BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1968, HEFT 2

WOLFGANG CLEMEN

Das Problem des Stilwandels in der englischen Dichtung

Vorgetragen am 7. Juni 1967

MÜNCHEN 1968

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Dem Stilwandel begegnen wir, wo immer wir uns mit der Geschichte der Dichtung beschäftigen. Denn kein Dichter schreibt wie der andere, und selbst im Werk ein und desselben Dichters finden sich Entwicklungen und Veränderungen seines Stils, seines poetischen Verfahrens. Aber es gibt Phasen in der Dichtungsgeschichte, in denen die Wandlungen des Stils tiefgreifender sind, sich rascher zu vollziehen scheinen und sich auf mehrere Gebiete der poetischen Kunst gleichzeitig erstrecken. Dann ändert sich nicht nur das eine oder das andere an der „Machweise" des Gedichtes, sondern alles scheint anders geworden zu sein; Metrik, Diktion, Bildersprache, Verknüpfungsweise, Darbietungsart und Aufbau, sie alle wandeln sich, so daß wir in dem neuen Gedicht ein anderes Kunstwollen, eine grundsätzlich veränderte Stilgesinnung wahrzunehmen vermeinen. Dies ist der Stilwandel, der unsere Aufmerksamkeit besonders fesselt und über den hier einiges gesagt werden soll. Denn angesichts solcher einschneidender Veränderungen fühlen wir uns aufgefordert, nach Zusammenhängen zu fragen, nach Erklärungen zu suchen. Wir können uns nicht damit zufrieden geben, diese Veränderungen bloß zu konstatieren, wir möchten auch wissen, warum sie entstanden sind.

Jede Erforschung eines Stilwandels verlangt darum das Ineinandergreifen der beiden Betrachtungsweisen, die wir in den literarwissenschaftlichen Fächern am häufigsten anwenden: die Einzelinterpretation und die literarhistorische Zusammenschau, Einordnung und Gegenüberstellung. Um einen Stil mit einem anderen vergleichen zu können, müssen wir ihn zunächst an Hand von Interpretationen einzelner Werke genauer beschreiben. Unser Fragen geht aber über das einzelne Kunstwerk hinaus, sucht Ähnlichkeiten, Zusammenhänge, Abhängigkeiten, Voraussetzungen und Entsprechungen zu klären. Wir fassen die über das Einzelwerk hinausweisende Phase ins Auge, betrachten das Nebeneinander, die Aufeinanderfolge, die übergreifende Entwicklung und stellen die Frage nach dem, was „anders" geworden ist von einem Zeitpunkt bis zum nächsten. Die Beschäftigung mit dem Phänomen des Stilwandels zwingt uns daher geradezu, die ohnehin fik-

tive Trennung zwischen werkimmanenter Interpretation und literarhistorischer Untersuchungsmethode aufzugeben.

Als literargeschichtliche Erscheinung ist der Stilwandel um so stärker in unser Bewußtsein getreten, je mehr wir uns daran gewöhnten, in Epochenstilen zu denken. Einen durchgreifenden Stilwandel glaubte man vor allem dort wahrzunehmen, wo ein Epochenstil von einem anderen abgelöst zu werden schien. In der Tatsache, daß ein Autor mit einem Mal ganz anders schrieb als seine Vorgänger und Zeitgenossen, wollte man mehr sehen als nur die durch das künstlerische Temperament, die originelle Erfindungsgabe dieses Einzelnen bedingte Neuerung. Man glaubte in seinem Werk den Beginn einer neuen Epoche zu erkennen, nahm das, was er ausführte, als typischen Ausdruck für das neue Kunstwollen einer ganzen Generation und entdeckte ähnliche oder gleiche Tendenzen bei Nachfolgern und Mitgeborenen. Der Stilwandel wurde zum wichtigsten Unterscheidungsprinzip für die Einteilung und Begrenzung der Epochenstile.

Doch die Gültigkeit der Epochenstilbegriffe, die man, dem Vorbild der Kunstgeschichte folgend, auf die Literaturgeschichte übertragen hatte, ist mehr und mehr angezweifelt worden. Auch in der Kunstwissenschaft hat man erkannt, daß dem Epochenbegriff der Stilgeschichte (wie das z. B. Sedlmayr ausgeführt hat)[1] eine Harmonisierung zugrunde liegt, die der Komplexität eines historischen Geschehens nicht entspricht. Die Vorstellung einer alle Erscheinungen umgreifenden, harmonisch sich entwickelnden Stilgeschichte ist unter anderem durch den Begriff der Gattungsstile erschüttert und ersetzt worden. Vor allem angesichts der Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert hat man sich das bescheidenere Ziel gesetzt, „zunächst einige ‚geschlossene Abläufe' aufzudecken und dann vorsichtig weiterschreitend danach zu fragen, ob nicht mehrere, zunächst voneinander unabhängig scheinende Abläufe auf eine gemeinsame Wurzel zurückgeführt werden können" (Sedlmayr).

Die Bedenken gegenüber den Epochenbegriffen sind nun im Hinblick auf die englische Dichtungsgeschichte im besonderem

---

[1] Hans Sedlmayr, „Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts" in: *Der Tod des Lichts* (1964).

Maße berechtigt. Ergibt sich nämlich in früheren Jahrhunderten der kunstgeschichtlichen Entwicklung das Bild eines einigermaßen einheitlichen Stilgepräges, sofern wir den Stil regional und gattungsmäßig differenzieren, so dürfte es in der englischen Dichtungsgeschichte nur ganz selten eine stilistische Übereinstimmung innerhalb der gleichzeitig von verschiedenen Autoren geschaffenen Dichtung gegeben haben. Der „Stilzwang", der es in bestimmten Bezirken der Kunstgeschichte etwa erlaubt, eine Skulptur oder ein Bauwerk auf ein Jahrzehnt genau zu datieren (sofern genügend Denkmäler vorhanden sind und gewisse Begrenzungen vorgenommen werden können), existiert in dieser Zwangsläufigkeit und in diesem Umfang innerhalb der Dichtungsentwicklung nicht.

Wir können daher nie sagen, daß ab 1600 in dieser Manier gedichtet wird, ab 1700 in jener. Wir können allenfalls sagen, daß es ab 1620 nicht mehr möglich war, in einem Stil, der um 1580 einen großen Bereich der elisabethanischen Dichtung beherrschte, weiterzudichten. Aber wir können den Stil um 1620 durchaus nicht festlegen, sondern sehen uns einer Vielheit von Erscheinungen und Tendenzen gegenüber. Das gilt in ähnlicher Weise auch für andere Zeiträume. Nicht nur weil in jedem Jahr mehrere, verschieden alte Generationen wirken und die Schöpfungen eines Jahres daher die Stile von mehreren Jahrzehnten widerspiegeln können,[1] sondern auch darum, weil es selbst unter den Gleichaltrigen solche gibt, die ihrer Zeit vorauseilen und als erste einen neuen Ton finden und andererseits solche, die noch einige Zeit in der alten, gewohnten Art weiterdichten, ist das Bild, das die englische Dichtung zu einem bestimmten Zeitpunkt bietet, ein sehr widersprüchliches. Stets stehen also mehrere Stile nebeneinander, überkreuzen und vermischen sich. Macht man beispielsweise eine Bestandsaufnahme von allem, was in der englischen Dichtung etwa um 1600, 1700, 1800 und 1900 entstand, so gelangt man bald mit den Zuordnungen „elisabethanisch", „Jacobean", „metaphysical", „klassizistisch", „romantisch", „spätviktorianisch", „mo-

[1] Vgl. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1928); K. Mannheim, „Das Problem der Generationen", *Kölner Vierteljahrsschrift f. Soziologie* 7 (1928); J. Petersen, „Literarische Generationen", *Philos. d. Literaturwissenschaft* ed. Ermatinger (1930).

dern" in eine beträchtliche Verlegenheit hinein und merkt, wie die Epochenbegriffe ins Wanken geraten.

Auf die Fehlerquellen, die sich für die literargeschichtliche Beurteilung durch das „Denken in Epochenstilen" ergeben, muß daher immer wieder hingewiesen werden.[1] Um die Epochenstile deutlich zu konstituieren, rücken wir sie bewußt auseinander und betonen ihre Unterschiede mehr als ihre Gemeinsamkeiten. Dabei lassen wir gerne das unberücksichtigt, was sich in den Übergangsphasen miteinander vermischt und eng verflochten ist. Wir ziehen Trennungslinien, wo doch in Wirklichkeit allmähliche Übergänge stattfinden. Indem wir bei einer Gruppe von Autoren und außerdem über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten hin gemeinsame Stilzüge wahrnehmen und sie unter dem übergeordneten Sammelbegriff des Epochenstils subsummieren, klammern wir jeweils die zahlreichen Abweichungen und Sonderformen aus, die sich diesem Begriff nicht unterordnen lassen. Wir vernachlässigen die Zwischenformen und Vorbereitungen, die sich schon innerhalb des vorausgehenden Epochenstil-Zeitraums zum nachfolgenden Epochenstil hin abzeichnen, wir reduzieren aber auch ständig das individuelle Eigengepräge des von der Persönlichkeit eines einzelnen Autors geschaffenen Stils auf das „Typische", auf das Überindividuelle, auf den „Zeitstil" hin.

Wenn trotz alledem der Begriff des Epochenstils sich als offenbar unentbehrlich für die Literaturgeschichte erwiesen hat, so sollte man sich daran erinnern, daß es sich hier um gemeinsame Verabredungen, um Arbeitshypothesen handelt, die unserem Wunsch nach Einteilung, Benennung, Abgrenzung und Zusammenfassung entgegenkommen. Es wäre denkbar, daß Epochenstile eines Tages durch andere Einteilungskriterien abgelöst werden. Zur Kennzeichnung von repräsentativen Werken, die im Zentrum ihrer Epoche stehen, erweisen sich die Stilbegriffe freilich als fast unentbehrlich. Sie sind im übrigen gerade von denen, die sie meisterhaft angewendet und definiert haben (wie z. B. Wölfflin), nicht als „randscharfe" Begriffe verstanden worden. Sie gehören zu denjenigen Begriffen unserer literarkritischen Ter-

---

[1] Vgl. Christian Töwe, *Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung* (1939) S. 41 ff.

minologie, die um so fruchtbarer werden, je mehr wir sie in Frage stellen und je mehr wir uns durch sie herausfordern lassen, um ihren Umfang und Inhalt abzugrenzen, ihre Gültigkeit zu überprüfen und ihre Anwendbarkeit einzuschränken. So behandelt, können die Epochenstilbegriffe zu einem brauchbaren hermeneutischen Prinzip werden. Als Historiker neigen wir nun einmal zu einem Harmonisierungsstreben, wir sehen es gerne, wenn „die Rechnung aufgeht". Die vielgestaltige Wirklichkeit tut uns diesen Gefallen aber nur sehr selten.

Ebensowenig wie der Stil einer Dichtungsepoche ein einheitliches Phänomen ist, kann der Stilwandel, der sich „zwischen den Epochen" zu vollziehen scheint, als einheitlich betrachtet werden. Man tut gut daran, auch hier zunächst „einzelne Abläufe" ins Auge zu fassen, Einzelerscheinungen zu untersuchen und erst sehr viel später nach möglichen übergreifenden, gemeinsamen Merkmalen und Wurzeln zu fragen. Denn auch der Stilwandel, durch den sich eine Epoche von der anderen abzulösen scheint, spaltet sich auf in eine ganze Anzahl von Einzelbewegungen, die zu verschiedenem Zeitpunkt erfolgen, in verschiedene Richtungen weisen und von verschiedenen Dichterpersönlichkeiten getragen werden. Selbst „Stilrevolutionen", die programmatisch verkündet wurden und sich unserer literargeschichtlichen Vorstellung als exemplarischer Traditionsbruch einprägten, wie das Ereignis der *Lyrical Ballads* von 1798, sind, näher besehen, differenzierte und sehr allmähliche Prozesse gewesen. Denn Wordsworth und Coleridge, die beiden großen Vertreter der ersten Generation der englischen Romantik, gehen, trotz ihres in der *Preface* zu den *Lyrical Ballads* verkündeten gemeinsamen Programms, in der tatsächlichen Stilgestaltung verschiedene Wege und überwinden das nachklassizistische Dichtungsideal von verschiedenem Ausgangspunkt aus und mit deutlich zu unterscheidenden Ergebnissen. Nimmt man kurz vorausgehende Dichter wie etwa Cowper, Blake, Burns, Chatterton, Crabbe hinzu, so ergeben sich weitere Varianten für das, was man die „Abwendung vom Klassizismus" nennen kann. Jeweils sind es durchaus individuelle Ausprägungen und Sonderformen einer neuen Stilfindung, so daß sich die Frage erhebt, ob es denn überhaupt so etwas wie einen gemeinsamen vorromantischen oder romantischen Stil gibt und ob die Unter-

schiede zwischen den einzelnen Dichtern nicht häufig größer sind als die Gemeinsamkeiten. Manchmal wird man von einer Gruppe von Dichtern, die unter dem Begriff einer Stilepoche zusammengefaßt werden, kaum mehr sagen können, als daß sich in jedem von ihnen eine Abkehr vom vorausgehenden Stilideal vollzieht und daß ähnliche oder gar gemeinsame Zielsetzungen sie verbinden. Aber das braucht noch nichts über einen gemeinsamen Stil auszusagen. Ein gemeinsamer Stil, an dem eine größere Gruppe von Dichtern in gleicher Weise teilhat, bildet sich nur in Zeiten, die nach einer Norm, nach Allgemeinverbindlichkeit streben. Solche Epochen aber sind gerade in der englischen Dichtungsgeschichte, die trotz ihrer starken Traditionsverbundenheit immer wieder Beispiele für die ganz individuelle Leistung, für das persönliche Experiment, für die Gegenwehr gegen das große, verpflichtende Vorbild bietet, selten. Die verhältnismäßig kurze Blütezeit des Klassizismus unter Pope dürfte die größte Annäherung an eine solche Norm gewesen sein.

Gibt es Gesetzmäßigkeiten eines Stilwandels ? Untersuchen wir den Stilwandel am konkreten Einzelfall, d. h. dort, wo ein Dichter sich von seinen Zeitgenossen und Vorgängern so deutlich abhebt, daß wir in ihm einen Wendepunkt der Dichtungsgeschichte zu erkennen glauben, so ergibt sich zwar zunächst, daß für die neue Stilgestaltung jeweils andere Konstellationen und Zusammenhänge verantwortlich zu machen sind. Dennoch sind einige wiederkehrende Grundprinzipien erkennbar, die offenbar mit dem Wesen des Stilwandels zusammenhängen. Nach ihnen sei zunächst gefragt.

Grundsätzlich gilt, daß es keinen Stilwandel gibt, an dem nicht mehrere Faktoren und Vorbedingungen gleichzeitig beteiligt wären. Man ist von vornherein auf dem falschen Wege, wenn man eine tiefgreifende Wandlung der Stilgesinnung nur auf die eine oder andere Ursache zurückführen will. So wie in jedem künstlerischen Gebilde eine Vielzahl von Impulsen, Voraussetzungen und Bedingtheiten zusammentreffen, auch wenn im Schaffensakt all dies Verschiedene dann zu einer Einheit verschmilzt, so wirken auch auf eine durchgreifende Veränderung der Gestaltungsweise jeweils mehrere, verschiedene Faktoren ein. Diese Polygenese des Stilwandels hat man im Auge zu behalten, wenn man zu einer an-

nähernd richtigen Beurteilung gelangen und die vorschnellen Schlüsse vermeiden will. Die Vielheit der Faktoren, die einen Stilwandel ermöglichen und herbeiführen können, bedeutet gleichzeitig eine Grenze für unser Bestreben, zu exakten wissenschaftlichen Beobachtungen und Ergebnissen zu gelangen. Während wir nämlich mit einiger Zuverlässigkeit und Genauigkeit die in einer Dichtung wahrzunehmenden Stilzüge beschreiben und konstatieren können, bewegen wir uns auf einem unsicheren Boden, wenn es um die Ergründung der Zusammenhänge, um ihre Deutung und Erklärung geht. Die Frage nach dem *Was* eines Stils, d. h. die Frage nach den beschreibbaren Merkmalen einer Dichtung, ist darum auch häufiger gestellt worden und war leichter zu beantworten als die Frage nach dem *Warum* und *Wie*, die Frage also nach den Hintergründen, den auslösenden Impulsen, den inneren und äußeren Voraussetzungen eines Stils oder gar eines Stilwandels. Obwohl unser Kausalbedürfnis von uns verlangt, Veränderungen und Entwicklungen stets auf Ursachen zurückzuführen, müssen wir in diesem Falle einen gewissen Verzicht leisten, weil ein Stilwandel nicht nur das Ergebnis aus einem „ganzen Geflecht von Kausalreihen" (Töwe) ist, sondern weil in ihm ja auch etwas zutage tritt, was kausal gar nicht zu fassen ist, sondern einer Neubildung und Neuschöpfung gleichkommt. Gehen wir daher der Frage nach dem *Warum*[1] eines Stilwandels nach, so überschreiten wir die Schwelle, die von einer exakten wissenschaftlichen Untersuchung zu einer anderen Betrachtungsweise hinführt, bei der wir auf die eindeutige Formel, das sichere Ergebnis oft verzichten müssen. Wir müssen uns hier einer anderen Methode bedienen, die auf das Einkreisen des Phänomens ausgeht und sich ihm von verschiedenen Seiten her anzunähern versucht. Denn wir werden seiner doch nie ganz habhaft werden. Weil der Gegenstand, um den es sich handelt, komplex und vielschichtig ist, weil an seinem Zustandekommen so viele Faktoren gleichzeitig beteiligt sind, daß das Ausmaß ihrer Beteiligung nie genau

[1] Wie gefährlich diese Frage nach dem *Warum* eines Stils jedoch sein kann, indem sie uns nämlich veranlaßt, aus jeder Stilinterpretation eine Sinninterpretation zu machen, ist von Hugo Kuhn näher erläutert worden („Stil als Epochen-, Gattungs- und Wertproblem in der deutschen Literatur des Mittelalters" in: *Stil und Formprobleme in der Literatur* [1959]).

abgeschätzt werden kann, muß unser Verfahren die Festlegung geradezu vermeiden. Wir haben uns oft mit Vermutungen zufrieden zu geben, wir müssen, anstatt Kausalverknüpfungen aufzustellen, die auf diesem Gebiet unbeweisbar und für das Zustandekommen von Kunstwerken überhaupt fragwürdig sind, uns mit dem Aufzeigen von möglichen Zusammenhängen, Begleiterscheinungen und Parallelen bescheiden. Kurzum, gerade auf das müssen wir verzichten, was die Wissenschaft sonst von uns verlangt, nämlich nachprüfbare Beweise vorzulegen, eindeutige Lösungen anzubieten. Eine Geisteswissenschaft aber, die sich nur auf das Eindeutige, das genau Erfaßbare und Beweisbare beschränkt, wird oft zu dem Interessantesten gar nicht vordringen können. Unternimmt die Geisteswissenschaft allerdings diesen Vorstoß, so ist es gut, wenn gleich von Anfang an ein Verzicht ausgesprochen wird und das Ziel nicht „die Lösung", sondern „die Annäherung" ist.

Je mehr wir uns mit einem Stilwandel befassen, desto mehr wird uns bewußt, daß wir mit dem enggefaßten Begriff vom Stil, worunter früher vornehmlich die sprachlich-stilistischen Mittel verstanden wurden (Syntax, Wortschatz, Verstechnik, rhetorische Figuren), gar nicht auskommen, sondern unter Stil all das begreifen müssen, was zu den Elementen der dichterischen Gestaltung hinzugehört. Denn auch Struktur und Verknüpfungstechnik, Verwendung der poetischen Konventionen und Darbietungsweise verändern sich ja gleichzeitig mit den sprachlichen „Stilmitteln" im engeren Sinne. Die Beschäftigung mit dem Phänomen eines Stilwandels zwingt uns geradezu, nach der gegenseitigen Bedingtheit von Gehalt und Gestalt, von Thematik und sprachlichem Ausdruck, von Kompositionskunst und Verstechnik zu fragen und ihre Abhängigkeit voneinander zu untersuchen. Mit dem Erkennen der Wechselwirkung, die zwischen den konstituierenden Elementen eines Gedichtes besteht, ist ein erster Schritt zum Verständnis des Stilwandels getan, und es ergibt sich schon hier eine erste Antwort auf die Frage nach dem *Warum* eines gewandelten Stils. Die andersartige Thematik, oder die andersartige Behandlung der gleichen Thematik, eine neue innere Gesinnung und Haltung, haben offenbar andersartige sprachliche und stilistische Ausdrucksmittel bedingt. Wir begreifen, daß die

einzelnen Elemente einer Dichtung in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Wenn sich eines von ihnen grundlegend verändert, müssen sich in der Regel auch die übrigen wandeln. Der Stil ist ein unauflösbares Ganzes, in dem jeder Einzelaspekt auf alle anderen hinbezogen ist. Das Erkennen dieser wechselseitigen Bedingtheit von Thema und Stil, von Gehalt und Gestalt, seelischer Grundhaltung und sprachlicher Ausführung ist in der Tat ein wichtiger Schlüssel, um das *Warum* eines Stilwandels aufzuschließen. Aber er reicht nicht aus.

Wir sehen zwar ein, daß eine andere Thematik und eine andere Grundhaltung an dem Entstehen einer veränderten sprachlichen Ausdrucksform mitbeteiligt sind. Aber warum diese Veränderung nun gerade in einer bestimmten Richtung erfolgte, gerade zu dieser Auswahl und Kombination von Stilmitteln führte, das können wir auch mit diesem Schlüssel in der Hand noch nicht beantworten. Gehen wir nämlich für einen Augenblick von der (allerdings hypothetischen) Annahme aus, daß die gleiche Thematik und die gleiche seelische Grundstimmung hundert Jahre später nach sprachlicher Gestaltung verlangt haben würden, so müssen wir ohne weiteres zugeben, daß dies dann mit wieder ganz anderen Stilmitteln und auf ganz andere sprachliche und darstellende Weise geschehen wäre. Die veränderte Stilgestalt einer Dichtung läßt sich daher nie gradlinig von einem gewandelten Gehalt her ableiten, sie läßt sich auch nur teilweise mit Ausdrucksnotwendigkeiten begründen. Denn sie ist ebensosehr Produkt der ganzen vorausgegangenen Stilentwicklung, und hängt mit der literarischen Gesamtkonstellation zusammen, aus der heraus sie ebenso entstanden ist wie aus den neuen Ausdrucksimpulsen des betreffenden Dichters. Schon Wölfflin hatte in einem Vortrag, den er 1911 vor der Preußischen Akademie der Wissenschaften über das Stilproblem hielt,[1] davor gewarnt, den Stil einseitig aus „irgendwelchen nach Ausdruck verlangenden Innerlichkeiten" abzuleiten und hatte daher zwischen zwei Wurzeln des Stils unterschieden: einer psychologisch bedeutungslosen Anschauungsform, die durch die Seh- und Darstellungsweise einer Epoche bedingt ist

---

[1] H. Wölfflin, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst.* Sitzungsberichte d. Berliner Akademie, Phil.-Hist. Klasse 1912.

und einem ausdrucksmäßig interpretierbaren Stimmungsgehalt. Dem hat Panofsky später widersprochen.[1] Dennoch können wir Wölfflins Unterscheidung mit gewissen Modifikationen auf die Dichtungsgeschichte übertragen. Denn auch dem Dichter ist der Rahmen und die allgemeine Richtung vorgeschrieben, innerhalb deren er etwas neues schaffen, etwas verändern kann. Er muß sich derjenigen stilistischen und sprachlichen Möglichkeiten bedienen, die verfügbar sind. Er kann nicht von Grund auf etwas Neues schaffen. Mit jedem Neuen oder Veränderten, was er schafft, steht er im Kraftfeld verschiedenartiger Einwirkungen, die zum Teil aus den Gesetzmäßigkeiten seines poetischen Handwerks und den literaturgeschichtlichen Vorbedingungen zu erklären sind, zum Teil aus der außerliterarischen Sphäre, den geistesgeschichtlichen, soziologischen, kulturellen Wandlungen herrühren. Zum Zwecke der methodischen Erörterung ließe sich daher zwischen den „innerliterarischen" und den „außerliterarischen" Beweggründen und Voraussetzungen für einen Stilwandel unterscheiden, obwohl in Wirklichkeit beide Bereiche miteinander verflochten sind.

Zu den „innerliterarischen" Faktoren gehören vor allem jene immanenten Gesetzmäßigkeiten, denen jede Stilentwicklung unterliegt.[2] Jeder Stil scheint die Tendenz zu enthalten, die in ihm liegenden Möglichkeiten voll auszuschöpfen, sich zur Steigerung, zur Perfektion hinzuentwickeln. Als Spenser und Sidney für die englische Dichtung die Klangschönheit, Wortfülle und Sinnenhaftigkeit neu entdeckt hatten, wird dieser Weg mit Intensität weiterbeschritten: Wohllaut, Glätte der Diktion, fließende, weiche Versbewegung, üppiger Reichtum des sprachlichen Ausdrucks werden weitergesteigert, und die elisabethanischen Dichter scheinen sich darin gegenseitig überbieten zu wollen. Betrachtet man wiederum die Entwicklungsphase der Dichtung zu Beginn des 16. Jahrhunderts, so scheint die holprige, kantige Sprache eines

---

[1] E. Panofsky, „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst" in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (1964).

[2] Staiger unterscheidet zwischen drei Möglichkeiten des Verhaltens einem vorgefundenen Stil gegenüber, je nachdem ob dieser Stil erst unvollkommen ausgebildet oder schon vollendet ist. Er nennt „Vollendung", „Steigerung" und „Verflüchtigung des Vollendeten" (Emil Staiger, *Stilwandel* [1963] S. 15).

Skelton geradezu nach Glättung und einer Regulierung zu verlangen. Sie wird in der nachfolgenden Generation erreicht, aber die „Regelmäßigkeit" der Verse wird nun gleich schon wieder – etwa bei Tusser, Turberville u. a. – übertrieben und artet in eine pedantisch-langweilige Uniformität, in ein „Geleier" aus. Aus den Mängeln, den „Unerfülltheiten", die diese Stilstufe des „drab style" (wie sie C. S. Lewis genannt hat) aufweist, lassen sich mithin die Aufgaben erschließen, die der englischen Dichtung in der Folgezeit gestellt sind.

Doch auch der sich verändernde Zustand der Sprache ist eine wiederkehrende Ursache für den Stilwandel, vor allem in den früheren Jahrhunderten. Eine neue Generation sieht sich einem sprachlichen Instrument gegenüber, das sich unterscheidet vom Zustand der Sprache, der für die Vorgänger gültig war und daher andere Möglichkeiten des Ausdrucks anbietet.[1] Ein neues Ausdrucksverlangen kann sich erst dann in die Sprache der Dichtung umsetzen, wenn diese Sprache sich dazu hergibt oder sogar solche gewandelten Ausdrucksformen nahelegt.[2] Freilich steht beides auch in einer Wechselbeziehung, denn ein neues Ausdrucksverlangen vermag seinerseits sprachschöpferisch sich auszuwirken, jedoch nur im Rahmen der allgemeinen Sprachentwicklung. Die Sprachgeschichte liefert daher stets ihre Indizien für die Veränderungen im Vokabular und in der Syntax, die wir innerhalb eines Stilwandels wahrnehmen. Die Sprache der Dichtung wird gespeist und gewandelt von der umfassenderen literarischen Sprache wie von der „gesprochenen Sprache", deren Impulse und Tendenzen sie aufnimmt und in ihr anderes Medium umsetzt.[3] In einem Stilwandel der Dichtung schlagen sich daher auch die in anderen Schichten der Sprache vorbereiteten und sich gleichzeitig

---

[1] Vgl. Norman Davis, *Styles in English Prose of the Late Middle and Early Modern Period* (Actes du VIIIe Congrès de la Féd. Intern. des Langues et Litt. Mod.; Bibl. de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Univ. de Liège, Fasc. CLXI, 1961, S. 165). Vgl. auch A. King, *The Language of Satirized Characters in Poetaster* (1941) S. XXXII.

[2] Vgl. Emil Staiger, *Stilwandel* (1963) S. 19.

[3] Für die deutsche Dichtungssprache des achtzehnten Jahrhunderts ist dies in vorbildlicher Weise von Eric A. Blackail gezeigt worden (*The Emergence of German as a Literary Language 1700–1750* [1959]).

vollziehenden Veränderungen nieder, auch wenn diese durch einen Transformationsprozeß modifiziert werden.

Eine ähnliche Abhängigkeit von der allgemeinen Entwicklungsstufe, auf der zu einem bestimmten Zeitpunkt handwerkliche Fertigkeiten stehen, ergibt sich auf dem Gebiet der Metrik. Die neue Metrik, die ein Dichter verwendet, um Neues zum Ausdruck zu bringen, setzt die vorausgehenden Stufen des bereits Erreichten voraus, selbst wenn sie sich als Reaktion gegen das vorherrschende Modell der Versbehandlung ausnimmt. Für Wyatt, der mitunter in seinen Gedichten mit Donne vergleichbare Haltungen zum Ausdruck bringt, stand nur ein sehr begrenztes metrisches Instrument zur Verfügung. Er hat es zwar weiterentwickelt, konnte aber naturgemäß nicht jene Vielfalt und Feinheit der metrischen Wirkungen erzielen, wie achtzig Jahre nach ihm John Donne. Die eigenartige Metrik Donnes zeichnet sich ja dadurch aus, daß in ihr der Sprechrhythmus das metrische Grundschema ständig überlagert und kontrapunktiert, so daß ein stakkatohafter, provozierender Rhythmus entsteht, der den regelmäßigen Fluß der Verse zunichte zu machen scheint. Doch diese metrischen Effekte, die unter dem Anschein der Kunstlosigkeit einen kolloquialen, prosanahen Sprechton entstehen lassen, setzen voraus, daß die Versbehandlung schon eine gewisse Perfektion erreicht hatte. Flüssigkeit und Musikalität der Versbewegung mußten vorausgegangen sein, damit das Metrum, so wie wir das bei Donne finden, bewußt kontrapunktiert und synkopiert werden konnte. Ähnliches trifft im neunzehnten Jahrhundert für Browning zu, dessen Metrik vor dem Hintergrund der Verskunst Tennysons gesehen werden muß.

Eine andere sich wiederholende Voraussetzung für einen Stilwandel ist dadurch gegeben, daß eine jüngere Generation sich einem Stil gegenübersieht, den sie selber nicht geschaffen hat und den sie nun als Erbe übernimmt.[1] Wie sie sich mit diesem Erbe auseinandersetzt, kann Ausmaß und Art des sich nun anbahnenden Stilwandels beeinflussen. Bei ihrer ersten Verwendung durch

---

[1] „Aller Wandel von Stilen erklärt sich aus dem Umstand, daß jedes Geschlecht und jeder einzelne Mensch im Lauf der Jahre schon einen mehr oder minder ausgebildeten Stil antrifft" (Emil Staiger, *Stilwandel* [1963] S. 15).

einen originalen Dichter eignete den poetischen Formen und Motiven noch ein ursprünglicher Ausdruckswert. Werden diese Formen aber dann eine Zeitlang hindurch immer wieder gebraucht, so können sie zum Klischee, zur leeren Formel erstarren, vor allem dann, wenn sie in die Hände von Epigonen geraten, die nur die äußere Manier wiederholen ohne den inneren Geist nachzuvollziehen. So geschieht es, daß einer nachfolgenden Generation die ihr an die Hand gegebenen Aussageformen sinnentleert und abgenützt erscheinen, oder zumindest als nicht mehr ausreichend und entsprechend für das empfunden werden, was man selber nun ausdrücken möchte. Man will den ausgetretenen Weg nicht weiter beschreiten. Das Allbekannte, schon oft Verwendete, das Übliche, und dem allgemeinen Geschmack Entsprechende wird von einem bestimmten Zeitpunkt an zum Langweiligen.[1] Will man die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln, so muß man entweder die bestehenden Stilformen noch übertrumpfen und durch eine Art von Hypertrophie übersteigern oder man muß es ganz anders machen, gleichsam wieder ganz unten anfangen. Dies versuchte zum Beispiel die erste Generation der Romantik, als sie, anknüpfend an den Balladenstil, eine prosanahe, „einfache" Sprache zu ihrem Dichtungsprogramm machte. Aber auch ein übermächtiges Vorbild, unter dessen Schatten eine ganze Generation von Dichtern steht, kann ein Anstoß zu einem Stilwandel sein, bzw. dazu beitragen. Man fühlt, daß man dieses Vorbild doch nicht mehr erreichen kann und lehnt sich dagegen auf. Der neue Dichter weiß, daß man ihn immer nur an diesem Vorbild messen würde, solange er in diesen Formen verharrt. So versucht er, auszubrechen, sich selbständig zu machen, einen anderen Weg zu begehen. Die Spannung zwischen Nachfolge und Auflehnung durchzieht daher die ganze englische Dichtungsgeschichte.

Die Literaturgeschichte hat, wo immer sie einen Stilwandel

---

[1] Hierzu ein Zitat von Goethe: „Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so daß nun jedes mäßige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann" (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1005; Hamburger Ausgabe, Bd. XII, S. 506).

darzustellen hatte, auf dieses Moment der Auflehnung, auf das revolutionäre Element, auf den „Traditionsbruch", den größten Nachdruck gelegt. Sieht man freilich näher zu, so haben auch die als „revolutionär" bezeichneten Dichter an bereits Vorhandenes oder früher einmal Gewesenes angeknüpft. Auch sie führen die Tradition fort, versehen sie aber mit einem anderen Vorzeichen und formen sie um. Sie benutzen die Motive, Konventionen und Stilzüge der überkommenen Dichtung wie Bausteine, die zu einem neuen Muster zusammengesetzt werden und eine andere Funktion erhalten. Sie sind oft diejenigen, die zum erstenmal verschiedene Neuerungen, die einmal bei diesem, einmal bei jenem Dichter bzw. in dieser oder jener Gattung auftraten, miteinander kombinierten, so daß diese verschiedenen neuen Impulse nun einem einheitlichen neuen Stilgefüge integriert werden. Gerade John Donne, an dem das Phänomen des Stilwandels im Rahmen dieser Untersuchung in besonderem Maße verdeutlicht werden soll, ist dafür ein gutes Beispiel.

Die Frage, wie die alten Formen und Motive weiterleben, wie die Tradition gleichsam versteckt und unter der Oberfläche fortgeführt wird, ist bisher bei der Beurteilung eines Stilwandels allzu wenig beachtet worden. Was den Zeitgenossen völlig neu oder revolutionär erschien, war oft ein Zurückgreifen auf vergessene, weiter zurückliegende Gattungen und Stilformen; so z. B. die Erneuerung der Ballade in der Frühromantik.

Stilwandel bedeutet also Auseinandersetzung sowohl mit dem Gegenwärtigen wie mit dem Vergangenen. Der Stil kann sich nur innerhalb eines bestimmten Rahmens wandeln, der von der Tradition, von den vorgegebenen und verfügbaren stilistischen und sprachlichen Möglichkeiten abgesteckt ist. Die originale Leistung eines Dichters, an dessen Werk wir den Stilwandel ablesen, besteht – zumindest bis zur Moderne – mehr in der Umgruppierung der vorhandenen Stilzüge, im Zusammenführen und Neu-Kombinieren von schon einmal vorher einzeln aufgetauchten Formen als in einer radikalen Neuentdeckung, die sich auf das ganze Gebiet der sprachlichen Gestaltung beziehen würde. Die Freiheit der völligen Neuschöpfung, die ja jeder Dichter für sich in Anspruch nehmen könnte, besteht nur theoretisch. In Wirklichkeit bleibt auch der kühnste Neuerer im Rahmen dessen, was zu jenem Zeit-

punkt überhaupt möglich war. Freilich ist das mitunter ein erstaunlich weiter Spielraum, der sich auf diese Weise eröffnet. Und natürlich stellt die neue Dichtung, ungeachtet der Fortbildung und Umbildung von Elementen, die der Tradition angehören, in ihrem Gesamtergebnis dann doch einen Gegensatz zur Tradition dar. So sehr „Stilbildung ohne Tradition nicht denkbar" ist (wie Hans Jantzen in einem Ernst Buschor gewidmeten Aufsatz formuliert hat[1]), so sehr gilt auch der andere von Jantzen formulierte Grundsatz, „daß die künstlerisch reifen Schöpfungen jener umfassenden Zeitstile, ... ein so eigenes Leben besitzen, daß sie aus dem künstlerischen Erbe der Vergangenheit nicht nur nicht verstanden werden können, sondern im kräftigsten Gegensatz zum Überlieferten stehen".

Untersuchen wir die Bedingungen, unter denen ein Stilwandel eingetreten ist, so finden wir, daß fast immer dieser Wandel in eine schon vorbereitete Situation hineintrifft. Hier und dort zeigten sich schon Ansätze zu verschiedenen neuen Ausdrucksformen, die der hellsichtige Dichter dann wahrzunehmen und zusammenzufassen versteht. Es mehren sich die Anzeichen, daß das bestehende Stilideal, das ja stets an bestimmte literarische Leitvorstellungen wie an innere Grundhaltungen gebunden ist, nicht mehr als gültig empfunden wird, sondern sich überlebt hat und nun sogar Kritik und Spott herausfordert. Dafür ist unter anderem die verzerrende Überspitzung, wie auch die Parodie, ein Indiz. So ist es nicht zufällig, daß in denselben Jahren, in denen Donne sich von dem Stilideal der elisabethanischen Liebeslyrik abwendet, die *Gulling Sonnets* von Sir John Davies erscheinen, in denen der petrarkistische Liebeskult und die dazugehörigen Stilformen verspottet werden.

Die Beobachtung der literarischen Gesamtsituation läßt meist erkennen, wie in den benachbarten Gattungen bereits einiges sich deutlicher abzeichnet und schon weiter fortgeschritten ist, was dann im Sektor derjenigen Gattung, in welcher wir den Stilwandel bemerken, nachgeholt werden muß. Denn die Gattungen entwickeln sich nicht in gleichem Schrittmaß. Aber sie neigen dazu, sich nach einiger Zeit gegenseitig anzugleichen, um sich mög-

[1] Hans Jantzen, „Tradition und Stil in der abendländischen Kunst" in: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze* (1951).

licherweise dann wieder auseinanderzuentwickeln. Diese gegenseitige Wechselwirkung und Beeinflussung, die zwischen den Gattungen besteht, bedarf noch mancher näheren Klärung. Denn nicht nur Drama, Dichtung und Prosa stehen in einem gegenseitigen Austausch, sondern auch die kleineren Gattungen: Elegie, Satire, Epigramm, Epistel, lyrisches Gedicht wirken aufeinander ein. So wurde der Stil der Satire und des Epigramms zu Donnes Zeit tonangebend auch für die anderen poetischen Gattungen und unterstützte jene Umbildung der Lyrik, wie wir sie an Donnes Gedichten ablesen.

Daß die Prosa und mit ihr die Umgangssprache in den Bereich der Lyrik herüberwirkt, hat sich in den Übergangsphasen des Stilwandels in der englischen Dichtungsgeschichte mehrfach zugetragen. Zu Beginn der englischen Hochromantik ergab sich diese Annäherung zwischen der Sprache der Prosa und jener der Lyrik aus dem Programm, das Wordsworth und Coleridge gemeinsam verkündet hatten, galt dann freilich schon nicht mehr für die zweite Generation der Romantik, für Keats and Shelley. Ähnliches wiederholt sich bei Browning und dann nochmals zu Beginn der Moderne am Anfang unseres Jahrhunderts. Für die Dichtung von Donne ist ihre Affinität zur Prosa wie auch die Tatsache, daß sie zum Teil die gleichen Stiltendenzen aufweist wie diese für die Entwicklung der Prosa des gleichen Zeitraums gelten, eine wichtige Verständnisgrundlage.

Auch zwischen Drama und Dichtung besteht eine Wechselbeziehung, die in der englischen Literatur, freilich weniger häufig als es zwischen Prosa und Lyrik der Fall ist, sich auf den Stilwandel ausgewirkt hat. Doch gibt uns gerade die Dichtung von Donne ein hervorragendes Beispiel dafür, daß die Verwandlung des Stils einen mächtigen Anstoß durch die Einbeziehung dramatischer Elemente erhält, die vorher – etwa bei Sidney – im Ansatz schon vorhanden waren, nun aber sehr bewußt und sehr wirksam in Szene gesetzt werden und die ganze dichterische Technik beeinflussen. Daß dies gerade zu dem Zeitpunkt geschieht, in dem das englische Drama sich mit Shakespeare zu seiner vollen Kraft und Besonderheit entwickelt hat, ist sicher kein Zufall. Es scheint einleuchtend, daß das Übergewicht des Dramas in jenen Jahren an den Dichtern nicht spurlos vorübergegangen ist.

Ein Dichter wie Donne, den wir uns als ungemein feinspürig für die um ihn herum sich auftuenden literarischen Ausdrucksformen vorzustellen haben, muß für die Bedeutung und die Möglichkeiten des dramatischen Elements in der Lyrik ein waches Ohr gehabt haben. In der Tat ergeben sich zwischen der Verssprache Shakespeares und der Donnes zahlreiche Berührungspunkte.[1] Donnes Gestaltungsweise, sein Stil, orientiert sich am dramatischen Vers, ja sogar am dramatischen Dialog und an der dramatischen Szene.

Neben die Bereitschaft, von den benachbarten Gattungen etwas zu übernehmen, tritt die Bereitschaft, sich an neuen, fremden Vorbildern zu orientieren. Wir vermeiden das Wort „Einfluß" in diesem Zusammenhang, denn es handelt sich ja hier um eine bewußte Wahl, um eine nach Bestätigung verlangende Disposition. Man läßt an die Stelle der bisherigen Stilvorbilder andere treten, die dem eigenen neuen Stilwollen besser entsprechen. Fast immer haben in diesem Sinne antike, französische, italienische oder auch deutsche und spanische Autoren mitgeholfen, in der englischen Dichtungsgeschichte einen Stilwandel vorzubereiten und zu bestärken. In den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts waren es die lateinischen Epigrammatiker und Satiriker Martial, Juvenal, Horaz, Persius, die Ben Jonson und Donne Anregungen und Modelle an die Hand gaben, das zu fördern und zu verwirklichen, was ihnen stilistisch vorschwebte.

Im achtzehnten Jahrhundert haben in jenen Jahrzehnten, die auf die Romantik hinführten und diese vorbereiteten, in sehr verschiedener Weise Spenser und Milton, die elisabethanische Lyrik und die nordische Poesie, Dante und Homer, Chaucer und Shakespeare Pate gestanden, um den vorromantischen und nachklassizistischen Dichtern zu helfen, ihre neuen Ausdrucks- und Stilformen zu finden.

Die bisher aufgeführten Faktoren müssen freilich alle noch als Vorbedingungen und Voraussetzungen für einen Stilwandel bezeichnet werden. Von ihnen aber den Stilwandel ableiten zu wollen, wäre verkehrt. Denn die eigentlich auslösenden Impulse dürf-

---

[1] Vgl. P. Crutwell, *The Shakespearean Moment and Its Place in the Poetry of the 17th Century* (1960).

ten in der Person des Dichters selbst liegen. Nicht weil er unter bestimmte Einflüsse gerät oder einer bestimmten Geschmacksrichtung Rechnung tragen will, schreibt er in einem anderen Stil. Sondern er macht es vor allem deshalb anders, weil er etwas anderes zum Ausdruck bringen will. Die andere Art der Darstellung, der Sprache, der Versbehandlung, die er wählt, entspricht genauer und zutreffender dem, was er aussagen möchte und der neuen Grundhaltung, von der diese Aussage getragen wird. Darum sieht er sich nach anderen poetischen Mitteln, nach anderen Stilvorbildern um und trifft eine andere Auswahl unter dem, was verfügbar ist. Dieser Ausdruckswille des Dichters ist die treibende Kraft bei einem Stilwandel, er bewirkt jene Umgestaltungen und Verschiebungen innerhalb des Gefüges der vorhandenen Sprach- und Stilmittel, jene neuen Kombinationen und Gewichtsverteilungen, die bei uns dann den Eindruck hinterlassen, als ob es sich um einen ganz neuen Stil handele, während es in Wirklichkeit ein umgewandelter, „umgruppierter" Stil ist, der da vor uns steht.

Es wurde schon angedeutet, daß die neuen Ausdrucksformen häufig mit einer Veränderung der Thematik zusammenhängen. Freilich ist das keine Entwicklung, die sich stets im Gleichschritt vollziehen würde. Es kann sein, daß eine neue Thematik sich einstellt, ehe noch die adäquaten Stilformen dafür gefunden sind oder daß neue sprachliche und formale Möglichkeiten sich darbieten, für welche der neue Gehalt, der mit ihnen am wirksamsten dargestellt werden könnte, erst allmählich entdeckt wird. Jedes Kunstwerk und folglich jede Dichtung besteht aus mehreren Schichten, die nicht alle gleichzeitig von dem Wandel ergriffen zu werden brauchen. Es kann sein, daß z. B. die äußere Form oder die Versgestaltung oder der Gehalt noch stärker traditionsverhaftet sind als die anderen Schichten der Dichtung und sich erst später der Veränderung unterwerfen.

Es ergeben sich daher in der englischen Dichtungsgeschichte wiederholt Spannungen zwischen Stil und Gehalt; sie können uns einen Hinweis geben auf die Notwendigkeiten und zwangsläufigen Entwicklungen, denen ein Stilwandel folgt. Im achtzehnten Jahrhundert erscheint die neue Thematik des Naturgefühls, der Einsamkeit, der subjektiven Seelenansprache zunächst noch in klassizistischem Stilgewand; bei den Dichtern der zweiten Jahr-

hunderthälfte vollzieht sich ein Ringen um neue Ausdrucksformen, die dem, was man bereits in sich trägt und sagen möchte, adäquater sind. Es gibt im übrigen kaum einen Dichter, der gleich von Anfang an seinen eigenen Stil gefunden hätte. Darum ist es besonders aufschlußreich, das Frühwerk eines Dichters zu betrachten, weil hier die Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem am deutlichsten hervortritt und die Ansätze, von denen her ein Stilwandel in Gang kommt, am offensten zutage liegen. Der Weg mancher Dichter gleicht einem Befreiungsprozeß, in dem sie die Last großer Vorbilder, den Zwang von Tradition, Konvention und Mode zu überwinden suchen, um zu sich selbst hinzufinden, um den eigenen Ton und Stil zu entdecken. Bei vielen Dichtern gerade der englischen Literatur bedeutet dies allerdings, daß Tradition und Konvention dabei nicht verloren gehen, sondern in neuer Weise integriert, verwandelt und fortgebildet werden.

Die neue Thematik, welcher der Dichter zum Ausdruck verhilft, ist oft identisch mit einem Bereich neuer Welt- und Lebenserfahrung. Wer einen neuen Stil prägt, ist meist gleichzeitig jemand, der ein Stück Wirklichkeit, das bisher in die Dichtung nicht einbezogen war, für die poetische Gestaltung hinzuerobert. Oder er findet für die in der Dichtung bereits enthaltene Thematik eine so neuartige Form der poetischen Zusammenschau und Darstellung und entwickelt dafür so andersartige poetische Verfahrensweisen, daß das bereits Bekannte nun in ganz neuem Licht erscheint. Damit stellt er gleichzeitig seinem Gedicht neue Aufgaben, an die bisher keiner gedacht hatte. Darum weist jeder Stilwandel auf eine veränderte Auffassung vom Wesen des Gedichtes hin; – wobei gleichgültig ist, ob diese nun ausdrücklich formuliert wird oder ungesagt bleibt.

An dem Zustandekommen eines neuen Stils wirkt also Verschiedenstes mit, den Ausschlag aber gibt der Dichter selbst. Was wir die „Vorbedingungen" nannten und den Rahmen, innerhalb dessen eine Neuschöpfung und Umgestaltung sich vollziehen kann, gibt uns lediglich Hinweise auf mögliche Richtungen, in denen der bisherige Stil verändert und weiterentwickelt werden kann. Denn wir müssen zugeben, daß es an den Wendepunkten der Dichtungsgeschichte immer mehrere Alternativen gab.

In der Tat stehen in diesen Übergangsphasen jeweils verschiedene neue Stilformen nebeneinander, so daß die Dichtungsgeschichte auf eine veränderte Lage gleichsam mehrere Antworten erteilt. Neben John Donne steht nicht nur Ben Jonson, sondern es treten fast gleichzeitig auch noch die *Cavalier Poets* und diejenigen Dichter hervor, die nur religiöse Lyrik schreiben. Bei ihnen allen läßt sich eine Reaktion gegen das elisabethanische Stilideal feststellen, wenn auch in recht verschiedener Weise. Was also zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts uns in der englischen Dichtung entgegentritt, bietet ein vielfältiges Bild. Will man dem Phänomen des Stilwandels in diesem Zeitraum in seinem komplexen Umfang und seiner Differenziertheit gerecht werden, so muß man in mehrere Richtungen ausschreiten. Ähnliches gilt für die vorromantische Epoche. Die Abkehr vom klassizistischen Stil und das Suchen nach neuen Ausdrucksformen vollzieht sich bei jedem der sogenannten „Vorromantiker", ob wir nun Blake oder Burns, Cowper oder Crabbe, Chatterton oder Smart befragen, in jeweils ganz anderer Weise. Die übliche Antithese Klassizismus-Romantik erweist sich überdies als ungenügend, um diesen vielfältigen Bewegungen gerecht zu werden.

Je mehr wir daher uns mit dem Werk einzelner Dichter beschäftigen, das Nebeneinander, aber auch das Gegeneinander der Stilausprägungen innerhalb eines begrenzten Zeitraums studieren, desto weniger wird uns die Stilgeschichte der englischen Dichtung als ein folgerichtiger, geschweige denn gradliniger Ablauf, als eine organische, von Stufe zu Stufe sich notwendig ergebende Entwicklung erscheinen. Und selbst wenn wir im vereinfachenden Rückblick aus jeder Epoche nur wenige repräsentative Gipfelleistungen herausgreifen und diese so, als ob es sich um eine organische Aufeinanderfolge handelt, hintereinanderstellen, so ist das Bild des folgerichtigen Ablaufs, das uns so vor Augen tritt, täuschend. Freilich sind wir stets geneigt, angesichts eines Entwicklungsverlaufs, der sich unserer Rückschau darbietet, zu sagen, daß es nur so und nicht anders hatte kommen können. Aber wir vergessen dabei nur allzu leicht, daß es ja die von uns als bedeutsam empfundenen einzelnen Dichterpersönlichkeiten (und die von ihnen getroffene Wahl!) waren, die uns lehrten, diesen Ablauf so zu sehen.

Aus all diesen Gründen wird man daher sehr zurückhaltend sein müssen, wenn es sich um die Übertragung von bestimmten Grundvorstellungen handelt, die sich innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung mit dem Entwicklungsbegriff verknüpft haben, Vorstellungen, die allerdings auch dort zum guten Teil wieder in Frage gestellt wurden.[1] Da erhebt sich zunächst die Frage, ob die Entwicklung, die in einem Stilwandel zum Ausdruck kommt, unter dem Gesichtspunkt des Aufstieges, des Fortschritts, der „Wertsteigerung" angesehen werden kann. Die Frage muß verneint werden,[2] und zwar schon deshalb, „weil die Anwendung des Entwicklungsbegriffs an sich durchaus noch kein Werturteil einschließt".[3] Es läßt sich nicht einmal behaupten, daß die Stilentwicklung generell vom Einfachen zum Komplexen, vom Simplen zum Mehrschichtigen und Differenzierten hin führe. Das ist nur innerhalb begrenzter Abläufe manchmal so gewesen. Donnes Stil und seine poetische Technik sind jedoch komplexer und enthalten gleichsam mehr Register als Popes Dichtungsmanier; ähnliches gilt, wenn man Keats und Tennyson miteinander vergleicht. Eine Zielgerichtetheit der Stilentwicklung läßt sich stets nur mit gewissen Einschränkungen anerkennen, und zwar so, daß sich innerhalb einer bestimmten Phase gewisse Tendenzen stärker durchsetzen, während andere zurücktreten und überwunden werden. Aber von solchen dominierenden Tendenzen her läßt sich das komplizierte Geflecht von Veränderungen, die wir innerhalb eines Stilwandels registrieren, nur sehr partiell erklären. Stilwandel ist mehr als das Obsiegen bestimmter Tendenzen.

Jede Beschäftigung mit dem Werk und der Persönlichkeit des einzelnen Dichters, der in einer Zeitwende steht und den Stilwandel uns zum Bewußtsein bringt, wirft noch eine weitere Frage auf, die in der Kunstgeschichte wie in der Literaturgeschichte immer wieder gestellt wurde, die Frage nämlich nach dem Verhältnis

---

[1] Vgl. das Kapitel „Entwicklung und Fortschritt" bei Chr. Töwe, *Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung* (1939). Zur Frage des „Fortschritts" in der Literaturgeschichte vgl. Lascelles Abercrombie, *Progress in Literature* (1929).

[2] Max Scheler konstatierte: „Entwicklung ist nie bloß Fortschritt, sondern immer auch Dekadenz" (*Wesen und Formen der Sympathie* [1926] S. 34).

[3] Töwe a.a.O., S. 50.

zwischen „Individualstil" und „Zeitstil". Der Fall von John Donne kann diese Problematik uns besonders gut verdeutlichen. Denn an der Besonderheit und Einmaligkeit seines Stils hat sein Lebensschicksal, seine geistige Ausbildung, seine Stellung einen erheblichen Anteil. Donne ist nämlich der erste Dichter der Übergangszeit zwischen elisabethanischer und jakobäischer Epoche,[1] der als Theologe, als nachdenklicher, scharfsinniger und philosophisch geschulter Kopf, als kritischer und analytischer Geist, die überlieferten Formen und Motive der elisabethanischen Liebesdichtung in die Hand nimmt, um nun auch seinerseits Liebesgedichte zu schreiben. Donne war nicht nur Theologe, sondern auch ein weltoffener Diplomat und Jurist, ein Mann mit ausgeprägtem Tatsachensinn, der sich in der Berufswelt sehr wohl auskennt und in der Londoner City zu Hause ist, die Dichtung jedoch – im Unterschied zu den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen – ganz als Amateur betreibt.[2] So ergibt sich die besondere und für einen Stilwandel stets bedeutsame Konstellation (auf die wir auch im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert stoßen), daß eine bestimmte Dichtungstradition von einem Manne fortgesetzt wird, der ganz andere Denkgewohnheiten, eine andere geistige Schulung und Blickweise an diese Tradition heranträgt als seine Vorgänger auf diesem poetischen Sektor. Die Übertragung dieser Denkgewohnheiten und Einstellungen auf ein davon bislang unberührtes Gebiet muß zwangsläufig verändernd wirken. Schon aus dieser Konstellation, daß sich nämlich hier der einzigartige Geist John Donnes und die elisabethanische Dichtungstradition begegnen, mußte etwas Neues entstehen.

Bei John Donne kommt nun noch hinzu, daß derselbe Mann, der Liebesgedichte verfaßte, auch religiöse Sonette und theologische Prosa schrieb (wenn auch nicht gleichzeitig mit der Liebeslyrik, sondern etwas später), ganz abgesehen von seinen Satiren, Epigrammen, Episteln, deren „Gattungseinfluß" auf den Stil der Dichtung schon oben angedeutet wurde.

---

[1] Auch Southwell und Constable waren als Theologen ausgebildet, aber ihr Fall liegt jeweils etwas anders.

[2] Hierüber ausführlich vor allem Robert Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* I (1960).

Die Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Gattungen, zwischen Poesie und Prosa, zwischen religiöser und weltlicher Dichtung, die für das Geschehen eines Stilwandels von so großer Bedeutung ist, vollzog sich also im Werk ein und derselben Person. Bewegt sich derselbe Autor auf so verschiedenen Gebieten, so ist es ganz unvermeidlich, daß es zu einem Austausch der Betrachtungs- und Darstellungsweisen kommt. Die Denkformen und die Grundhaltung, die nach 1600 in Donnes religiöser Prosa zum Ausdruck kommen, werden auch schon vorher seine Liebeslyrik mitbeeinflußt haben.[1] So ergibt sich, daß Donnes Liebesdichtung nicht nur von der Persönlichkeit, sondern auch vom Gesamtwerk her in ein ganz anderes Kräftefeld hineingeriet als die Dichtung anderer, gleichzeitiger Dichter wie Daniel, Drayton oder Chapman.

Damit erfassen wir einen wesentlichen Zusammenhang, den es bei einem Stilwandel zu beachten gilt. Liegen aber nicht ähnliche starke Einwirkungen, die aus dem Stil eines Dichters einen ‚Sonderfall' machen, bei Milton, Blake, Burns, Browning und Hopkins (um nur diese fünf zu nennen) vor? So daß sich mithin immer wieder beträchtliche Abweichungen von dem „allgemeinen Kurs der Stilentwicklung" ergeben, sofern man überhaupt eine solche hypothetische Konstruktion einer dominierenden Linie der Stilentwicklung gelten lassen will.

Wir sind daher berechtigt, zu fragen, ob Donnes neuer Stil, den viele Kritiker als typischen Stilausdruck einer neuen Zeit bezeichnet haben, nicht sehr viel mehr einen Sonderfall darstellt, einen „Individualstil", der zwar manches spiegelt, was für die neue Epoche charakteristisch ist, aber darüber hinaus ein so eigenes Gepräge und so unverkennbare Idiosynkrasien aufweist, daß das „Zeittypische" demgegenüber in den Hintergrund tritt. Und erscheint nicht die Dichtung von Ben Jonson als typischer für die allgemeine Stilentwicklung, als repräsentativer für den neuen vorherrschenden literarischen Geschmack?

Fast bei jedem Stilwandel, auf den wir in der englischen Dichtungsgeschichte stoßen, stellen sich derartige Fragen, die den

---

[1] Zahlreiche Nachweise hierfür finden sich bei L. L. Martz, *The Poetry of Meditation* (1954).

Grad der Verbindlichkeit, den der betreffende Stilwandel für die „umfassendere Stilentwicklung" besitzt, einschränken und modifizieren.

Eine genaue Unterscheidung zwischen „Persönlichkeitsstil" und „Zeitstil" läßt sich im übrigen gar nicht durchführen.[1] Bei jedem Dichter treffen „Zeitstil" und „persönlicher Stil" zusammen und bilden eine neue Einheit. Wir können zwar sagen, daß an einem Gedicht dieser Zug oder jenes Motiv „zeittypisch" ist und sich auch bei anderen Dichtern wiederfindet. Aber in der Gesamtwirkung, die das Gedicht auf uns ausübt, verschmilzt das alles zu einem Ganzen. Die Unterscheidung von „Schichten" ist ein nachträglicher Akt der literarkritischen Analyse.

Jeder Zeitstil erwächst überdies aus dem, was Einzelne zunächst als persönliche Stilform geschaffen haben. Ob ein „Persönlichkeitsstil" zum „Zeitstil" wird, hängt weitgehend davon ab, inwieweit er Nachfolger findet. Wird der neue Stil von den Zeitgenossen als nachahmungswert und verbindlich empfunden, dann kann er eine ganze Generation beeinflussen. Was im Anfang noch ein Experiment im Alleingang war, kann, indem mehrere Dichter dieses Experiment akzeptieren und fortsetzen, zum Zeitstil werden. Eine schlüssige Antwort auf die Frage, inwieweit ein sehr persönlicher Stil als „zeittypisch" angesehen werden kann, läßt sich nicht geben. Die Stellung und der Einfluß John Donnes in der Dichtungsgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts sind daher auch sehr verschieden beurteilt worden.[2]

Der Einfluß auf nachfolgende und zeitgenössische Dichter ist jedoch zu unterscheiden von der Wirkung eines dichterischen Werks auf seine Leser. Große Dichtung, mag sie auch keine Nachfolge gefunden haben, wird stets ihre Leser fasziniert und

---

[1] Vgl. Fr. Martini, „Persönlichkeitsstil und Zeitstil". *Studium Generale* 8 (1955).

[2] An eine „School of Donne" glauben u. a. Williamson, *The Donne Tradition* (1958) und Alvarez, *The School of Donne* (1961). Demgegenüber werden Zweifel an der Zusammengehörigkeit der ‚metaphysical poets' und an ihrer Abhängigkeit von John Donne geäußert u. a. bei John Leishman, *The Monarch of Wit* (1951) (S. 9, 18, 156 usw.); Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century* (1945) (S. 136); U. Suerbaum, *Die Lyrik der Korrespondenzen* (1958) (S. 22 ff.). Auch Ellrodt meldet zahlreiche Bedenken an (vgl. z. B. *Les poètes métaphysiques* I, 361 f. sowie II, 424 ff.).

so intensiv angesprochen haben, daß diese sich in ihr wiedererkannten. Macht man sich diesen Sachverhalt klar, so verliert die Frage, ob „Persönlichkeitsstil", ob „Zeitstil", an Bedeutung. Für die englische Dichtungsgeschichte ist die Brauchbarkeit dieser Unterscheidung ohnehin gering.

Doch wer waren die Leser John Donnes, und wie weit können wir einen Zusammenhang zwischen der veränderten Stilform und Grundstimmung der Liebesgedichte Donnes und der andersartigen Zusammensetzung seines Publikums feststellen ? In ähnlicher Weise wie die gleiche literarische Gattung sich verändert hat, als sie in die Hände eines Mannes von anderer Geistesart, Bildung und Stellung geriet, sind auch die Erwartung und die Reaktion des Publikums andere geworden. Denn die Liebesgedichte von John Donne sind – was Ellrodt überzeugend darlegt[1] – nicht mehr für ein vorwiegend aristokratisch-höfisches Publikum bestimmt, in dem der Einfluß der Frau dominiert, sondern sie zirkulieren in einem Kreis weltoffener und versierter, meist junger Männer der Londoner City, die durch die *Inns of Court* eine Ausbildung erhielten, die andere Werte und Gesinnungen kultivierte als sie dem bisherigen Lesepublikum der elisabethanischen Liebeslyrik vertraut waren. Der Autor, der selbst durch diese Schule der *Inns of Court* hindurchgegangen war, schlägt in seinen Gedichten den Ton an, der bei diesen jungen Leuten üblich war und von ihnen sofort verstanden wurde: frivol, unsentimental, männlich, sarkastisch, geistreich-witzig. Das idealisierende Pathos und die verehrende Anbetung der Frau wurden von diesem Leserkreis abgelehnt; an ihre Stelle waren realistischere und nüchternere Anschauungen getreten, über die in einer Mischung von Leichtigkeit, Spott und Ernst, und in mitunter wahrscheinlich krasser Ausdrucksweise geredet wurde. Jene frivole Verformung und paradoxe Umbiegung konventioneller Liebesmotive, wie sie Donne in seinen Gedichten vornimmt, war diesem Publikum durchaus zuzumuten und wurde von ihm goutiert, während der bisherige Leserkreis der höfischen Liebeslyrik, eingefahren in den gewohnten Geleisen, vermutlich davon schockiert gewesen wäre.

---

[1] Vgl., auch zum Folgenden, Robert Ellrodt, *L'inspiration personelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* II, Ch. I (1960).

An diesen Leserkreis konnte Donne auch die hohen Ansprüche stellen, die das intellektuelle Verstehen seiner Gedichte voraussetzt. Das gleichzeitig raffinierte und impertinente Spiel mit den vorgegebenen Motiven der petrarkistischen Tradition konnte mit seinen ironischen Umkehrungen und extravaganten Übertreibungen nur einem exklusiven Kreis von solchen Lesern zugemutet werden, die an dieser Art von intellektuellem Virtuosentum Gefallen fanden, die brilliante Wendigkeit des „wit" nachvollziehen konnten und der idealisierenden Liebesdichtung der Elisabethaner ohnehin schon überdrüssig geworden waren. Dies sind zweifellos einleuchtende Zusammenhänge. Zu einer Ausdrucksnotwendigkeit, die den Stil verändert, werden dieser neue Ton und diese neue Haltung freilich erst dadurch, daß Donne mehr aus ihnen macht als nur ein „Verständigungsmittel", mit dem er das Ohr seiner Leser besser erreichen kann. Denn dieser neue Ton verbindet sich in seinen Gedichten mit der entsprechenden Thematik und Darbietungsweise, mit einer dazugehörigen Metrik, Syntax und Wortwahl, so daß neue künstlerische Gebilde entstehen, in denen alles aufeinander abgestimmt erscheint. Das anders zusammengesetzte Publikum, für das Donne seine Gedichte schrieb, ist also weniger Ursache als „Empfangsstation" für die stilistischen Wandlungen, die wir wahrnehmen.

Auch angesichts des Stilwandels in anderen Perioden wird man ähnliche Einschränkungen gegenüber dem oft überschätzten Faktor des Publikumsgeschmacks machen müssen. Denn der Publikumsgeschmack ist keine von der literarischen Produktion unabhängige Größe.[1] Es sind die Dichter selbst, die ihn verändern, indem sie dem Publikum etwas Neues bieten, woran es sich gewöhnt und wovon es bald mehr haben möchte. Freilich erspüren die großen Dichter, wenn sie etwas Neues schaffen, instinktiv, wohin der Weg gehen mag und worauf sich die Erwartungen richten könnten. Sie nehmen das wahr, was, ohne vorläufig ausgesprochen zu sein, an neuen Haltungen und Erlebnisweisen sich im Publikum entwickelt hat. Die Dichter artikulieren also das, was

[1] Und sicher auch nicht ein völliges Zufallsprodukt wie E. E. Kellett meint (*Fashion in Literature, A Study of Changing Taste* [1931] S. 64). Zur Frage des Publikumsgeschmacks vgl. besonders L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (1931).

sich in der einen oder anderen Form schon vorbereitet hat, aber nicht artikuliert wurde; sie heben auf diese Weise ins helle Licht des Bewußtseins, was diejenigen, die keine Dichter sind, meist unbewußt und vage in sich herumtragen. So geht, was den Publikumsgeschmack anbetrifft, der eigentlich formende und umgestaltende Einfluß doch letztlich von den Autoren aus.[1] Sind aber die Geschmackserwartungen des Publikums auf solche Art verändert worden, so wirken sie sich auf die nachfolgenden Schriftsteller als ein regulierendes und modifizierendes Prinzip aus. Hat sich der Geschmack erst einmal umgestellt, so kann man ihm nicht mehr etwas von gestern oder vorgestern zumuten.

In der Wechselwirkung, die zwischen den Erwartungen des Publikums und der neuen Stilform besteht, begegnen sich die „innerliterarischen" mit den „außerliterarischen" Beweggründen eines Stilwandels. Denn der erste Anstoß für eine Veränderung des Publikumsgeschmacks mag von dem Dichter selbst her erfolgt sein, der als Erster neue Gestaltungsformen für ein noch unartikuliertes Ausdrucksverlangen fand, das er vor den anderen instinktiv erspürt hatte. Insofern sind alle Dichter, die an der Schwelle zu einer neuen Dichtungsphase stehen, „Vorläufer" ihrer Generation. Die große Anziehungskraft und Wirkung ihres Werks beruht gerade darauf, daß sie als Wortführer einer neuen Generation verstanden werden konnten und bislang ungestalteten Grundstimmungen einen künstlerischen Ausdruck verschafften.[2]

---

[1] Es gilt hier die gleiche Einschränkung, die auch in der Kunstwissenschaft gegenüber dem Faktor des Publikums gemacht wurde: „Das Empfinden einer soziologischen Schicht kann nie neue Formen schaffen, wohl aber bestimmte Gestaltungsarten auswählen, verstärken und fortentwickeln" (R. Kautzsch, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* [1917]). Vgl. dazu Hugo Friedrich: „Stilwandlungen der Literatur als gesellschaftsabhängige Fluktuationen zu bestimmen, ist in verhältnismäßig seltenen Fällen möglich, und auch dann reicht eine solche Bestimmung nicht in den Kern der Dichtung, deckt bestenfalls einige ihrer stofflichen Bedingungen, nicht aber ihre Eigengesetzlichkeit auf" (*Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, Bd. 202, 117. Jhg. [1965] S. 231).

[2] „Nie und nimmer könnte die größte künstlerische Begabung die Kunst eines Zeitalters in ihren Bann nehmen und der ganzen Folgezeit neue Bahnen weisen, wenn nicht gerade das Neue dieser Kunst seine Wurzeln ... insbesondere in den allgemeinen Forderungen des Zeitalters gehabt hätte" (M. Dvořak, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte* [1929] S. 347).

Die „innerliterarische" Situation antwortet auf die „außerliterarischen" Verhältnisse und Motivationen; sie vermag aber diese Antwort nur innerhalb der ihr zu diesem Zeitpunkt gesteckten Grenzen zu geben.

Jedoch hat die Verbindung, die sich auf diese Weise zwischen dem sogenannten „Zeitgeist", dem gewandelten Weltbild und Lebensgefühl, den veränderten Existenzverhältnissen einerseits und dem Stilwandel andererseits zu ergeben scheint, vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren zu zahlreichen Theorien geführt, mit denen man das Phänomen des Stilwandels zu erklären versuchte. Es zeigte sich dabei, daß jeder Versuch, einen Stilwandel mit dem veränderten Weltbild und Lebensgefühl nicht nur in Verbindung zu bringen, sondern ihn von hier aus kausal zu erklären, zu unzulässigen Verallgemeinerungen, zu Vereinfachungen und gewaltsamen Konstruktionen führen muß und daher keine anerkannte Gültigkeit beanspruchen konnte.[1] Wir sind zwar nach wie vor davon überzeugt, daß ein Stilwandel in Zusammenhang steht mit den umfassenderen Veränderungen, die in den außerkünstlerischen Bereichen des Daseins vor sich gehen und daß er ein grundlegend gewandeltes Weltbild und Lebensgefühl auf irgendeine Weise registrieren und nachzeichnen wird. Aber in welcher Weise das geschieht und wie diese Beeinflussungen und Entsprechungen konkret zu fassen sind, wird immer ungewiß bleiben.[2] Wir bewegen uns mithin auf unsicherem Boden, wenn wir gerade dort etwas nachweisen möchten, wo bereits die Aus-

[1] Schon 1914 warnte Max Dvořak: „Allgemeine Kulturvorgänge wirken auf die Entwicklung der Kunst ähnlich wie geographische Verhältnisse, wie wirtschaftlicher Aufschwung oder Niedergang, d. h. sie schaffen die äußeren Voraussetzungen für die künstlerischen Vorgänge, deren eigentlicher Inhalt aber, die künstlerische Form, der Stil, das künstlerische Ringen, aus jenen Voraussetzungen ebensowenig abgeleitet werden kann, wie etwa der Werdegang der Sprachen" (‚Über die dringendsten methodischen Erfordernisse zur kunstgeschichtlichen Forschung' *Die Geisteswissenschaften* I [1914] S. 935).

[2] Vgl. die vorsichtige Formulierung, die W. H. Auden gewählt hat, wenn er in seiner Einleitung zum zweiten Band der *Poets of the English Language: Marlowe to Marvell* (1952) sagt: „It seems possible – it is not provable – that the disruption of traditional values, cosmological and political, which was occurring at the beginning of the seventeenth century encouraged this cast of mind and that metaphysical poetry is the reflection of a peculiar tension between faith and scepticism."

gangswerte, also Phänomene wie „Weltbild", „Lebensgefühl", „Zeitgeist" kaum zu fassen und zu definieren sind und überdies zu den umstrittensten Begriffen der Geistesgeschichte gehören. Die jahrzehntelange Diskussion gerade dieser Zusammenhänge hat uns insgesamt vorsichtiger und zurückhaltender gemacht, wo immer es um Parallelen zwischen „Weltbild" und Stilwandel geht. Wir zögern zum Beispiel, wenn wir im letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts mit einem Mal ein „verändertes Weltgefühl" als Ursache für den Stilwandel annehmen sollen. So wäre es allzu einfach, den Stilwandel in Verbindung zu bringen mit der Ablösung einer anscheinend „optimistischen" Grundhaltung der elisabethanischen Poesie durch den „Pessimismus" der nachelisabethanischen Literatur.[1] Wohl alle Vorgänge und Veränderungen, mit denen der Übergang vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert gekennzeichnet werden soll, bedürfen der kritischen Überprüfung und Differenzierung: sei dies nun die Erschütterung der vermeintlich harmonischen Weltvorstellung der Renaissance, oder der fortschreitende Verfall traditioneller Normen oder der Einfluß naturwissenschaftlicher Entdeckungen auf das Weltbild. Abgesehen davon, daß es sich hier um sehr langsame, sich über viele Jahrzehnte erstreckende Prozesse handelt, die im übrigen kaum auf eindeutige Formeln zu bringen sind, erhebt sich die Frage, ob wir von solchen Kategorien her überhaupt eine Brücke zu den konkreten stilistischen Veränderungen innerhalb einer bestimmten Literaturgattung schlagen können. Die erwähnten Prozesse hätten sich nämlich genauso gut in einem anderen Stilgewand bzw. in anderen Stilwandlungen niederschlagen können. Gerade die Tatsache, daß wir gleichzeitig und zwar innerhalb derselben Generation so verschiedenartige Stilausformungen finden, wie sie in der Dichtung von Donne, Ben Jonson, Herbert, und den *Cavalier Poets* sich gegenüberstehen, muß uns daran zweifeln lassen, daß die einzige verursachende Grundlage für so unterschiedliche Ausprägungen ein einheitliches und sich darum einheitlich veränderndes Gebilde wie der „Zeitgeist" sein soll.

---

[1] „The simplest attempt to state the change – so simple that it cannot be true – would be to contrast the optimism of the Elizabethans with the pessimism of the Jacobeans, adding references to the gaiety of the Court of Eliza-

Gleichwohl wird, auf das Ganze gesehen, ein Zusammenhang angenommen werden müssen zwischen der allmählichen Wandlung des geistigen Bewußtseins von einer Generation zur anderen und den Veränderungen im Stil der künstlerischen Äußerungen der gleichen Epoche. Doch werden diese Veränderungen, je nachdem wo wir sie aufsuchen, und in welchem Kunstzweig und welchem Medium, in welchem Land und in welcher Gattung sie uns entgegentreten, so vielfältig modifiziert, daß dieser Zusammenhang für die wissenschaftliche Analyse kaum mehr faßbar und benennbar ist. Dies bedeutet aber nicht, daß es ihn nicht trotzdem gibt. Um in diesem Sinne einen Gestaltwandel wahrzunehmen, würde es jedoch anderer Organe bedürfen als der Methoden, die die Wissenschaft uns zur Verfügung stellen kann.

Auch der Versuch, den Stilwandel durch den Hinweis auf übergreifende Epochenstilbegriffe wie „Barock" oder „Manierismus" zu erklären, kann zur Deutung eines so spezifischen Phänomens wie es in Donnes neuartiger Lyrik vorliegt, nur von begrenztem Wert sein. Wenn unter dem allzu vagen Begriff des Barockstils so durchaus unterschiedliche Schöpfungen wie Donnes und Crashaws Dichtung subsumiert werden können, deren Stil weit mehr Verschiedenheiten als Gemeinsamkeiten aufweist, dann müssen sich gegen die Anwendung der Formel „Barock" in diesem Zusammenhang Bedenken erheben. In der Tat hat gerade die neuere Diskussion über die Verbindlichkeit und Anwendungsmöglichkeit des Barockbegriffs in der Kunst, der Musik, der Literatur dazu hingeführt, diesen Begriff nur noch mit vielen Einschränkungen und Differenzierungen auf dem Gebiet der Dichtungsgeschichte gelten zu lassen. Für die englische Dichtung ergeben sich überdies noch wesentlich mehr Einschränkungen als für die Dichtung der romanischen Länder.[1] Damit aber verliert der Begriff vollends seinen Wert als Kriterium für die Kennzeichnung von Stilunterschieden.

---

beth and the corrupt humours of the Court of James" (F. P. Wilson, *Elizabethan and Jacobean* [1946] S. 17).

[1] Vgl. Rudolf Stamm, *Die Kunstformen des Barockzeitalters* (1956) sowie H. A. Hatzfeld, *Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung*, Sitzungsber. d. Bayer. Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, 1961 Heft 4.

Daß ein Stilwandel in der Dichtung mit einem etwa gleichzeitig in der Malerei oder in der Musik sich vollziehenden Stilwandel nur unvollkommen in Zusammenhang gebracht werden kann, und die sich ergebenden Parallelen verhältnismäßig gering sind, liegt unter anderem auch daran, daß jede dieser drei Künste ihre eigene Ausdrucksdomäne hat. Nur ein Teil der seelischen und gefühlsmäßigen Werte, welche die Dichtung auszusagen versucht, ist z. B. in Malerei umzusetzen, also anschaubar zu machen; während das, was die Musik zum Ausdruck bringen möchte, wiederum nicht von der Dichtung ausgesagt werden kann. Die Stilgeschichte der Dichtung kann sich nur in dem einen oder anderen Punkt mit der Stilgeschichte der Malerei, der Baukunst, der Musik decken, weil es in ihr um andere Werte geht, die durch ihr anderes Grundmaterial, nämlich die Sprache, vorgegeben sind.[1]

Die Parallelen, die sich zwischen Donnes Stil und dem europäischen Manierismus ergeben, scheinen auf den ersten Blick etwas überzeugender zu sein als die Einordnung Donnes in den „Barock". Aber wiederum faßt man damit nur eine bestimmte Schicht von Stilzügen, einen im Verhältnis zu dem weiten und komplexen Bereich von ineinandergreifenden Gestaltungselementen, die wir in der Dichtung Donnes wahrnehmen, doch recht begrenzten Sektor. Die Beispiele, die einzelne Kritiker für die „Verformung" überkommener Formen und Motive bei Donne anführen, die Verfremdungs- und Umkehrungseffekte, die spielerisch-virtuosen Übertreibungen und Untertreibungen, die Verwendung von Paradox, Ironie, Dissonanz und Doppelsinnigkeit lassen sich in der Tat mit den Grundtendenzen des europäischen Manierismus in Übereinstimmung bringen,[2] wie auch gewisse Definitionen des manieristischen Stilwollens auf einzelne Charakteristika der Donneschen Gestaltungsweise zutreffen.[3] Aber wich-

---

[1] Thr. Georgiades, *Musik und Sprache* (1954).

[2] Vgl. G. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, 2 Bde (1957).

[3] Vgl. z. B. Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style* (1956): „Mannerism is experiment with many techniques of disproportion and disturbed balance, . . . it ‚opens', dislocates or disintegrates the harmonious closed order of the grand style" (S. 116/117); „Mannerism is practised in using approximations and accomodations, double functions, inversions, techniques of ambiguity, and variable accents" (S. 140). Ähnliche Kennzeichnungen des

tige und für die Beurteilung des Donneschen Stils ganz zentrale Züge, wie etwa das prosanahe kolloquiale Idiom, werden von den Kategorien des Manierismus nicht berührt.

Am ehesten will es gelingen, den neuen Stil der Donneschen Dichtung mit dem kritischen, skeptischen und zweifelnden Geist in Verbindung zu bringen, wie er bei den Denkern um die Jahrhundertwende hervortritt. Die illusionslose, von Grund aus neu fragende Haltung dem Menschen gegenüber, wie sie bei Montaigne und Francis Bacon ihren Ausdruck gefunden hat, kann auch als Ausgangspunkt für manche Gedichte Donnes angesehen werden. Ein Zusammenhang zeigt sich zwischen der desillusionierten, nüchternen Sprache, wie sie Donne gebraucht, und jenem Geist der Kritik, der intellektuellen Analyse und vorurteilslosen Skepsis, mit dem die Menschenforscher und Moralisten der Jahrhundertwende die Natur des Menschen und des Lebens zu ergründen trachten. Die zweifelnde Haltung, die statt der *einen* Wahrheit das Nebeneinander mehrerer Wahrheiten, mehrerer möglicher Standpunkte anerkennt, liegt auch der Dichtung Donnes zugrunde und läßt sich bis in die Gedankenführung und den Aufbau seiner Gedichte hinein verfolgen. Aber freilich ist das auch nur wieder *eine* Komponente aus der Fülle der in Frage kommenden Parallelen, für die eine genaue stilistische Entsprechung nachzuweisen schwer fallen dürfte.

Den anderen möglichen Zusammenhängen, die sich zwischen neuen Entwicklungen innerhalb der Geistes- und Kulturgeschichte und der besonderen Eigenart der Donneschen Dichtung anbieten, haftet die gleiche Problematik an. Sie sind einleuchtend, solange es darum geht, den allgemeinen Rahmen zu bestimmen, innerhalb dessen die Dichtung der Jahrhundertwende gesehen werden muß; doch sie versagen sich als stilerklärende oder gar als stilbestimmende Faktoren.[1] Und selbst wenn es ge-

---

manieristischen Stils bei Fr. B. Artz, *From the Renaissance to Romanticism* (1962) S. 116, 118, 128 usw.

[1] Vgl. Hugo Friedrich: „Wenn zur Erklärung von Stilwandlungen außerkünstlerische Faktoren herangezogen werden, die auf unleugbare Weise ihre Rolle gespielt haben, sollten sie nicht Ursachen, sondern Bedingungen oder Dispositionen oder Begleiterscheinungen genannt werden" (*Epochen der italienischen Lyrik* [1964] S. 613).

lingen sollte, den einen oder anderen konkreten Stilzug an einer Dichtung mit einem entsprechenden „außerliterarischen" Phänomen auf überzeugende Weise in Verbindung zu bringen, so wäre man mit solcher Isolierung eines Einzelzuges an dem wichtigsten Faktum, nämlich dem Zusammenwirken aller Züge zu einem komplexen Ganzen, vorbeigegangen.

Hierin liegt aber nun die besondere Schwierigkeit einer jeden Untersuchung, die Dichtungen aus verschiedenen Stilstufen einander gegenüberstellt und dabei nicht umhin kann, die erfaßbaren *einzelnen* Stilistika miteinander zu vergleichen.[2] In dieser Verabsolutierung und Herauslösung einzelner Bausteine, die erst von dem Gesamtgefüge her ihre Funktion und Bedeutung erhalten, liegt eine der Fehlerquellen bei Stilvergleichen. Es ist so, als würde man bei physiognomischen Gegenüberstellungen das menschliche Antlitz in die einzelnen Gesichtsteile auflösen, und in der Tat hat ein Meister der Stiluntersuchung, Leo Spitzer, diesen Vergleich einmal gebraucht.[3] Trotzdem führt jeder Weg zu einem „Totalbild des Stils", wie es Spitzer gefordert hat, über das Detail und den signifikanten Einzelzug, deren Ineinandergreifen zu der entscheidenden Gesamtwirkung wir aber nur auf der Ebene des intuitiven Aufnehmens als ein Ganzes erleben können, während wir bei der wissenschaftlichen Analyse auf den Nachvollzug in einem Nacheinander angewiesen sind.

Unsere Ausführungen sollten das Phänomen des Stilwandels in der englischen Dichtungsgeschichte als ein Problem wissenschaftlicher Erkenntnis verdeutlichen. Die Möglichkeiten und Grenzen der Erklärung, Erforschung und Darstellung dieses Grundproblems der Literaturgeschichte sollten aufgezeigt werden. Dabei lag der Nachdruck, obwohl immer wieder auf das in diesem Zu-

---

[2] Zur Methode der Stiluntersuchung vgl. u. a. H. A. Hatzfeld, „Methods of Stylistic Investigation" (*Literature and Science.* Proceedings of the Sixth Triennial Congress of Modern Languages and Literatures [1954] S. 44–51) sowie „Stylistic Criticism as Art-Minded Philology" *Yale French Studies* 2 (1949) S. 62–70.

[3] „... erst das einmalige Beisammen soundsovieler Einzelzüge macht das Einzigartige des Gesichts aus und erst aus der Vereinigung *aller* Züge läßt sich der Ausdruck der Physiognomie deuten, während etwa Schlüsse aus Einzelteilen wie ‚scharfe Nase = Willensenergie', ‚breiter Mund = Sinnlichkeit' in die Irre gehen können" (Leo Spitzer, *Stilstudien II* [1928] S. 513).

sammenhang besonders aufschlußreiche Beispiel von John Donne verwiesen wurde, auf dem Grundsätzlichen und den wiederkehrenden Prinzipien. Der Stilwandel ist, wie wir sahen, ein „Komplikationsprodukt" besonderer Art, er bedarf daher vielfältigerer methodischer Überlegungen und Befragungen als andere Phänomene der Literaturgeschichte.

Doch dieser erste Schritt, die grundsätzliche Erörterung der mit dem Stilwandel zusammenhängenden Probleme, sollte noch ergänzt werden durch einen zweiten Schritt der Demonstration und Interpretation. Der Stil der Dichtung John Donnes, die für eine Untersuchung des Stilwandels sich besonders anbietet, müßte im einzelnen beschrieben und mit dem neuen Ausdruckswollen, das diesem Stil zugrunde liegt, in Verbindung gebracht werden, soweit dies sich als möglich erweist. Um aber das entscheidende Moment des Wandels zu erfassen, müßten die sich auf solche Weise herausklärenden neuen Stil- und Ausdruckstendenzen denjenigen der vorangehenden (bzw. gleichzeitigen) elisabethanischen Dichtungsmanier, wie sie in Spenser ihren Mittelpunkt hat, gegenübergestellt werden. Vieles, wenn auch nicht alles, von dem, was Donne anders macht, wird sich dann (im Sinne der obigen Ausführungen) erweisen als Reaktion und Antwort auf Haltungen, Verfahrensweisen und Dichtungsideale einer elisabethanischen Poesie, die Donne hinter sich lassen wollte, um an ihre Stelle etwas anderes zu setzen oder um sie in einer bestimmten Richtung umzuformen. Die auf solche Weise hinter der verschiedenen Stilgestalt sichtbar werdenden unterschiedlichen Grundhaltungen lassen sich überdies durch eine ganze Reihe von poetologischen Äußerungen belegen, so daß Donnes neuer Stil gleichzeitig als Ausfluß einer neuen Poetik erscheint. Es wäre ferner zu zeigen, wie diese neuen Grundtendenzen, die bei John Donne zusammengefaßt werden und zum Teil, wenn auch mit einigen Unterschieden, ebenfalls bei Ben Jonson in Erscheinung treten, schon vorher hier und da auftauchten, sozusagen in der Latenz vorhanden waren. Sir Walter Raleigh, Sir Philip Sidney, Chapman, Sir John Davies, Sir Fulke Greville, Southwell werden in diesem Zusammenhang zu erwähnen sein. Schließlich können an Hand von konkreten Gegenüberstellungen von Gedichten aus den verschiedenen Stilstufen die Unterschiede praktisch demonstriert

werden,[1] um die theoretische Grundlegung durch die Anschauung und das Textbeispiel zu ergänzen. Dies soll jedoch in einem anderen Rahmen geschehen.

---

[1] Siehe den Vergleich von drei Gedichten von Lodge, Sidney und Donne in meinem an der Johns Hopkins University, Baltimore gehaltenen Vortrag, der einige Gedanken der vorliegenden Abhandlung vorwegnimmt („John Donne and the Elizabethans" *Art, Science and History in the Renaissance*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore [1968].

Für wertvolle Hinweise und Anregungen dankt der Verfasser Wolfgang Braunfels, Helen Gardner, Erich Hubala, Werner von Koppenfels, Theodor Müller, Friedrich Piel, Friedrich Sengle, Wolfgang Weiss.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1968

Band/Volume: 1968

Autor(en)/Author(s): Clemen Wolfgang

Artikel/Article: Das Problem des Stilwandels in der englischen Dichtung. Vorgetragen am 7. Juni 1967 1-37