– *The Dragon Can't Dance*, S. 545
Lucan, S. 69
– *Pharsalia*, S. 69
Lucilius, S. 99
Luther, Martin, S. 129
Lydgate, John (ca. 1370–ca. 1450), S. 40, 45, 50, 145, 302
– *The Fall of Princes*, S. 145
– *The Siege of Thebes*, S. 46, 48
– *The Siege of Troy*, S. 144
– *Troy Book*, S. 40, 51
Lyly, John (ca. 1555–1606), S. 92 f., 118–123
– *Euphues and his England*, S. 121
– *Euphues. The Anatomy* of Wit, S. 122
– *Midas*, S. 92
Lynch, Martin (*1950), S. 460

M

Macaulay, Thomas Babington (1800–59), S. 224, 286, 304 f., 332
– *History of England from the Accession of James II*, S. 286, 305
– »History«, S. 286
– *Rezension von Southeys Colloquies*, S. 305
MacDonald, George (1824–1905), S. 277
– *Lilith*, S. 277
– *Phantastes*, S. 277
Macherey, Pierre (*1938), S. 498
Machiavelli, Niccolò, S. 40, 55, 64, 70 f., 76, 100, 129, 147, 149–151
– *Il Principe*, S. 40
Mackenzie, Henry (1745–1831), S. 187, 207
– *The Man of Feeling*, S. 207
– *The Man of the World*, S. 207
MacNeice, (Frederick) Louis (1907–63), S. 380, 405
– »Bagpipe Music«, S. 380, 405
– »The Sunlight on the Garden«, S. 380
Macpherson, James (1736–96), S. 186 f.
– *Fragments of Ancient Poetry*, S. 186
Madden, Deirdre (*1960), S. 486
Mahabharata, S. 521, 548
Mahon, Derek (*1941), S. 411
– »A Disused Shed in Co. Wexford«, S. 411
Mallock, William H. (1849–1923), S. 278
– *The New Republic, S. 278*
Malory, Sir Thomas (ca. 1416–1471), S. 34–38
– *Le Morte Darthur*, S. 34–38
Malouf, David (*1934), S. 530, 553–555
– *Antipodes*, S. 553
– *Harland's Half Acre*, S. 530
– *Johnno*, S. 554
– *Remembering Babylon*, S. 555
Mandeville, Bernard de (1670–1733), S. 95
– *The Fable of the Bees; or, Private Vices, Publick Benefits*, S. 95
Mandeville, Sir John († 1372), S. 183
– *Travels*, S. 183
Mankind, S. 30, 138
Mansfield, Katherine, eig. Kathleen Mansfield Beauchamp (1888–1923), S. 374, 386, 518
– *Bliss and Other Stories*, S. 386
– »The Fly«, S. 386
– *The Garden Party*, S. 384, 386
– »Sun and Moon«, S. 356
– »The Voyage«, S. 370, 384
Marber, Patrick (*1964), S. 444, 451
– *Closer*, S. 451
Marguerite de Navarre, S. 73
Mariner, Lorraine (*1974), S. 415
Marinetti, Filippo Tommaso, S. 331, 393
Marino, Giambattista, S. 117
Markandaya, Kamala (1924–2004), S. 358, 561
– *The Coffer Dams*, S. 558
– *Nectar in a Sieve*, S. 561
– *Pleasure City*, S. 558
Marlowe, Christopher (1564–93), S. 40, 53, 76, 80, 85, 87, 92 f., 129, 134–138, 141, 145 f., 150, 157, 477
– *Doctor Faustus*, S. 80, 85, 129, 135, 146, 150, 157
– *Edward II*, S. 69, 141
– *The Jew of Malta*, S. 137
– *Tamburlaine*, S. 137, 145 f.
Marowitz, Charles (*1934), S. 431
Marryat, Captain Frederick (1792–1848), S. 332
– *Mr Midshipman Easy*, S. 332
Marston, John (ca. 1575–1634), S. 151, 197
– *Antonio's Revenge*, S. 151, 157
Martin Marprelate (Autorenkollektiv), S. 59, 127
– *Pamphlete* (1588–9), S. 54
Marvell, Andrew (1621–78), S. 60–63, 86, 113–115
– »Bermudas«, S. 60
– »The Definition of Love«, S. 114

– »Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland«, S. 63
– »To his Coy Mistress«, S. 115
Marx, Karl, S. 194, 350, 497
Masefield, John Edward (1878–1967), S. 353
Massinger, Philip (1583–1640), S. 156
Masson, David (1822–1907), S. 276
– *British Novelists and their Styles*, S. 276
Matura, Mustapha (*1939), S. 569
– *As Time Goes By*, S. 569
Maturin, Charles Robert (1782–1824), S. 280
– *Melmoth the Wanderer*, S. 280
Maugham, W(illiam) Somerset (1874–1965), S. 332, 352, 384, 422
– »The Force of Circumstance«, S. 332, 384
– »Louise«, S. 384
Maurice, John Frederick Denison (1805–72), S. 304
– *Theological Essays*, S. 304
McAuley, James (1917–76), S. 554
– *Captain Quiros*, S. 554
McCafferty, Owen (*1961), S. 460
McCrae, John (1872–1918), S. 419
McDiairmid, Hugh, eig. Christopher Murray Grieve (1892–1978), S. 330, 380
– *A Drunk Man Looks at the Thistle*, S. 380
– »Hymn to Lenin«, S. 380
McDonagh, Martin (*1970), S. 461 f.
– *The Cripple of Inishmaan*, S. 462
– *Leenane Trilogy*, S. 462
– *The Lieutenant of Inishmore*, S. 462
McEwan, Ian (*1948), S. 477 f., 489
– *Atonement*, S. 478
– *Black Dogs*, S. 478
– *The Innocent*, S. 478
McGahern, John (1934–2006), S. 485
McGough, Roger (*1937), S. 414, 419
McGrath, John (Peter) (1935–2002), S. 432, 434
– *Little Red Hen*, S. 432
McGuckian, Medbh, S. 394
McGuinness, Frank (*1953), S. 460
– *Observe the Sons of Ulster*, S. 460
McLuhan, Marshall, S. 533
McPherson, Conor (*1971), S. 461
McRobbie, Angela (*1951), S. 498
Mda, Zakes (*1948), S. 552
– *The Heart of Redness*, S. 552
Meanjin, S. 519
Melville, Herman (1819–91), S. 556
– *Moby Dick*, S. 556
Melville, Pauline (*1941), S. 568
– »Eat Labba and Drink Creek Water«, S. 568
– *Shape-Shifter*, S. 568
Mercer, David (1928–80), S. 435
Meredith, George (1828–1909), S. 279, 293, 296 f., 311, 320, 482
– *The Egoist*, S. 279, 296 f.
– *Modern Love*, S. 311, 320
– *On the Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit*, S. 296
– *The Ordeal of Richard Feverel*, S. 297
Metaphysical Lyrics and Poems, S. 102, 113–116
Michelet, Jules, S. 80
Middleton, Peter (*1950), S. 414
Middleton, Thomas (1580–1627), S. 156
Mill, John Stuart (1806–73), S. 251, 298, 304–306
– *Autobiography*, S. 306
– *On Liberty*, S. 304
– *Principles of Political Economy*, S. 308
– *The Subjection of Women*, S. 298
– *A System of Logic*, S. 305
Miller, Arthur (1915–2005), S. 423
Milne, Alan Alexander (1882–1956), S. 382
– *Winnie-the-Pooh*, *S. 382*
Milton, John (1608–74), S. VIII, 51–88, 99–104, 111–158, 173, 179, 184, 212 f., 219, 248–253, 259, 261, 409, 468, 476, 491, 495
– *Areopagitica*, S. 380
– *Comus*, S. 123
– *The Doctrine and Discipline of Divorce*, S. 134
– *History of Britain*, S. 130
– »Lycidas«, S. 123
– »Of Education«, S. 77
– »On his Blindness«, S. 112
– »On the Late Massacre in Piemont«, S. 112
– *Paradise Lost*, S. 53, 82, 98, 118 f., 123, 131–134, 213, 250, 253, 491
– *Paradise Regained*, S. 70, 82, 118, 1320, 133, 450
– *The Reason of Church Government*, S. 130, 133
A Mirror for Magistrates, S. 103
Mistry, Rohinton (*1952), S. 506, 549, 566
– *A Fine Balance*, S. 506
– *Tales from Firozsha Baag*, S. 566
Mitchell, Gary (*1965), S. 460
Mitford, Mary Russell (1787–1855), S. 338
– *Our Village*, S. 338
Mo, Timothy (*1950), S. 425, 430, 476, 483, 569
– *Sour Sweet*, S. 569
Molloy, M[ichael] J[oseph] (1917–1994), S. 457
Moorcock, Michael (*1939), S. 492
Montagu, Lady Mary Wortley (1689–1762), S. 172
Montague, John (Patrick) (*1929), S. 394
Montaigne, Michel Eyquem de, S. 79, 99–101, 247
– *Essais*, S. 99
– »Of the Caniballes« (s.auch Florio), S. 79
Montemayor, Jorge de, S. 123, 125
– *Siete libros de la Diana*, S. 123
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, S. 219
– *Lettres Persanes*, S. 219
Montrose, Louis (*1946), S. 498
Monty Python and the Holy Grail, S. 38
Moodie, Susanna (1805–85), S. 517, 559, 565
Moore, Edward (1712–57), S. 229, 277
– *The Gamester*, S. 229
Moore, George Augustus (1852–1933), S. 337
– *Esther Waters*, S. 337
Moore, Marianne Craig (1887–1972), S. 398
Morris, William (1834–96), S. 39, 78, 308, 312, 318, 320, 344
Moorhouse, Frank (*1938), S. 517, 553
– *The Americans, Baby*, S. 553
– *The Electrical* Experience, S. 553
More, Hannah (1745–1833), S. 381
More, Sir Thomas (Thomas Morus) (ca. 1477–1535), S. VIII, 51, 72–158, 287, 343
– *Utopia*, S. 74, 77–81, 343
Morgan, Edwin (1920–2010); 413
Morley, David, S. 103, 404
Morris, William (1834–96), S. 39, 78, 308, 318, 320, 344
– *The Defence of Guenevere*, S. 320
– *The Earthly Paradise*, S. 320
– »The Haystack in the Floods«, S. 320
– *The Life and Death of Jason*, S. 320
– *News from Nowhere*, S. 344
– *Sigurd the Volsung*, S. 320
– *The Well at the World's End*, S. 320
Morrison, Arthur (1863–1945), S. 337
– *Tales of Mean Streets*, S. 337
Le Morte Arthur, S. 34–38
Motion, Andrew (*1952), S. 392, 394, 405, 408, 413
Motton, Gregory (*1961), S. 444
– *Cat and Mouse (Sheep)*, S. 444
Mottram, Eric (1924–1995), S. 413
Mphahlele, Ezekiel (Es'kia) (1919–2008), S. 549
– *Down Second Avenue*, S. 549
Mtshali, Oswald Mbuyiseni (*1940), S. 526

– *Sounds of a Cowhide Drum*, S. 526
Müller, Heiner, S. 150
Munro, Alice (*1931), S. 534 f., 559
– »Chaddeleys and Flemings«, S. 535
– *Lives of Girls and Women*, S. 535
– *The Moons of Jupiter*, S. 535
Munro, Hector Hugh (1865–1935), S. 384
– »Saki«, S. 384
– »Sredni Vashtar«, S. 384
– »Esmé«, S. 384
Mtwa, Percy (*1956), S. 551
– *Woza Albert!*, S. 551
Muir, Edwin (1887–1959), S. 364 f., 394
– »Horses«, S. 365
Mukherjee, Bharati (*1940), S. 506, 558
– *Darkness*, S. 486, 489, 517, 546
Muldoon, Paul (*1951), S. 394, 403
– *The Annals of Chile*, S. 394
– »The Big House«, S. 403
– »Identities«, S. 403
– »Immram«, S. 403
– »Incantata«, S. 403
Murdoch, Iris Jean (1919–99), S. 463, 466, 470–473, 486
– »Against Dryness«, S. 470
– *The Black Prince*, S. 471
– *The Message to the Planet*, S. 470
– *The Sea, the Sea*, S. 471
– *Under the Net*, S. 470
Murphy, Tom (*1935), S. 457–459
– *Bailegangaire*, S. 459
– *Famine*, S. 459
Murray, Les(lie Allan) (*1938), S. 527, 555
– *The Boy Who Stole the Funeral*, S. 555
– *Ethnic Radio*, S. 555
– *The Vernacular Republic*, S. 527

N

Nabokov, Vladimir Vladimirovich (1899–1977), S. 471
– *Lolita*, S. 471
Nagarkar, Kiran (*1942), S. 522
– *God's Little Warrior*, S. 571
– *Saat Sakkam Trichalis*, S. 522
Naipaul, Sir V(idiadhar) S(urajprasad) (*1932), S. 507, 510, 537, 546 f., 547, 557, 567 f., 573
– *An Area of Darkness*, S. 546
– *A Bend in the River*, S. 546
– *The Enigma of Arrival*, S. 568
– *A House for Mr. Biswas*, S. 546
– *The Middle Passage*, S. 512, 527, 537–540, 546
– *Miguel Street*, S. 546
– *The Mimic Men*, S. 546
– *A Way in the World*, S. 568
Narayan, R(asipuram) K(rishnaswamy) (1906–2001), S. 518, 536, 557
– *The Guide*, S. 557
– »Malgudi«-Romane, S. 536, 557
Nashe, Thomas (1567–1601), S. 76, 87, 93, 118, 127–130
– *Pierce Penniless*, S. 128
– *The Unfortunate Traveller*, S. 76, 118, 127–130
Neilson, Anthony (*1967), S. 444 f.
– *The Censor*, S. 445
– *The Penetrator*, S. 445
The New Apocalypse, S. 395
Newgate Calendar, S. 172
New Lines (1956), S. 392, 396
New Lines II (1963), S. 392
Newman, John Henry (1801–90), S. 236, 304, 315, 322
– *Apologia pro Vita Sua*, S. 304
– *The Idea of a University*, S. 304
– *Lectures on the Present Position of Catholics in England*, S. 304
The New Poetry (1962), hg. A. Alvarez, S. 365
The New Poetry (1993), hg. M. Hulse, S. 392, 404
New Signatures, S. 380
Newton, Sir Isaac (1642–1727), S. 18, 165, 173–175, 215, 219, 237, 248 f., 253, 306, 342
– *Opticks*, S. 173, 219
– *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, S. 174
Ngema, Nbongeni (*1955), S. 551
– *Woza Albert!*, S. 551
Ngugi wa Thiong'o (James Ngugi) (*1938), S. 507, 519–521, 541, 544
– *Decolonizing the Mind*, S. 520
– *Detained*, S. 519
– *Devil on the Cross*, S. 519
– *A Grain of Wheat*, S. 541
– *Petals of Blood*, S. 521, 544
Nichols, Grace (*1950), S. 404, 407, 561
– *The Fat Black Woman Poems*, S. 561
– *i is a long-memoried woman*, S. 561
– »Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath«, S. 407
Nietzsche, Friedrich, S. 329, 350, 358, 366, 375, 387, 393f
Nkosi, Lewis (1936–2010), S. 550
– *Mating Birds*, S. 550
Norfolk, Lawrence (*1963), S. 482
– *Lemprière's Dictionary*, S. 482
Norris, Christopher (*1947) 499
North, Sir Thomas (ca. 1535-ca. 1601), S. 79
Norton, Thomas (1532–84), S. 69, 126, 138
– *Gorboduc* (mit Thomas Sackville), S. 69
Norton-Taylor, Richard (*1944) 455
Nowra, Louis (*1950), S. 555
– *The Golden Age*, S. 555
Nye, Robert (*1939), S. 472.
– *Faust*, S. 472

O

O'Brien, Edna (*1932), S. 485
– *Country Girls Trilogy*, S. 485
– *Down by the River*, S. 485
– *House of Splendid Isolation*, S. 485
– *Ireland Trilogy*, S. 485
– *Wild Decembers*, S. 485
O'Brien, Flann (1911–66), S. 369
– *At Swim-Two-Birds, S. 369*
O'Casey, Sean (John Casey) (1880–1964), S. 348, 350, 421 f., 456f
– *Juno and the Paycock*, S. 348
– *The Plough and the Stars, S. 348*
O'Connor, Frank, eig. Michael Francis O'Donovan (1903–66), S. 348, 384
– »Guests of the Nation«, S. 384
Ogden, Charles Kay (1889–1957), S. 495f
– *The Plough and the Stars*, S. 495
– *The Meaning of Meaning* (mit Richards, I. A.), S. 495
O'Faolain, Sean (1900–1991), S. 333
– *Come Back to Erin*, S. 373
– »Sinners«, S. 384
O'Grady, Standish James (1846–1928), S. 345
– *History of Ireland*, S. 345
Okara, Gabriel (*1921), S. 522
– *The Voice*, S. 522
O'Kelly, Donal (*1958), S. 459
Okigbo, Christopher (1932–67), S. 524
– *Labyrinths*, S. 524
Okri, Ben (*1959), S. 543, 545, 567
– *The Famished Road*, S. 543, 545
– *Infinite Riches*, S. 545
– *Songs of Enchantment*, S. 545
Oldham, John (1653–83), S. 172
Ondaatje, Michael (*1943), S. 566, 573 f.
– *The Cinnamon Peeler*, S. 566
– *The English Patient*, S. 573 f.
– *Handwriting*, S. 566
– *In the Skin of a Lion*, S. 566
– *Running in the Family*, S. 566

O'Neill, Eugene (1888–1953), S. 423
O'Rowe, Mark (*1970), S. 461
– *Howie the Rookie*, S. 461
Orrmulum, S. 21
Ortega y Gasset, José, S. 329
Orton, Joe (1933–67), S. 433, 438
Orwell, George, eig. Eric Arthur Blair (1903–50), S. 379, 463, 465, 493
– *Animal Farm*, S. 379
– *Burmese Days*, S. 379
– *Down and Out in Paris and London*, S. 379
– *Homage to Catalonia*, S. 379
– *»Ingsoc«*, S. 379
– *Nineteen Eighty-Four*, S. 379, 463
– »Shooting an Elephant«, S. 379
– »Such, Such Were the Joys«, S. 379
Osborne, Dorothy (1627–95), S. 99
Osborne, John James (1929–94), S. 354, 423 f., 427 f., 432
– *The Entertainer*, S. 432
– *Look Back in Anger*, S. 423, 427, 463
– *Luther*, S. 432
Osofisan, Femi (*1946), S. 542
– *Morountodoun*, S. 542
Ossian, S. Macpherson
O'Sullivan, Maggie (*1951); S. 418
Oswald, Alice (*1966), S. 416
Otway, Thomas (1652–85), S. 222
– *Venice Preserv'd; or, A Plot Discovered*, S. 222
Ovid, S. 42, 73
– *Heroides*, S. 42
Owen, Robert (1771–1858), S. 236
–*A New View of Society*, S. 236
Owen, Wilfred (1893–1918), S. 355, 357, 379, 418, 479
– »Anthem for Doomed Youth«, S. 357
– *The Owl and the Nightingale*, S. 40 f.

P

Page, Louise (*1955), S. 433, 437
– *Tissue*, S. 437
Paine, Thomas (1737–1809), S. 187, 233, 439
– *The Rights of Man*, S. 233
Paley, William (1743–1805), S. 342
– *Natural Theology: or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*, S. 342
Palgrave, Francis Turner (1824–97), S. 102
– *The Golden Treasury*, S. 102
Palmer, Samuel (1805–1881), S. 268
– »Shoreham: Twilight Light«, S. 268
Parker, Stewart (1941–1988), S. 459
Parks, Tim (*1954), S. 489
Parker-Manuskript, S. 18
Pasolini, Pier Paolo (1922–75), S. 47
Pastoral Care (s. Gregor I.), S. 17
Pater, Walter (1839–94), S. 237, 335 f.., 354
– »Essay on Style«, S. 335
– *Greek Studies*, S. 336
– *Marius the Epicurean*, S. 335
– *Studies in the History of the Renaissance*, S. 335
Paterson, Don (*1963), S. 416
Patience, S. Gawain-Dichter
Patmore, Coventry Kersey Dighton (1823–96), S. 238, 311, 318, 320 f.
– »A London Fete«, S. 320
– *The Angel in the House*, S. 238, 320
– »Love's Perversity«, S. 320
– »To the Body«, S. 320
– *The Unknown Eros*, S. 320
Pattison, Mark (1813–84), S. 269
– *Memoirs*, S. 269
Paulus Orosius (385–420), S. 17
– *Historia adversum Paganos*, S. 17
Peake, Mervyn (1911–1968), S. 491
– *Gormenghast*, S. 491
p'Bitek, Okot (1931–82), S. 522, 524, 525, 542
– *Song of Lawino*, S. 522, 524
– »Song of Prisoner«, S. 542
– *Two Songs*, S. 542
Peacock, Thomas Love (1785–1866), S. 246, 278
– *Headlong Hall, S. 278*
Pearl, S. Gawain-Dichter
The Penguin Book of Contemporary British Poetry, S. 392, 403, 408
The Penguin Book of Poetry from Britain and Ireland since 1945, S. 392
Penhall, Joe (*1967), S. 444, 451 f.
– *Blue/Orange*, S. 451 f.
Pepys, Samuel (1633–1703), S. 99, 172
– *Diary*, S. 99, 172
Percy, Thomas, eig. Piercy (1729–1811), S. 186
– *Reliques of Ancient English Poetry*, S. 186
Peterborough Chronicle, The, S. 22
Petrarca, Francesco, S. 71, 73, 104–108
– »Una candida cerva«, S. 106
– *Canzoniere*, S. 104–108
– *Trionfi*, S. 73
– »Zefiro torna«, S. 105
Phalaris, S. 177
Philips, Ambrose (1674–1749), S. 180
– *Pastorals*, S. 180
Phillips, Caryl (*1958), S. 512, 537, 568
– *Cambridge*, S. 568
Pico della Mirandola, Giovanni, S. 74
Pinero, Sir Arthur Wing (1855–1934), S. 349
– *The Profligate*, S. 349
Pinnock, Winsome (*1961), S. 442, 569
– *Leave Taking*, S. 569
Pinter, Harold (1930–2008), S. IX, 423, 428–430, 435 f., 439, 443, 445, 450
– *Betrayal*, S. 429
– *The Birthday Party*, S. 428 f.
– *The Caretaker*, S. 429
– *Celebration*, S. 439
– *The Homecoming*, S. 429
– *Landscape/Silence*, S. 429
– *Mountain Language*, S. 429, 439
– *The New World Order*, S. 439
– *No Man's Land*, S. 429
– *One for the Road*, S. 429
Pirandello, Luigi, S. 137, 457
Plater, Alan (1935–2010), S. 47
Plath, Silvia (1932–63), S. 399 f., 419
Platon, S. 72, 78 f., 91, 278
– *Die Republik*, S. 78
Plautus, S. 139 f.
– *Menaechmi*, S. 140
Plutarch, S. 73, 143, 199
– *Parallelbiographien*, S. 143
Poe, Edgar Allan (1809–49), S. 270, 281, 335
– »The Murders in the Rue Morgue«, S. 281
Poliakoff, Stephen (*1952), S. 435
– *City Sugar*, S. 435
– *Coming in to Land*, S. 435
Pope, Alexander (1688–1744), S. 163 f., 164, 167–169, 173, 177–182, 186 f., 208–213, 216 f., 227, 241, 265 f., 317, 358, 539
– *The Dunciad*, S. 212 f., 266
– »Epistle to Augustus«, S. 164
– *An Essay on Criticism*, S. 177, 182, 241
– *An Essay on Man*, S. 182, 358
– *Iliad*, S. 178
– *Imitations of Horace*, S. 191
– *Pastorals*, S. 180
– *The Rape of the Lock*, S. 178–180
– *Windsor Forest*, S. 181 f., 184
Pound, Ezra Weston Loomis (1885–1972), S. 130, 329 f., 355, 358–361, 394, 403
– *Cantos*, S. 361
– »Envoi«, S. 361
– »A Few Don'ts«, S. 359
– *Hugh Selwyn Mauberley*, S. 361
– »In a Station of the Metro«, S. 358
– »The Lake Isle«, S. 355
– *Poetry*, S. 359
Powell, Anthony (Dymoke) (1905–2000), S. 463, 475
– *A Dance to the Music of Time*, S. 463
Powell, Michael (1904–90), S. 47

Pratchett, Terry (*1948), S. 491
Pressburger, Emeric (1902–88), S. 47
Preston, Thomas (1537–98), S. 139, 157
– *Cambyses*, S. 139, 157
Priestley, J(ohn) B(oynton) (1894–1984), S. 352, 463
– *Time and the Conways*, S. 352
Prior, Matthew (1664–1721), S. 167, 212
– *Alma: or, The Progress of the Mind*, S. 212
Pritchett, V(ictor) S(awdon) (1900–97), S. 384
– »Many are Disappointed«, S. 384
Prynne, J(eremy) H(alward) (*1936), S. 404, 417 f.
– »The Glacial Question, Unsolved«, S. 404
Purchas, Samuel (ca. 1577–1626), S. 95 f., 256
– *Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrimes*, S. 95, 256
Pullman, Philip (*1946), S. 491
Purdy, Al(fred Wellington) (1918–2000), S. 530 f.
– *Being Alive*, S. 531
Puttenham, George (ca. 1529–91), S. 92 f., 103 f.
– *The Arte of English Poesie*, S. 92

Q

Queneau, Raymond, S. 470

R

Rabelais, François, S. 202
Racine, Jean, S. 177
Radcliffe, Ann (1764–1823), S. 279 f.
– *The Mysteries of Udolpho*, S. 279
Raine, Craig (*1944), S. 400–402
– *History: The Home Movie*, S. 402
– »An Inquiry into Two Inches of Ivory«, S. 401
– »A Martian Sends a Postcard Home«, S. 401
Raine, Kathleen (Jessie) (1908–2003), S. 393, 395
Ralegh oder Raleigh, Sir Walter (ca. 1554–1618), S. 70, 76, 97 f., 107, 119–121, 402
– *The Discovery of the Large, Rich, and Beautifull Empire of Guiana*, S. 97
– *The History of the World*, S. 70
Ramanujam, A(ttipat) K(rishnaswami) (1929–93), S. 521
Ramayana, S. 521
The Rambler, S. 170, 219
Ramsay, Allan (1686–1758), S. 187
Ramus, Petrus, eig. Pierre de la Ramée, S. 93
Rankin, Ian (*1960), S. 489
Rao, Raja (1908–2006), S. 521, 557
– *Kanthapura*, S. 521, 557
– *The Serpent and the Rope*, S. 557
Rastell, John (ca. 1475–1536), S. 118
– *A Hundred Merry Tales*, S. 118
Rattigan, Sir Terence Mervyn (1911–77), S. 422
Ravenhill, Mark (*1966), S. 444, 448–452
– *Faust is Dead*, S. 449
– *Shopping and Fucking*, S. 448 f.
Raworth, Tom (*1938), S. 413, 418
Read, Herbert (1893–1968), S. 418
Reading, Peter (1946–2011), S. 406
– »Ukulele Music«, S. 406
Reid, Christina (*1942), S. 460
Reid, Christopher (*1949), S. 400 f.
– *Arcadia*, S. 401
– »Arcadia«, S. 373
Reid, Graham (*1945), S. 459
The Review, S. 167, 192
Rendell, Ruth (*1930), S. 167, 192
– *Simisola*, S. 489
Rhys, Jean (Ella Gwendolen Rees Williams) (ca. 1890–1979), S. 529, 561
– *Wide Sargasso Sea*, S. 529, 561
Richards, Ivor Armstrong (1893–1979), S. 495 f.
– *The Meaning of Meaning*, S. 495
– *Principles of Literary Criticism*, S. 495
– *Practical Criticism*, S. 495
Richardson, Dorothy (1873–1957), S. 372
– *Pilgrimage*, S. 372
Richardson, Samuel (1689–1761), S. 127, 166, 189, 191, 195–201, 204 f., 216, 241 f., 280, 298
– *Sir Charles Grandison*, S. 198
– *Clarissa; or: The History of a Young Lady*, S. 191, 198, 298
– *Pamela, or Virtue Rewarded*, S. 166, 196–198, 242, 298
– »A Young Woman in Town to her Sister in the Country, recounting her narrow Escape from the Snare the Day Before«, S. 196
Richler, Mordecai (1931–2001), S. 565
– *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, S. 565
– *Solomon Gursky Was Here*, S. 565
Rickman, Alan (*1946), S. 455
– *My Name is Rachel Corrie*, S. 455
Ridley, Philip (*1960), S. 444
– *The Fastest Clock in the Universe*, S. 444
– *Ghost from a Perfect Place*, S. 444
– *Mercury Fur*, S. 444
– *The Pitchfork Disney*, S. 444
Rive, Richard (1931–89), S. 546
– *»Buckingham Palace«, District Six*, S. 546
Robbe-Grillet, Alain, S. 474
Robertson, T(homas) W(illiam) (1929–71), S. 349
– *Caste*, S. 349
Robinson, Mary (1758–1800), S. 240
Roche, Billy (*1949), S. 459
Rochester, John Wilmot, 2. Earl of (1647–80), S. 178
Rosen, Michael (*1946), S. 419
Rosenberg, Isaac (1890–1918), S. 357, 418
– »Break of Day in the Trenches«, S. 357
Rossetti, Christina Georgina (1830–94), S. 311, 318–320, 476
– *Goblin Market and Other Poems*, S. 319
– »I look for the Lord«, S. 319
– »Monna Innominata«, S. 319
Rossetti, Dante Gabriel (1828–82), S. 311 f., 316–320
– »The Blessed Damozel«, S. 318
– »The Burden of Nineveh«, S. 318
– »Eden Bower«, S. 318
– »The House of Life«, S. 311, 318 f.
– »Sister Helen«, S. 318
– »A Trip to Paris and Belgium«, S. 319
– »Willowwood«, S. 319
– »The Woodspurge«, S. 319
Rousseau, Jean-Jacques, S. 188, 194, 198, 207, 243–247, 281, 381
– *Bekenntnisse*, S. 243
– *Émile, ou De l'éducation*, S. 381
– *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, S. 244 f.
Rowe, Nicholas (1674–1718), S. 22, 229
– *Jane Shore*, S. 229
– *Lady Grey*, S. 229
Rowe, William (*1931), S. 418
Rowling, Joanne K. (*1965), S. 491
Roy, Arundhati (*1961), S. 506, 562
– *The God of Small* Things, S. 562
– *The Ruin*, S. 11
Rumens, Carol (*1944), S. 407, 408
– »A Marriage«, S. 408
– »Stealing the Genre«, S. 407
Rushdie, Salman (*1947), S. 437, 475, 479, 501 f., 506, 509 f., 522, 547–549, 558, 567, 570–574
– »The Empire Writes Back«, S. 501, 510, 571
– *East, West*, S. 558
– *Midnight's Children*, S. 475, 479, 501, 547
– *The Satanic Verses*, S. 570–573

– *Shalimar the Clown*, S. 574 f.
– *Shame*, S. 547
Ruskin, John (1819–1900), S. 303, 307–309, 335
– *The Crown of Wild Olives*, S. 309
– *Fors Clavigera*, S. 309
– *Modern Painters*, S. 308
– *The Seven Lamps of Architecture*, S. 308
– *The Stones of Venice*, S. 308
– *Time and Tide*, S. 309
– *Unto this Last*, S. 308
Russell, Bertrand Arthur William, 3. Earl Russell (1872–1970), S. 366
Russell, George William (Æ) (1867–1935), S. 347
Rymer, Thomas (1641–1713), S. 222, 227

S

Sackville, Thomas, 1. Earl of Dorset and Baron Buckhurst (1536–1608), S. 69, 126, 138
– *Gorboduc* (mit Thomas Norton), S. 126
Sade, Donatien Alphonse, Comte, bekannt als Marquis de, S. 334
Said, Edward W. (1935–2003), S. 499, 508–510
– *Culture and Imperialism*, S. 499, 509
– *Orientalism*, S. 499, 509
Sannazaro, Jacopo, S. 119, 123–125
– *Arcadia*, S. 125
Saro-Wiwa, Ken (1941–95), S. 518, 523, 542
– *A Month and a Day*, S. 542
– *Sozaboy*, S. 518, 523
Sartre, Jean-Paul, S. 424, 470
Sassoon, Siegfried Louvain (1886–1967), S. 357, 379, 418, 479
Sayers, Dorothy (1893–1957), S. 489
Scott, Paul Mark (1920–78), S. 389, 483, 501
Scott, Robert Falcon (1868–1912), S. 9
Scott, Sir Walter (1771–1832), S. 205, 235, 238, 240, 265 f., 274 f., 278, 283–286, 302
– *The Antiquary*, S. 286
– *The Heart of Midlothian*, S. 286
– *Ivanhoe*, S. 286
– *Kenilworth*, S. 274
– *Old Mortality*, S. 286
– *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*, S. 284
– *Waverley-Romane*, S. 283, 299
Schiller, Friedrich von, S. 233, 306
The Seafarer, S. 10 f.
Schnitzler, Arthur, S. 440
– *Der Reigen*, S. 440
Selvon, Samuel (1923–94), S. 507, 523, 537, 567 f.
– *The Lonely Londoners*, S. 523, 568
– *Moses Ascending*, S. 568
Seneca, S. 73, 93, 99 f., 139 f.
Senior, Olive (*1941), S. 561
– *Arrival of the Snake-Woman and Other Stories*, S. 561
– *Discerner of Hearts and Other Stories*, S. 561
Seth, Vikram (*1952), S. 506, 549
– *A Suitable Boy*, S. 549
Shadwell, Thomas (ca. 1642–92), S. 212
Shaffer, Peter Levin (*1926), S. 424, 432, 435, 437
– *Amadeus*, S. 432
– *Equus*, S. 435
– *Lettice and Lovage*, S. 437
– *The Royal Hunt of the Sun*, S. 435
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3. Earl of (1671–1713), S. 176, 183 f., 212, 228 f.
– *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, S. 176
Shakespeare William (1564–1616), S. XII, XIII, 40, 52 f., 58 f., 65—69, 72 f., 75, 79, 87, 89, 92–95, 97, 104, 107–111, 115, 122 f., 125 f., 134–159, 163, 173, 221 f., 229, 241, 270 f., 344, 352–356, 363, 381, 421, 430 f., 440, 458, 468, 471, 475, 477, 498, 517, 527 f.
– *Antony and Cleopatra*, S. 144, 222
– *As You Like It*, S. 123, 125, 137, 139, 153, 155
– *The Comedy of Errors*, S. 140
– *Coriolanus*, S. 67, 75, 144
– *Cymbeline*, S. 155
– *Hamlet*, S. 58, 85 f., 92, 135, 137, 145–151, 155–157, 430 f., 471
– *Henry IV*, S. 138–143
– *Henry V*, S. 92, 115, 117, 136, 138, 140–142, 145
– *Henry VI*, S. 141, 145
– *Henry VIII*, S. 136, 141
– *Julius Caesar*, S. 144
– *King John*, S. 141
– *King Lear*, S. 126, 138, 157
– »Love's not Time's Fool«, S. 110, 116
– *Macbeth*, S. 147, 157
– *Measure for Measure*, S. 59, 126, 158
– *The Merchant of Venice*, S. 94, 153, 155
– *The Merry Wives of Windsor*, S. 138, 153
– *A Midsummer Night's Dream*, S. 92, 139, 151–155, 353, 477 f.
– »My mistress' eyes are nothing like the sun«, S. 111
– *Much Ado About Nothing*, S. 138, 153
– *Othello*, S. 138, 1490, 145, 458
– *Pericles*, S. 155
– *The Rape of Lucrece*, S. 110
– *Richard II*, S. 65, 110, 138, 141 f., 145
– *Richard III*, S. 141 f.
– *Romeo and Juliet*, S. 145
– »Shall I compare thee to a summer's day«, S. 110
– *Sonnets*, S. 109 f.
– *The Taming of the Shrew*, S. 137
– *The Tempest*, S. 126, 155, 471, 517, 527
– *Titus Andronicus*, S. 143
– *Troilus and Cressida*, S. 75, 144, 158
– *Twelfth Night, Or What You Will*, S. 95, 139, 153 f., 155
– *The Two Gentlemen of Verona*, S. 122, 155
– *Venus and Adonis*, S. 110
– *The Winter's Tale*, S. 87, 123, 155
Shakespeare in Love, S. 440
Shamsie, Kamila (*1973), S. 574
– *Burnt Shadows*, S. 574
Shapcott, Jo (*1953), S. 415 f.
Shaw, (George) Bernard (1856–1950), S. 158, 331, 342–344, 348, 350 f., 394, 421 f.
– *Arms and the Man*, S. 351
– *Back to Methuselah*, S. 350
– *Man and Superman*, S. 351
– *Mrs Warren's Profession*, S. 351
– *Saint Joan*, S. 351
Shelley, Mary Wollstonecraft (geb. Godwin) (1797–1851), S. 272, 280, 288, 301, 312, 316, 486, 492
– *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, S. 272, 280 f., 288, 301, 486
Shelley, Percy Bysshe (1792–1822), S. 113, 237, 239 f., 246–267
– *Adonais*, S. 264
– *Alastor; or, The Spirit of Solitude*, S. 263
– »The Cloud«, S. 264
– *Defence of Poetry*, S. 246
– *Epipsychidion*, S. 264
– »Hymn to Intellectual Beauty«, S. 263
– *The Mask of Anarchy*, S. 262
– *The Necessity of Atheism*, S. 262
– »Ode to the West Wind«, S. 262, 264
– *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama*, S. 262–264
– *Queen Mab*, S. 262
– *The Revolt of Islam. A Poem in Twelve Cantos*, S. 263
– »To a Skylark«, S. 262, 264
– *The Triumph of Life*, S. 264
– *The Witch of Atlas*, S. 264
Sheridan, Richard Brinsley (1751–1816), S. 230
– *The Rivals*, S. 230
– *A School for Scandal*, S. 230
Sidney, Sir Philip (1551–86), S. 53, 73, 88, 90–93, 103 f., 107–111, 114, 118–120, 123–128, 139, 156, 504

– *Arcadia*, S. 123–127
– *Astrophel and Stella*, S. 104, 108
– *Defence of Poesie*, S. 90 f., 103, 108, 246
– »Loving in truth«, S. 108
Sidney Herbert, Mary, Countess of Pembroke (1561–1621), S. 73, 111
Sidhwa, Bapsi (*1938), S. 507, 562
– *Ice-Candy Man*, S. 562
Sillitoe, Alan (1928–2010), S. 464
– *The Loneliness of the Long Distance Runner*, S. 464
– *Saturday Night and Sunday Morning*, S. 464
Simon, Barney (1932–95), S. 551
– *Woza Albert!*, S. 551
Sinfield, Alan (*1941), S. 59, 91, 498
– *Political Shakespeare*, S. 498
Sir Gawain and the Green Knight, s. Gawain-Dichter
Sisson, C(harles) H(ubert) (1914–2003), S. 403
– *Collected Poems*, S. 403
Sista Rootz, S. 406
– »Dictionary Black (Trap)«, S. 406
Sitwell, Dame Edith Louisa (1887–1964), S. 364 f.
– »Sir Beelzebub«, S. 364 f.
Skelton, John (ca. 1460–1529), S. 127
Skipsey, Joseph (1832–1903), S. 325
Slovo, Gillian (*1952), S. 454
Smart, Christopher (1722–71), S. 168
Smiles, Samuel (1812–1904), S. 194
– *Self-Help*, S. 194
Smith, Adam (1723–90), S. 183
– *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, S. 183
Smith, Charlotte (1749–1806), S. 240
Smith, Michael (1954–83), S. 526
Smith, Stevie (1902–71), S. 407
– »Piggy to Joey«, S. 407
Smith, Zadie (*1975), S. 572, 567, 475
– *White Teeth*, S. 572
Smollett, Tobias George (1721–71), S. 205 f.
– *The Adventures of Peregrine Pickle*, S. 206
– *The Adventures of Roderick Random*, S. 206
– *Humphrey Clinker*, S. 205 f.
Snow, C(harles) P(ercy), Baron Snow of Leicester (1905–80), S. 463, 475, 496
– *Strangers and Brothers*, S. 463
– *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, S. 496
Soans, Robin (*1947), S. 455
Southey, Robert (1774–1843), S. 266 f., 305
– »Inscriptions for the Caledonian Canal«, S. 267
– »The Pig«, S. 267
– *A Vision of Judgement*, S. 266
Soyinka, Wole (*1934), S. 516 f., 522, 524 f., 542–544
– *A Dance in the Forest*, S. 525
– *Death and the King's Horseman*, S. 525
– *Kongi's Harvest*, S. 522, 542 f.
– *The Lion and the Jewel*, S. 525
– *Madmen and Specialists*, S. 542 f.
Spark, Dame Muriel (1918–2006), S. 283, 466, 471 f., 482
– *The Abbess of Crewe*, S. 472
– *Aiding and Abetting*, S. 472
– *The Comforters*, S. 472
– *The Driver's Seat*, S. 472
– *The Girls of Slender Means*, S. 472
– *Loitering with Intent*, S. 472
– *Not to Disturb*, S. 472
– *The Only Problem*, S. 472
– *The Prime of Miss Jean Brodie*, S. 283, 472, 489
– *The Spectator*, S. 168, 218 f., 287
Spencer, Herbert (1820–1903), S. 343
Spender, Sir Stephen Harold (1909–95), S. 379 f.
– »The Express«, S. 380
– »In No Man's Land«, S. 380
– »I think continually of those who were truly great«, S. 379
– »The Landscape near an Aerodrome«, S. 380
Spenser, Edmund (1552–99), S. 53, 57, 69, 103, 107, 109 f., 114, 116, 118–125, 128, 131, 259, 266, 322
– *Amoretti*, S. 107, 109
– *Colin Clouts come home again*, S. 57
– *Faerie Queene*, S. 53, 57, 69, 118–124
– »Like as a huntsman after weary chase«, S. 107
– *Mutability Cantos*, S. 110
– *Shepheardes Calender*, S. 57, 103, 119, 123–125
Spivak, Gayatri Chakravorty (*1942), S. 508–510
– »Can the Subaltern Speak?«, S. 509
– *In Other Worlds*, S. 509
– *Outside in the Teaching Machine*, S. 509
Stead, C(hristian) K(arlson) (*1932), S. 517
– *Mansfield*, S. 517
Steele, Sir Richard (1672–1729), S. 163, 167 f., 218, 226, 228–230
– »The Case of the Petticoat«, S. 218
– *The Conscious Lovers*, S. 228 f.
– *Tatler*-Essays, S. 218
Stein, Gertrude (1874–1946), S. 369, 374
Steinbeck, John (1902–68), S. 38
– *The Acts of King Arthur and His Noble Knight*, S. 38
Stephen, Sir Leslie (1832–1904), S. 370
Stephens, James (1882–1950), S. 347, 367
Stephens, Simon (*1971), S. 452
– *Herons*, S. 452
– *Motortown*, S. 452
– *Pornography*, S. 452
– *Punk Rock*, S. 452
Stephenson, Shelagh (*1967), S. 441
– *The Memory of Water*, S. 441
Sterne, Laurence (1713–68), S. 170, 189 f., 202–206, 270, 278
– *Sentimental Journey*, S. 204
– *Tristram Shandy*, S. 190, 202–206
Stevens, Wallace (1878–1955), S. 398
Stevenson, Anne (*1932), S. 398
– »A Daughter's Difficulties«, S. 408
Stevenson, Robert Louis (urspr. Lewis) Balfour (1850–94), S. 278, 282 f., 352, 382, 384, 408, 477, 483
– *A Child's Garden of Verses, S. 382*
– »Markheim«, S. 384
– *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, S. 282, 477
– *Treasure Island*, S. 278, 483
Stewart, J(ohn) I(nnes) M(ackintosh) (pseud. Michael Innes) (1906–1994), S. 489
Stoker, Bram (1847–1912), S. 492
Stoppard, Tom (*1937), S. 392, 430–432, 440
– *Arcadia*, S. 440
– *The Coast of Utopia*, S. 440
– *Hapgood*, S. 440
– *The Invention of Love*, S. 440
– *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, S. 430
– *Travesties*, S. 432
Stow, John (1525–1605), S. 65
– *Survey of London*, S. 65
Stow, Randolph (*1935–2010), S. 527, 531, 554 f.
– *To the Islands*, S. 531
– *Visitants*, S. 527, 555
Strauß, David Friedrich, S. 302
– *Das Leben Jesu*, S. 302
Stubbes oder Stubbs, Philip (ca. 1583–91), S. 145
– *Anatomie of Abuses*, S. 145
Stubbs, William (1825–1901), S. 305

Sueton, S. 199
Suleri, Sara, S. 558
– *Meatless Days*, S. 558
Surrey, Henry Howard, Earl of (ca. 1517–47), S. 103–107, 113, 129
– »The soote season«, S. 105
Swedenborg, Emanuel, S. 248
Sweeney, Matthew (*1952), S. 394
Swift, Graham (*1949), S. 480, 489
– *Ever After*, S. 480
– *The Light of Day*, S. 489
– *Waterland*, S. 480
Swift, Jonathan (1667–1745), S. 165, 167–173, 177, 191, 202, 208–216, 227, 382
– *The Battle of the Books*, S. 177
– *Bickerstaff Papers*, S. 209, 214
– »Cassinus and Peter«, S. 210
– *The Drapier's Letters*, S. 167, 209
– *The Four Last Years of the Queen*, S. 167
– *Gulliver's Travels*, S. 171, 191, 209–211, 215 f., 238, 305, 382
– »The Lady's Dressing Room«, S. 210
– *The Legion Club*, S. 167
– *A Mechanical Operation of the Spirit*, S. 2190, 307
– *A Modest Proposal*, S. 161, 163
– *Proposal for Correcting the English Tongue*, S. 167
– »Strephon and Chloe«, S. 210
– *Tale of a Tub*, S. 210, 213 f.
Swinburne, Algernon Charles (1837–1909), S. 310 f., 318, 320–322, 335
– »Anactoria«, S. 321
– »Atalanta in Calydon«, S. 321
– »A Forsaken Garden«, S. 321
– »Hertha«, S. 321
– »Hymn to Proserpine«, S. 321
– *Poems and Ballads*, S. 321
– »Poeta Loquitur«, S. 321
– *Songs before Sunrise*, S. 321
– »The Triumph of Time«, S. 310, 321
Symons, Arthur William (1865–1945), S. 337
– »Autumn Twilight: Grey and Gold«, S. 337
Synge, (Edmund) John Millington (1871–1909), S. 328, 344–348, 350, 354, 421
– *The Playboy of the Western World*, S. 345, 347
– *Riders to the Sea*, S. 347

T

Tagore, Rabindranath (1861–1941), S. 516
The Tale of Beryn, S. 46
Tasso, Torquato, S. 117, 131
– *La Gerusalemme Liberata*, S. 117, 131
The Tatler, S. 218
Taylor, Tom (1817–80), S. 269, 349, 351
– *The Ticket-of-Leave Man*, S. 349, 351
Temple, Sir William (1628–99), S. 177, 215
Tennant, Emma (*1937), S. 416, 477, 502
Tennyson, Alfred, 1. Baron (1809–92), S. 8,9, 38, 237, 260, 268, 310–322, 365, 418, 481
– »The Brook«, S. 313
– »The Charge of the Light Brigade«, S. 314, 365
– »Come down, o maid…«, S. 311
– »English Idyls«, S. 311, 313
– »The Gardener's Daughter«, S. 313
– »The Holy Grail«, S. 38, 314
– *Idylls of the King*, S. 38, 300, 303
– *In Memoriam*, S. 310, 313, 365
– »The Lady of Shalott«, S. 314, 318
– »Locksley Hall«, S. 314
– »The Lotus-Eaters«, S. 313
– »Mariana«, S. 312
– »Northern Farmer – New Style«, S. 313
– »The Palace of Art«, S. 311, 314
– *Poems*, S. 314
– *Poems, Chiefly Lyrical*, S. 312
– *The Princess*, S. 311
– »Ulysses«, S. 311, 314
Terenz, S. 139
Thackeray, William Makepeace (1811–63), S. XII, 200, 216, 237, 272, 275–279, 286 f., 293–297, 331
– *The History of Henry Esmond, Esquire*, S. 286 f
– *The Irish Sketch Book*, S. 294
– *Novels by Eminent Hands*, S. 294
– *The Paris Sketch Book*, S. 294
– *The Snobs of England*, späterer Titel *The Book of Snobs*, S. 294
– *Vanity Fair*, S. 279, 293 f.
– *The Yellowplush Papers*, S. 294
Tharoor, Shashi (*1956), S. 522, 548, 559
– *The Great Indian Novel*, S. 522, 548
– *Riot*, S. 559
Thatcher, Margaret (*1925), S. 390, 435–439, 473, 490, 499, 570, 572
Theokrit, S. 123, 252, 260, 268
Thirty-Nine Articles, S. 56, 74
Thomas, Dylan Marlais (1914–53), S. 394 f., 518
– »In my Craft or Sullen Art«, S. 395
– »Do not go gentle into that good night«, S. 395
– »Fern Hill«, S. 395
– »Poem in October«, S. 395
Thomas, (Philip) Edward (1878–1917), S. 354–359, 394
– »February Afternoon«, S. 357
– *George Borrow*, S. 279, 354
– »Lob«, S. 356
– »Manor Farm«, S. 356
– »The Owl«, S. 356
– *Walter Pater*, S. 335, 354
Thomas, R. S. (1913–2000), S. 394
– »The Country Clergy«, S. 394
– »On the Farm«, S. 394
– »A Peasant«, S. 394
Thomson, James (1700–48), S. 173, 183 f, 226, 237, 242
– *The Seasons*, S. 184, 242, 237
– »To the Memory of Newton«, S. 173
Thomson, James (1834–82), S. 322, 324
– »The City of Dreadful Night«, S. 324
Thorpe, Adam (*1956), S. 479
– *The Rules of Perspective*, S. 479
Tiffin, Helen, S. 510
– *The Empire Writes Back* (mit Ashcroft und Griffiths), S. 510
Tillotson, John (1630–94), S. 171
Tóibín, Colm (*1965), S. 481, 486
Tolkien, J(ohn) R(onald) R(euel) (1892–1973), S. 119, 491
Tomlinson, (Alfred) Charles (*1927), S. 394, 398 f.
– »Arizona Desert«, S. 399
– »The Gossamers«, S. 399
– »Sea Change«, S. 399
– *Seeing is Believing*, S. 398
– »Swimming Chenango Lake«, S. 399
– »Winter Encounters«, S. 399
Tottel, Richard (ca. 1530–94), S. 103, 107
– *Tottel's Miscellany*, S. 107
Tourneur, Cyril (ca. 1575–1626) S. 151
– *The Atheist's Tragedy*, S. 151
– *The Revenger's Tragedy*, S. 151
Towneley-Zyklus, S. 29
Treece, Henry (1911–66), S. 395
Trevor, William (*1928), S. 485
– *Fools of Fortune*, S. 485
– *The Silence in the Garden*, S. 485
Trollope, Anthony (1815–82), S. 275 f., 293, 295 f., 366
– *Barchester Novels*, S. 296
– *Can You Forgive Her?*, S. 296
– *The Last Chronicle of Barset*, S. 296
– *Palliser Novels*, S. 296
– *Phineas Redux*, S. 296
– *The Warden*, S. 296
– *The Way We Live Now*, S. 296, 497
Tschechow, Anton, S. 384, 386, 457

tucker green, debbie (*unbekannt), S. 453 f.
– *Born Bad*, S. 453
– *Dirty Butterfly*, S. 453
– *Random*, S. 453
– *Trade*, S. 453
Tutuola, Amos (1920–97), S. 518, 524 f.
– *The Palm-Wine Drinkard*, S. 525
Tuwhare, Hone (1922–2008), S. 535, 564
– *Deep River Talk*, S. 564
Twain, Mark, eig. Samuel Langhorne Clemens (1835–1910), S. 384, 516
Tyndale, William († 1536), S. 54

U

Udall oder Uvedale, Nicholas (1504–56), S. 140
– *Ralph Roister Doister*, S. 140
Unsworth, Barry (1930–2012), S. 483, 489

V

Vakil, Ardashir (*1962), S. 506
Vanbrugh, Sir John (1664–1726), S. 224–226
– *The Provok'd Wife*, S. 225
– *The Relapse*, S. 224–226
A Various Art, S. 404
Vassanji, M(oyez) G. (*1950) S. 506, 522, 541, 566
– *The Book of Secrets*, S. 541
– *The Gunny Sack*, S. 522, 541
– *No New Land*, S. 566
Vaughan, Henry (1621–95), S. 115, 117
– »The Retreat«, S. 117
– *Silex Scintillans*, S. 117
– »The World«, S. 115
Vera, Yvonne (*1964), S. 562
– *Nehanda*, S. 562
Vercelli-Buch, S. 4
Vergil, S. 4, 42, 57, 117, 119, 123 f., 130–132, 180 f., 184, 213, 219, 241, 309
– *Aeneis*, S. 4, 42, 119, 130–132, 200, 213, 409, 468
– *Eklogen*, S. 123 f., 180
– *Georgica*, S. 181, 184, 409
Viner, Katherine (*1971), S. 455
– *My Name is Rachel Corrie*, S. 455
Virgil, Polydore (ca. 1470-ca. 1555), S. 68
Voices from Twentieth-Century Africa, S. 524
Voltaire, eig. François-Marie Arouet, S. 202

W

Wace (ca. 1100-ca. 1171), S. 33
– *Roman de Brut*, S. 33
Waddington, Miriam (1917–2004), S. 565, 533
– *Driving Home*, S. 533
Wain, John Barrington (1925–94), S. 463–465
– *Hurry on Down*, S. 463
Wakefield-Meister (um 1440), S. 29
Walcott, Derek (*1930), S. 507, 510, 516 f., 526, 529, 532, 537–539
– *The Castaway*, S. 186, 529
– *Dream on Monkey Mountain*, S. 517, 526
– *Omeros*, S. 529, 538
– *Pantomime*, S. 529
– »The Schooner Flight«, S. 507, 538
– *Star-Apple Kingdom*, S. 538
Walker, Kath(leen) (Noonuccal, Oodgeroo) (1920–93), S. 535, 564
– *We Are Going*, S. 564
– *My People*, S. 564
Waller, Edmund (1606–87), S. 181
– *On St. James's Park, as lately improved by his Majesty*, S. 181
Walpole, Horace, 4. Earl of Orford (1717–97), S. 126, 166, 169, 172, 177 f., 183, 199, 213, 227, 229, 279, 304
– *Briefe*, S. 172
– *The Castle of Otranto*, S. 279
Walsh, Enda (*1967), S. 461
– *Disco Pigs*, S. 461
– *The Walworth Farce*, S. 461
Walton, Izaak (1593–1683), S. 115
– *Life of John Donne*, S. 115
The Wanderer, S. 10 f.
Warner, Alan (*1964), S. 488
Watkins, Vernon Phillips (1906–67), S. 395
Waugh, Evelyn Arthur St John (1903–66), S. 330, 377, 393
– *Brideshead Revisited*, S. 377
– *Decline and Fall*, S. 377
– *The Loved One*, S. 377
– *Sword of Honour*, S. 377
Webster, John (ca. 1578-ca. 1632), S. 115, 140, 151, 157
– *The Duchess of Malfi*, S. 151, 157
– *The White Devil*, S. 151, 157
Wedde, Ian (*1946), S. 556
– *Driving into the Storm*, S. 556
– *Symmes Hole*, S. 556
Weller, Archie (*1957), S. 564
– *Going Home*, S. 564
Wells, H(erbert) G(eorge) (1866–1946), S. 78, 278, 281, 331, 343 f., 366, 373, 384, 468, 481, 492
– »The Country of the Blind«, S. 343
– *The History of Mr Polly*, S. 344
– *Kipps*, S. 344
– *A Modern Utopia*, S. 344
– *The Outline of History*, S. 468
– *The Time Machine*, S. 281, 343
– *Tono Bungay*, S. 373
Welsh, Irvine (*1958), S. 487 f.
– *Trainspotting*, S. 487
Wendt, Albert (*1939), S. 565
– *Leaves of the Banyan Tree*, S. 565
Wertenbaker, Timberlake (*1951), S. 441
– *The Love of the Nightingale*, S. 441
– *Our Country is Good*, S. 441
Wesker, Arnold (*1932), S. 423, 435, 437
– *Roots*, S. 423
– *Whatever Happened to Betty Lemon?*, S. 437
Wesley, John (1703–91), S. 304
Weston, Jessie L(aidlay) (1850–1928), S. 363
– *From Ritual to Romance*, S. 363
Wezel, Johann Carl, S. 194
Wheels, S. 364
White, Patrick (Victor Martindale) (1912–90), S. 511, 518, 531, 555
– *A Fringe of Leaves*, S. 531, 555
– *Voss*, S. 531
White, Terence Hanbury (1906–64), S. 38
– *The Once and Future King*, S. 38
Widsith, S. 3
Wiebe, Rudy (*1934), S. 534, 563
– *The Temptations of Big Bear*, S. 534
– *The Scorched-Wood People*, S. 534
The Wife's Lament, S. 11
Wilde, Oscar (1854–1900), S. 266, 331, 335–337, 421 f., 457 f., 481
– *De Profundis*, S. 270 f., 336
– »The English Renaissance of Art«, S. 336
– *The Importance of Being Earnest*, S. 336
– *Lady Windermere's Fan*, S. 336
– *The Picture of Dorian Gray*, S. 336
– *Salome*, S. 336 f.
Williams, Charles Walter Stansby (1886–1945), S. 353, 361, 370, 398
Williams, Nigel (*1948), S. 438
– *My Brother's Keeper?*, S. 438
Williams, Joe Tyerman, S. 383
Williams, Raymond Henry (1921–88), S. 390, 497, 498
– *Culture and Society* 1780–1950, S. 390, 497
– *The Long Revolution*, S. 497
– *Marxism and Literature*, S. 497
– *The Politics of Modernism*, S. 497
Williams, Roy (*1968), S. 453
– *Sing Yer Heart Out for the Lads*, S. 453
Williams, Tennesse (Thomas Lanier

Williams) (1911–83), S. 423
Williams, William Carlos (1883–1963), S. 353, 361
Wilson, Sir Angus Frank Johnstone (1913–1991), S. 466, 475
– *Late Call*, S. 466
– *No Laughing Matter*, S. 466
– *Such Darling Dodos*, S. 466
– *The Wrong Set*, S. 466
Winner and Waster, S. 41
Winstanley, Gerrard (ca. 1609–76), S. 64, 82 f.
– *The Law of Freedom in a Platform*, S. 82
Winterson, Jeanette (*1959), S. 482 f., 494
– *Lighthousekeeping*, S. 482 f.
– *The Passion*, S. 482
– *Sexing the Cherry*, S. 482
Wittgenstein, Ludwig Josef Johann, S. 366, 470
– *Tractatus Logico-Philosophicus,* S. 470
Wolfreys, Julian (*1958), S. 499
Wood, Ellen, geb. Price, bekannt als Mrs. Henry Wood (1814–87), S. 273
Woolf, Virginia, S. 171, 194, 330, 359, 365 f., 369–374, 384–387, 463
– »Kew Gardens«, S. 384, 387
– »The Mark on the Wall«, S. 370, 384
– »Mrs Dalloway in Bond Street«, S. 370 f., 384, 387
Wollstonecraft, Mary (1759–97), S. 171, 233
– *The Rights of Woman*, S. 233
– *A Vindication of the Rights of Woman*, S. 233
– *The Wrongs of Woman; or Maria*, S. 171
Woolf, Leonard Sidney (1880–1969), S. 370
Woolf, (Adeline) Virginia (1882–1941), S. 171, 194, 330, 359, 365, 366, 369 f., 374, 384–387, 463
– *Between the Acts*, S. 370
– *Jacob's Room*, S. 370
– »The Mark on the Wall«, S. 370, 384
– »Modern Fiction«, S. 370
– »Mr Bennet and Mrs Brown«, S. 370
– *Mrs Dalloway*, S. 370 f., 384, 387
– *Night and Day*, S. 370
– *A Room of One's Own*, S. 369
– »A Sketch of the Past«, S. 370
– *Three Guineas*, S. 369
– *To the Lighthouse*, S. 370 f.
– *The Voyage Out*, S. 370
– *The Waves*, S. 366, 370–372
– »Women and Fiction«, S. 370
Wordsworth, Dorothy (1771–1855), S. 269
– *Journals*, S. 269
Wordsworth, William (1770–1850), S. 108, 113, 183, 186, 237–240, 243, 245–262, 266–271, 311, 313, 317, 356, 397, 404
– *Descriptive Sketches*, S. 252
– *An Evening Walk*, S. 252
– *The Excursion*, S. 252, 254
– »Guilt and Sorrow«, S. 252
– »The Idiot Boy«, S. 251
– »I wandered lonely as a cloud«, S. 245
– »Lucy«-Gedichte, S. 254
– *Lyrical Ballads* (mit Coleridge), S. 183, 238, 252–254
– »Michael. A Pastoral Poem«, S. 254
– *Poems in two Volumes*, S. 252
– *The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind*, S. 243, 251–255
– *The Recluse, or, Views on Man, Nature, and Society*, S. 259
– »Resolution and Independence«, S. 243, 254
– »The Ruined Cottage«, S. 254
– »Tintern Abbey«, S. 252–255
Wotton, William (1666–1727), S. 177
Wright, Judith (1915–2000), S. 555, 559
– *The Moving Image*, S. 555
Wroth, Lady Mary (1587–ca. 1651), S. 111
– *The Countess of* Pembroke's Urania, S. 111
Wulfstan († 1023), S. 18 f.
– *Sermo Lupi ad Anglos*, S. 18
Wyatt, Sir Thomas (1503–42), S. 103–107, 113, 128
– »Whoso list to hunt«, S. 106
Wycherley, William (1641–1715), S. 168, 218, 224 f.
– *The Country Wife*, S. 218, 224 f.
– *The Plain Dealer*, S. 224
Wyclif oder Wycliffe, John (1326–84), S. 30 f.
Wyndham, John (1903–1969), S. 492

Y

Yeats, William Butler (1865–1939), S. 328 f., 331, 344–347, 353, 355, 359 f., 381, 392, 517
– »Among School Children«, S. 346
– »Coole Park and Ballylee«, S. 346
– *The Countess Cathleen*, S. 345, 347
– *Deirdre*, S. 347, 486
– »The Fascination of What's Difficult«, S. 346
– »The Lake Isle of Innisfree«, S. 346, 355
– *Responsibilities*, S. 346
– *The Rose*, S. 346
– »Sailing to Byzantium«, S. 347
– »The Second Coming«, S. 347
– »The Stolen Child«, S. 346
– *A Vision, an Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus…*, S. 346
– *The Wanderings of Oisin*, S. 346
– »The White Birds«, S. 331
– *The Wild Swans at Coole*, S. 346
– *The Wind among the Reeds*, S. 346
Yonge, Charlotte (1823–1901), S. 278
– *The Heir of Redclyffe*, S. 278
York-Zyklus, S. 27
Young, Andrew John (1885–1971), S. 340
Young, Edward (1683–1765), S. 184, 241–242
– *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, S. 184, 241 f.

Z

Zephaniah, Benjamin (*1958), S. 404, 419
Zola, Émile (1840–1902), S. 341

Sachregister

Abbey Theatre 347, 457
Absolutismus/absolutistisch 52, 55, 60, 64, 75, 162–164, 210, 241, 305
Absurdes Theater 422, 424–426, 428–430, 439, 445, 462, 543, 551
Act of Supremacy 56
Allegorie 6, 11 f., 29, 41, 44, 48, 58, 69, 89, 92, 98, 106–108, 114, 118–121, 128, 131, 138, 146, 156, 190, 193 f., 205, 207, 212, 214, 241, 262, 277, 283, 313, 313 f., 316, 319, 334, 338, 341, 346, 348, 400, 407, 468, 486
Alliteration 4 f., 17–20, 22, 27, 31, 33 f., 41 f., 122, 256, 322
Altenglisch 1–20, 22, 33, 402
Ambiguität 295, 360, 380, 409, 416, 444, 495, 570
Amerikanisierung 496, 514
Anarchismus 232, 236, 262, 310, 344, 433, 464, 487, 496
Ancients and Moderns 177 f.
Angelsachsen 1, 3, 5–14, 16–18, 21 f., 33 f., 322
Anglonormannisch 18, 22, 33
Angry Young Men 354, 422 f., 442, 463, 464, 466
Anthropozentrisch 235, 427, 530
Antipoden **552–556**, 573
Apartheid 505, 507, 512, 519, 526, 528, 546, **549–552**
Apostel 12 f., 30
Ära Walpole 161, 164, 166, 169, 177 f., 199, 213, 227, 229
Aristotelisch 58, 74, 91, 120, 158, 241
Arts Council 413, 416, 439
Artusliteratur, Artusepik 22, 33–38, 117, 119, 121, 186
Ästhetik 90 f., 162 f., 166, 169 f., 173–176, 178, 183, 185, 188 f., 204, 219, 226, 235–237, 240 f., 247 f., 257–259, 261, 277, 292, 308, 312, 320 f., 331, 354, 359, 373, 384, 393, 405 f., 412, 416, 420, 422, 430, 436 f., 440, 442, 450, 453, 461, 462, 465, 470, 474, 483, 510, s.a. Wirkungsästhetik
Ästhetizismus 235, 311, 329, 333, **335–337**, 345, 354, 374, 396
Atheismus 76, 84, 124, 126, 151, 177, 262, 487
Aufklärung 83, 161 f., 173, 198, 232 f. 242, 248, 269, 276, 299, 328, 372
Augenblickserfahrung 318, 330
Augustan Age *siehe* Klassizismus
Auktorial 166, 196, 202, 272, 295, 363, 371, 373, 386, 472, 482, 491
Außenseiter 88, 118, 129, 184, 207, 209, 237, 265, 279, 351 f., 368, 400, 428, 441, 464, 470, 487, 510, 528 f., 530, 534, 546, 553 f., 557
Auswanderung/Emigration 289, 332 f., 457–459, 462, 486, 507, 528, 536 f., 546, 553, 561, 571
Autobiographie 94, 188–191, 235, 253, 269, 271, 273, 279, 292, 375, 481, 542, 549, 568
Autobiographisch 49, 107 f., 111 f., 128, 186, 203, 245, 257, 270, 286 f., 289, 292, 304, 323, 332, 367, 375, 397, 407, 415, 423, 428, 471, 474, 486, 515, 534, 542, 546, 557 f., 563, 565 f., 568, 569, 572
Autorschaft 18, 23, 42, 48 f.
Avantgarde 328, 330 f., 344, 354 f., 374, 412 f., 416–418, 422, 423, 480, 492, 553

Ballade 57, 87, 172, 183, 186, 219, 229, 238, 242, **252–254**, 258, 261, 274, 290, 318, 321, 324, 333, 380, 383, 402, 423, 524, 526
Beat Generation 413
Bibel 16, 18, 25, 28, 31, 43 f., 54, 61, 72, 87, 90, 118, 130, 149, 186, 190, 248, 302, 315, 394, 408, 468, 475, 491
– Bibelinterpretation 18, 28, 31, 42 f.
– Bibelübersetzung 28, 31
Bibeldichtung 16, 118, 130
Bildung, Bildungsreform 17 f., 27, 55, 62, 72–76, 79 f., 82 f., 87, 92, 122, 124, 126, 130, 136, 139, 142, 231, 273 f., 288, 301 f., 304, 307, 309 f., 313, 329, 361, 363, 381, 394, 412, 420, 463, 463 f., 496, 502, 560
Bildungsroman 126, 142, 367, 468 f., 479, 488, 491, 535, 554, 569, s.a. Entwicklungsroman
Biographie 43, 94, 143, 172, 188, 199, 206, 229, 269, 300, 307, 361, 476, 479, 479, 481
Black British studies 499
Blankvers 69, 132, 136, 139, 147, 184, 186, 221, 254, 261, 263, 268
Bloomsbury Group 369 f., 465, 497
Boethius-Rezeption 18, 38 f., 44, 47, 50, 73
Booker Prize 391, 476, 483–485, 487
Brieflyrik 312, 408
Briefroman 171, 195–198, 205, 241 f.
British Council 416, 497
British Empire 328, 332, 334, 389, 404, 418, 426, 483, 487, 501, 504, 510, 513, 520, 538, 571, s.a. Commonwealth
Buchdruck 23, 37, 54, 65
Buchmarkt 86–89, 169 f., 227, 236, 274 f., 279, 381, 384, 515 f., 519
Bürgerkrieg/civil war 52–54, 61 f., 64, 69, 82, 90, 102, 148, 151, 162, 177, 379, 447 f., 456, 514, 523, 542 f., 547
Burleske 130, 180, 198, 200, 211, 213, 226, 230, 348

Cambridge School 417
Chain of being 75, 84, 146, 175, 197
Chiffre 101, 120, 446, 452
Chronik 8, 18, 22, 58, 68 f., 140 f., 190, 373, 488, 491, 492, 515, 534, 541, 547, 561

Church of England 56
Circulating libraries 169f., 274
Civil war *siehe* Bürgerkrieg
Close reading 495
Comedy of menace 428
Comic epic poem in prose 130, 199–202, 267
Comic relief 157
Common Law 61, 70
Common sense 162, 193, 415
Commonwealth 52, 59–64, 79, 83, 95, 113, 345, 389, 501–503, 513, 567, s.a. Empire
Conceit 114–116, 120
Cromwell 62–64, 82, 162
Cultural materialism 497f.
Cultural studies 495, 497–499

Dekonstruktion 418, 431, 445, 447, 453, 459f., 476, 483
Dekonstruktivismus 495, 499, 509
Defence of Poesie 90f., 103, 108
Dehumanisierung 374, 428, 436, 439, 444, 448, 450
Dekadenz 150, 335–337, 443, 465, 509, 554
Demokratie/demokratisch 59f., 82, 187, 232f., 252, 258, 273, 309, 329f., 335, 359, 392, 443, 450, 463, 520, 541f., 552
Detektivroman 233, 279, 281, 384, 471, 475f., 479, 482, 489
Dialogisch 46, 54, 108, 115, 278, 314, 318
Dichtung
– religiöse 113, 115f.
– visionäre 255f.
Didaktische Funktion, didaktische Intention 12, 28f., 91, 101, 124, 126, 146, 171, 181f., 184, 189, 194, 196–198, 208, 217, 228, 262, 300, 369, 376, 381, 383, 469
Documentary drama 454
Drama 134–159, 220–230, 348–354, 421–463, 516f.
Dramatischer Monolog 187, 311f., 315–317, 333, 360–362, 407, 408f., 524

Eduard II./III./VI. 25, 41, 55–57, 68
Edwardianischer Roman 373f.
Einwanderung/Immigration 392, 419, 454, 502, 503, 506–508., 512, 523, 528, 537f., 554, 556, 558, 563–571
Elegie 10f., 27, 38, 84, 98, 123, 264, 311, 313, 380f., 403
Elisabeth I./II. 52, 55–60, 65, 69f., 97, 103, 120f., 125, 408
Elisabethanisch 51–159, 189, 221, 259, 281
Elite 72, 92, 306, 310, 329, 344, 379, 509
Emanzipation 219, 225, 233, 298, 300, 329, 352, 369f., 433f., 436, 443, 468, 485, 514, 560, 562, 568
Emblem/emblematisch 101, 117, 119f., 141f., 148, 155f., 181, 201, 245, 247, 250, 473, 481
Emigration *siehe* Auswanderung
Empfindsamkeit 183f., 198, 204, 207, 223
Empirismus 175, 305f., 372, 392, 397, 400, 499
Endreim 22, 27, 31, 34, 40f.
Energeia 103, 108
Englishness 22, 322, 409, 416, 445, 453, 481, 572
Entdecker, Entdeckung 65, 77, 80–82, 96, 98f., 156, 174, 204, 530–533
Entfremdung 237, 244, 254, 289, 303, 308f., 356, 376, 424–426, 429, 431, 446, 449, 451–453, 455, 458, 535, 540, 564–566
Entwicklungsroman 306, 486, 515, 532, s.a. Bildungsroman
Entzauberung 246, 277

Epic 96, 179, 213, s.a. comic epic in prose
Epiphanie 367, 385, 400, 415
Episches Theater 137, 422–424, 430, 433, 446, 460
Epos 57, 95, 98, 117–121, **130–134**, 166, **177–180**, 186, 200, 213, 250, 253, 261, 263, 267, 268, 323
– antikes Epos 7, 12, 16, 53, 53, 69, 130–132, 200, 250, 265, 368
Erzählprosa 189, 356, 375, 522, 548, 557–560
Erhabene, das/the sublime 183, 200, 212f., 239, 241, **247**, 249, 257, 247, 249, 261, 266, 272, 279f., 282, 292, 308, 339, 398
Essay 94, **99–102**, 102, 148, 166–168, 171, 175–177, 182, 207, 218f., 230, 251, **270f.**, 286, 288, 294, 304, 307–309, 335f., 354, 369f., 393, 412, 465, 470, 473, 509, 520, 528, 542, 550, 572
– periodical essay s. Moralische Wochenschriften
Ethnizität 454, 498
– ethnische Minoritäten s. Minoritäten/Minderheiten
– multiethnisch 475, 483, 493, 499, 565
Euphuism 101, 122, 126
Evolutionstheorie 232, 235, **342–344**, 467
Exil 10, 13, 254, 265, 363, 367, **457f.**, 506f., 512, 521, 528, 543, 549f., 552, 554, 571
Existentialismus 380, 397, 424, 426, 470, 472f., 551
Experimenteller Roman 365–372, 472–479
Expressionismus 375

Fabel 48f., 128, 154, 177, 183, 379
Fantasy 119, 277, 382, 475, 489, 491
Farce 140, 156, 199, 226, 230, 336, 348, 425, 431, 434, 437f., 440, 458, 461f., 543, 547, 554
Feminismus/feministisch 369, 408, 433, 437, 442, 445, 455, 476, 509, 559f., 562f., s.a. Frauenbewegung; new woman
Fiktion/fiction 78, 90f., 93, 107f., 118, 121, 124, 128, 130, 135, **137f.**, 153, 171, 188, **191–194**, 209, 241, 266, 270, 277, 287, 351, 354, 367, 369f., 374, 382, 414, 451, 462, 471, 478, 480, 482, 484, 548, 556, 561, 563, 566, 573, s.a. Fiktionalität
Fiktionalität 70, 76f., 137, 155, 296, 369, 416, 472–475, 477f., 484, 533, 556
Fin de siècle 235, 311, 318, 330, 333, 335, 337, 354f., 369
Fortschrittsglaube 232, 278, **303–310**, 316, 343
Fortuna 18, 40, 47f., 141, 144f.
Fragmentarische, das 257, 329, 370, 438, 448–450, 453, 469, 516, 541, 548, 561, 576
Französische Revolution 187, 205, 232f., 240, 251, 255, 258, 270, 284, 286f., 307
Frau (und Roman) 297–303, 559–563
Frauenbewegung 296, 297–303, 304, 340, 532, 559, s.a. Feminismus; new woman
Fringe 413, 433f., 439
Frömmigkeit 25–31

Gattungsmischung 92, 156
Gender 442, 453f., 460, 498, s.a. Geschlechterbeziehungen
Genozid 454, 554
Gentleman 63, 66f., 87, 119, 163, 278, 282, 297, 299, 304
Gentry 31, 55, 59, 62, **66f.**, 76, 87, 156, 163, 165
Georgian Poetry 355
Geschichtsdrama 69, 138, 140, 432, 433, 458
Geschichtsschreibung 8, 17f., 67–71, 72, 218–220, 286, 370, 480, 566

Geschlechterbeziehungen, -rollen 111, 125, 153, 171, 179 f., 197, 198, 226, 369, 376, 406, 433, 441, 442, 451, 453 f., 458, 460 f., 498, 509 f., 535, 537, 544, 550, 559 f., 561, 570
Gesellschaftskritik 9, 28 f., 34, 42 f., 92, 308, 373, 385, 463, 516, 541
Globalisierung 404 f., 419, 421, 446, 452 f., 455, 460–462, 515, 573
Globe 58, 136–140
Glorious Revolution 162–165, 187, 305
Gothic romance 265, 280–283, 482, 491
Gotisch, Gotik 261, 282–284, 308
Groteske/grotesk 47, 139, 156–158, 187, 203, 211, 213, 324, 364, 444, 461, 462, 543, 547, 570

Handschriften 3–5, 8, 16, 22–24, 46, 87
Heiligenleben 11–16
Heinrich VIII. 52–56, 68, 74, 77, 88, 104–107, 127 f.
Heldendichtung/Heldenepos 3, 5, 8–14, 16, 178 f., 186, 199
Hermetik/hermetisch 113, 117, 346 f., 470
Heroic couplet 212, 217, 221, 241 f., 265 f.
Heroisch/das Heroische 33, 44, 121, 127, 130–134, 178 f., 188, 190, 199, 212, **220–223**, 268, 286, 307, 312, 316, 339, 347, s. a. Heldendichtung
Historischer Roman 205, 278, 283–287
Homosexualität 336, 379, 434, 444 f., 458, 572
Humanismus 51, 54, **71–85**, 147, 156, 415, 472
Humanistisch 52–57, 61, 86, 91–94, 100, 103 f., 122, 124, 135, 139, 143 f., 159, 177, 189, 212, 344, s. a. Humanismus
Hybridität 416, 420 f., 446, 475, 476, 479, 482, 488, 510 f., 572
Hyperrealismus 428 f., 442 f.

Idealismus 39, 74, 197, 228, 237, 255, 263, 276, 286, 302, 314, 377, 395, 449, 497
– Deutscher 255, **306**
Ideenroman 278, 377
Identitätssuche 485, 488, 532, s. a. nationale Identität
Ideologie 53, 59, 67, 81, 92, 118, 137, 177, 252, 257, 259, 272, 275, 288, 291, 294, 300, 303, 311, 316, 333, 339, 350, 352, 354, 358, 374, 399, 406, 412, 418 f., 434, 436, 439, 463, 468, 498, 503, 510, 550
Idylle, Idyllik 38, 123, 125 f., 185, 252, 258, **268**, 299, 302, **311**, **313 f.**, 315, 321, 323, **338**, 344, 356
Illusionskritik 267, 339, 350, 385, 397
Imagination 140, 163, 193, 216, 219, 237, **240**, **243–250**, 254–260, 285, 289, 401, 405, 441–444, 448, 471, 476, 539
Immigration *siehe* Einwanderung
Imperialismus 328 f., 332–334, 509 f., 520, 539, s. a. Kolonialismus
Impressionismus, impressionistisch 319, 331, 335, 337, 340, 372, 387
Indianer 96 f., 344, 376, 386, 527, 531 f., 534 f., 539, 563 f., 568
Indische Literatur 521 f., 536, 546–549, 556–559, 560, 561 f., 569–573
Individualismus 64, 93, 178, 189, 211, 236, 240, 243–251, 265, 269 f., 278 f., 322, 359, 392, 414, 455, 464 f., s. a. poetischer Individualismus; Individuum
Individuum 104, 143, 145, 176, 189, 193–195, 231, 240, 275, 306 f., 315, 352, 446, 451, 535, 547, 550, s. a. Individualismus
Industrielle Revolution 175, 231–234, 284
Innerlichkeit 135, 146, 334
Intellektualisierung 277, 350,
Intertextualität 104, 202, 257, 393, 441 f., 445, 458, 472, 475 f., 484, 486, 491, 527, 556, 564
In-Yer-Face-Theatre 442–445, 448–453, 461
Irisches Drama 455–463
Irische Literatur 331, **344–348**, 350, 369, 373, 385 f., 394, 401, 404, 410, 421 f., **483–486**, 516 f., s. a. Keltische Renaissance; irisches Drama
Ironie 9, 206, 209, 215, 220, 230, 295, 329, 362, 406, 495, 548, 554, 572

Kalter Krieg 463, 489, 490, 497, 514, 573
Kanon 75, 76, 80, 103, 178, 202, 212, 226, 240, 418 f., 517, 527–530
Keltische Renaissance 344–348
Kinderliteratur 324, 381–383
Kirchengeschichte 1, 17
Klassizismus 52 f., 73, **91 f.**, 114, 126 f., 130, 139 f., 156, 158, **162–164**, 166, 169, 170, 173, 178, 180, 182, **183–186**, 200–202, 208, 226 f., 237, **241**, 265, 359 f., 403, 422
Kleriker 4, 28, 31, 40, 44, 53, 59, 134 f. 226, 316
Kolonialismus, Kolonialzeit 65, 94 f., 97 f., 331–333, 340, 345, 379, 389 f., 402, 406 f., 418, 423, 426, 434, 454, 459, 468, 483, 501–511, 511–515, 517–576, s. a. Commonwealth
Kolonialliteratur 332–334, 373 f., 377, 515
Komödie 46, 50, 79, 92, 122 f., 125 f., 133, 137, 139 f., **151–159**, 199–201, 218, 221, **223–226**, **226–230**, 290, 296 f., 336, 350, 352 f., 430, 440 f., 444, 471, 525, 569, s. a. comedy of menace
Konkrete Dichtung 410
Konservativ, Konservatismus 37 f., 61, 92, 130, 164, 182, 214, 233, 236, 237, 249, 255, 266, 271, 295, 296, 305 f., 352, 359, 377, 378, 393, 412, 435, 465, 496
Konsum 240, 315, 318, 324, 344, 389–391, 414, 420 f., 428, 449 f., 452, 454, 542 f.
Kriegsdichtung 355–357
Kriminalroman 279–283, 312, 481, 489 f.
Kulturkritik 303–310, 359–364, 494, 498
Künstlerdrama 432
Kurzgeschichte 332–334, 341, 343, 348, 370, 375, **383–388**, 516 f., 533, 535, 546, 550, 553, 557 f., 560 f., 563 f., 566, s. a. short story
Kurzprosa 386, 553, 556

Liberalismus 47, 235 f., 304 f., 327–330, 360, 390, 499
Liebesdichtung, -lyrik 98, 103, 112 f., 116, 320, 362
Liebeskonzeption, petrarkistische 105–108
Limerick 324, 382
Literarische Öffentlichkeit 127, 165, 166–173
Literaturkritik/literary criticism 127, 219, 236, 255, 257, 270 f., 309, 370, 374, 397, 466, 472, 495 f., 518
Literaturtheorie 475, **494–499**, 503, 508–511, 347, 348, 425, 431, 433
London School 417
Low life 187, 189, 202
Lyrik 52 f., 102–117, 123–126, 177–188, 211–213, 237, 239 f., 242, 243–269, 309, 310–325, 337, 355–359, 359–365, 380 f., 392–421, 516, 521–523, 526 f., 529, 533, 537, 555, 559, 564, 569

Mainstream 404, 412–418, 421, 439, 489, 493
Manierismus 369
Manifest Destiny 65
Marxismus 346, 351, 378–380, 497–499, 509
Massendemokratie 329, 335, 359, 443
Materialismus 37, 76, 173, 232, 236 f., 293, 303, 306, 312, 318, 334, 336, 345, 363, 373, 458, 491, 493, 497 f., 531, 537, 546, 566
Mäzenatentum 88, 168 f. 221, 236
Mechanisierung 254, 307
Medium/Medialität 86–94, 111 f., 124, 128, 330, 361, 366, 416, 419, 421, 435, 441, 443, 447 f., 474
Melancholie 7, 10, 11, 61, 115, 122, 148, **150**, 157, 183, 184 f., 207, 220, 242, 259 f., 264, 294 f., 309, 311–317, 319, 324, 334, 356, 362
Melodrama 207, 229, 235, 290 f., 293, 348–350, 458
Metadrama 422, 457 f., 460
Metapher 4, 101, 112, 137, 186, 250, 270, 297, 320, 342, 375, 379, 401, 403, 405, 412
Metaphorik 63, 71, 75, 81, 112, 114, 122, 142, 215, 246, 262, 303, 321, 323, 356, 358, 365, 372, 376, 399, 446, 524, 531
Metaphysical Poetry 53, 65, 101, 102, 113–117
Metaphysik/metaphysisch 101, 113 f., 245 f., 255, 278, 283, 295, 312, 317 f., 365, 425, 431
Mimikry 169, 179, 510, 525, 572
Minoritäten/Minderheiten 352, 390, 434, 456, 496, 502 f., 506–508, 512–515, 534, 549, 555, 563, 565 f., **567–576**
Missionierung 1, 3, 10, 12, 15, 17 f., 65
Mittelenglisch 21–50
Mock-heroic epic/poem 130, 179, 199, 212 f.
Modernisierung XI, XIII, 51 f., 54 f., 59, 71, 84, 101, 119, 132–135, 145, 159, 177, **231–238**, 240, 243, 246, 251–271, 272, 277, 279, 284 f., 287, 292, 302, 303, 305, 316, 322, **327–330**, 334, 338, 344 f., 359, 367, 391 f., 394, 404, 426, 428, 445, 452, 455–460, 513, 515, 546
Modernismus 354–378, 385, 398, 416, 424, 465 f., 496, 524
Monarchie, Monarch/in 54–59, 59–64, 74 f., 79, 91, 96, 110, 119–121, 143, 162–165, 172, 221, 223, 235, 261 f.
Monolog *siehe* dramatischer Monolog
Montage 330, 340, 350 f., 355, 358, 359 f., 363, 397, 406, 416, 435, 451, 482
Moralische Wochenschriften 218–220
Movement, das 395–398, 409, 416
Mündlichkeit 1–5, 11, 24, 31, 252, 416, 513, 524, 526
– M. und Schriftlichkeit 524, s. a. Orature
Multikulturalismus/multikulturell 442, 454, 462, 502 f., 506, 508, 531, 563–566
Mystik 246, 248, 260
Mystizismus 101, 112, 318, 320, 345 f., 358, 370–372, 377
Mythologie 97, 105, 132, 139, 259, 262, 312, 346, 376, 394, 402, 441, 476, 482, s. a. Privatmythologie
Mythos 34, 40, 54–59, 68, 70, 117–134, 141, 144, 150, 253, 257, 259, 262 f., 280 f., 290, 332, 351, 352, 363, 365, 394, 401 f., 424, 441, 458 f., 460, 461, 462, 468, 544, 548

Nationale Identität 54–58, 65, 69–71, 119–121, 131, 141, 150, 322, 389–392, 419, 445 f., 454, 458, 487, 506, 514, 515 f., 533, 544, 553 f., s. a. Englishness; Scottishness
Nationalliteratur 73, 103, 501, 503, 507, 515 f.
Naturalismus, naturalistisch 246, 269, 277, 317–319, 321, 330, 334–337, 345, 347, 351, 353, 367, 373, 385, 422 f., 428, 453, 458, 564
Naturdichtung 183, 242, 245, 251, 258, 306, 318, 323, 365
Naturwissenschaft 80–83, 100–102, 114, 116, 171, 173–177, 236, 239, 342, 404, 494, 496
New Historicism 498
New woman 298, 331, 351, 370, 475
Neue Welt 79 f., 94–99, 512, 556
Normannische Eroberung 18, 20–22, 33 f., 70
Nostalgie 6, 37–39, 58, 121, 271, 323, 355, 398, 312, 458
novel 118, 127, 171, 188, 195, 202, 205, 237, 274–276, 288, 294, 296, 469 f., 473, 482, 484, 485, 536, 545 f., 560
Novelle 73, 119, 122, 127, 129, 147, 188, 384
Nurture 98, 122, 124

Ode 63 f., 96, 113, 184 f., 255, 257, 259 f., 262, 264, 320
Ökologie 320, 381, 390, 446, 452, 477, 492, 532
Ökonomie 80–82, 183, 194, 234, 240, 290, 373, 390, 436, 439, 456
Orature 524–527
Orientalismus 265, 509
Orthodoxie, orthodox 70, 76, 89, 133, 146, 177, 208, 246, 255, 320
Oxymoron 106, 112

Palinodie 107, 109
Parodie 29, 93, 107, 111, 127, 129 f., 138, 155, 171, **177–180**, 199 f., 202, 204, 211, 213, 225, 227, 230, 248, 251, 266, 282, 291, 294 f., 297 f., 321, 329 f., 330, 339 f., 355, 359, 361, 368 f., 383, 396, 400, 425, 428, 436, 465, 472, 516, 517, 533, 548, 554, 558, 560, 564, 568
Pastoraldichtung 119, 123, **180–183**, 259 f., 269, 355, 380
Patriotisch/Patriotismus 40, 58, 65, 69–71, 73, 76, 91, 103, 121, 141, 181, 184, 187, 222, 240, 251, 322, 332, 351, 394, 416, 485, 544, 554
Performance poetry 419–421
Performativität 416, 420, 447 f., 458, 461
Perspektivismus 331, 338–342
Petrarkismus 57, 73, 88, 98, 104–113, 116, 127, 129, 154, 320
Platonismus 39, 48, 57, 74–76, 91, 91, 105, 107–112, 116, 133, 259 f., 263 f., 386, 395
Plot 109, 122, 151 f., 154, 203, 205 f., 223 f., 226, 289, 385, 387, 454, 471, 476, 478, 484
Pluralisierung 59, 76, 330, 368, 404, 443
Poeta laureatus/poet laureate 237, 266, 397, 400, 408, 413, 419
Poetical justice, poetische Gerechtigkeit 222, 226 f., 295
Poetik **89–94**, 103 f., 163, 182 f., 227, 241, 243, 355, 396, 510, 575
Poetischer Individualismus 243, 245, 248
Poetologisch 177, 182, 200, 212, **260**, 264, 311, 400, 402, 412, 416, 419, 455, 510, 520
Poetry slam 420 f.
Poetry war 412, 418
Politisierung 298, 433, 563
Postdramatisches Theater 447 f., 450 f.
Postkolonialismus 406 f., 454, 499, 501–511, 517–576
Postmoderne 127, 392, 401, 405 f., 416–418, 433, 437, 440 f., 443, 447, 449, 461 f., 472–479, 481, 484, 498 f., 517, 527, 548, 550, 553, 559 f., 564, 566, 569, 576
Poststrukturalismus 437, 472
Präraphaeliten 306, 312, 317–321, 335, 306–310
Predigt 1, 16–20, 30, 45 f., 61, 66, 69, 87, 94, 127, 167, 171, 190, 290, 304, 306, 383, 479
Private theatre 53, 92, 137, 138, 146, 150, 156–158

Privatmythologie 248–250
Problem play 144, 158 f., 350, 352 f.
Psychoanalyse 197, 249, 283, 329, 380, 423, 493
Public theatre 53, 69, 92, 136
Puritaner/Puritanismus 52, 54, **59–64**, 70, 82–84, 90 f., 94, 97, 109, 113, 127–131, 133 f., 136, 139, 145, 154 f., 172, 184, 188 f., 191–193, 197–199, 201, 211, 214 f., 218, 218–220, 226, 302, 304, 373, 424, 482, 515, 534, 559
Puritanische Revolution 64, 82, 211

Rachetragödie 129, 137, 148–151
Rasse/race 332 f., 342 f., 442, 454, 498 f., 509 f., 529, 536 f., 547, 549 f., 552, 567, 569 f.
Rassismus 406, 444, 452–454, 477, 481, 489, 491, 499, 505, 530, 536, 550–552, 554, 561, 566, 568, 571 f.
Realismus 182 f., 191, 225, 237, 269, 273, 275–277, 286, 290, 293–297, 298, 300–303, 312, 333, 346, 349, 353, 360, 366, 372 f., 376, 377 f., 382, 384–386, 405, 409, 416, 423, 445, 452, 454, 460, 464 f., 472, 485, 516, 529, 535, 543, 545, 547 f., 550, 550, 553
Reformation 24, 28–30, 42 f., **54–71**, 82, 86, 97, 117, 119, 135, 165, 208
Reform Bill 233, 258, 302, 305
Regionalismus 322, 394, 404, 533–536
Religiosität 25, 28, 30, 43, 45, 304
Renaissance 52, 54, **71–86**, 91, 102–104, 107, 117 f., 122, 122–124, 132 f., 135, 137, 139, 147, 156, 308, 316 f., 322, 335 f.,
Restauration 64, 80, 90, 92, 130, 138, **161–230**, 336
Restaurationskomödie 218, 223–226, 229 f., 336, 441, 444
Revolution **54–71**, 82, 162, 249, 264, 312, 314, 329, 340, 351, 354, 359, 477, 496 f., 546, s. a. Französische Revolution, Glorious Revolution, industrielle, puritanische Revolution
Rhetorik 81, **92 f.**, 102, 107 f., 111, 122, 133, 139, 146, 257, 269, **321 f.**, 330, 331, 334, 357, 495
Ritter 31–38, 46 f., 57, 81, 108, 118, 118–121, 127, 171, 181261, 285, 286, 351
– ritterliche Tugend 31, 33–38, 46
Robinsonade 192–194, 352, 382, 467 f., 529
Roman *siehe* Bildungs-, Brief-, Entwicklungs-, Historischer, Schauer-, Sentimentaler, Sozialroman; *siehe* Novel; *siehe* Novelle; *siehe* Romance
Romance, Romanze 24, 27, 31–36, 38 f., 46, 53, 57, 83, 118 f., 121, 123, 125, 127, 130–132, 152, 156, 170 f., 186, 188 f., 195, 200 f., 205, 207, 210, 211, 237, 239, 259, 265, 273, **275–285**, 288 f., 294 f., 297, 320, 338 f., 352
Romantik 113, 133, 236–271, 292, 311, 348, 404, 481
Royal Court Theatre 423, 427, 431, 439, 450

Säkularisierung 58, 71, 74, 83, 107, 135, 138, 207, 232, **246 f.**, 278294, 302, 367, 415
Satire 86, 88, **127 f.**, 144, 154, 157 f., 164, 166 f. 178, 182, 184, 187 f., 199, **202–217**, 262, 266 f., 268, 287, 306, 344, 357, 372, 377, 436, 449, 524, 547 f.
– menippeische 79, 128
Schauerroman 205, 241, 272, 274, 277, **279–283**, 332, 341, 476
Schauerromantik 261, 280, 300
Schock 209 f., 254, 273, 285, 313, 320, 332, 338, 339, 350, 386, 391, 407, 409, 414, 423, 426, 430, 440, 442–445, 450–452, 461, 477
Schottische Literatur 1, 48, 186, 187 f., 283–285, 352, 380, 394, 404 f., 423, 445 f., 455, 486–489
Schottische Renaissance 380, 486
Schreibstuben 1, 3–5, 17 f., 21, 24
Schriftkultur 1 f., 4 f., 17 f., 22–24, 40, 43, 45 f., 64 f.
Schriftlichkeit 252, 366, 416, 524, s. a. Mündlichkeit
Science Fiction 280 f., 343, 470, 482, 488, 489, 492
Scop 2, 3, 5
Scottishness 445 f., 489
Selbstbestimmung 145, 329, 437, 446, 455
Selbstreferenz 399, 416, 447, 462,
Selbstreflexion 65, 97, 132, 245, 370, 374
Selbstreflexivität 330, 369, 401, 416, 548
Sentimentale Komödie 223, 226–230
Sentimentaler Roman 187, **202–204**, 207, 226–230, 241, 274
Sentimentalismus 163, 204 f., 207, 239, 247, 276, 351
Sexualität 116, 179, 197, 225, 238, 261, 275, 282, 317, 329, 337, 350, 364, 376, 386, 424, 485, 557, 560
Short story 466, s. a. Kurzgeschichte
Siedlerländer 512, 515–520, 527, 530, 536, 555 f., 559, 563, 565
Skeptizismus 267, 302 f., 306, 340, 415
Sklaverei 95, 165, 171, 233, 240, 304, 453, 483, 498, 512, 527–529, 532, 537, 538, 541, 568, 569
Slave narrative 568
Slave of passion 146
Sonett 53, 54, 73, 88, 93, **104–113**, 122, 127, 129, 154, 252, 259 f., 264, 269, 311, 318–320, 357, 380, 408, 475
Sozialismus 235 f., 273, 289, 304, 320, 328–330, 344, 348, 359, 369, 377, 378 f., 390, 436, 446, 450, 456, 463, 468, 520
Sozialkritik 29, 81, 205, 267, 271, 291 f., 294, 352, 423, 489, 505, 517, 545, 548, 572
Sozialroman 273, 280, **287–290**, 466
Spielästhetik 430, 437, 440
Spionageroman 490
Sprachkrise 330
Stimmungskunst 244, 257, 312, 337
Stream of consciousness 368 f.
Strukturalismus 393, 472, 474
Stuart 52, 54, 59–64, 70, 82, 88, 102, 119, 130, 151, 153, 162 f., 181, 221, 284
Sublime, the *siehe* Erhabene, das
Subjektivismus 265, 316 f., 369, 372
Subjektivität 62, 96, 99, 107, 167, 184, 189, 245, 253, 261, 303, 314, 360, 387, 458, 541
Subkultur 333, 487, 498, 499, 549
Surrealismus 331, 366, 382, 395, 426, 441, 445, 458
Symbolismus 317–320, 330, 337, 426, 465
Sympathielenkung 49, 142, 146 f., 271, 573
Syntax 101, 242, 323, 357, 360 f., 397, 425, 524

Tagebuch 99, **172**, **188–191**, 193, 200, 269, 271, 414, 465, 469, 479 f., 487, 519, 541, 559
Terrorismus 345, 415, 446 f., 455 f., 460, 462, 468, 472, 478, 490, 498, 543, 549, 551, 574 f.
Theater *siehe* absurdes Theater, episches Theater, privat theatre, public theatre
Theatre of cruelty 430 f.
Thriller 436, 446, 472, 484, 488–490, 575
Tragikomödie 158, 221, 350
Tragödie 38, 69, 126, 131, 133, 137, **139–148**, 151, 154, 156–158, 199, 205 f., 221–223, **226–230**, 268, 347, 431, 461, s. a. Rachetragödie

Transatlantisch 65, 555, 569, 573
Transkulturell 506–511, 573–576
Traumvision/Traum 13 f., 27, 41–43, 120, 123, 128, 190, 242, 244 f.262 f., 270, 280, 282, 311, 313, 318 f., 329, 351, 366, 441, 536, 538
Troja 33, 38–40, 58, 60, 65, 68, 132, 144, 158, 213
Tudordynastie 52 f., 54–59, 61, 65–71, 74–76, 87, 103, 118 f., 124, 126–128, 138, 141–144, 153

Utopie **77–83**, 238, 264, 282, 339, **342–344**, 379, 467, 469, 560

Verbatim drama 454 f.
Verfremdung 79, 407, 418, 458, 492, 520
Verfremdungseffekt 423 f., 433
Vertextung 94–99
Viktorianismus 236–238, 272, 275–279, 303–321
Villanelle 337, 380, 396

Wahlrecht 165, 233, 243, 304, 306, 329, 468
Well-made play 349, 352, 421–424
Weltkrieg, Erster 328, 331, 334, 352, 359, 363, 365, 370, 376 f., 379, 388, 398, 410, 418 f., 460, 491, 466, 469, 479, 481, 483, 495, 541, 553,
Weltkrieg, Zweiter 329, 352, 389, 410 f., 421, 472, 479, 481, 489, 496, 501, 509, 513, 566, 572–574
Wikinger 1, 8, 17, 19 f., 186
Wirkungsästhetik 163, 185, 204, 219, 226
Wit 87 f., 107, 114, 117, **121 f.**, 127, 136, 162, 205, 219, 223 f., 230
Women playwrights 433, 440 f., 460
Wyrd (Schicksal) 6, 10, 18

Zensur 68, 70, 82, 87–90, 143, 168, 199, 218, 351, 433, 445, 456, 485, 505, 519, 549

Bildquellen

Ammann Verlag, Zürich 522u., 532
Ashmolean Museum, Oxford 17, 63
Barrett, Sara 289
BBC Hulton Picture Library 234, 567
BBC Publications, London 9
Berlin-Verlag 574
Bernardi, Gregoire 447
Bildarchiv Foto Marburg 3
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 58, 60, 99, 108, 130, 136, 299, 336, 303, 338, 342, 370, 375, 380
Bodleian Library, University of Oxford 50
Boughton House, Northamptonshire – Duke of Buccleuch and Queensberry 110
Bourke, Brian/The Gallery Press 458o.
Bridgeman Art Library, London 237
British Library, London 4, 33, 45, 53, 65, 68, 70, 103, 124, 129, 142, 155, 178, 193
British Museum, London 7, 15, 23, 35, 73, 95, 163, 179, 188, 209, 210, 217, 223, 227, 247, 273, 274, 277, 292, 548
Cambridge University Press, Cambridge 125, 400
City Art Gallery, Manchester 287, 318
Collection Museu de Arte de Sao Paulo, Brazil, Photo: Luiz Hossaka 105
Cooper, Donald, Photostage 441
Cordon Art, Baarn 474
Corpus Christi College, Cambridge 18, 25, 134
The Croessman Collection of James Joyce, Southern Illinois University at Carbondale 367
Deutsch, Andre Ltd., London 432
Deutsche Presse Agentur, Stuttgart 535u., 540o., 546, 547, 557
Dulwich College Picture Gallery, London 230
Elton Collection, Ironbridge George Museum Trust, Telford 327
Fitzwilliam Museum, Cambridge 106
Freies Deutsches Hochstift/ Goethe Museum, Frankfurt/M., Fotografin: Ursula Edelmann 279
General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University 387
Gerson, Mark, London 449
Guildhall Library and Art Gallery, London 139, 291
Granger Collection 60, 304, 312, 316, 322
Haffmans Verlag, Zürich, Illustration von Volker Kriegel 481
Harenberg Kommunikation, Dortmund 368
Harvard University, Art Museum, Cambridge 363
Hughes, Crispin 415
Hunterian Museum, Glasgow (mit Erlaubnis des Wellcome Trustees) 84
Huntington Library, San Marino 46, 112
Hussey, Maurice, Cambridge 53, 157
Imperial War Museum, London 357u.
Tristram Kenton/Lebrecht Music & Arts 448
Kearney, Seamus 476
Keystone Pressedienst, Hamburg 525
Knight, Gary, London 420
Kohler, Wolf Dieter, Hattersheim 549
Kunsthaus Zürich 152
Kupferstichkabinett der öffentl. Kunstsammlung, Basel 78
Leclaire, Paul, Köln 433
Lewinski, Jorge/Writer's Britain, London 301, 371, 396
Lewis, Wyndham 355, 364r., 374
Library of Congress, Prints & Photographs Division, Carl Van Vechten Collection 385
Longman House, Harlow 397
Magdalene College, Cambridge 171
Mangoldt von, Renate, Berlin 562
Mansell Collection 172u., 236, 289, 345
McCabe, Eamonn 460
McCredie, Alan 462
Methuen Ltd., London 181, 211, 430
National Gallery, London 185, 335u.
National Library of Australia, Canberra 504
National Portrait Gallery, London 42, 115, 192, 195, 205, 259, 261, 265, 272, 281, 290, 308, 350, 332, 352
National Portrait Gallery of Ireland, Dublin 214
Ohlbaum, Isolde, München 543, 566
Oxford University Press, Oxford 170, 196, 197, 202, 357o.
Peitsch, Peter, Hamburg 509, 568
Penguin Books Limited, Harmondsworth 3, 464, 529
Peter Hammer Verlag 541
Picture-alliance/dpa 456, 459
Picture alliance/empics 408
Picture-Alliance/Photoshot 416
Piermont Morgan Library, London 131
Punch, London 298, 333, 335
Radio Times Hulton Picture Library, London 364
Routledge and Kegan, London 30
Rowohlt Archiv, Reinbek 461
Royal Commission on Ancient and Historical Monuments, Scotland 14
Royal Court Theatre, London 434
Rylands French MS 1 by courtesy of the Director and University Librarian, The John Rylands University Library of Manchester 36
Schwichow, Ekko von, Berlin 538
Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh 306
Jessie Sheeler, *Little Sparta: The Garden of Hamilton Finlay.* London: Frances Lincoln, 2003, S. 86, 411
Shirey, Jim 552
Studio David Hockney, Los Angeles 58, 140
Tate Gallery, London 181, 244, 378, 391
The Paris Review 458u.

The New York Review of Books 477, 486, 489
The New Yorker 506
Theatre Museum – Viktoria and Albert Museum, Photograph by Houston Rogers, London 427
Times Newspaper Ltd., London 426
Universität Bamberg 502
University of Bristol, Theatre Collection, Bristol 226, 227
University of Queensland Press, St. Lucia 518
Universitätsbibliothek Utrecht 136
Verlagsarchiv J.B. Metzler, Stuttgart 82
Verlag Philipp Reclam jun., Ditzingen 203, 215
Victoria und Albert Museum, London 88, 133, 162, 284
Walker Art Gallery, Liverpool 253
Weidenfeld und Nicolson Ltd., London 2, 77, 123, 143, 147
Wilhelm-Busch-Museum/ Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik, Hannover 239, 262, 303
Winnie-the-Pooh: The Complete Collection of Stories and Poems. With Illustrations by E.H. Shepard. London: Egmont, 2001, S. 55 382
Withworth Art Gallery, University of Manchester 248
Woburn Abbey Collection, Bedfordshire (by kind permission of the Marquess of Tavistock and the Trustees of the Bedford Estates) 56

„Literatur hebt den Augenblick auf, dazu gibt es sie“ **Max Frisch**

Beutin u. a.
Deutsche Literaturgeschichte
7., erw. Auflage 2008. 774 S., 545 s/w Abb. Geb.
€ 29,95
ISBN 978-3-476-02247-9

Emmerich (Hrsg.)
Chinesische Literaturgeschichte
2004. 440 S. Geb. € 39,95
ISBN 978-3-476-01607-2

Glauser
Island – Eine Literaturgeschichte
2011. 253 S., 46 s/w Abb. Geb. € 24,95
ISBN 978-3-476-02321-6

Glauser (Hrsg.)
Skandinavische Literaturgeschichte
2006. 537 S., 280 s/w Abb. Geb. € 39,95
ISBN 978-3-476-01973-8

Grimm (Hrsg.)
Französische Literaturgeschichte
5., überarb. und aktual. Auflage 2006.
558 S., 300 s/w Abb. Geb. € 29,95
ISBN 978-3-476-02148-9

Groß/Klooß/Nischik (Hrsg.)
Kanadische Literaturgeschichte
2005. 456 S., 133 s/w Abb. Geb. € 34,95
ISBN 978-3-476-02062-8

Grüttemeier/Leuker (Hrsg.)
Niederländische Literaturgeschichte
2006. 344 S., 156 s/w Abb. Geb. € 34,95
ISBN 978-3-476-02061-1

Kapp (Hrsg.)
Italienische Literaturgeschichte
3., erw. Auflage 2007. 455 S., 216 s/w Abb. Geb.
€ 29,95
ISBN 978-3-476-02064-2

Neuschäfer (Hrsg.)
Spanische Literaturgeschichte
4., aktual. und erw. Auflage 2011.
490 S., 337 s/w Abb. Geb.
Inkl. Downloadangebot. € 29,95
ISBN 978-3-476-02390-2

Rössner (Hrsg.)
Lateinamerikanische Literaturgeschichte
3., erw. Auflage 2007. 588 S., 370 s/w Abb. Geb.
€ 29,95
ISBN 978-3-476-02224-0

Rusterholz/Solbach (Hrsg.)
Schweizer Literaturgeschichte
2007. 529 S., 195 s/w Abb. Geb. € 49,95
ISBN 978-3-476-01736-9

Seeber (Hrsg.)
Englische Literaturgeschichte
5., aktual. und erw. Auflage 2012.
636 S., 360 s/w Abb. Geb.
Inkl. Downloadangebot. € 29,95
ISBN 978-3-476-02421-3

Städtke (Hrsg.)
Russische Literaturgeschichte
2., aktual. und erw. Auflage 2011.
480 S., 205 s/w Abb. Geb. € 29,95
ISBN 978-3-476-02404-6

Zapf (Hrsg.)
Amerikanische Literaturgeschichte
3., aktual. und erw. Auflage 2010.
632 S., 443 s/w Abb. Geb.
Inkl. Downloadangebot. € 29,95
ISBN 978-3-476-02310-0

Mehr Informationen: www.metzlerverlag.de/literaturgeschichten

Bequem bestellen:
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

1682 J.B.METZLER