

**Universität Konstanz  
Philosophische Fakultät  
Fachbereich Literaturwissenschaft**

**„The Hidden Soul of Harmony“  
Musikdarstellung in englischen Texten des 17. Jahrhunderts**

**Magisterarbeit**

**eingereicht von  
Bettina Steinhage**

bei  
Prof. Dr. Aleida Assmann  
Prof. Dr. Silvia Mergenthal

**Konstanz, im März 1998**

**Having grasped the connection of song and land, he wished to strike at the roots of song itself; to find in song a key to unravelling the mystery of the human condition.**

**Bruce Chatwin *The Songlines***

**She knew enough, herself, to read the sounds a little with her brains, laboriously unwinding the twined chains of melody link by link. Peter, she felt sure, could hear the whole intricate pattern, every part separately and simultaneously, each independent and equal, separate but inseparable, moving over and under and through, ravishing heart and mind together.**

**Dorothy L. Sayers *Gaudy Night***

## **Inhalt**

<i>Einleitung</i> .....	1
<i>Das Musikverständnis</i> .....	2
<b>Die Anfänge in der Antike</b> .....	2
<b>Die Konsolidierung: Plato und Aristoteles</b> .....	4
<b>Die ersten christlichen Positionen: Augustinus und Boethius</b> .....	9
<b>Die Renaissance</b> .....	12
<i>Diskussion der Texte</i> .....	13
<b>Shakespeares Balance der Gegensätze</b> .....	14
The Merchant of Venice 5, i, 55-88 .....	14
<b>Herberts Erlösung</b> .....	21
Church Musick .....	21
<b>Miltons Aufschub</b> .....	30
<i>L'Allegro</i> und <i>Il Penseroso</i> .....	31
At a Solemn Music .....	35
<b>Marvells Rückzug</b> .....	41
Music's Empire .....	41
<i>Schlußbetrachtungen</i> .....	51
<i>Bibliographie</i> .....	52

## Einleitung

Die vorliegende Magisterarbeit beschäftigt sich mit Musik in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts, oder genauer gesagt mit der *Musikdarstellung* in englischen Gedichten dieser Zeit. Es geht also weder um die Gemeinsamkeiten von literarischer und musikalischer Sprache, noch um den Einsatz von musikalischen Strukturen in literarischen Texten oder um Vertonungen von Gedichten. Ich möchte vielmehr das Musikverständnis, d.h. die Vorstellungen über Musik und ihren Platz in der Welt, wie es in poetischen Texten von Dichtern reflektiert wird, behandeln.

Musik spielte lange Zeit in der abendländischen Vorstellungswelt eine zentrale Rolle, so zentral, daß vom Universum bis zur menschlichen Seele alles als nach harmonischen Gesetzen geordnet begriffen wurde. Obwohl sich davon noch Spuren im alltäglichen Sprachgebrauch erhalten haben, sind uns diese alten Denktraditionen doch heute weitgehend fremd und unbekannt. Das 17. Jahrhundert hat an dieser Entwicklung entscheidenden Anteil, in dieser Zeit des Umbruchs entsteht ein neues mechanisches Weltbild, in dem das althergebrachte Musikverständnis keinen Platz mehr hatte.

Die vorliegende Arbeit wird einige wenige Gedichte, die sich klar auf die alten Vorstellungen beziehen, untersuchen und dabei dem darin geäußerte Musikverständnis nachgehen, wobei ich besonders darauf achten werde, ob und wie sich eine Änderung bemerkbar macht.

In der Forschung ist dieses Thema zur Zeit wenig aktuell. Nach einer Reihe von Studien in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren, wobei die herausragendste sicherlich John Hollanders *The Untuning of the Sky*<sup>1</sup> aus dem Jahr 1961 war, hielt man es offensichtlich für weitgehend ausgeschöpft. Gerade im Rahmen des New Historicism und seinem Interesse an gesellschaftlichem Selbstverständnis ist aber nach meiner Meinung ein Wiederaufleben dieser Forschungsrichtung zu erwarten, wie es Robin Headlam Wells' Buch *Elizabethan Mythologies*<sup>2</sup> von 1994 ja auch ankündigt.

---

<sup>1</sup> John Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*, Princeton: Princeton University Press, 1961. Dieses Buch befindet sich auch heute noch im Druck.

<sup>2</sup> Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies: Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Diese Arbeit beschäftigt sich allerdings, wie der Titel schon besagt, mit dem 16. Jahrhundert.

## **Das Musikverständnis**

Die englischen Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts waren mit den komplexen Theorien zur Musik, die seit der Antike überliefert wurden, noch bestens oder zumindest gut bekannt. Diese hatten zwei Jahrtausende einen integralen Bestandteil des Weltbildes gebildet und die Vorstellungen von Musik im weitesten Sinne bestimmt. Die Kenntnis dieser Tradition ist daher unentbehrlich, um Texte dieser Zeit, die sich mit Musik befassen, richtig verstehen und beurteilen zu können. Trotz unserer noch andauernden Verankerung darin erscheint uns heute ein großer Teil dieser traditionellen Vorstellungen abstrus und wenig nachvollziehbar, so daß ich einen kurzen Abriß davon geben möchte, der jedoch keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann oder will. Eine streng chronologische Darstellung erscheint mir dabei nicht unbedingt sinnvoll, da sich die von mir behandelten Autoren frei aus dem großen Fundus der Musiküberlieferungen bedienen und dabei Elemente unterschiedlichster Herkunft verbanden. Dennoch ist natürlich eine Entwicklung im Musikverständnis sichtbar, die ich nicht ohne weiteres vernachlässigen möchte, so daß es mir am besten erscheint, mich an den unterschiedlichen philosophischen Epochen zu orientieren.

Vorab möchte ich noch eine kurze Begriffsklärung durchführen. Sie betrifft das Verhältnis des Begriffspaares Musikphilosophie - Musiktheorie. Als Musikphilosophie werde ich alles bezeichnen, was sich mit den heute als extern empfundenen Bereichen der Musik beschäftigt, also ihre Wirkungsweise, ihr Ursprung, ihre Funktion für die Gesellschaft und ähnliches. Die Musiktheorie beschäftigt sich dagegen mit den Richtlinien für die praktische, hörbare Musik.

### ***Die Anfänge in der Antike***

Die ältesten für uns relevanten Überlieferungen zum Musikverständnis finden sich in griechischen Mythen und bei Homer. Neben den Harmonia- und Dionysos-Mythen erweist sich der Orpheus-Mythos als besonders einflußreich, obwohl seine Bedeutung und

Interpretation sich im Laufe der Jahrtausende stark verändern.<sup>3</sup> In der griechischen Antike wird Orpheus vorrangig als legendäre Gründerfigur des orphischen Kultes gesehen, erst später wird er hauptsächlich als idealer Sänger oder als Repräsentant der Kunst verstanden.<sup>4</sup> Im frühen griechischen Mythos vertritt Orpheus, indem er alle Wesen und sogar die unbelebte Natur durch seine Musik beeinflussen kann, die magisch-religiöse Macht der Musik, die Naturgesetze außer Kraft setzen und den Lauf der Dinge verändern kann. Er vermag die Gegensätze in der Natur aufzulösen und eine Einheit herbeizuführen. Sein Mythos ist eng verwandt mit dem des Dionysos, der ebenfalls die übernatürliche Kraft der Musik symbolisiert. Doch während Dionysos Flötenspiel und Tanz miteinander verbindet und damit eher eine orgiastische Leidenschaftlichkeit ausdrückt, ist Orpheus ausdrücklich ein Sänger, d.h. durch den Einsatz von Dichtung spricht er zusätzlich die Vernunft an.<sup>5</sup>

Auch die homerischen Überlieferungen, die ursprünglich selbst als Musik vorgetragen wurden, sind eine wichtige Informationsquelle für das Musikverständnis in der vorklassischen Zeit Griechenlands und hatten durch ihre enorme Verbreitung weiten Einfluß bei den Vorstellungen über Musik. Es finden sich dort zahlreiche Hinweise über ihre Wirkungsweisen und ihren Einsatz wie z.B. als Verführungsmittel, als Untermalung bei wichtigen gesellschaftlichen Anlässen, als Tugendwächterin bei Frauen und als Lobpreisung für die Götter.<sup>6</sup>

Die Lehren der pythagoreischen Schule bedeuten den ersten Versuch, die Wirkungsweise der Musik auf eine erklärbare, quasi wissenschaftliche Basis zu stellen. Die Grundlage ihrer komplexen und komplizierten Überlegungen bilden dabei Zahl und Proportion, die für sie zum Schlüssel zur Erkenntnis des gesamten Universums werden. Ich werde ganz kurz auf zwei wichtige Aspekte eingehen. Grundlegend ist die angeblich von Pythagoras gemachte Entdeckung, daß die Saiten der Leier entsprechend des Tetraktys,

---

<sup>3</sup> Elizabeth Newby, *The Portrait of the Artist: The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York/ London: Garland, 1987.

<sup>4</sup> Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997, 12; Newby 5 weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß den lateinischen Schriftstellern folgend ein späterer Teil der Mythos besonders populär wurde, die bekannte Geschichte um Orpheus und Eurydike im Hades, während der orphische Kult in Vergessenheit geriet.

<sup>5</sup> Fubini 12-13.

<sup>6</sup> Schueller, Herbert M., *The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, Mi.: Medieval Institute Publications, 1988, 7.

einer aus zahlenmystischer Perspektive perfekten Anordnung der Zahlen 1, 2, 3, 4 und 10, gestimmt werden konnten, und damit die vollkommene Harmonie<sup>7</sup> dieses Zahlenverhältnisses umsetzen.<sup>8</sup> Eine der wichtigsten und sicherlich auch bekanntesten Beiträge der Pythagoreer zum Musikverständnis ist allerdings ihr Konzept der Sphärenmusik, die für sie den höchsten Ausdruck der harmonischen Ordnung des Universums bedeutet. Hierzu gibt es zwei alternative Darstellungen, wobei die zweite die allgemein verbreitetere ist: entweder sitzt auf jeder Sphäre eine Sirene, die einen bestimmten Ton singt, oder die Sphären erzeugen durch ihre gegenseitige Reibung die Töne. Diese können durch ihre ständige Anwesenheit von den meisten Menschen nicht wahrgenommen werden, nur besonders tugendhafte hören sie, da sie sich sozusagen ‘im Einklang’ mit der kosmischen Ordnung befinden.

Die pythagoreischen Musiklehren erweisen sich als recht einflußreich und werden in der Antike heftig diskutiert, unter anderem auch von Plato und Aristoteles. Die Musikkonzeptionen dieser beiden Philosophen haben sicherlich größte Auswirkungen auf das abendländische Musikverständnis. Ich möchte sie daher etwas ausführlicher vorstellen.

### ***Die Konsolidierung: Plato und Aristoteles***

Bei Platos Philosophie ist der pythagoreische Beitrag deutlich spürbar. Er übernimmt nicht nur einzelne Aspekte, wie z. B. die Sphärenmusik, in einer etwas modifizierten Form, sondern seine ganze Sichtweise der Musik wird in entscheidender Weise von Pythagoras und seinen Schülern geprägt. Die bei ihnen schon angedeutete Trennung zwischen Musik als abgehobener Ausdruck der Weltharmonie und dem alltäglichen wahrnehmbaren Gesang und Instrumentenspiel vertieft sich bei Plato. Auf der einen Seite ist die Kontemplation der Musik und der mit ihr verwandten Disziplinen ein nobles intellektuelles Unternehmen, auf der anderen Seite bedeutet die real ausgeübte Musik, die handwerkliche Tätigkeiten erfordert und die Sinne anspricht, eine zu große Bindung an

---

<sup>7</sup> Es handelt sich hierbei nicht um die moderne Vorstellung einer polyphonen Harmonie, ein Punkt, auf den Hollander, *Untuning*, 26-31 ausdrücklich hinweist.

die minderwertige Welt des Scheins. Es gibt also eine starke Hierarchisierung, wie Enrico Fubini verdeutlicht: “Die *Idee* der Musik, die der eigentlichen Musik gegenüber solch großen Vorzug genoß, umfaßte die Harmonienlehre, die Astronomie, die Kosmoslehre, die Ethik, die Heilkunde, die Zahlenlehre; sie umfaßte sozusagen alles außer der real hörbaren und tatsächlich ausgeübten Musik.”<sup>9</sup>

Platos Haltung zur letzteren Musik hängt vermutlich mit den Veränderungen zusammen, die diese gerade zu seiner Zeit erfuhr. Es war eine neue Generation von Musikern hervorgetreten, die die althergebrachten Regeln für die Musikausübung, die sogenannten *nomoi*, nicht mehr akzeptieren wollten und deren technische Neuerungen eine größere Virtuosität zuließen, so daß Gesang und vor allen Dingen Instrumentenspiel größere Freiheit und Autonomie genossen. Diese Veränderung zieht entweder den universalen Charakter der philosophischen Spekulationen über die Wirkungsweise von Musik in Zweifel, oder sie muß als gefährlicher Verfall der ‘wahren’ Musik gesehen werden.<sup>10</sup>

Gleichzeitig wird in der Kritik der neuen Musik aber auch ihre schon vorhandene politische Dimension deutlich. Dabei spielen zwei Dinge eine große Rolle: die Position der Musik als wichtiger Bestandteil der Erziehung und die auf den Pythagoreer Damon von Oa zurückgehende und von Plato übernommene musikalische Ethoslehre. Dabei wurde der Musik in Form von bestimmten Tonarten eine unmittelbare Wirkung auf die menschliche Seele zugeschrieben. Dahinter stand natürlich der Glaube an Musik als Universal-sprache, denn für Plato waren diese Reaktionen automatisch und psychologisch, nicht mehr magisch bedingt.<sup>11</sup> Eine mit Hilfe der Musik harmonisierte Seele war nicht nur für den Einzelnen erfreulich, sondern hatte durch seine Bedeutung als Staatsbürger und Teilhaber an der universalen (Welt-)Seele auch positive Auswirkungen auf das Gemeinwesen und letzten Endes sogar auf die gesamten Welt. Plato betrachtet dabei besonders die dorische Tonart als wertvoll, da sie in ihrer Strenge die männlichste und ausgeglichenste sei. Die anderen Tonarten, die zum Teil mit fremden Völkern assoziiert werden, wie die

---

<sup>8</sup> Eine genauere Diskussion dieses schwierigen Modells findet sich bei Schueller 15-19.

<sup>9</sup> Fubini 33 (Hervorhebungen vom Autor).

<sup>10</sup> Fubini 31.

<sup>11</sup> Für uns erscheinen diese Vorstellungen natürlich völlig abstrus, ihre Ernsthaftigkeit und Allgemeingültigkeit ist für die Griechen allerdings unumstritten. Hollander, *Untuning*, 33-4 veranschaulicht die möglichen Ursachen sowohl der antiken Meinung als auch unserer heutigen Haltung



leidenschaftliche phrygische oder die wehmütige lydische Tonart, lehnt er dagegen als untypisch oder unvollkommen ab. Herbert Schueller schreibt dazu: “The Dorian mode, like the Doric temple, was the standard, the model, the mean between extremes. Thus geo-cultural phenomena based on custom and habit could decide what ethical responses were supposed to be.”<sup>12</sup>

Die musikalische Ethoslehre bildete in Platos Philosophie die Basis für die Stellung der Musik als unverzichtbarer Bestandteil der Erziehung. Die musikalische Erziehung war zu diesem Zeitpunkt allerdings schon eine recht alte Tradition, insbesondere die Spartaner glaubten an eine Erziehung zur Tugend durch Musik.<sup>13</sup> Vermutlich lag hier eine wechselseitige Abhängigkeit vor, da die positiven Erfahrungen mit Musik im Unterricht die Annahme ihres ethischen Einflusses bestärkte und umgekehrt.

Die zwiespältige Haltung Platos zur Musik überträgt sich auch auf seine Haltung zu den Musikern. Einerseits waren sie durch ihre rein handwerklich Geschicklichkeit nur niedere Mitglieder der Gesellschaft, andererseits kam ihnen gerade durch ihre Rolle bei der Erziehung und im weiteren Sinne bei der allgemeinen Aufrechterhaltung von Tugend ein enormer gesellschaftlicher und politischer Stellenwert zu.

Platos Überlegungen und Einschätzung der Musik waren zwar in der Antike alles andere als unumstritten,<sup>14</sup> doch entwickelten sie sich zum wichtigsten Traditionsstrang der westlichen Musikphilosophie, der nicht zuletzt durch die verschiedenen platonischen Strömungen immer wieder neu belebt und aufgegriffen wurde.

Auch Aristoteles wird in seiner Musikanschauung von seinem Lehrer Plato beeinflusst, doch sind die Unterschiede zwischen beiden so groß, daß die aristotelische Auffassung zur stärksten Alternative bei der Beurteilung von Musik von der Antike bis zur Renaissance wird.<sup>15</sup>

Zunächst einmal enthält seine Musikphilosophie ein deutlich hedonistisches Element, das den Bruch zwischen Musik als Idee und Musik als Realität wieder füllt. Für Aristo-

---

dazu an einem interessanten Beispiel, in dem er diese Konditionierung durch bestimmte Tonarten auf die Gegenwart überträgt.

<sup>12</sup> Schueller 40.

<sup>13</sup> Fubini 9.

<sup>14</sup> Fubini 32-4.

teles ist das Vergnügen, das die hörbare Musik bereitet, nicht fragwürdig oder gar negativ, sondern etwas Wichtiges und Positives. Doch seine Einwände an der pythagoreisch-platonischen Konzeption gehen noch viel weiter, denn Aristoteles lehnt nicht nur die Vorstellung einer Sphärenmusik rundweg ab,<sup>16</sup> er zieht sogar deren Grundlage, nämlich die zahlenmystische Verankerung, entschieden in Zweifel.<sup>17</sup> Musik basiert für ihn nicht auf Zahlen, sondern auf Bewegung.

Dennoch mag er die Idee, daß es eine direkte Verbindung zwischen Mensch und Musik geben muß, nicht aufgeben, auch wenn er der Erklärung einiger Philosophen dafür, die Seele sei oder habe Harmonie, wohl eher skeptisch gegenübersteht.<sup>18</sup> Er betrachtet es als Teil der menschlichen Natur, Musik zu genießen, und hält sie daher für ein wichtiges Mittel der Erholung aller Schichten. Die Abwertung, die die antike Unterhaltungsmusik durch Plato erfahren hat, hebt Aristoteles zum Teil wieder auf, indem er sie als geeignet für die Arbeiter zur Erholung von ihren Mühen erklärt, während andere Musik für die Gebildeten durchaus zum intellektuellen Vergnügen werden kann. Daneben erfüllt sie noch die weiter oben erwähnten Funktionen im Rahmen der Ethoslehre und Erziehung, die Aristoteles bestehen läßt, wobei er allerdings zwei bemerkenswerte Modifikationen einführt. Im Gegensatz zu Plato, der die dorische Tonart unter allen Umständen für die beste und angemessene hält, läßt Aristoteles auch die anderen Tonarten gelten. Er betont statt dessen die Wichtigkeit ihrer richtigen d.h. individuellen Anwendung auf Situation und Person. So bekräftigt er zwar den Vorrang der dorischen Tonart bei der Erziehung der Jugend, doch die anderen Tonarten, wie z.B. die lydische, wären für ältere Leute oft besser geeignet.<sup>19</sup> Seine zweite Änderung betrifft allgemein die Rolle der Musik bei der Erziehung. Die jungen Staatsbürger sollen nicht nur mit Hilfe der angemessenen Tonarten und des entsprechenden Gesangs zu tugendhaften und damit politisch korrektem Verhalten angehalten werden, sie sollen auch selber praktische Musik ausüben, um sie

---

<sup>15</sup> Newby 28: "Of the many refutations of the Pythagorean theory of musical cosmology and ethos, the most important and influential position for the subsequent history of Western musical aesthetics is to be found in several of the works of Aristotle."

<sup>16</sup> Aristoteles, *De Caelo*, 2. Buch, Kapitel IX; verwendet wurde folgende Ausgabe: Aristotle, *On the Heavens I & II*, ed./ trans. Stuart Leggatt, Warminster: Aris & Phillips, 1995.

<sup>17</sup> Schueller 57-58. Newby 30. Beide beziehen sich hauptsächlich auf Aristoteles' *Metaphysik*.

<sup>18</sup> Schueller 65. Die Stelle aus der *Politeia* (1340b), auf die er sich hier bezieht, wird fast immer bei der Darstellung von Aristoteles' Musikauffassung zitiert.

<sup>19</sup> Schueller 63-4, 66.

besser beurteilen zu können. Virtuosität wird dabei nicht angestrebt, sondern sogar eher verachtet, da sie zuviel rein manuelles Geschick erfordert, was einem gebildeten Mann nicht anstünde.<sup>20</sup>

Ein wichtiger und sehr einflußreicher Beitrag Aristoteles zum Musikverständnis ist die Idee der Reinigung durch Musik. Dieser Katharsisprozeß wird durch ihre nachahmende Eigenschaft erreicht: indem Musik die Leidenschaften der Menschen nachahmt, hier spielt wieder das Motiv der Bewegung eine Rolle, kann sie die Seele des Menschen von ebendiesen befreien. Dieses Konzept einer homöopathischen Reinigung wird am Anfang von Shakespeares *Twelfth Night* auf den Punkt gebracht: “If music be the food of love, play on,/Give me excess of it, that, surfeiting,/The appetite may sicken and so die.”<sup>21</sup> Diese Katharsis ist allerdings rein psychologisch zu verstehen, den älteren Überlieferungen, Musik könne auch den Körper heilen, schenkt Aristoteles, wie Plato, keinen Glauben.<sup>22</sup>

Die hörbare Musik erfüllt bei Aristoteles also mehrere wichtige Funktionen, er würde sie keinesfalls aus einem idealen Staat verbannen wollen, wie es Plato vorschlägt. Hörge-  
nuß ist dabei an sich etwas Positives und im Falle der von ihm so hochgeschätzten Ent-  
spannung und Erholung sogar der eigentliche Zweck. Seine Musikphilosophie bildet da-  
her den Ausgangspunkt für die meisten hedonistisch-ästhetischen Beurteilungen der Mu-  
sik in der abendländischen Kultur, wie man schon bei seinen unmittelbaren Schülern Ari-  
stoxenos und Theophrast beobachten kann.

Ich möchte jetzt einen kleinen Sprung in die Spätantike bzw. das sehr frühe Mittelalter machen und auf die ersten christlichen Bearbeitungen der Musikphilosophie eingehen. Die Autoren sahen sich dabei der Schwierigkeit gegenüber, daß Musik schon einen festen Platz in der christlichen Liturgie und Vorstellungswelt eingenommen hatte, bedingt einerseits durch die jüdische Tradition des Synagogengesangs, andererseits durch die kultu-

---

<sup>20</sup> Fubini 36. Dieses Konzept scheint mir eine große Ähnlichkeit mit dem Musizieren der jungen Frauen aus den oberen Schichten Englands im 18. und 19. Jahrhundert zu besitzen.

<sup>21</sup> *Twelfth Night* 1, i, 1-3. Alle weiteren Zitate von Shakespeare sind aus der folgenden Ausgabe entnommen: William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Peter Alexander, London/ Glasgow: Harper Collins, 1992.

<sup>22</sup> Schueller 641. Die Heilkraft der Musik tritt schon in vorklassischer Zeit auf, das Reinigungsprinzip wird auch bei Damon erwähnt.

rellen Vorstellungen des heidnischen Umfelds.<sup>23</sup> Wie sie mit diesem Erbe umgingen, möchte ich hauptsächlich an zwei Beispielen vorführen.

### ***Die ersten christlichen Positionen: Augustinus und Boethius***

Augustinus ist eines der ersten christlichen Beispiele für eine äußerst zwiespältige Haltung zur Musik. Er weiß durchaus das Vergnügen und den Nutzen schöner Musik zu schätzen und bezeichnet sie in seiner Schrift *De Musica* in einer vielzitierten Formulierung als ‘scientia bene modulandi’(1.2)<sup>24</sup>, also als Wissenschaft, doch beherrscht ihn zugleich das Mißtrauen gegenüber der sinnlichen Verführung, die zuviel Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Neben der Anerkennung als Teil der menschlichen Natur steht also immer die Warnung:

Es gibt große Männer, sie mögen von Musik nicht viel verstehen und nur jene *Naturanlage* zum melodischen Empfinden haben [...]: diese Männer aber gehen mit ihrer *Naturanlage* sehr klug und sehr beherrscht um [...]Wir sehen sie nach großen geistigen Anstrengungen, um sich zu erholen und ihre Seele wiederherzustellen, mit *großer Besonnenheit* sich dem Genuß der Musik hingeben. Wie klug ist zuweilen solcher Genuß, wie schimpflich und wie unanständig ist hingegen die völlige Hingabe an die Musik selbst!<sup>25</sup>

Nur folgerichtig ist seine Beurteilung der Musik in der Kirche: sie hat dort zwar ihren Platz, indem sie zum Instrument der christlichen Bekehrung und Glaubenserhalt wird, doch eine allzu große Konzentration auf ihre sinnliche Schönheit ist nicht erwünscht, da sie den Gläubigen zu sehr vom Gottesdienst ablenken würde. Diese Haltung wird explizit in Augustinus *Confessiones*, die Augustinus eigene Erfahrungen mit der Bekehrerin und Verführerin Musik schildern. Sie vermittelt ihm zwar ein Gefühl von allgegenwärtiger

---

<sup>23</sup> Michael Richter, *The Formation of the Medieval West: Studies in the Oral Culture of the Barbarians*, Dublin: Four Courts Press, 1994, 114.

<sup>24</sup> Augustinus, *De Musica*, 1. Buch, Kapitel II; in der deutschen Übersetzung heißt es “die Kenntnis von der rechten Gestaltung”; verwendet wurde folgende Ausgabe: Aurelius Augustinus, *Musik: De Musica Libri Sex*, übers. Carl Johann Perl, Paderborn: Schöningh, 1962.

<sup>25</sup> Augustinus, *De Musica*, 1. Buch, Kapitel IV (meine Hervorhebungen).

Harmonie und Nähe zu Gott, doch befürchtet er, daß seine Ekstase möglicherweise auch oder vorrangig durch sein Vergnügen an der Musik hervorgerufen würde.<sup>26</sup>

Seine komplizierten, wissenschaftlichen Überlegungen zur Musik sind zahlenmystischer Natur, die Basis von Musik ist für ihn Vernunft und Zahl. Er setzt damit die pythagoreisch-platonische Tradition fort, auch wenn seine Begründungen fest durch sein christliches Weltbild geprägt sind. Augustinus' Musikverständnis hatte im Gegensatz zu seinen anderen Überlegungen nur einen begrenzten direkten Einfluß in der westlichen Welt, obwohl Musik in Anlehnung an ihn als Wissenschaft definiert wurde.<sup>27</sup> Seine im Laufe seines Lebens immer rigider werdende Haltung gegenüber der sinnlich wahrnehmbaren, realen Musik innerhalb und außerhalb der Kirche erscheint mir jedoch ein charakteristisches Beispiel für die der frühen Kirchenväter,<sup>28</sup> und die daraus resultierende Behandlung der Musik in der christlichen Kirche.

Ich möchte jetzt auf Boethius eingehen, dessen *De Institutione Musica* die Basis für das Musikverständnis des Mittelalters und darüber hinaus darstellt: sie war bis ins 19. Jahrhundert Pflichtlektüre der englischen Musikstudenten in Cambridge.<sup>29</sup> Boethius ist wesentlich mehr an den wissenschaftlichen Aspekten der verschiedenen Musiktheorien interessiert als an der Bedeutung der Musik für einen Christen. Seine Schrift stellt daher ein gelehrtes Kompendium aus den unterschiedlichen philosophischen Konzepten dar.<sup>30</sup> So beruft er sich beim Verhältnis von Musik und Zahl auf Pythagoras, sein Verständnis vom Musiker ist dagegen von Aristoteles geprägt.<sup>31</sup> Viele der oben genannten Motive und Argumente, die ich nicht im einzelnen wiederholen möchte, finden sich infolgedessen bei ihm wieder, wobei ihm das Kunststück gelingt, die einzelnen Ansichten zu einem zwar sehr komplexen, aber auch harmonischen Ganzen zusammenzufügen. Dieses Ver-

---

<sup>26</sup> Das geschieht offensichtlich in sehr eindrücklicher Form, Fubini 52 bezeichnet es als "existentielles Drama".

<sup>27</sup> Schueller 256.

<sup>28</sup> S. Richter 114-7. Interessant ist dabei die Beobachtung, daß Singen in der Kirche unter Vorbehalt akzeptabel war, während Instrumentalmusik entschieden abgelehnt wurde, obwohl Augustinus selber eine symbolische Interpretation von Instrumenten beim Lobpreis Gottes vorgeschlagen hatte, wie Schueller 253 nachweist.

<sup>29</sup> Schueller 272.

<sup>30</sup> Schueller 263 schreibt über Boethius: "On the whole, his own work is a conglomeration of Platonism, Pythagoreanism, Stoicism, Aristotelianism, and Augustinianism."

fahren ist auch später sehr üblich: gerade in der Musikphilosophie wurden viele der griechischen, also heidnischen Vorstellungen von den christlichen Schriftstellern übernommen und vielleicht leicht abgewandelt, denn sie ließen sich außerordentlich gut in ein göttlich geordnetes Weltbild einfügen. Dieses Phänomen ist zum großen Teil verantwortlich für die Kohärenz des westlichen Musikverständnisses, in dem einzelne Motive jahrhundertlang nahezu unverändert tradiert wurden,<sup>32</sup> selbst wenn sich die musikalische Praxis grundlegend änderte.

Am bekanntesten und wirkungsvollsten hat sich Boethius' berühmte Theorie der Gliederung der Musik in *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* erwiesen. Als *musica mundana* wird dabei die Harmonie des Universums bezeichnet, die sich in der Ordnung der Elemente, der Jahreszeiten oder auch in der Sphärenmusik manifestiert, als *musica humana* die harmonische Verbindung von Seele und Körper und als *musica instrumentalis* die Art von Musik, wie wir sie heute verstehen. Boethius festigte und elaborierte also die von Plato herstammende Zweiteilung in praktische und spekulative oder auch theoretische Musik und überträgt sie dadurch ins christliche Mittelalter.

Die mittelalterliche Musikauffassung ist im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter erörterenswert, laut Fubini ist sie ohnehin von Wiederholung geprägt, deren subtile Veränderungen nur schwer erkennbar sind.<sup>33</sup> Die einzige Ausnahme bildet hier Dante, dessen *Göttliche Komödie* die christliche Himmelsvorstellung in entscheidender Weise prägte, wie es Kathi Meyer-Baer in ihrer detailreichen Studie nachgewiesen hat.<sup>34</sup> So gehen die Darstellungen von mit irdischen Instrumenten musizierender Engel im wesentlichen auf ihn zurück, die himmlische Musik nimmt also irdische Formen an.

Ich komme nun zum Musikverständnis der Renaissance.

---

<sup>31</sup> Boethius. *De Institutione Musica*, 1. Buch, Kapitel X und XXXIV; verwendet wurde folgende Ausgabe: Anicius Manlius Severinus Boetius, *Fünf Bücher über die Musik*, übers. Oscar Paul, Hildesheim/ New York: Georg Olms, 1973.

<sup>32</sup> James Hutton, "Some English Poems in Praise of Music", *English Miscellany* 2(1951) 1-63, 8-9 zeigt, daß bei bestimmten Beispielen zur Verdeutlichung immer wieder die gleichen Berufsgruppen genannt wurden. Ein Ursprungstext, auf den sich alle genannten Autoren berufen, liegt nach seiner Meinung nicht vor.

<sup>33</sup> Fubini 91.

<sup>34</sup> Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton: Princeton University Press, 1970, 116-29.

### *Die Renaissance*

In der Renaissance verliert die Musik ihre isolierte Stellung, sie ordnet sich zum erstenmal seit Jahrhunderten einer allgemeinen geistigen Strömung unter, deren Vorbild die griechische Antike und deren Ideale "Schlichtheit, Klarheit und Rationalität" waren.<sup>35</sup> Auf dieser Grundlage entwickelte sich zuerst in Italien ein neues Harmoniesystem, deren Vertreter meist gleichzeitig Theoretiker, Komponisten und oft auch Interpreten waren. Sie vertraten dabei die Prinzipien einer neuen monodischen Musik, die die enge Verbindung von Wort und Gesang betonte und deswegen nach einer klaren Melodieführung verlangte, während sie die alte polyphone Musik, die auf sehr komplizierter Stimmführung beruhte, ablehnten. Auch die Instrumente verbesserten und verfeinerten sich, und an den Musiker, der mittlerweile hoch angesehen und gut bezahlt war,<sup>36</sup> stellten sich immer höhere Ansprüche. Die Entwicklungen der praktischen Musik und der Rückgriff auf die Antike hatten dabei auch große Auswirkungen auf die Musikphilosophie.

Die Gelehrten bemühten sich, sämtliche antike Aussagen zur Musik zu sammeln, es entwickelte sich, wie James Hutton es nennt, "a new fullness of content"<sup>37</sup>. Ihr besonderes Interesse galt der Figur des Sänger-Dichter und noch mehr den Wirkungen der Musik, die sich nicht nur bei Menschen, sondern auch bei Tieren und sogar der unbelebten Natur bemerkbar machen sollten. Diese neu erwachte Aufmerksamkeit zog weite Kreise, musikphilosophische Konzepte und Metaphern finden sich zuhauf und werden auf alle Lebensbereiche angewendet.<sup>38</sup> In der Literatur gab es mit den *Laudes Musicae* seit dem Spätmittelalter sogar ein eigenes Genre zum Lobpreis der Musik. Die neoplatonischen Vorstellung einer Weltseele, die den Gesetzen der Harmonie gehorcht und ihren Ausdruck in der Musik findet, war dabei ein wichtiger Eckstein, denn sie bildete die Erklä-

---

<sup>35</sup> Fubini 83.

<sup>36</sup> Peter le Huray, "The fair musick that all creatures made", *The Age of Milton: Backgrounds to seventeenth-century literature*, ed. C. A. Patrides/ Raymond B. Waddington, Manchester: Manchester University Press, 1980, 241-72, 245-246 nennt einige Beispiele englischer Hofmusiker im 16. und 17. Jahrhundert.

<sup>37</sup> Hutton 19.

<sup>38</sup> Gretchen Ludke Finney, "A World of Instruments", *English Literary History* 20 (1953), 87-120.

rungsgrundlage für viele der erwarteten Effekte auf die Zuhörerschaft.<sup>39</sup> Auch viele andere platonische Konzepte, allen voran die Sphärenmusik kamen durch den Neoplatonismus wieder zu Ehren.

Die *Laudes Musicae*, die mit typischen, aus der Musikphilosophie entlehnten Topoi und Motiven den Ursprung und die Wirkungen der Musik darstellen, gewannen in England mit dem Auftreten der angeblich musikfeindlichen Puritaner eine neue und politische Brisanz.<sup>40</sup>

Bleibt noch ein wichtiger Faktor zu erwähnen, der das Musikverständnis der ausgehenden Renaissance bis in seine Grundfesten erschütterte: die neuen wissenschaftlichen Funde. Ein exemplarischer Fall waren z.B. die astronomischen Entdeckungen, die ein heliozentrisches Weltbild bestätigten und damit die Idee der Himmelsphären und ihrer Musik vernichteten. Selbst der maßgeblich daran beteiligte Astronom Johannes Kepler war über diese Konsequenzen so schockiert, daß er sich veranlaßt sah, eine Verteidigung der himmlischen Harmonie zu verfassen, die nicht von Sphären oder Sirenen, sondern von den Planeten selbst erzeugt würde.<sup>41</sup>

Nach dieser Darstellung des Musikverständnisses möchte ich jetzt mit der Diskussion der einzelnen Texte beginnen.

## Diskussion der Texte

Bei meiner Diskussion der Texte möchte ich chronologisch vorgehen und die Texte im Ganzen diskutieren, da nur so eine Entwicklung festgestellt und die einzelnen Gedichte in ihrer Gesamtaussage betrachtet werden können. Obwohl eine thematische Diskussion natürlich einen direkteren Vergleich zuließe, erscheint sie mir in diesem Fall nur begrenzt sinnvoll, da sie gerade den Aspekt des zeitlichen Wandels eher vernachlässigen muß. Bei den einzelnen Texten werde ich deshalb so vorgehen, daß ich zuerst zur besse-

---

<sup>39</sup> Ein Publikum entwickelt sich ebenfalls erst in der Renaissance, s. Fubini 87-89.

<sup>40</sup> Hutton 29.

<sup>41</sup> Hollander, *Untuning*, 38-40.



ren Übersichtlichkeit den vollständigen Text vorlege, an dem sich dann meine Analyse anschließt.

### *Shakespeares Balance der Gegensätze*

Beginnen möchte ich mit der berühmten Rede des Lorenzo aus William Shakespeares Stück *The Merchant of Venice*. Dieser Text unterscheidet sich natürlich durch zwei Umstände von den anderen: er stammt nicht aus dem 17., sondern aus dem 16. Jahrhundert, und es ist kein Gedicht bzw. kein Gedichtauszug, sondern ein Teil aus einem Schauspiel. Letzteres spielt nur bedingt eine Rolle, da sich die Rede ohne weiteres in die Tradition der *Laudes Musicae* einordnen läßt, in der auch die späteren Gedichte stehen. Die Behandlung dieses Textes erscheint mir deswegen hier sinnvoll, da er in knapper Form viele Motive aus der Musikphilosophie zusammenfaßt, die zu diesem Zeitpunkt noch Teil eines allgemein akzeptierten Weltbilds<sup>42</sup> waren. Er bildet daher eine Folie, vor dessen Hintergrund die Aussagen der anderen Texte besser verstanden und eingeordnet werden können.

Hier also zunächst der Wortlaut von Lorenzos Rede über Musik:

#### **The Merchant of Venice 5, i, 55-88**

<i>Lor.</i> Here will we sit and let the sounds of music	55
Creep in our ears; soft stillness and the night	
Become the touches of sweet harmony.	
Sit, Jessica. Look how the floor of heaven	
Is thick inlaid with patines of bright gold;	
There's not the smallest orb which thou behold'st	60
But in his motion like an angel sings,	
Still quiring to the young-ey'd cherubins;	
Such harmony is in immortal souls,	
But whilst this muddy vesture of decay	
Doth grossly close it in, we cannot hear it.	65
<i>Enter Musicians.</i>	

---

<sup>42</sup> Ich benutze diesen Begriff mit großem Vorbehalt, da er oft zu reduktionistisch gebraucht wird. Ich möchte damit lediglich ausdrücken, daß die von Shakespeare formulierten Motive im allgemeinen anerkannt waren und sich in andere Gebiete, die das Eigen- oder Weltverständnis betrafen, einfügten.

Come, ho, and wake Diana with a hymn;  
 With sweetest touches pierce your mistress' ear,  
 And draw her home with music. [*Music*  
*Jes.* I am never merry when I hear sweet music.  
*Lor.* The reason is your spirits are attentive; 70  
 For do but note a wild and wanton herd,  
 Or race of youthful and unhandled colts,  
 Fetching mad bounds, bellowing and neighing loud,  
 Which ist the hot condition of their blood-  
 If they but hear perchance a trumpet sound, 75  
 Or any air of music touch their ears,  
 You shall perceive them make a mutual stand,  
 Their savage eyes turn'd to a modest gaze  
 By the sweet power of music. Therefore the poet  
 Did feign that Orpheus drew trees, stones, and floods; 80  
 Since nought so stockish, hard and full of rage,  
 But music for the time doth change his nature.  
 The man that hath no music in himself,  
 Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,  
 Is fit for treasons, stratagems, and spoils; 85  
 The motions of his spirit are dull as night,  
 And his affections dark as Erebus.  
 Let no such man be trusted. Mark the music.<sup>43</sup>

Die Ausgangssituation ist wie folgt: die beiden Liebenden Lorenzo und Jessica erwarten im Freien die Ankunft ihrer Freundin Portia. Lorenzos Anordnung, Musikanten zu holen, die zur Begrüßung Musik spielen sollen, führt zu seiner Idee, sich hinzusetzen und den Sternenhimmel zu betrachten, der zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen wird. Es handelt sich um eine recht intime Szene, was besonders durch die vielen alliterativen S-Laute zu Beginn betont wird, da sie eine flüsternde Unterhaltung nahelegen.<sup>44</sup>

Die Rede selbst läßt sich grob in zwei Teile teilen: die erste Hälfte befaßt sich mit der *musica mundana* in Form der Sphärenmusik und der *musica humana*, die zweite mit den Auswirkungen der Musik auf Mensch und Natur. Wie James Hutton nachweist, handelt es sich hier um eine sehr traditionelle Gliederung, wobei meist dabei das Verhältnis von kosmischer Musik und deren Abbildung in der Seele des Menschen dargestellt und anschließend eine psychologisierende Erklärung für ihre Wirkung abgegeben wird.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *The Merchant of Venice* 5, i, 55-88. Im weiteren erfolgt die Zeilenangabe in Klammern direkt im Text.

<sup>44</sup> In einer BBC-Verfilmung aus den achtziger Jahren (Regie: Jack Gold) wird die Rede als zärtliche Liebesszene inszeniert: dabei liegen Lorenzo und Jessica auf dem Boden und umarmen sich, während Lorenzo seine Rede fast wie eine Liebesbeteuerung an seine Geliebte spricht.

<sup>45</sup> Hutton 37.

Die allumfassende Weltharmonie wird an den fließenden Grenzen zwischen einigen Bereichen sichtbar. So verwandelt sich die nächtliche Stille in eine süße Harmonie (56-7)<sup>46</sup> und auch Sehen und Hören läßt sich nur noch schwer unterscheiden und scheint in ein allgemeines Wahrnehmungsvermögen überzugehen. Die Betrachtung der Sterne verweist auf die unhörbare Sphärenmusik (60-1), das nach neoplatonischer Auffassung an den Verstand gebundene Auge wird also zu dessen Gehör. Auch die Behandlung des Himmelschors läßt eine Mehrdeutigkeit zu: entweder vermischt Shakespeare die beiden Alternativen bei der Vorstellung der Sphärenmusik, indem er Sphären und Engel gleichzeitig singen bzw. Töne erzeugen läßt, oder es werden sogar die Rollen von Sphären und Engeln vertauscht, indem nicht die Engel, sondern die Sphären singen.<sup>47</sup> Diese Unklarheit ist aber möglicherweise durch den sehr knappen Stil verursacht, Hutton schreibt darüber: “Some difficulty arises from the fact that in Shakespeare’s shorthand the concert of spheres and angels and the music of the human soul are rather huddled together, and the transitions are abrupt.”<sup>48</sup> Zudem findet bei der Beschreibung der Cherubim eine ähnliche Vermengung zweier Überlieferungen statt, nämlich zwischen den kindlichen Engeln der Renaissancekunst und den weisen Cherubinen der Bibel.

Der Menschen haben ebenfalls Anteil an dieser Harmonie, doch solange sie an ihren irdischen Körper gebunden sind, können sie sie nicht wahrnehmen. Dabei handelt es sich natürlich auch um einen traditionellen Topos der Musiküberlieferung, doch ist bemerkenswert, daß an dieser Stelle nicht so sehr die Verbindung des Menschen zur *harmonia mundi* betont wird, sondern seine Unzulänglichkeit und Erdgebundenheit.<sup>49</sup> Nach der Beschreibung eines wunderschönen, geradezu sinnbetörenden Himmels ist das eine recht harsche Beurteilung des menschlichen Lebens in einer sehr eingängigen Formulierung.<sup>50</sup> Doch schon in den nächsten Zeilen erfolgt eine positive Umdeutung, wobei dieser

---

<sup>46</sup> Der Herausgeber der New Cambridge Ausgabe, M. M. Mahood, erklärt ‘become’ zwar mit ‘befit, suit’, was auch zur kurz darauffolgenden Bemerkung Portias paßt, daß Musik nachts lieblicher als tagsüber klingt (5, i, 100), doch ist es nach meiner Meinung keinesfalls zwingend, daß hier nur diese Wortbedeutung vorliegt. William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. M. M. Mahood, Cambridge: Cambridge UP, 1987, 156.

<sup>47</sup> Hutton 35 zieht die erste Interpretation vor, läßt aber auch die zweite gelten.

<sup>48</sup> Hutton 34.

<sup>49</sup> Das wird noch dadurch betont, daß die typischen Erklärungen, warum die Menschen die Sphärenmusik nicht hören können, fehlen und laut Hollander, *Untuning*, 152 die Sphärenmusik mit Unsterblichkeit verknüpft wird.

<sup>50</sup> ‘muddy vesture of decay’ ist nach meinem Eindruck das beliebteste Zitat aus dieser Rede.

Stimmungsumschwung bezeichnenderweise durch das Eintreffen der Musikanten ausgelöst wird, die Lorenzo mit übermütigen Worten zum Spiel herausfordert. Als er auf die irdische Musik und ihre Anziehungskraft eingeht (67-8), ist die düstere Stimmung schnell verfliegen. So hat die Musik in diesen Zeilen nicht nur den Status eines Wegweisers für die erwartete Portia, sondern kann sogar allgemein als Liebeszauber interpretiert werden.<sup>51</sup> Es ist daher nicht erstaunlich, daß Jessica gerade zu diesem Zeitpunkt eine Bemerkung zu ihren Empfindungen bei Musik macht. Sie scheint dabei mehr als die bloße Stichwortgeberin für das nächste traditionelle Element aus der Musikphilosophie zu sein, denn durch ihre persönliche Erfahrung werden Lorenzos Behauptungen bestätigt und die abstrakten Überlegungen bekommen Gewicht und Realität. Dennoch sollte man nicht übersehen, daß auch ihr Einwurf konventionell ist, was man schon daran erkennen kann, wie knapp Lorenzo auf ihn antwortet. Auch die merkwürdige Struktur seiner erweiterten Begründung hängt damit zusammen.

Seine Ausführungen über die Reaktion von jungen, wilden Tieren, insbesondere Pferden auf Musik scheint zunächst keinerlei Antwort auf ihre Überlegung zu bieten. Der hier vorausgesetzte Hintergrund ist, daß wenn sogar Tiere auf Musik reagieren, die ihnen überlegenen Menschen erst recht dafür empfänglich sein müssen. Dieser Gedanke war wohl auch Shakespeares zeitgenössischem Publikum vertraut.<sup>52</sup> Die jungen Tiere, die durch Musik beruhigt werden, dienen also als ein Muster für menschliches Verhalten.

Die Länge der Passage ist recht auffällig. Während die viel komplizierteren Konzepte der Sphärenmusik und die *musica humana* sehr kurz und kompakt abgehandelt werden, wird das Verhalten einer jungen Herde Pferde unverhältnismäßig ausführlich dargestellt. Shakespeare und sein Publikum waren offensichtlich wesentlich mehr an den Auswirkungen als an den kosmischen Ursprüngen der Musik interessiert. Natürlich spielt auch der Unterhaltungswert eine Rolle, und die durchgeistigte Schilderung des (Sternen-)Himmels bildet einen reizvollen Kontrast zu der hier verwendeten handfesten Sprache.

---

<sup>51</sup> Eine ähnliche Funktion erfüllt Musik auch an früherer Stelle im Stück: so weist Charles Moseley, "Portia's music and the naughty world", *The Merchant of Venice*, Longman Critical Essays, ed. Linda Cookson/ Bryan Loughrey, 19-27, 24, darauf hin, wie wichtig Musik bei Bassanios Kästchenwahl ist (3, 2, 63-107), da sie ihn für die Wahl quasi 'einstimmt'.

<sup>52</sup> Das meint zumindest Moseley 20.

Auch argumentativ hat diese Stelle einiges zu bieten. Der durch Musik hervorgerufene Zustand der Herde erscheint zunächst wie eine Betäubung, die durch künstliche Mittel herbeigeführt wurde und entgegen der “hot condition of their blood” (74) und damit gegen ihre wahre Natur läuft. Erst Lorenzos weitere Ausführungen zeigen, wie sich der vermeintliche Gegensatz auflöst. So ist gerade die mögliche Beeinflussung durch Musik ein unauslöschbarer Bestandteil der Tiere und des Menschen. Empfänglichkeit für Musik ist natürlich und auch durchaus beobachtbar, wie das Pferdebeispiel zeigen soll.<sup>53</sup> Nur deswegen (“therefore” 79) kann der Dichter behaupten, daß Musik, die hier durch die mythische Gestalt Orpheus repräsentiert wird, die *gesamte* Natur, belebte wie unbelebte, ja sogar die entfesselte, beeinflussen kann. Es scheint fast so, als müsse die Kunst auf Tatsachen aufbauen, als fände hier eine Radikalisierung der Wirklichkeit durch die Kunst statt. Diese Schlußfolgerung wird durch die nächsten zwei Zeilen jedoch gleich wieder in Zweifel gezogen, da dort ein universeller, wirklicher Anspruch formuliert wird: “Since nought so stockish, hard and full of rage,/ But music for the time doth change his nature.” (81-2). Eine zumindest zeitweilige positive musikalische Einflußnahme entspricht dem wahren Wesen aller in der Natur existierenden Dinge. Dieser Satz verweist damit auf eine tiefere Wahrheit, auf die Weltharmonie, an der alle teilhaben, er ist also nicht so widersprüchlich, wie es auf den ersten Blick scheint.

Die Ausnahme von diesem Gesetz sind einige Menschen. Sie sind gottlos, da sie ihre innere Harmonie und damit ihre Verbindung zu Gott verloren haben und sie sind ‘unnatürlich’, da sie nicht auf Musik reagieren und damit nicht im Einklang mit der Natur und ihrem eigenen Wesen stehen. Die religiöse und psychologische Seite ist jedoch nicht der Interessenschwerpunkt, sondern vielmehr ihre politische Dimension. Dieser Teil der Musikphilosophie ist gerade bei den Elisabethanern besonders wichtig, er ist ein essentieller Bestandteil des “Tudor Myth”.<sup>54</sup> Musik ist der Prüfstein der moralischen und politischen Gesinnung, und daß das eindeutig nicht nur symbolisch oder metaphorisch gemeint ist,

---

<sup>53</sup> Das erscheint vielleicht weit hergeholt und natürlich ist die Beruhigung von wilden Tieren ein traditionelles Motiv, doch denke ich, daß hier wirklich ein Gradunterschied bei den Beispielen vorliegt, da das erste als Tatsache, die folgenden Behauptungen jedoch deutlich als Fiktion gekennzeichnet sind. Schließlich gibt es auch heutige wissenschaftliche Untersuchungen, die beweisen, daß Kühe bei (bestimmter) Musik mehr Milch geben und auch Pflanzen dafür empfänglich sind.

<sup>54</sup> Headlam Wells 1-2 schlägt diesen Ausdruck als Alternative zum von E. M. W. Tillyard geprägten “Elizabethan World Picture” vor.

zeigt z.B. das Mißtrauen gegenüber den als musikfeindlich denunzierten Puritanern.<sup>55</sup> Daher ist die außerordentliche Vehemenz im letzten Teil von Lorenzos Rede zu erklären, die den unmusikalischen Menschen zur Ausgeburt der Hölle werden läßt. Robin Headlam Wells faßt die politische Aussage von Lorenzos Rede beinahe schmerzhaft deutlich zusammen:

But not even Lorenzo's eloquence and the sentimental atmosphere of the moonlit scene, augmented by the sounds of soft music, can disguise the fact that the story he tells her [Jessica] is a political myth. Orpheus is a lawgiver. Those who resist his authority are dissidents - men who are in Lorenzo's own words, 'fit for treasons, stratagems, and spoils'<sup>56</sup>

Ob Shakespeare damit, wie Headlam Wells weiter argumentiert, die romantischen Elemente der Szene unterläuft, halte ich für fragwürdig. Diese ernste Schlußnote bildet eine Parallele zum Ende des ersten Teils der Rede (64-5), bei der unvermittelt an die menschliche Begrenztheit erinnert wird. Nach meiner Meinung werden die leichten oder romantischen Aspekte der Musik und ihrer Metaphorik eher in Bezug zu den ernsten gesetzt, um einen Ausgleich zwischen beiden zu schaffen, sie in Balance zu halten. Diese Technik der Gegenüberstellung von Gegensätzen ist für die gesamte Struktur der Rede (und natürlich auch für das Stück selbst)<sup>57</sup> kennzeichnend. So wird die menschliche Seele, die Anteil an der kosmischen Harmonie hat, dem sterblichen, begrenzten Körper entgegengesetzt, die himmlische unhörbare Sphärenmusik der wirklichen, irdischen Musik, die gerade auf der Bühne gespielt wird, oder die Rolle der Musik als Liebeszauber der Funktion als moralisch-politischer Bewährungsprobe. Auch die Überlieferung an sich wird in ihrer Bandbreite thematisiert, indem ihre amüsanten und ernsten Aspekte kontrastiert werden. Es wird deutlich, daß sie viele und möglicherweise widersprüchliche Elemente enthält. Shakespeare gelingt es noch einmal, diese Widersprüchlichkeiten aufzulösen und entwirft so das Bild einer von und durch Musik geordneten Welt, die alle Bereiche des Lebens umfaßt.

---

<sup>55</sup> Hutton 29-30.

<sup>56</sup> Headlam Wells 12.

<sup>57</sup> Stanley Wells, *Shakespeare: The Poet and his Plays*, London: Methuen, 1997, 162 weist an dieser Stelle auf die Oppositionen des Stücks hin, aber auch auf die Unmöglichkeit einer einfachen Gegenüberstellung. Das wird deutlich sichtbar an den unterschiedlichen Reaktionen auf Shylock (und seinen Realisationen auf der Bühne), der entweder als tragischer Held oder gewissenloser Bösewicht gesehen wird.

Allerdings wäre es kurzsichtig, das Musikverständnis bei Shakespeare auf die von Lorenzo geäußerten Meinungen zu reduzieren. Diese Auffassung wurde schon 1901 von Louis C. Elson vertreten, der sich dabei sogar noch auf ältere Autoritäten berufen kann.<sup>58</sup> In Shakespeares Werk finden sich viele Hinweise auf Musik und ihre Darstellung ist wesentlich komplexer als hier. So kann sich der scharfzüngige und skeptische Benedick aus *Much Ado about Nothing* ohne weiteres über die traditionellen Wirkungen der Musik amüsieren: “Now, divine air! Now is his soul ravish’d./ Is it not strange that sheeps’ guts should hale souls out of men’s bodies?”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Louis C Elson, *Shakespeare in Music: A Collation of the Chief Musical Allusions in the Plays of Shakespeare, with an Attempt at Their Explanation and Derivation, Together with Much of the Original Music*, New York: AMS Press, 1971, 151-4.

<sup>59</sup> William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, 2, iii, 53-55. Benedicks Bemerkung erfolgt als Reaktion auf das Vortragen eines Liebesliedes.

### *Herberts Erlösung*

George Herberts *Church Musick* aus dem Gedichtzyklus *The Temple* erscheint auf dem ersten Blick insofern ungewöhnlich, da es nur durch seinen Titel als Lobpreisung der Musik identifizierbar ist. Ohne diesen wäre es für eine Leserin oder einen Leser wegen seines erotischen Vokabulars und seiner zärtlichen Anrede von einem leidenschaftlichen Liebesgedicht nicht zu unterscheiden. Dieser recht frivole *conceit* zieht sich durch das gesamte Gedicht,<sup>60</sup> und es erstaunt zunächst, daß Herbert ihn auf Kirchenmusik anwendet. Doch gerade durch diesen verblüffenden *conceit* eröffnen sich bei einer näheren Beschäftigung mehrere Ebenen, die ein interessantes Licht nicht nur auf das Musikverständnis Herberts werfen. Von Literaturwissenschaftlern ist dieses Gedicht erstaunlicherweise nicht oder nur flüchtig diskutiert worden, obwohl die Rolle und Funktion der Musik in Herberts Gedichten oft thematisiert wird.<sup>61</sup> Hier also der Text selbst:

#### **Church Musick**

Sweetest of sweets, I thank you; when displeasure  
 Did through my bodie wound my minde,  
 You took me thence, and in your house of pleasure  
 A daintie lodging me assign'd.

Now I in you without a bodie move,  
 Rising and falling with your wings;  
 We both together sweetly live and love,  
 Yet say sometimes, 'God help poore kings!'

Comfort, I'le die: for if you poste from me,  
 Sure I shall do so and much more;

---

<sup>60</sup> Robert R. Ray, *A George Herbert Companion*, New York/London: Garland Publishing, 1995, 48-50.

<sup>61</sup> S. Hollander, *Untuning*, 288-94, der bei seiner Diskussion von Herbert *Church Musick* noch nicht einmal in den Anmerkungen erwähnt; Joseph H. Summers, *George Herbert: His Religion and Art*, London: Chatto & Windus, 1968, 156-70 diskutiert das Verhältnis von Herberts Gedichten und der Entwicklung der frühbarocken Musik seiner Zeit und gibt möglicherweise einer sehr kurzen, aber noch näher zu betrachtenden Kommentar zu *Church Musick* ab; Coburn Freer, *Music for a King: George Herbert's Style and the Metrical Psalms*, Baltimore/ London: Hopkins UP, 1972, 173-6 macht allein schon durch seinen Titel auf die Musikthematik bei Herbert aufmerksam, er hat sich aber mit der Materie der Musikphilosophie offensichtlich nicht weiter auseinandergesetzt, wie seine einige Seiten umfassende Analyse von *Church Musick* zeigt. Zudem gibt es noch den Zweig der Herbert-Forschung, der sich mit Vertonungen seiner Gedichte auseinandersetzt, ein Beispiel hierfür ist der interessante Aufsatz von Helen Wilcox, "'The Sweet Singer of the Temple': The Musicians' Response to Herbert", *George-Herbert-Journal* 10, 1-2(1986/87), 47-60.



But if I travell in your companie,  
 You know the way to heaven's doore.<sup>62</sup>

Das Gedicht hat die Form einer Danksagung an die Musik, wie schon in der ersten Zeile deutlich wird. Es beschreibt die vergangenen, gegenwärtigen und erwarteten Erfahrungen des lyrischen Ichs mit der Musik, die jeweils in einer Strophe behandelt werden, wobei jede einen höheren Zustand des Ichs darstellt. So erscheint es zuerst noch von Sorgen und Schmerz bedrückt, erlebt dann einen ekstatischen Höhenflug, und befindet sich schließlich auf den Weg in den Himmel.

“As Herbert indicated by the title of one poem, the dialogue needs only music to become a verse anthem.”<sup>63</sup> Joseph H. Summers bezieht sich hier nicht unbedingt auf *Church Musick*, doch das Zitat lenkt den Blick auf die interessanten Fragen nach Titel und Form. Coburn Freer zumindest bezeichnet das Gedicht als “common hymn stanza”,<sup>64</sup> doch scheint ihm dabei nicht aufgefallen zu sein, daß die erste und dritte Zeile der ersten Strophe jeweils elf Silben aufweisen, während diese Zeilen in den beiden anderen Strophen nur zehn Zeilen haben. Eine völlig problemlose Umsetzung in ein Gemeindelied ist also nicht möglich und scheint daher von Herbert nicht ohne weiteres beabsichtigt gewesen zu sein. Ein weiterer Hinweis in diese Richtung sind die rhythmischen Ungleichmäßigkeiten im jambischen Versmaß, die eine Vertonung nur schwer überstehen würden.

Der Titel ist, wie ja schon angedeutet, für das Verständnis des Textes entscheidend: er ist die einzige Stelle des Gedichts, die Musik als Ansprechpartnerin des lyrischen Ichs identifiziert, im Gedicht selbst kommt das Wort ‘musick’ nicht mehr vor. Daher scheint mir hier ein Hinweis auf die vielleicht wichtigste Art der Musik vorzuliegen, die Herbert anspricht. Genau wie die angeredete Musik im Text für die Augen des Lesers unsichtbar bleibt, so bleibt sie für die realen Ohren des Sprechers unhörbar, sowohl Leser als auch Sprecher müssen in einem analogen Prozeß die Musik ‘mitdenken’. Allerdings ist medi-

---

<sup>62</sup> George Herbert, *The Works of George Herbert*, ed. Tim Cook, Ware: Wordsworth, 1994. Alle weiteren Zitate aus Herbert-Gedichten folgen dieser Ausgabe.

<sup>63</sup> Summers 169. Vermutlich meint Summers mit dem nicht näher spezifizierten Gedicht allerdings *A True Hymne*.

<sup>64</sup> Freer 174.

tative, innere Musik nur eine von mehreren Bedeutungsebenen, wie meine Analyse noch zeigen soll.

Die Anrede und der damit verbundene Dank an die Musik fallen aus dem oben angesprochenen Schema aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft heraus. Sie stehen im *present tense*, während der Rest der ersten Strophe *past tense* ist, was die Zeitlosigkeit sowohl des besonderen Verhältnisses zwischen Sprecher und Musik als auch seiner Dankbarkeit betont. Überhaupt sind Anrede und Dank stark vom Rest der Strophe abgehoben, da sie einem völlig anderen Rhythmus folgen. Herbert benutzt hier zwei sehr ungewöhnliche vier- und dreisilbige Metren, die durch Zäsuren abgetrennt sind: die Anrede "sweetest of sweets" (1.1) bildet einen Choriambus, die Danksagung einen Amphibrachus. Diese dienen nicht nur dazu, beides vom Rest der Strophe abzuheben, sie zu betonen und ihren inneren Zusammenhang zu stärken, sie erfüllen auch noch eine andere Funktion. Durch ihre Unregelmäßigkeit erscheinen sie zuerst wie eine freie Rede, die dann in den geordneten jambischen Rhythmus übergeht, sie ahmen also den Übergang von natürlichem Sprechen in eine strenge, 'musikalische' Anordnung nach.

Die Anrede enthält schon den ersten Hinweis auf den *conceit*, indem sie Musik als Geliebte des lyrischen Ichs einführt. Das Gedicht lehnt sich dadurch deutlich an die höfische Liebeslyrik an.<sup>65</sup>

Die sich anschließenden eineinhalb Zeilen sind vom Satzbau verschachtelt und auch noch durch einen Zeilensprung getrennt. So wird erst in der zweiten Zeile klar, daß mit "displeasure" (1.1) ein körperliches Unbehagen gemeint ist, das sich auch negativ auf den Geist auswirkt. Dahinter steht auf dem ersten Blick die alltägliche Beobachtung, daß Schmerz häufig auf das geistige Wohlbefinden drückt und demzufolge Leib und Seele eine Einheit zu bilden scheinen. Doch ich denke, daß hier eine Anspielung auf ein in der Renaissance viel diskutiertes, philosophisches Problem vorliegt, nämlich auf die Frage nach der Verbindung von Körper und Geist. Die Verschachtelung scheint auf den komplizierten Prozeß hinzudeuten, dessen eine solche Verbindung zumindest aus philosophischer Sicht bedarf, und es ist sicherlich interessant, daß musikphilosophische Überlegungen jahrhundertlang bei der Erklärung des Leib-Seele-Problems eine Rolle spielten.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Ray 48.

<sup>66</sup> Finney, "Instruments", 92.

Der Sprecher wird jedenfalls aus seinem Unbehagen und vielleicht aus seinem Körper erlöst, denn es bleibt zunächst unklar, worauf sich das “me” der dritten Zeile bezieht, ob damit Körper und Seele oder nur Seele bzw. Geist gemeint ist. Eindeutig ist allerdings, daß Musik bei dieser Befreiung die aktive Rolle innehat und ihre heilende Kraft selbständig ausübt: “You took me thence” (1.3). Der kurze Satz zeigt, wie einfach und problemlos Erlösung aus den Schmerzen durch Musik ist, da es wirklich das Werk eines Augenblicks ist. Der anschließende Aufenthalt im “house of pleasure” (1.3) zieht sich dagegen hin, was sowohl durch den Zeilensprung, der hier nicht auf Kompliziertheit, sondern auf die Länge des Aufenthalts verweist, als auch das Wort “lodging” (1.1), das zwar einen Gästestatus ausdrückt, aber auch auf einen längeren Aufenthalt hindeutet, unterstrichen wird. Die nächste Strophe im *present tense*, die wohl den Aufenthalt im “house of pleasure” beschreibt, unterstützt diese Vermutung.

Freer weist auf eine vermutliche Ironisierung an dieser Stelle hin, da der Ausdruck “daintie” (1.4) Teil des nun veralteten Vokabular früherer Dichter sei.<sup>67</sup> Zu Freers Annahme, hier würde eine liebevoll-ironischen Beschreibung einer singenden Gemeinde vorliegen, paßt diese Ironisierung gut. Doch ich kann dieser Interpretation Freers nicht zustimmen und möchte daher als Alternative vorschlagen, daß sich die mögliche Ironie an dieser Stelle nicht auf Musik bezieht, sondern auf die höfische Liebeslyrik, die auch später ironisch kommentiert wird.

Die zweite Strophe, die insgesamt stark erotisch gefärbt ist, ruft das Bild einer glücklichen Lebensgemeinschaft des lyrischen Ichs mit seiner ‘Geliebten’ Musik vor Augen, der *conceit* des Gedichts wird also weiter ausgebaut. Die ersten beiden Zeilen, in denen scheinbar ein Liebesakt beschrieben wird, sind dabei eher auf den Augenblick gerichtet, der sich unmittelbar an die Erlösung des Sprechers durch Musik anschließt. Der zweite Teil der Strophe läßt auf die Dauerhaftigkeit der Verbindung schließen, die sich in einem von der realen Welt abgehobenen, isolierten Raum abspielt.

Trotz der scheinbaren Expliztheit der ersten Zeilen lassen sich diese auch gut im Kontext der Musiktradition lesen, da Bewegung als eine wichtige Verbindung zwischen menschlicher Seele und Musik gilt. Durch sie beeinflusst die Musik die Menschen und

---

<sup>67</sup> Freer 175.

versetzt sie wieder in die richtigen Schwingungen. Die Bewegung wird auch auf Textebene nachgeahmt: der helle Vokal in “rising” (2.2), der zusätzlich noch durch den unregelmäßiger Rhythmus eines Trochäus betont wird, sowie der dunkle Vokal in “falling” (2.2), dem zwei unbetonte Silben vorausgehen, imitieren die Bewegung. Interessant ist dabei, daß diese Imitation mit Hilfe des Rhythmus geschieht, also einem allgemein als musikalisch verstandenen Mittel der Dichtung, denn dadurch findet hier eine Verschmelzung des Textes mit seinem Inhalt durch ein mit dem Inhalt assoziiertes Mittel statt. Dies kann man durchaus als eine Andeutung Herberts über den Zweck seiner Texte verstehen, auch sie sollen die Menschen in Verbindung zu Gott bringen.

Auch die durch die erste Strophe aufgeworfene Frage, ob der Sprecher sich von seinem Körper trennt, wird hier klar beantwortet, die Wendung “without a bodie” (2.1) deutet auf einen rein geistig-seelischen Zustand hin. Damit bezieht sich die Heilungskraft der Musik wohl nur auf die Psyche des Menschen und nicht auf den Körper, wodurch einer der beiden seit der Antike konkurrierenden Vorstellungen eindeutig den Vorzug gegeben wird.

Das es sich nach wie vor um einen christlichen Kontext handelt, wird deswegen deutlich, weil Musik hier als geflügeltes Wesen auftritt, was automatisch die Assoziation mit einem Engel und damit dem christlichen Himmel weckt. Herbert verwendet die Flügelmetaphorik auch in anderen Gedichten wie z.B. in *Whit Sunday* oder *Praise* im Zusammenhang mit christlichen Erleuchtungszuständen. Der Vergleich verweist in diesem Falle auf das Ende des Gedichts. Gleichzeitig erfolgt aber auch eine Rückbindung an die Anrede, die ja ebenfalls im *present tense* steht, durch das Adverb “sweetly” (2.3).

Die zweite Hälfte der Strophe läßt stärker auf eine dauerhafte, glückliche Verbindung schließen, die über eine augenblickliche Ekstase hinausgeht. Es entsteht dabei der Eindruck eines gemeinschaftlichen Miteinanders von Liebenden, das eher unberührt von der Außenwelt bleibt. Das Einzige, was dabei nicht richtig zu passen und hier ein bißchen unvermittelt dazustehen scheint, ist dabei der als direkte Rede gekennzeichnete Ausspruch der beiden: “God help poore Kings” (2.4). In der Literatur sind die Meinungen darüber jedenfalls geteilt, und Rosamond Tuve beklagt schon 1952 das Fehlen einer be-

friedigenden Erklärung.<sup>68</sup> Sie verweist, ähnlich wie Chana Bloch, die das lediglich in einer Fußnote tut, auf die psalmische Tradition.<sup>69</sup> Robert Ray mutmaßt dagegen, damit würde hauptsächlich die Entrücktheit des lyrischen Ichs und seiner 'Geliebten' Musik betont. Er glaubt, daß hier eine Anspielung auf ein wichtiges Thema in John Donnes Liebeslyrik vorliegt: das selbstgenügsame Liebespaar, das mitleidig oder sogar verachtungsvoll auf das Treiben der Welt herabsieht.<sup>70</sup> Die Zeilen 21-23 von Donnes *The Sun Rising* sind ein Beispiel dafür: "She is all states, and all princes, I,/ Nothing else is./ Princes do but play us;..."<sup>71</sup>. Keine der Thesen scheint mir eine hinreichende Erklärung zu bieten, und obwohl ich Rays Behauptung einer Intertextualität sehr interessant finde und die Anspielung auf Donne für recht plausibel halte, ist sie mir zu sehr auf die eine Vergleichsebene des *conceits*, das Liebesverhältnis, beschränkt. Könnte dieser Ausspruch nicht zusätzlich durch die politische Konnotation des Musik- und Harmoniebegriffs motiviert sein? Eine solche Besetzung der Musik mit politischen Inhalten, die im *Merchant of Venice* und auch in den noch zu analysierenden Texten von Milton und Marvell selbstverständlich erscheint, wird in *Church Musick* offensichtlich zurückgewiesen, indem ihr Reich als völlig abgehoben und getrennt von der Realität dargestellt wird.

Die dritte Strophe beginnt genau wie die erste mit einem durch eine Zäsur abgetrennten Choriambus.<sup>72</sup> Der Rhythmuswechsel, aber auch der Inhalt der ersten Worte beenden für den Leser und die Leserin den Aufenthalt im "house of pleasure", nicht jedoch für das lyrische Ich, das jetzt über seine Zukunft nachdenkt. Es spekuliert über seine beiden Alternativen, je nachdem ob die Musik es verläßt oder bei ihm bleibt.

In den ersten beiden Zeilen, die sich mit der Trennung und ihre Konsequenzen befassen, wird das Spiel zwischen den Bedeutungsebenen des *conceits*, der Liebeslyrik und der Kirchenmusik, besonders komplex durch die mehrdeutige Aufladung der Wörter.

---

<sup>68</sup> Rosamond Tuve, *A Reading of George Herbert*, Chicago: Chicago University Press, 1982, 180.

<sup>69</sup> Tuve 180-1 sieht Parallelen zum Psalm 149; Chana Bloch, *Spelling the Word: George Herbert and the Bible*, Berkeley/ London/ Los Angeles: University of California Press, 1985, 248 führt ihre Begründung nicht weiter aus. Freer 175 zitiert Psalm 109. Keine der angebotenen Parallelen erscheint aufschlußreich.

<sup>70</sup> Ray 49. Das scheint die verbreitetste Ansicht zu sein.

<sup>71</sup> John Donne, "The Sun Rising", *The Literature of Renaissance England*, The Oxford Anthology of English Literature, ed. John Hollander/ Frank Kermode, New York/ London/ Toronto: Oxford University Press, 1973, 525-6, 526.

<sup>72</sup> Die nicht weiter begründete Behauptung Rays 49, statt der Anrede der Musik als "comfort" solle man hier 'take comfort' lesen, scheint mir durch dieses parallele Metrum hinfällig.

Das zeigt sich schon beim Ausgangspunkt für beide Bedeutungsebenen: die Todeserwartung des lyrischen Ichs beim Verlust seines Gegenübers. Hier eröffnen sich, je nach Perspektive, sehr unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten.

Das durch den Choriambus stark betonte Verb “die” (3.1) weist in der höfischen Liebeslyrik zwei Bedeutungen auf: einerseits ist es ein Hinweis auf sexuelle Ekstase, andererseits beschwört es den Trennungsschmerz beim Verlassen der Geliebten. In diesem Fall ist die zweite Zeile “Sure I shall do so and much more” ein ironischer Kommentar zu den Konventionen der höfisch-petrarkistischen Lyrik, die eine exaltierte Darstellung von Trennungsschmerz bzw. der todbringenden Kraft der Geliebten verlangen. Durch ihre Kürze und das völlig übertrieben erscheinende “much more” karikiert sie die wortreichen Beteuerungen der leidenden Liebhaber. Zieht man aber die christliche Ebene der Kirchenmusik heran, dann taucht in der ironisch-parodistischen Beschreibung der Liebeslyrik und nach dem Entwurf puren Wohlbehagens der zweiten Strophe unvermittelt eine Ermahnung an Tod und Verdammnis auf. “Die” erinnert an das beständige christliche Bewußtsein des drohenden, irdischen Todes, “much more” an einen zweiten, seelischen Tod in der Hölle. Verliert der Gläubige seine Verbindung zur Musik, verliert er damit gleichzeitig die Verbindung zu Gott. Diese Überzeugung findet sich ja gleichfalls im *Merchant of Venice*, wo es zudem eine direkte Höllenmetaphorik gibt. Spätestens jetzt wird deutlich, daß in diesem Gedicht nicht nur real hörbare Musik, z.B. in Form von Gemeindegesang, thematisiert wird, wie es Freer vorschlägt,<sup>73</sup> sondern auch das abstrakte Konzept der *musica humana* eine große Rolle spielt. Bei der in Herberts Gedichten häufigen Gleichsetzung von Gebet bzw. Kommunikation mit Gott und Gesang<sup>74</sup> ist eine solche Vermutung natürlich naheliegend.

Der ernste Tonfall wird durch die beiden folgenden Zeilen jedoch wieder aufgelöst, indem eine Erlösungsmöglichkeit angeboten wird. Der paradiesische Zustand der zweiten Strophe wird auf eine höhere Stufe angehoben und in einen permanenten umgewandelt,

---

<sup>73</sup> Freer 174 bezeichnet Church Musick als “a penetrating study of worship and music”. In diesem Zusammenhang deutet Freer 176 auch das Wort “poste” im Sinne von Gallopiere, was eine von mehreren möglichen Bedeutungen ist, die das OED angibt. Er interpretiert das hier als ironische Beschreibung des Gemeindegesangs: die Gemeinde möchte ein Lied schnell zuende bringen und singt deswegen immer schneller. Er appelliert dabei an allgemeine Erfahrung, die sich allerdings nicht mit meiner deckt. Ich halte es für wesentlich plausibler, daß “poste” hier einfach nur ‘eilen’ bedeutet (vgl. OED ‘post’ v1, I, 2).

wenn der Gläubige sich weiterhin an die Musik hält. Dabei handelt es sich um ein übliches Motiv der Musikphilosophie: Gläubige müssen ihrer inneren Musik lauschen und folgen, um erlöst zu werden und die vollkommene Einheit mit Gott zu erreichen. Das ist natürlich die Aufgabe abstrakter bzw. meditativer Musik und nicht die der sinnbetörenden Musik der *musica instrumentalis*, wie Herbert sie in *The Pearl* behandelt: “I know the wayes of pleasure, the sweet strains,/ The lullings and the relishes of it;/ The propositions of hot bloud and brains;/ What mirth and musick mean;...My stuffe is flesh, not brasse; my senses live”. Andererseits zeigt die Ähnlichkeit dieser Stelle mit den ersten beiden Strophen deutlich, daß es sich bei der dort beschriebenen Musik ebenfalls um die real hörbare und sinnliche Musik handelt.

*Church Musick* findet so ein recht konventionelles, aber auch tröstliches Ende, was jedoch nicht seine Komplexität vergessen machen sollte. So gelingt es Herbert, einen witzig-ironischen Kommentar zur höfischen Liebeslyrik in ein Gedicht über Kirchenmusik zu integrieren, ohne daß eine der beiden Seiten darunter leidet: weder unterläuft oder gar zerstört er dadurch die ernstesten Seiten zum Thema Kirchenmusik, noch verdammt er die eng mit Liebeslyrik assoziierten sinnlichen Seiten der Musik.

Herbert benutzt und gebraucht Elemente der Liebeslyrik häufig in seinen Gedichten. So liest sich “Awake, my lute, and struggle for thy part/ With all thy art” (2.1-2) aus *Easter* wie ein Echo der ersten beiden Zeilen von Thomas Wyatts *My Lute, Awake!*: “My lute, awake! Perform the last/Labour that thou and I shall waste”<sup>75</sup>. Wyatt hatte ja eine Vorläuferrolle bei der Entstehung der elisabethanischen Liebeslyrik und war damit auch noch für Herberts Generation einflußreich. Die Laute, die sicherlich das wichtigste Instrument in der höfischen Liebeslyrik war und allein schon durch ihre technischen Beschränktheiten Intimität verlangte, wird dabei nicht nur gelegentlich erwähnt, viele von Herberts Gedichten weisen sogar eine metrische Ähnlichkeit zu Lautenliedern auf.<sup>76</sup> Er besetzt also Teile der Liebeslyrik mit christlichen Werten und erweitert damit ihre Bedeutung bzw. sprengt ihre Festlegung. Dieses Verfahren wendet er auch in *Church Musick* an. So ist das mit erotischen Vokabular besetzte Sinnenvergnügen eben nicht der

---

<sup>74</sup> Hollander, *Untuning*, 288.

<sup>75</sup> Hollander/ Kermode, *Literature*, 119.

<sup>76</sup> Wilcox 48.

suggestierte Geschlechtsakt, sondern der durch Kirchenmusik ausgelöste christliche Höhenflug der ekstatischen Seele des Gläubigen.

Doch durch welche Art von Musik wird dieser Höhenflug ausgelöst? Die sinnlich erfahrbare, hörbare Musik oder die spirituelle, innere Musik? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich noch einmal genauer auf die Darstellung der Musik eingehen.

Zunächst einmal ist interessant, daß Musik hier als personifiziertes Gegenüber des lyrischen Ichs auftritt. Sie hat die aktive Rolle inne und bestimmt den Fortgang der Handlung, d.h. sie entscheidet, was mit dem Sprecher passiert. Allein in ihrer Funktion wird die Musik greifbar, ansonsten ist sie sehr unbestimmt. So ist ja der Titel das einzige, was sie überhaupt als Musik identifiziert, und eine genauere Festlegung fehlt völlig. Es ist also unklar, ob es sich hier um konkrete Musik wie Gesang und Instrumentenspiel oder gar um das abstrakte Konzept der *musica speculativa* handelt.

Die sinnlich erfahrbare Musik wird oft zwiespältig beurteilt, da sie durchaus als irdische Verführerin gesehen wird, die nur zum Schlechten wirken kann. Gerade im christlichen Bereich gab es seit Augustinus über die Kirchenmusik immer Diskussionen, die infolge des Puritanismus in England wieder besonders eifrig geführt wurden. Daß Herbert diese ambivalente Position kennt und in seinen Gedichten auch als Motiv benutzt, zeigt die Musikbeschreibung in *The Pearl*. Doch muß man davon ausgehen, daß Herbert diese Vorbehalte nur bedingt teilte und praktischer Musik äußerst positiv gegenüberstand, wie das folgende Zitat aus Izaak Waltons früher Biographie zeigt:

His chief recreation was music, in which heavenly art he was a most excellent master [...] and though he was a lover or [sic] retiredness, yet his love to music was such, that he went usually twice every week [...] to the cathedral church in Salisbury; and at his return would say, 'That this time spent in *prayer*, and in *cathedral music*, elevated his soul, and was his heaven upon earth'.<sup>77</sup>

Ich denke, daß der hier zitierte Ausspruch Herberts die Aussage von *Church Musick* zusammenfaßt. Ein flüchtiges Lesen legt nahe, daß die erlösende Kraft hier allein von der praktischen, hörbaren Kathedralenmusik ausgeht, was jedoch das einen zentralen Punkt übersehen hieße. Das Gebet wird hier als erstes genannt, d.h. es hat einen mindestens ebenso großen Anteil an seiner inneren Erhebung und Erleuchtung.

---

<sup>77</sup> Izaak Walton, *Life of George Herbert*, with a preface by Canon Patrick Magee, Salisbury: Perdix Press, 1988, 49 (meine Hervorhebungen).



Auf dieser Basis möchte ich argumentieren, daß auch in *Church Musick* beide Aspekte vorkommen: sowohl das Gebet als spirituelle Musik und damit Verkörperung der *musica humana* als auch die praktische, hörbare Kirchenmusik. Das funktioniert aber nur deswegen, weil die Art der Musik bewußt in der Schwebelage gehalten und sie nicht direkt benannt wird. Die Grenzen zwischen beiden Bereichen sind und bleiben fließend, wobei die spirituelle Musik jedoch mehr im Hintergrund eine Rolle spielt und die sinnlich erfahrbare stärker in den Vordergrund tritt. Das mag einerseits nur für die heutige Leserin und den heutigen Leser so erscheinen, andererseits könnte Herbert hier auch die Position seiner geliebten *musica practica* gegenüber der puritanischen Haltung verteidigen, deren Vertreter möglichst einfache Kirchenmusik forderten oder sie sogar ganz verbannen wollten.<sup>78</sup>

Mit *Church Musick* lehnt Herbert ein solches Postulat eindeutig ab. Statt dessen verweist er gerade durch die fehlende Festlegung bzw. Benennung auf den göttlichen Ursprung auch der irdischen Musik. Gleichzeitig streicht er ihre positiven Seiten heraus, die ihren festen und berechtigten Platz in der christlichen Gemeinde sichern, denn sie bereitet ein zwar sinnliches, aber auch sinnvolles Vergnügen, nicht zuletzt indem sie von Sorgen und Schmerzen ablenkt.

### ***Miltons Aufschub***

John Milton befand sich im Zentrum der musikalischen Diskussion seiner Zeit. Da sein Vater selbst Komponist war, kannte Milton nicht nur bedeutende Musiker, sondern war auch mit den neuesten Entwicklungen und Standpunkten vertraut. In seiner Dichtung beschränkte sich Milton allerdings hauptsächlich auf musikphilosophische Aspekte, Elemente zeitgenössischer Musiktheorie finden sich zwar ebenfalls, doch oft nur in Andeutungen.<sup>79</sup> Die von mir diskutierten Gedichte *L'Allegro*, *Il Penseroso* und *At a Solemn*

---

<sup>78</sup> Die Puritaner waren sonst nicht musikfeindlich eingestellt. Säkulare Musik erlebte während ihrer Herrschaft sogar eine neue Blüte, da sich durch ihr Verbot der Kirchenmusik die Komponisten auf den weltlichen Bereich konzentrierten.

<sup>79</sup> Le Huray, 269 meint sogar, daß Milton diese Anspielungen bewußt unterdrückt hat. Diesem radikalen Standpunkt kann ich allerdings nicht zustimmen, wie ich bei meiner Diskussion von *L'Allegro* und *Il Penseroso* ausführen werde.

*Music* sind zu einem sehr frühen Zeitpunkt in Miltons Karriere entstanden, er war damals 23 bzw. 24. Jahre alt. Sie wurden daher lange Zeit meist als Zeugnis von Miltons Einstellungen vor seinem politischen und puritanischen Engagement verwendet,<sup>80</sup> was jedoch heute nicht mehr so akzeptiert wird.

Ich möchte die Zwillingsgedichte *L'Allegro* und *Il Penseroso* an den Anfang meiner Ausführungen zu Milton stellen, und das nicht nur aus Gründen der Chronologie. So kann man die beiden natürlich auch nicht im weitesten Sinne als *Laudes Musicae* bezeichnen, und ihre Komplexität und Themenvielfalt unterscheidet sie deutlich von den anderen Gedichten, die in dieser Arbeit behandelt werden. Doch ist die in ihnen enthaltene Musikauffassung zu interessant, um vernachlässigt zu werden, denn sie beleuchten nicht nur Miltons Haltung zur Musik, sondern sind auch im Vergleich zu den anderen Gedichten aufschlußreich. Ich möchte sie daher ausschnittsweise näher betrachten.

### ***L'Allegro* und *Il Penseroso***

L' Allegro (131-150)	
Then to the well-trod stage anon,	131
If Jonson's learnèd sock be on,	
Or sweetest Shakespeare fancy's child,	
Warble his native wood-notes wild,	
And ever against eating cares,	135
Lap me in soft Lydian airs,	
Married to immortal verse	
Such as the meeting soul may pierce	
In notes, with many a winding bout	
Of linkèd sweetness long drawn out,	140
With wanton heed, and giddy cunning,	
The melting voice through mazes running;	
Untwisting all the chains that tie	
The hidden soul of harmony.	
That Orpheus's self may heave his head	145
From golden slumber on a bed	
Of heaped Elysian flowers, and hear	
Such strains as would have won the ear	
Of Pluto, to have quite set free	
His half-regained Eurydice. <sup>81</sup>	150

<sup>80</sup> Christopher Grose, "The Lydian Airs of *L'Allegro* and *Il Penseroso*", *Journal of English and Germanic Philology* 83 (1984), 183-199, 183-4 rekapituliert die Standpunkte der älteren Forschung.

<sup>81</sup> John Milton, *Selected Poetry*, ed. Jonathan Goldberg/ Stephen Orgel, Oxford/ New York: Oxford University Press, 1997. Alle weiteren Zitate aus Milton-Gedichten sind nach dieser Ausgabe.

Il Penseroso (151-154; 161-166)		
And as I wake, sweet music breathe		151
Above, about, or underneath,		
Sent by some spirit to mortals good,		
Or th' unseen genius of the wood.	[...]	154
There let the pealing organ blow,		161
To the full-voiced choir below,		
In service high, and anthems clear,		
As may with sweetness, through mine ear,		
Dissolve me into ecstasies,		165
And bring all heaven before mine eyes.		

Beide Gedichte sind im jambischen Tetrameter verfaßt. Die Teile, die sich explizit mit Musik beschäftigen,<sup>82</sup> finden sich jeweils fast am Ende der Texte, *L'Allegro* endet sogar mit der Forderung des lyrischen Ichs nach seiner idealen Musik. Bei *L'Allegro* zerfällt der Musikeil in drei Abschnitte, bei *Il Penseroso* dagegen nur in zwei, die auch deutlich durch einen Einschub von sechs Zeilen, die sich mit zurückgezogenen Studien beschäftigen, getrennt sind.

Im ersten Abschnitt von *L'Allegro* geht es um Theater, wobei die Dramatiker Ben Jonson und William Shakespeare kontrastiert werden, indem ihr Werk entweder als gelehrt oder ursprünglich präsentiert wird. Der zweite beschreibt die "Lydian airs", die sich das lyrische Ich wünscht. Der dritte schließlich bezieht sich auf den Orpheus-Mythos. *Il Penseroso* beschreibt dagegen erst die Musik der Natur und dann die eines Gottesdienstes. Die beiden Gedichte widmen sich also zwei traditionell sehr unterschiedlichen Bereichen der Musik. Ich möchte sie daher zunächst getrennt untersuchen, um sie anschließend kurz zu vergleichen.

In *L'Allegro* herrscht eine enge Verbindung zwischen Theater und Musik, die "Lydian airs" werden damit als Unterhaltungsmusik gekennzeichnet. Ihre Beschreibung legt den Schluß nahe, daß es sich dabei um monodische Musik handelt. So sind Melodie und Wort eng miteinander verbunden: "soft Lydian airs,/ Married to immortal verse" (136-7) und es singt nur eine einzelne Stimme ("melting voice" 142), was eine gute Verständlichkeit garantiert. Der Gesang hat einen hypnotischen Einfluß auf den Hörer, was sowohl durch die flüssige Syntax mit einigen Zeilensprüngen, als auch durch die vielen Begriffe, die fast so etwas wie eine Berauscht- oder Verwirrtheit zum Ausdruck bringen,

---

<sup>82</sup> Natürlich finden sich in den Gedichten noch andere musikalische Andeutungen, die von mir ausgewählten Textstellen befassen sich jedoch am intensivsten mit Musik.

verdeutlicht wird. Den Höhepunkt dieses Sinnentaumels bilden dabei die Zeilen 141-2: “With wanton heed, and giddy cunning,/ The melting voice through mazes running;”. Beide Zeilen sind dabei jeweils um eine Silbe verlängert, was ihre herausragende Stellung unterstreicht. Die sich daran anschließenden Zeilen enthalten dagegen ein musikphilosophisches Konzept, dessen Abstraktheit durch den *eye-rhyme* noch betont wird, das jedoch auf interessante Weise modifiziert wird. So soll die verborgene Seele der Musik durch die wirklich hörbaren Lieder befreit werden. Diese Aussage kann man auf zwei Arten interpretieren: entweder erfolgt hier eine Absage an die Spekulationen der Musikphilosophie und damit eine Aufwertung der sinnlichen Musik, oder sie bezieht sich auf das Postulat der Vertreter der neuen Monodie, durch ihre Musik würde die der Antike wiederbelebt, und ihre monodische Musik hätte damit die gleichen Effekte wie diese, was wiederum eine Bestätigung des alten Musikverständnis bedeutet.

Auch die sich anschließende Behandlung des Orpheus-Mythos ist in dieser Hinsicht aufschlußreich. So wird die vom Allegro gewünschte Musik zwar eindeutig in die antike Tradition gestellt, indem ihr die gleichen übernatürlichen Kräfte zugeschrieben werden, doch kann sie die antike Musik und ihren repräsentativen Vertreter Orpheus noch überbieten, indem sie seine Aufgaben vollendet. Bemerkenswert ist dabei, daß die zeitgenössischen Bearbeitungen des Mythos wie Monteverdis *L’Orfeo*, die Milton vermutlich gekannt hat,<sup>83</sup> deutlich zwischen Orpheus künstlerischen Fähigkeiten und seiner menschlichen Seiten unterschieden, wobei Monteverdi die Ursache für sein Scheitern in seiner Schwäche als Mensch präsentiert.<sup>84</sup> In *Il Penseroso* streicht auch Milton die Macht von Orpheus’ Kunst heraus: “Or bid the soul of Orpheus sing/ Such notes as warbled to the string,/ Drew iron tears down Pluto’s cheek,/ And made hell grant what love did seek.” (105-8) Die Annahme des Allegro, Eurydike hätte durch die richtige Musik doch befreit werden können, scheint folgerichtig verfehlt.<sup>85</sup> Er müßte eher um größere moralische Vollkommenheit bitten, was mir allerdings sehr unwahrscheinlich erscheint. Vielmehr

---

<sup>83</sup> P.G. Stanwood, “Milton’s *Lycidas* and Earlier Seventeenth-Century Opera”, *Milton in Italy: Contexts, Images, Contradictions*, ed. Mario A. Di Cesare, Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Renaissance Studies, 1991, 293-303, 295.

<sup>84</sup> Newby 262: “In short, Orfeo’s folly as a human being does not mitigate the power of his art.”

<sup>85</sup> Ähnliches meint auch Grose 188. Er stützt seine Argumentation allerdings auf den Stellenwert bzw. der traditionellen Bewertung der “Lydian airs”.

schießt er in seiner Begeisterung über das Ziel hinaus, möglicherweise verführt durch schlechte Musik.<sup>86</sup>

Bei *Il Penseroso* geht es dagegen nicht um unterhaltende, sondern um meditative Musik in der Natur bzw. während eines Gottesdienstes. Sie tritt dabei als Belohnung für die guten Sterblichen durch eine magische Macht auf, die sie in der Natur ganz und gar einhüllt. Daraufhin wechselt die Szene in ein Kloster, wo der Gottesdienst stattfindet, dessen Musik das lyrische Ich in Ekstase versetzt. Es finden sich somit klare Parallelen zu Herberts *Church Musick*, obwohl es bei *Il Penseroso* um fest definierte, eindeutig hörbare Musik geht, die die Ekstase auslöst. M. N. K. Mander argumentiert überzeugend, daß es sich hier um polyphone Kirchenmusik handelt, basierend auf Orgel und mehrstimmigem Chorgesang.<sup>87</sup> Das Vergnügen an der Musik steht zweifellos im Vordergrund, auch wenn sie religiös konnotiert ist. Das lyrische Ich zeigt auch keinerlei moralische Bedenken, daß es dadurch vom Gottesdienst abgelenkt wird, wie es Augustinus getan hätte, vielmehr erscheint der Genuß als statthafter Bestandteil, ja sogar als das Hauptmerkmal des gemeinsamen Lobpreis: religiöse Musik bietet einen Vorgeschmack auf die kommenden Freuden des Himmels. Die Beschreibung der Musik ist im Vergleich zu *L'Allegro* allerdings wesentlich kürzer, und sie wird auch nicht mit den gleichen Worten belegt, die dort fast schon einen tranceartigen Zustand suggerieren. Neben der sinnlich-verführerischen Seite der Musik in *L'Allegro* wird hier ihre moralisch-intellektuell erhebende Kraft thematisiert.

Die verschiedenen Musikarten in den beiden Gedichten werden also auf mehreren Ebenen miteinander kontrastiert. Sie unterscheiden sich dabei nicht nur in ihrer Verwendung oder ihrem Platz, sondern sie sind auch als Vertreter der damals heftig diskutierten Musikrichtungen, der neuen Monodie und der alten Polyphonie, zu erkennen. Milton beteiligt sich damit jedoch nicht an der polemischen Diskussion, wie es den Anschein haben könnte. Zwar erscheint es zunächst als verführerische Schlußfolgerung, daß er eine moralische Wertung der beiden Stile vornimmt, doch Mander weist mit Recht darauf hin,

---

<sup>86</sup> M. N. K. Mander, "The Music of *L'Allegro* and *Il Penseroso*", *Milton in Italy: Contexts, Images, Contradictions*, ed. Mario A. Di Cesare, Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Renaissance Studies, 1991, 281-91, 289: "*L'Allegro*'s music, with its seductive, voluptuous quality, verges dangerously on the "pestilent" [i.e. exerting an evil influence] variety."

<sup>87</sup> Mander 288.

daß ein solches Urteil die Komplexität der musikalischen Entwicklung und der Gedichte vernachlässigt und es vielmehr auf die unterschiedliche Einstellung des jeweiligen lyrischen Ichs ankommt.<sup>88</sup> Während der *Allegro* sich also allein der verführerischen Seite der Musik hingibt und dadurch in einen Sinnentaumel gerät, erfährt der *Penseroso* ihre erhebende Macht, die ihn zur Gottessicht führt.

Doch nun möchte ich mich *At a Solemn Music* zuwenden. Die musikphilosophischen Elemente treten hier wesentlich stärker in den Vordergrund als bei *L'Allegro* und *Il Penseroso* und das ganze Gedicht vermittelt einen ausgeprägten Eindruck der Gelehrsamkeit.

#### **At a Solemn Music**

Blest pair of sirens, pledges of heaven's joy,  
 Sphere-born harmonious sisters, Voice, and Verse,  
 Wed your divine sounds, and mixed power employ  
 Dead things with inbreathed sense able to pierce,  
 And to our high-raised fantasy present, 5  
 That undisturbèd song of pure concert,  
 Ay sung before the sapphire-coloured throne  
 To him that sits thereon  
 With saintly shout, and solemn jubilee,  
 Where the bright seraphim in burning row 10  
 Their loud uplifted angel trumpets blow,  
 And the cherubic host in thousand choirs  
 Touch their immortal harps of golden wires,  
 With those just spirits that wear victorious palms,  
 Hymns devout and holy psalms 15  
 Singing everlastingly;  
 That we on earth with undiscording voice  
 May rightly answer that melodious noise;  
 As once we did, till disproportioned sin  
 Jarred against nature's chime, and with harsh din 20  
 Broke the fair music that all creatures made  
 To their great Lord, whose love their motion swayed  
 In perfect diapason, whilst they stood  
 In first obedience, and their state of good.  
 Oh may we soon again renew that song, 25  
 And keep in tune with heaven, till God ere long  
 To his celestial consort us unite,  
 To live with him, and sing in endless morn of light.

Aleida Assmann schlägt vor, das Gedicht entsprechend syntaktischer und inhaltlicher Einschnitte in drei Teile zu gliedern: auf diese Weise entspricht das Verhältnis der Vers-

---

<sup>88</sup> Mander 291.

zahlen zueinander dem pythagoreischen Tetraktys.<sup>89</sup> Die Abschnitte sehen dann folgendermaßen aus: zuerst kommt ein Anruf der irdischen Musik und die Beschreibung der Himmelschöre (1-16), dann folgt die Darstellung des ursprünglichen Zustands und des menschlichen Sündenfalls (17-24) und es endet mit Hoffnung auf eine Erneuerung der göttlich-menschlichen Einheit (25-8). Die nach einem musikphilosophischen Konzept geordnete Struktur unterstreicht natürlich nicht nur die Gelehrsamkeit, sondern läßt das gesamte Gedicht einem Musikinstrument ähneln, was die auch auf Inhaltsebene vorhandene Identifikation von Musik und Dichtung auf der Gliederungsebene nachvollzieht.

Das grundsätzliche Reimschema ist bis auf einige Ausnahmen der Paarreim, und das Metrum ein teilweise recht unregelmäßiger Jambus.<sup>90</sup>

Die ersten vier Zeilen stellen das Gedicht sehr deutlich in die Tradition der *musica speculativa*. So wird nicht nur die Sphärenmusik, die auch für Milton schon eine Metapher und nicht mehr wissenschaftliche Realität war,<sup>91</sup> mitsamt Platos Sirenen heraufbeschworen, ja die Musik kann sogar Tote zum Leben erwecken. Es handelt sich zwar um irdische Musik, die einerseits direkt an die Beschreibung des monodischen Gesang in *L'Allegro* erinnert (bei beiden Stellen wird eine Hochzeitsmetapher eingesetzt), doch wird sie auch durch ihre Aufgabe, an die *musica mundana* und *musica humana* zu erinnern bzw. sie sogar zu verkörpern, fest an die musikphilosophischen Konventionen gebunden. Diese Aufgabe wirkt dabei sehr inszeniert: die ersten drei Zeilen sind im freien Rhythmus, dessen deklamatorischer Charakter den Beginn der Ode fast wie die Ankündigung eines Schauspiels erscheinen läßt. Möglicherweise wird hier auch ein öffentlicher Gottesdienst und seine Liturgie heraufbeschworen, wie Hollander meint.<sup>92</sup> Die vierte Zeile betont dagegen mit ihrem regelmäßigen Jambus das musikalische Element der Dichtung, was die Übereinstimmung von "Voice, and Verse" (2) im kleinen greifbar

---

<sup>89</sup> Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Fink, 1980, 21.

<sup>90</sup> Stephen Buhler, "Jubilee in Scripture and History: Reading Milton's 'At a Solemn Music'". *Spokesperson Milton: Voices in Contemporary Criticism*. Ed. Durham, Charles W. & Kristin Pruitt McColgan. London/ Toronto: Associated University Presses, 1994. 71-86, 73, bezeichnet als grundsätzliches Reimschema den paarweise gereimten jambischen Pentameter, das Metrum ist jedoch um einiges flexibler und unregelmäßiger, als er nachweist.

<sup>91</sup> M. N. K. Mander, "Milton and the Music of the Spheres", *Milton Quarterly* 24, 2(1990), 63-71.

<sup>92</sup> Hollander 329-30.

macht. Gleichzeitig wirkt sie als Verbindung zwischen den paarweise gereimten Eingangszeilen und dem übrigen Text.

Die Aufforderung des Sprechers an die Musik, die universale Harmonie, den “undisturbèd song of pure concent” (6), zu ‘präsentieren’, verstärkt das dramatische Element. Miltons “high-raised fantasy”<sup>93</sup> (5) ruft dabei Shakespeares “imaginary forces” am Anfang von *Henry V* ins Gedächtnis,<sup>94</sup> die Himmelsvision erscheint als Produkt der Einbildungskraft, was ihren Wahrheitsanspruch jedoch keinesfalls schmälert. Auch die Position des Sprechers stiftet an dieser Stelle Verunsicherung, denn er erscheint einerseits als Zuschauer, andererseits als Vermittler, da seine Worte die Vorstellung erst entstehen lassen. Er stellt sich durch den Gebrauch der ersten Person Plural auf eine Stufe mit der Leserschaft und macht sich gleichzeitig zu ihrem Sprachrohr und Mahner: die persönliche Erfahrung des Sprechers wird damit zur allgemeinen Haltung.

Das Wort “undisturbèd” deutet die Hoffnung auf die Erneuerung der Einheit, das Wiedereinsetzen der allgemeinen Harmonie an. Gleichzeitig wird in dieser Passage schon die ideale und ewige Weltordnung vorgestellt, deren Ausrichtung auf den biblischen Herrscher absolut ist und die zeitlich immer noch fort dauert.<sup>95</sup> Ihr abruptes Abbrechen schiebt das Wiedereinsetzen der göttlichen Herrschaft gleichsam auf, was auch noch durch andere Signale des Textes wie z.B. durch das Reimschema verdeutlicht wird, wie Stephen M. Buhler argumentiert. Ein herausragendes Beispiel ist nach seiner Meinung der lang auseinandergezogene Reim von “jubilee” (8) und “everlastingly” (16), wobei dem Leser und der Leserin durch die Verzögerung des Reims der Inhalt, d.h. das Warten auf die Erneuerung der universalen Harmonie, nahegebracht werden soll.<sup>96</sup> Zusätzlich rahmen diese beiden Zeilen die Beschreibung des himmlischen Musizierens ein, was die Abgeschlossenheit des Himmels für die Menschen, bis auf wenige Ausnahmen, illustriert.

---

<sup>93</sup> Lt. Hutton 49 ist hier das christlich-neoplatonische Konzept von der Einbildungskraft gemeint, die zwischen Sinneswahrnehmung und Verstand vermittelt. Einbildungskraft und Vorstellung sind daher nicht negativ konnotiert im Sinne einer bloßen Gedankenspielerlei, sie könne im Gegenteil Einblicke in eine tiefere Wahrheit vermitteln.

<sup>94</sup> William Shakespeare, *King Henry V*, i, 18.

<sup>95</sup> Assmann 21.

<sup>96</sup> Buhler 73-4. Er führt weiter aus, daß der Reim aber noch eine andere Funktion erfülle, indem er besonderer Aufmerksamkeit auf das Wort “jubilee” mit all seinen problematischen religiös-politischen Konnotationen lenkt. Ich finde seine Argumentation aber nur bedingt einsichtig.



Wie zeichnet Milton nun seine Himmelsvision? Seine Gestaltung zeigt den Einfluß von Dantes *Göttlicher Komödie* in einem kleinem Detail, das ich recht interessant finde: er verbindet die himmlische Musik genau wie Dante mit Licht durch die Adjektive “bright” (10), “burning” (10) und “golden”(11).<sup>97</sup> Ähnlich wie Shakespeare verbindet Milton also Sehen und Hören bei der Beschreibung des Himmels, anders vermittelte Sinneseindrücke werden nicht erwähnt. Auffällig ist dabei, daß das Gesehene einen deutlich plastischen Eindruck vermittelt, während die Musik abstrakt und nicht greifbar bleibt: der Eindruck der Fülle entsteht durch die scheinbaren Beobachtungen des Sprechers, nicht aber etwa durch eine Beschreibung der Klangfülle. Milton will in seiner Leserschaft offensichtlich nur die Vorstellung eines singenden Himmels hervorrufen, dem er die menschliche Dissonanz gegenüberstellen kann, ohne an einer genaueren Gestaltung der Musik interessiert zu sein. Es genügen daher konventionelle ‘Schlagwörter’ wie “hymns devout and holy psalms” (15), um diesen Effekt zu erzielen.

Der Himmelschor besteht dabei nicht nur aus Engeln, sondern auch aus erlösten Menschen, was ähnlich wie die Wendung “pledges of heaven’s joy”, die ja schon in der ersten Zeile vorkommt, auf die Wahrscheinlichkeit der Erlösung hindeutet. Der bisher unterschwellige Wunsch nach Wiedervereinigung wird dann auch explizit geäußert, wobei sich herausstellt, daß er die Musikdarbietung und die damit verbundene Himmelsvorstellung motiviert hat. Der Sprecher deutet dabei sowohl die Möglichkeit<sup>98</sup> und vielleicht sogar Notwendigkeit der menschlichen Mithilfe an, als auch die problematische Einigung über diese Mithilfe. So impliziert gerade “undiscording voice” (17) die Vielfalt der religiösen Meinungen und Wege, wobei Milton hier möglicherweise auch auf die kontinentaleuropäischen Versuche anspielt, die unterschiedlichen Konfessionen zum gemeinsamen Musizieren und damit zur größeren Friedfertigkeit untereinander zu bewegen. Das Wort “noise” wird gerade durch die Attribution mit “melodious” zum potentiellen Mißklang, da die damals noch häufig verwendete positive Wortbedeutung eine solche Bestimmung nicht

---

<sup>97</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia* III, xiv, 121-123: “So from the lights which there appeared to me/Swelled in the cross a song, obscure to sense./ Which yet entranced me with its melody”. Zitiert wurde nach: Dante Alighieri, *The Divine Comedy 3: Paradise*, trans. Dorothy L. Sayers/ Barbara Reynolds, Harmondsworth: Penguin, 1962.

<sup>98</sup> Buhler 73, er bezieht sich dabei sowohl auf “answer” als auch “keep in tune”(26).

benötigt, “melodious noise” (18) dabei sogar zur Tautologie würde.<sup>99</sup> Milton verwendet hier erneut die Technik des Aufschiebs: erst am Ende der Ode wird dieser Wunsch noch einmal aufgenommen und ausgeführt, wo er den abschließenden Höhepunkt bildet. Zunächst erfolgt aber noch einmal ein historisch anmutender Rückblick auf den menschlichen Sündenfall, der mit dem ursprünglichen Zustand einer perfekten Harmonie von Gott, Mensch und Schöpfung kontrastiert wird. Folgerichtig wird daher der Abfall des Menschen als Unterbrechen der Harmonie dargestellt und mit den entsprechenden Begriffen belegt, wobei diese sowohl auf musikphilosophische Konzepte (“disproportioned sin” 19) verweisen, als auch wirkliche Geräusche (“harsh din” 20) beschreiben. Auch das unregelmäßige Metrum, das besonders den Ausdruck “jarred” (20) betont, unterstützt den Eindruck von Disharmonie. Der Mensch hat die *musica humana* und damit die gesamte Schöpfung also empfindlich gestört. Die entgegengestellte Gotteswelt vermittelt dagegen das Gefühl einer möglichen, perfekten Ordnung und Harmonie, die hier allein durch musikphilosophische Begriffe wie “motion” oder “perfect diapason”, die ihre Abgehobenheit verdeutlichen, ausgedrückt wird. Die autoritäre Gottesherrschaft des ersten Drittels taucht hier wieder auf, wobei sie jetzt als auf göttlicher Liebe basierend dargestellt wird, wobei der Vergleich mit einem Staatswesen noch augenfälliger ist.

Der sich anschließende Höhepunkt und Schluß des Gedichts drückt nicht nur einen passiven Wunsch aus, sondern nennt auch eine Vorbedingung, die die Menschen selber schaffen müssen: nur wenn sie sich der universalen Harmonie wieder unterordnen, können sie von Gott erlöst und in die harmonische Einheit eingehen. Die Art und Weise, wie diese Unterordnung geschehen soll, bleibt dabei unklar. Hollander identifiziert es als Gebet,<sup>100</sup> was jedoch den nach meiner Meinung klar vorhandenen politisch-religiösen Machtanspruch außer acht läßt.

In den letzten Zeilen tauchen einige der vorhergenannten Motive wieder auf. So spiegelt “celestial consort”(27) das frühere “pure concert” (6) und auch die vom Menschen geforderte Anstrengung, wieder in den richtigen Rhythmus einzufallen, ist eine Wieder-

---

<sup>99</sup> Siehe OED ‘noise’ 5, a. Buhler 82 meint ebenfalls, daß diese Wendung potentiell ein Oxymoron darstellt, wodurch die mögliche Gegenwehr der Uneinsichtigen angedeutet würde. Marvell verwendet ‘noise’ vermutlich im positiven Sinne eines ‘melodious and agreeable sound’.

<sup>100</sup> Hollander 329: “That song is perfect prayer, possible, in an imperfect world, only through the act of liturgical-poetical-musical devotion.”

holung. Das dritte Motiv, das erneut aufgegriffen wird, ist die Verbindung von Musik und Licht, was auf die Himmelschöre zurückverweist. Es gibt jedoch einen bedeutenden Unterschied: während der Himmel vornehmlich mit Attributen der Dauerhaftigkeit und des Stillstands besetzt ist, handelt es sich hier um Morgenlicht, das zwar auch als “endless” bezeichnet wird, das aber zugleich einen neuen, hoffnungsfrohen Anfang symbolisiert.

Miltons Schilderung der Musik bleibt in *At a Solemn Music* merkwürdig blutleer, während sie im Gegensatz dazu in *L'Allegro* und *Il Penseroso* sehr lebendig und plastisch wirkt. Zwar treten in allen drei Gedichten musikphilosophische Konzepte auf, die teilweise sogar bis in die Formulierungen übereinstimmen, doch vermitteln sie bei *At a Solemn Music* ein wesentlich größeres Gefühl der Abstraktheit und Abgehobenheit. Das paßt einerseits zum Thema und unterstreicht dessen zeitlose Atmosphäre, andererseits scheint Milton in *At a Solemn Music* an Musik selbst nicht besonders interessiert zu sein, er benutzt sie lediglich als der göttlichen Ordnung und Einheit angemessene Metapher. Aus diesem Grund bedient er sich noch der alten Konventionen, ohne sie herauszufordern. Auch in *Paradise Lost* verwendet er weiterhin die Idee eines harmonischen Universums, obwohl das zu diesem Zeitpunkt schon allgemein diskreditiert ist.<sup>101</sup> Es hat zumindestens in *At a Solemn Music* den Anschein, daß Milton am althergebrachten Musikverständnis festhalten will und er für eine Änderung keinen Anlaß sieht. Man könnte seinen Gebrauch des Musikverständnisses also als Vorläufer einer rein metaphorischen Nutzung ansehen.

Bei *L'Allegro* und *Il Penseroso* ist dagegen ein viel größerer Zeitbezug spürbar, denn neben den Anspielungen auf die Musikphilosophie finden sich gleichzeitig Andeutungen von zeitgenössischer Musiktheorie und -praxis.

---

<sup>101</sup> Gretchen Ludke Finney, *Musical Backgrounds for English Literature 1580-1650*, London: Greenwood Press, 1976, 170 schreibt unter Verweis auf *Paradise Lost* V, 625-7: “he [Milton] imagined a universe filled still with the musical breath of divine spirit”.

### ***Marvells Rückzug***

Andrew Marvell ist wie alle hier besprochenen Dichter als Musikliebhaber bekannt und wie bei allen anderen finden sich in seinem Werk zahlreiche Anspielungen auf Musik. Sein Gedicht *Music's Empire* ist jedoch das einzige seiner Werke, in dem Musik selbst vollständig zum Thema wird. Auf den ersten Blick ist es ein außerordentlich konventionelles Beispiel für ein *Laus Musicae*, das bemüht ist, möglichst viel an Gelehrsamkeit in geordneter Form darzustellen. Meine Analyse soll dagegen zeigen, daß der Text gerade unter der Maske der Konventionalität die Veränderung des althergebrachten Musikverständnisses und damit den Auflösungsprozeß des dahinterstehenden Weltbildes reflektiert. Eine weitere Leistung des Gedichts ist die Eröffnung neuer Perspektiven, denn die Behandlung und Darstellung der Musik in *Music's Empire* konstatiert nicht nur einen Zerfall, sondern macht ein neues Musikverständnis sichtbar.

#### **Music's Empire**

1

First was the world as one great cymbal made,  
Where jarring winds to infant Nature played.  
All music was a solitary sound,  
To hollow rocks and murmuring fountains bound.

2

Jubal first made the wilder notes agree;  
And Jubal tuned music's first jubilee:  
He called the echoes from their sullen cell,  
And built the organ's city where they dwell.

3

Each sought a consort in that lovely place;  
And virgin trebles wed the manly base.  
From whence the progeny of numbers new  
Into harmonious colonies withdrew.

4

Some to the lute, some to the viol went,  
And others chose the cornet eloquent,  
These practising the wind, and those the wire,  
To sing men's triumphs, or in heaven's choir.

5

Then music, the mosaic of air,  
Did of all these a solemn noise prepare:  
With which she gained the empire of the ear,  
Including all between the earth and sphere.

6  
 Victorious sounds! Yet here your homage do  
 Unto a gentler conqueror than you:  
 Who though he flies the music of his praise,  
 Would with you heaven's hallelujahs raise.<sup>102</sup>

*Music's Empire* läßt sich in zwei Teile gliedern. Der erste, der die Entwicklung der Musik schildert (Str. 1-5), zerfällt noch einmal in die Beschreibung des Aufbaus (Str. 1-4) und der Vollendung der Herrschaft der Musik (Str. 5). Der zweite fordert ihre Unterwerfung und Lobpreisung (Str. 6), wobei noch zu klären bleibt, wem sie sich unterwerfen soll. Auffällig ist hierbei sicherlich die unterschiedliche Länge der einzelnen Abschnitte. So wird in vier Strophen der Aufbau der Musik geschildert, während ihre Herrschaft, der zwangsläufig erscheinende Höhepunkt, in nur einer Strophe abgehandelt und in der nächsten sofort widerrufen wird, d.h. sie wird im Augenblick ihrer Vollendung und Bestätigung bereits wieder zurückgenommen. Diese Bewegung von Ausdehnung und Rückzug ist äußerst charakteristisch für den Text und tritt auch bei einzelnen Motiven immer wieder auf. Ich werde bei der nun folgenden Analyse der einzelnen Strophen konkreter auf diese Ebene eingehen.

Die erste Strophe schildert den Ausgangszustand: die Erschaffung der Welt und die ursprüngliche Beschaffenheit der Natur und der Musik. Obwohl dieser sehr an den Beginn des biblischen Schöpfungsmythos erinnert, bestehen große Unterschiede zwischen beiden. So wird hier kein Schöpfergott erwähnt, sondern die gesamte Aufmerksamkeit auf das Erschaffene gerichtet. Es erscheint ein noch recht trostloses und statisches Bild: die Erde ist öde und von unangenehmen Geräuschen erfüllt, nur vereinzelt erklingt eine Art von natürlicher Musik wie Echos im Gestein oder das Plätschern der Quellen, die jedoch räumlich gebunden bleibt. Die "jarring winds" (1.2) erscheinen in diesem Zusammenhang fast blasphemisch, wenn man sie als Anspielung auf den biblischen 'Spirit of God' versteht. Gleichzeitig erscheint diese Lage voller Potential, da die Verwendung des Adverbs "first" (1.1) auf eine weitere Entwicklung hinweist, ebenso wie die Wendung "infant Nature" (1.2). Es entsteht der Eindruck einer Welt, die einen weiteren Eingriff

---

<sup>102</sup> Andrew Marvell, *The Complete Poems*, ed. Elizabeth Story Donno, Harmondsworth: Penguin, 1972. Alle weiteren Marvell-Zitate folgen dieser Ausgabe.

von außen erwartet, der nicht von der völlig undefiniert und ungenannt bleibenden, erschaffenden Kraft ausgehen wird.

Besonders interessant finde den Vergleich der Welt mit einem Becken, der vielfältige Assoziationen wachruft. Zunächst ist erstaunlich, daß 'Becken' (cymbal) nur im Singular verwandt wird. Die Welt ist nicht vollständig, es fehlt ihr der passende Gegenpart, um in Schwingungen versetzt zu werden. Der Text ahmt an dieser Stelle allerdings den Bekkenschlag durch drei fast gleich stark betonte Silben ("one great cym-" 1.1) nach, d.h. es entsteht eine Verflechtung zwischen Text und Welt. Jener hat an dieser Stelle die Fähigkeit zum Schwingen und Sprechen, während diese stumm bleibt. Ist hier eine autopoetologische Reflexion vorhanden, die den Text nicht nur zur Welt erklärt, sondern diesen ihr sogar noch überordnet? Vielleicht geht diese Vermutung etwas zu weit, besonders da es noch zwei weitere Interpretationsmöglichkeiten gibt: so kann dieses Bild einerseits als Anspielung auf die nun obsoletere mittelalterliche Vorstellung von der Form der Welt verstanden werden, was eine historische Perspektive eröffnen würde, oder es kann andererseits die Welt als (noch) schweigendes Musikinstrument zeigen, das nur zum Leben erweckt werden muß, d.h. es wäre somit ein weiteres Signal für die ihr innewohnenden Möglichkeiten.

In der zweiten Strophe wird der Beginn des Prozesses beschrieben, der die Musik schließlich zur Herrscherin des "empire of the ear" (5.3) machen wird. Die Evolution der Musik wird im weiteren Verlauf wie die soziopolitische Entwicklung eines Staates beschrieben, deren Begrifflichkeit sich durch den ganzen Text zieht. Es erfolgt zunächst die Gründung einer Stadt. Als Initiator tritt eine Gestalt aus der Bibel auf: Jubal, der Patron der Harfen- und Flötenspieler.<sup>103</sup> Er tritt nicht als Erzeuger der Töne auf, sondern lediglich als Vermittler, vielleicht könnte man sagen als Dirigent. Er schafft als erster Ordnung aus dem Chaos, das Wortspiel 'Jubal-jubilee'<sup>104</sup> unterstützt diesen ordnenden Eindruck ebenso wie die Konstruktion der Verse drei und vier: "He called the echoes from their sullen cell/ And built the organ's city where they dwell" (2.3-4). Durch den Zeilensprung

---

<sup>103</sup> Das Jubal hier in Verbindung mit Orgeln genannt wird, weist darauf hin, daß Marvell mit der sog. King-James-Bibel vertraut war bzw. sie genutzt hat. Diese bezeichnet Jubal als Vater der Harfen- und Orgelspieler (1. Mose 4, 21), ein Übersetzungsfehler, der sich in keiner anderen der von mir eingesehenen Übersetzungen findet.

wird Jubals Tun in zwei Hälften gespalten: in Zusammenrufen und damit Konzentration der Kräfte und gemeinsame Ansiedlung, wobei die entstandene Stadt “organ’s city” (2.4) als etwas repräsentiert wird, wo alles seinen festen Platz (und Funktion) hat. Dieser menschliche Schöpfungs- und Ordnungsakt bringt jedoch eine gewaltige Reduktion mit sich: eine Hälfte der natürlichen Musik, nämlich das Murmeln des Wassers, wird bei dieser Komposition nicht berücksichtigt. Es tritt zwar eine Weiterentwicklung und damit ein Machtgewinn der Musik ein, doch zugleich geht ein großer Teil des Potentials, wie es in Strophe eins erscheint, verloren. Zudem verzichtet die Musik durch diese Konzentration auf weite Teile ihres Herrschaftsgebiets. Die Bewegung der Ausdehnung und der Beschränkung, die die Gesamtstruktur des Gedichts bestimmt, tritt hier im Kleinen auf.

Der gleiche Effekt findet sich in der nächsten Strophe, zum Paradox gesteigert: die neu entstandene Musik zieht sich in Kolonien zurück. So sind Kolonien unter normalen Umständen ja ein Zeichen von Ausbreitung und Expansion, hier werden sie zu Zufluchtsstätten, deren Beschränkung man freiwillig auf sich nimmt. Eine mögliche Parallele sind wohl die puritanischen Auswanderer, die vor religiöser Verfolgung in die Kolonien flohen, eine Auslegung, die noch unterstützt wird, wenn man wie John Hollander schon in Strophe zwei eine Anspielung auf die Veränderungen, die durch den Protestantismus entstanden sind, vermutet.<sup>105</sup> Trotz dieses Rückzuges bleibt die Musik in einer Position der Stärke. Sie übernimmt erneut die aktive Rolle und entscheidet eigenständig über ihre weitere Entwicklung, d.h. sie bleibt unabhängig von ihren Erzeugern, wie z.B. dem Menschen.

Die stark erotische Färbung der Strophe, die durch doppeldeutige Wörter wie “consort” (3.1) oder “progeny” (3.3), die sowohl eine erotische als auch eine musikalische Bedeutung haben können, oder Wörter wie “virgin” (3.2) oder “wed” (3.2), die eindeutig eine sexuelle Konnotation besitzen, erzeugt wird, erweckt den Eindruck der Fülle und immerwährenden Erneuerung. Gleichzeitig ruft sie ein anderes Gedicht Marvells ins Gedächtnis: *The Fair Singer*. Das lyrische Ich des Gedichts kann seiner Geliebten nicht wi-

---

<sup>104</sup> Buhler 76 weist auf die mögliche Parallele der Verwendung des Begriffs ‘jubilee’ bei Marvell und Milton hin.

<sup>105</sup> Hollander, *Untuning*, 311-312. Hollander deutet die “sullen cells” (2.3) als klösterliche Isolation, die durch den Protestantismus und seine politische und ökonomische Ausrichtung in die Realität gezwungen wird.

derstehen, weil sie nicht nur schön, sondern auch musikalisch äußerst begabt ist: “But all resitance against her is vain,/ Who has the advantage both of eyes and voice” (3.3-4). *The Fair Singer* enthält einige Motive, die auch in *Music’s Empire* vorkommen, um gerade das Verführerische der Musik zu betonen. Obwohl beide Texte eine völlig andere Sicht- und Wirkungsweise haben, was allein schon durch die Unterschied der behandelten Musik, Gesang und Instrumentalmusik, sichtbar wird, bilden die Ähnlichkeit der Sujets und der damit zusammenhängenden Motive eine gemeinsame Basis, sie illustrieren auf unterschiedliche Weise Marvells Bestandsaufnahme vom Zustand der Musik.

In der nächsten Strophe schließt sich der Zirkel der Instrumente, neben der Orgel existieren nun auch die Laute, die Violen und der Zink, d.h. Zupf-, Streich- und Blasinstrumente vervollständigen das Orchester neben dem Tasteninstrument Orgel.<sup>106</sup> Wieder übernimmt die Musik die aktive Rolle, sie trifft die Wahl. Es wirkt so, als ob sie den Instrumenten, die seltsamerweise schon vorhanden scheinen, erst Leben einhaucht. Die Musik bedient sich ihrer lediglich als Sprachrohr. So erstaunlich diese Beschreibung zunächst anmuten mag, finde ich sie doch äußerst treffend, um die extreme Funktionsgebundenheit von Instrumenten zu beleuchten. Im Augenblick ihrer Benutzung erfahren Instrumente eine grundlegende Metamorphose, sie werden von Dingen zu lebendig anmutenden Wesen.

Der zweite Teil der vierten Strophe führt zum erstenmal etwas wie Zweckgebundenheit ein: “To sing men’s triumphs, or in heaven’s choir” (4.4). Diese Aufgaben scheinen freiwillig zu sein, auf jeden Fall erfordern sie Übung, wie es im Vers vorher angedeutet wird, ebenso Disziplin und Ordnung, die durch die strenge Zweiteilung des dritten Verses durch die Demonstrativpronomen ‘these-those’ ausgedrückt wird. Die Musik ist also nicht entstanden, um bestimmte Aufgaben zu erfüllen, sondern ist zunächst zweckfrei. Ihre späteren Tätigkeiten und Bereiche erschließt sie sich selbst und könnte sie jederzeit wieder aufgeben, d.h. ist die Musik erst einmal vorhanden, wird sie autonom und unabhängig sowohl von ihren menschlichen als auch von ihren göttlichen Schöpfern.

---

<sup>106</sup> Interessant ist sicherlich auch die Tatsache, daß Instrumente nach ihrer Funktionsweise charakterisiert und klassifiziert werden und nicht nach ihrer symbolischen Bedeutung wie z.B. bei Aristoteles und Augustinus. S. dazu Schueller 253.



Die fünfte Strophe bildet den Höhepunkt des Gedichts. Die Entwicklung der Musik ist anscheinend abgeschlossen, ihre Herrschaft vollendet. Zusammen mit der ersten Strophe, auf die sie deutlich Bezug nimmt, bildet sie den Rahmen des Texts und des darin dargestellten Prozesses. Genau wie Strophe eins beginnt sie mit einem Temporaladverb (“then” 5.1), das den Abschluß der Ereignisse signalisiert, deren Erzählung mit “first” (1.1) anfang. Wie sieht nun das Ende im Vergleich mit dem Anfang aus? Die Erde ist erfüllt und regiert von wundervoller Musik, doch konnten nicht alle Versprechen des Beginns verwirklicht werden. Das Becken der ersten Strophe, das sich sowohl auf die Erde als auf das Himmelszelt beziehen könnte, bleibt stumm, beide Möglichkeiten werden im letzten Vers ausdrücklich ausgeschlossen: “Including all *between* the earth and sphere” (5.4)<sup>107</sup>. Das Reich der Musik bleibt also auf den Zwischenbereich von Erde und Himmelsphäre beschränkt. Nichtsdestotrotz ist die Herrschaft über diesen beträchtlich, die Musik wird Gebieterin über den Bereich des Hörens, alles ist ihr dort untertan. Fraglich bleibt, wer diesen Platz vorher innehatte. Die Sprache? Das wäre bei einem Dichter doch zumindest naheliegend, obwohl es natürlich denkbar ist, daß Marvell Dichtung selbst als Art von Musik auffaßt, in der Tradition werden beide ja als eng verwandt miteinander betrachtet.<sup>108</sup>

Die Musik wird selbst mit zwei verschiedenen Begriffen belegt: als ‘mosaic of air’ in ihrer abstrakten Form, die hier zum ersten Mal auftritt, und ‘solemn noise’ als deren Erzeugnis, d.h. die wahrnehmbare Musik.

Das Bild des Mosaiks aus Luft ist nicht nur ein reizvolles, sogar etymologisch fundiertes Wortspiel,<sup>109</sup> sondern skizziert aufschlußreich eine Musik- oder sogar Kunstvorstellung. Ein Mosaik muß aufgrund seiner Beschaffenheit nach einem festen Plan gearbeitet werden, die einzelnen Bestandteile sind zwar voneinander unabhängig, erhalten aber nur im Ganzen und aus einer gewissen Entfernung betrachtet eine Bedeutung. Tritt man zu nah heran, löst sich ein Mosaik auf und verwandelt sich wieder in eine zusammenhanglose Steinchenansammlung. Genau der umgekehrte Effekt kann natürlich auch eintreten: aus dem willkürlich angeordnet Scheinenden entsteht ein geordnetes Kunst-

---

<sup>107</sup> Meine Hervorhebung.

<sup>108</sup> Hollander, *Untuning*, 3-4. Diese Position findet sich auch bei Herbert und Milton.

<sup>109</sup> Hollander, *Untuning*, 313.

werk.<sup>110</sup> Musik verlangt also nach einer sehr genauen Planung und einem distanzierten Gesamtüberblick. Einzelne betrachtet können Töne oder ganze Stimmen völlig chaotisch und zusammenhanglos erscheinen, nur im Zusammenklang entfalten sie ihre Schönheit. Marvell entwirft hier nach meiner Meinung alles andere als ein genialisches Kunstverständnis: Musik und Kunst verlangen nach Ordnung, genauer Planung und Distanz, für Impulsivität und Chaos ist kein Platz. Gleichzeitig verlieren die Töne ihre Schwerelosigkeit und Flüchtigkeit, es hat den Anschein, als ob sie sich wirklich materialisieren, in kleine, schwer(wiegend)e Steine verwandeln. Sie erhalten eine greifbare Qualität, das Unbeständige wird dauerhaft und festgelegt.

Für die moderne Leserschaft scheint im nächsten Vers die ironische Relativierung des Ganzen zu erfolgen durch die Beschreibung der tatsächlich hörbaren Musik als “solemn noise”. Chaos, Experimentierfreudigkeit, die Musik bis zum lästig Empfundene steigern kann, und Disharmonie halten scheinbar wieder Einzug. Doch war das Wort ‘noise’ zu diesem Zeitpunkt noch nicht so eindeutig negativ konnotiert wie heute, denn wie ich bei meiner Diskussion von Miltons *At a Solemn Music* schon ausführte, konnte es ja sogar ein angenehmes Geräusch bezeichnen. Im Gegensatz zu Miltons Ode gibt es hier keinerlei Hinweise, daß Marvell es nicht mit dieser positiven Konnotation verwendet, ich halte es sogar für recht wahrscheinlich. Eine Interpretation, die auf einer negativen Wortbedeutung beruht, wäre zwar nicht ganz von der Hand zu weisen, doch ist sie vermutlich zu sehr vom heutigen Kunst- und Musikverständnis beeinflusst.

Die Entwicklung der Musik ist jetzt beendet. Hier könnte das Gedicht zu Ende sein, Anfang und Ende bilden einen harmonischen Zusammenhang, der Kreis schließt sich.

Dennoch ist die nun folgende letzte Strophe nicht einfach aufgepfropft, die Wendung, die das Gedicht erfährt, war schon impliziter Teil der Geschehnisse. Zunächst einmal wird ein Schlußstrich unter die Ereignisse gezogen, indem das Ereignis zusammengefaßt und syntaktisch, nämlich durch ein Ausrufezeichen, bekräftigt wird: “Victorious sounds!” (6.1). Im selben Vers wird nun die Oberherrschaft der Musik widerrufen und sie dazu aufgefordert, Tribut zu zollen: “Yet here your homage do”. Wie in einigen anderen

---

<sup>110</sup> Donald M Friedman, “Marvell’s Musicks”, *On the Celebrated and Neglected Poems of Andrew Marvell*, ed., Claude J Summers/ Ted-Larry Pebworth, Columbia/ London: University of Missouri Press, 1992, 8-28, 9.

Strophen tritt erneut die Bewegung von Anerkennung und sofortigem Rückzug auf und erreicht an dieser Stelle ihren Höhepunkt, weil die gesamte Entwicklung in Frage gestellt wird. Durch den Zeilensprung wird zunächst alle Betonung auf die Tatsache gelenkt, daß sich die Musik einem Zwang unterwerfen soll, sie allein scheint schockierend genug zu sein, denn der Bezwinger wird erst in der nächsten Zeile erwähnt. Wer dieser "gentler conqueror" (6.2) sein mag, ist bis heute nicht geklärt und führt immer noch zu Diskussionen, die teilweise so überhand nehmen, daß der Rest des Gedichts vernachlässigt wird.<sup>111</sup>

Es gibt mehrere Vergleichsstellen in Marvells anderen Gedichten, die das Rätsel zu lösen scheinen, ob hier Marvells Mäzen Lord Fairfax oder Oliver Cromwell gepriesen wird.<sup>112</sup> Abgesehen von der möglichen Hilfe zur Datierung von *Music's Empire* halte ich diese Frage für nicht besonders interessant und auch für das Verständnis des Gedichts nicht von großer Bedeutung, zudem sind intertextuelle 'Beweise' solcher Behauptungen in den meisten Fällen äußerst fragwürdig, wie es nach meiner Meinung auch hier zutrifft. Ich denke, daß vermutlich derjenige, der gemeint war, genau gewußt hat, daß ihm das Gedicht gewidmet war, oder daß Marvell eventuell diese Stelle bewußt so uneindeutig gehalten hat, um mehrere Leute gleichzeitig anzusprechen. Das sind natürlich nur Vermutungen, und es immerhin möglich, daß noch andere, stichhaltige Beweise auftauchen, auch wenn diese Frage wahrscheinlich nicht geklärt werden wird. Wichtig finde ich allerdings, daß offensichtlich auf eine Gestalt aus dem politischen Leben angespielt wird, d.h. die vorher gebrauchten Begriffe aus dem soziopolitischen Bereich bekommen einen neuen Aspekt, indem sie dann vorrangig ausgewählt worden sind, weil der Kontext ein politischer war, und nicht nur um an die Tradition anzuknüpfen und sich in ihr einzuordnen.

Den letzten Vers empfinde ich als doppeldeutig: einmal könnte man ihn so verstehen, als ob hier eine Aufforderung zum Lobpreis Gottes enthalten ist oder als würde selbst der Himmel dem 'sanften Eroberer' und der Musik applaudieren. Vermutlich ist die letzte Interpretation etwas zu stark, doch bleibt eine gewisse Unklarheit bestehen, die die erste

---

<sup>111</sup> Ein Beispiel hierfür ist Michael Craze: *The Life and Lyrics of Andrew Marvell*. London: Macmillan, 1979, 253-258.

<sup>112</sup> Bruce King, *Marvell's Allegorical Poetry*, New York/ Cambridge: Oleander Press, 1977, 145-53 schlägt als 'gentler conqueror' Christus vor. Ich finde seine Analyse von *Music's Empire* als Allegorie

Annahme problematisiert. Die dritte Ebene der Hierarchie, die hier eingeführt wird, kann daher nicht wirklich überzeugen, sie wirkt nicht wie der folgerichtige Abschluß, sondern eher wie an ein Zugeständnis an die religiösen Konventionen der Zeit.

Marvells *Music's Empire* scheint sich zunächst auf den gleichen Pfaden zu bewegen wie der gut fünfzig Jahre ältere Text aus Shakespeares *The Merchant of Venice*. Beide muten wie eine Darstellung über die Macht und Herrschaft der Musik an, die in den streng konventionellen Motiven der musikphilosophischen Tradition entfaltet wird. Doch beim näheren Hinsehen wird deutlich, daß Marvell lediglich Versatzstücke daraus benutzt und diese zudem auf eine sehr eigenartige Weise.

Marvells Musik ist nicht göttlichen Ursprungs, sondern zunächst ein Produkt der Natur, deren Schöpferkraft ungenannt und undefiniert bleibt. Es gibt also keine himmlische Vorlage, nach der sich die irdische Musik richtet, so daß schon in der ersten Strophe der althergebrachten Musiktheorie ihre entscheidende Grundlage entzogen ist. Vielmehr wird die Entwicklung der Musik wie ein historischer Prozeß behandelt und nicht wie die Nachahmung einer schon vorhandenen, von der irdischen Realität abgelösten Idee. Im weiteren Verlauf hat zudem immer wieder die Musik die führende Rolle inne, sie selbst bestimmt den Gang und das Tempo ihrer Entwicklung. Das wird besonders deutlich in der dritten und vierten Strophe. Dort suchen sich die einzelnen Töne ihre Partner und ihren Aufenthaltsort: "Each sought a consort in that lovely place;... Some to the lute, some to the viol went,/ And others chose the cornet eloquent". Da es hier um reale, instrumentale Musik geht, wird durch diese Stellen ebenfalls klar. Die himmlische Musik, als sie dann erwähnt wird, tritt wie ein scheinbarer Nachgedanke oder wie eine unter vielen, aber keineswegs vorrangig zu behandelnde Aufgabe auf. Überhaupt ist der Musik einer in der Tradition immens wichtiger Teil verlorengegangen: die Sphärenmusik, die als *das* Sinnbild kosmischer Harmonie und göttlicher Ordnung galt. In *Music's Empire* ist diese Musik dagegen ausdrücklich ausgeschlossen: "Including all between the earth and sphere.". Da es sich hier um eine ganz bewußte Auslassung handeln muß, steht fest, da Marvell diese Vorstellung in *A Dialogue between Thyrsis and Dorinda*<sup>113</sup> im Zusammen-

---

der Schöpfung aber insgesamt so problematisch und elaboriert, daß mich seine Lösung keinesfalls überzeugt.

<sup>113</sup> Marvells Autorschaft ist nicht vollständig geklärt, s. Friedman 19.

hang mit einem Paradiesentwurf benutzt: “No oat-pipe’s needful; there thy ears/ May sleep with music of the spheres.” (25-6) Dorinda muß sich im Paradies also nicht mehr mit der irdischen Kopie zufrieden geben, sie hat dann Zugriff auf das himmlische Original. Es ist auffällig, daß dieses Bild ausgerechnet im Zusammenhang mit zwei etwas lächerlich anmutenden Figuren benutzt wird, möglicherweise soll es zum naiven Eindruck der Nymphe und des Schäfers beitragen, die noch etwas veralteten Vorstellungen verhaftet sind. In *Music’s Empire* hat diese Vorstellung jedenfalls ausgedient, das Reich der Musik wird auf die Luft beschränkt. Die Musik ist dort jedoch um so mächtiger, denn sie beherrscht das “empire of the ear”, d.h. sie ist darin die uneingeschränkte Herrscherin. Zudem scheint sie diese Macht aus sich selbst heraus zu besitzen, sie ist unabhängig von einer sakralen Rechtfertigung und Zweck. Das ist ganz und gar keine Vorstellung, die man von einem religiösen Dichter erwartet, die sich aber auch bei George Herbert bemerkbar macht.

Die Vorstellung der reinigenden Kraft der Musik bleibt völlig unerwähnt, während sie in dem schon erwähnten Gedicht *The Fair Singer* sogar ins Gegenteil verkehrt wird. Hier wird die Musik als “fatal harmony” beschrieben, denn sie trägt dazu bei, das lyrische Ich an seine Geliebte zu binden: “That while she with her eyes my heart does bind,/ She with her voice might captivate my mind.” (1.5-6) Musik wird als außerordentlich starkes Band ans Diesseits, ans Irdische dargestellt.<sup>114</sup> Damit bewirkt sie gerade das, was sie in der Tradition verhindern bzw. auflösen soll. Es tritt also ein ähnlicher Umkehreffekt wie bei *Music’s Empire* ein, d.h. die Musik befreit nicht mehr, sondern bindet vielmehr an den Körper, während in *Music’s Empire* die andere Hälfte der pythagoreisch-platonischen Tradition umgedreht wird, denn die irdische Musik ist nicht mehr die Nachfolgerin der himmlischen, sondern umgekehrt.

Diese Betrachtungen erklären die auffällige Struktur von Ausdehnung und Rückzug, Machtgewinn und freiwilliger Beschränkung, denn sie spiegelt die Verfassung der Musik wieder. Durch das Zusammenbrechen der Tradition verliert sie ihren Status als göttliches Instrument, d.h. sie erfährt eine durchgreifende Säkularisierung. So ist es nicht erstaunlich, daß die Lobpreisung des “gentler conqueror”, d.h. des politisch Wirkenden, so viel

---

<sup>114</sup> Ein weiteres Beispiel für diese Sichtweise kommt vor in Marvells *A Dialogue, between the Resolved Soul and Created Pleasure*, wobei Musik als Versuchung durch die Sinne dargestellt wird.

überzeugender und passender erscheint als die des Himmels, oder daß die Zeile “To sing men's triumphs, or in heaven's choir” die Verdienste der Männer zuerst nennt. Musik hat eine völlig andere Qualität, sie kann und muß nicht mehr den alten Vorstellungen entsprechen. Damit ist nicht nur ein Verlust verbunden, sondern auch eine gewaltige Befreiung, weil sie unabhängig von himmlischen Einschränkungen wird. Zwar wird hier kein Kunstverständnis entworfen, das man mit ‘l'art pour l'art’ beschreiben könnte, die Musik wird also nicht zum Selbstzweck, doch erreicht sie eine gewisse Selbstwertigkeit, d.h. sie ist nicht mehr nur Abbild, sondern das Eigentliche.

## **Schlußbetrachtungen**

Bei der Analyse der einzelnen Texte wurde mir klar, wie unterschiedlich die verschiedenen Autoren mit den überlieferten Musiktraditionen umgehen. Herbert schreibt eine sehr persönliche scheinende Verteidigung der Kirchenmusik, Milton einen religiösen Aufruf und Marvell eine Reflektion über das Musikbild.

Dennoch gibt es einige auffällige Gemeinsamkeiten. So ist stets eine politische Dimension vorhanden, die das ganze Gedicht prägen kann, wie es bei *At a Solemn Music* und *Music's Empire* der Fall ist. Bei ersterem wird die Musikproblematik durch die religiös-politische Dimension sogar mehr oder weniger verdrängt, während Marvells Gedicht beide Aspekte vereinen kann. Bei Herberts *Church Musick* dagegen steht der Verweis auf die weltlichen Herrscher unvermittelt und zusammenhanglos da und scheint allein zum Zwecke seiner Zurückweisung eingeführt worden zu sein.

Auch das Kunstverständnis wird in allen Texten diskutiert, was die in der Renaissance postulierte enge Verbindung zwischen Musik und Dichtung illustriert. Marvell und Shakespeare machen dabei eher allgemeine Aussagen: Shakespeare befaßt sich mit dem Verhältnis von Kunst und Realität, während Marvell ein allgemeines Kunstverständnis am Beispiel der Musik entwirft. Herbert und Milton dagegen befassen sich mit dem Sinn und Zweck der eigenen Dichtung, beide verstehen sie als Gottesdienst. Hollander folgert

aus der engen Verbindung von “voice and verse” in *At a Solemn Music*, daß Milton damit seine eigene Kunst in den Dienst des öffentlichen Gebets und damit der Liturgie stellen will.<sup>115</sup> Herbert deutet in *Church Musick* auf sehr subtile Weise seinen Wunsch an, durch seine Texte dazu beizutragen, daß seine Mitmenschen ihre Nähe zu Gott behalten bzw. erlangen.

Die Änderung des Musikverständnisses wird in den von mir behandelten Texten lediglich bei Marvell ausgesprochen deutlich. Milton findet die Idee einer universalen Harmonie wohl so attraktiv, daß er sie nicht aufgeben will: er verwendet die alten Konventionen im metaphorischen Sinne weiter, was aber seinem religiösen Themenschwerpunkt durchaus angemessen ist. Bei Herbert kommt am stärksten seine Begeisterung für die praktische Musik zum Tragen. Die Konventionen des alten Musikverständnisses sind zwar zum Verstehen von *Church Musick* unentbehrlich, doch geht Herbert mit ihnen so spielerisch um, daß es schwerfällt, seine Haltung zu ihnen zu bestimmen. Diese Unbestimmtheit macht allerdings zum großen Teil den Reiz dieses Gedichts als literarischen Text aus.

Das unterschiedliche Musikverständnis spiegelt sich im Aufbau und Struktur der Texte von Shakespeare und Marvell auf interessante Weise wider. Die Musikdarstellung im *Merchant of Venice* erhält ihre Lebendigkeit aus der spannungsreichen Balance der Oppositionen. Dort ist es gelungen, durch das Aufmachen und Versöhnen von Gegensätzen ein im wahrsten Sinne des Wortes harmonisches Weltbild zu erstellen, in das Musik sich ein- und letztendlich unterordnet. Bei dem letzten von mir diskutierten Gedicht *Music's Empire* ist eine solche Einheit nicht mehr möglich, zu tief ist der Riß in der alten Ordnung und Marvell vermag das ebenso geschickt durch strukturelle Besonderheiten, wie die wiederholte Bewegung von Ausdehnung und Rückzug, zu vermitteln.

Das Musikverständnis wird in *Music's Empire* auf eine ganz neue Basis gestellt. Trotz ihrer Säkularisierung und Entmystifizierung verliert die Musik weder ihre Macht, noch büßt sie die Wirkungen auf die menschliche Seele und Geist ein. Es scheint fast so, als sollten eben diese konstatiert werden, ohne daß die bisher gängige Erklärung dafür noch akzeptiert würde: ein erneutes Mysterium, aber eines des menschlichen Geistes.

---

<sup>115</sup> Hollander 331.

Natürlich ist die von mir behandelte Gruppe von Gedichten so klein, daß dies kaum eine repräsentative Auswahl darstellt, vor allen Dingen, wenn man die Fülle des Materials bedenkt, das Musik thematisiert oder anspricht. Zudem gibt es mit der (höfischen) Liebeslyrik ja einen völlig anderen Zweig von Dichtung, in dem Musik eine wichtige Rolle spielt. Eine Untersuchung, die einen Vergleich dieser Tradition mit den von mir besprochenen Texten (besonders natürlich von Herberts *Church Musick*) und anderen ähnlichen Gedichten zieht, erschiene mir ein interessantes Unterfangen.



## Bibliographie

### Primärliteratur

#### Englische Texte

Herbert, George. *The Works of George Herbert.*, Ed. Cook, Tim. Ware: Wordsworth, 1994.

Marvell, Andrew. *The Complete Poems.* Ed. Donno, Elizabeth Story. Harmondsworth: Penguin, 1985. [Reprint 1st. ed. 1972]

Milton, John. *Selected Poetry.* Ed. Goldberg, Jonathan & Stephen Orgel. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1997.

Shakespeare, William. *Collected Works.* Ed. Alexander, Peter. London/ Glasgow: HarperCollins, 1992. [Reprint 1st. ed. 1951]

Shakespeare, William. *The Merchant of Venice* (The New Cambridge Shakespeare). Ed. Mahood, M. M. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Hollander, John & Frank Kermode (Eds). *The Literature of Renaissance England* (The Oxford Anthology of English Literature). New York/ London/ Toronto: Oxford University Press, 1973.

#### Antike und mittelalterliche Texte

Aristotle. *On the Heavens I & II.* Ed.& trans. Leggatt, Stuart. Warminster: Aris & Phillips, 1995.

Aurelius Augustinus. *Musik: De Musica Libri Sex.* Übers. Carl Johann Perl. Paderborn: Schöningh, <sup>3</sup>1962.

Anicius Manlius Severinus Boetius. *Fünf Bücher über die Musik.* Übers. Oscar Paul. Hildesheim/ New York: Georg Olms, 1973. [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872]

Dante Alighieri. *The Divine Comedy 3: Paradise.* Trans. Sayers, Dorothy L. & Barbara Reynolds Harmondsworth: Penguin, 1962.

### Sekundärliteratur

Assmann, Aleida. *Die Legitimität der Fiktion: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. München: Fink, 1980.

Bloch, Chana. *Spelling the Word: George Herbert and the Bible*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1985.

Buhler, Stephen M. "Jubilee in Scripture and History: Reading Milton's 'At a Solemn Music'". *Spokesperson Milton: Voices in Contemporary Criticism*. Ed. Durham, Charles W. & Kristin Pruitt McColgan. London/ Toronto: Associated University Presses, 1994. 71-86.

Craze, Michael. *The Life and Lyrics of Andrew Marvell*. London/ Basingstoke: Macmillan, 1979.

Di Cesare, Mario A (ed.). *Milton in Italy: Contexts, Images, Contradictions*. Binghamton, N. Y.: Center for Medieval and Early Renaissance Studies: 1991.

Elson, Louis C. *Shakespeare in Music: A Collation of the Chief Musical Allusions in the Plays of Shakespeare, with an Attempt at Their Explanation and Derivation, Together with Much of the Original Music*. New York: AMS Press, 1971. [Reprint 1st. ed. 1901]

Finney, Gretchen Ludke. "A World of Instruments". *English Literary History* 20 (1953), 87-120.

Finney, Gretchen Ludke. *Musical Backgrounds for English Literature 1580-1650*. London: Greenwood Press, 1976.

Freer, Coburn. *Music for a King: George Herbert's Style and the Metrical Psalms*. Baltimore/ London: Hopkins University Press, 1972.

Friedman, Donald M. "Marvell's Musicks". *On the Celebrated and Neglected Poems of Andrew Marvell*. Ed. Summers, Claude J. & Ted-Larry Pebworth. Columbia/ London: University of Missouri Press, 1992. 8-28.

Fubini, Enrico. *Geschichte der Musikästhetik: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997.

Grose, Christopher. "The Lydian Airs of *L'Allegro* and *Il Penseroso*". *Journal of English and Germanic Philosophy* 83 (1984). 183-199.

Headlam Wells, Robin. *Elizabethan Mythologies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Hollander, John. *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

Hutton, James. "Some English Poems in Praise of Music" *English Miscellany* 2(1951). 1-63.

King, Bruce. *Marvell's Allegorical Poetry*. New York/ Cambridge: Oleander Press, 1977.

Le Huray, Peter. "The fair musick that all creatures made". *The Age of Milton: Backgrounds to seventeenth-century literature*. Ed. Patrides, C. A. & Raymond B. Waddington. Manchester: Manchester University Press, 1980. 241-72.

Mander, M. N. K. "Milton and the Music of the Spheres", *Milton Quarterly* 24, 2(1990). 63-71.

Meyer-Baer, Kathi. *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Moseley Charles. "Portia's music and the naughty world". *The Merchant of Venice* (Longman Critical Essays). Ed. Cookson, Linda & Bryan Loughrey. 19-27

Newby, Elizabeth A. *A Portrait of the Artist: The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*. New York/ London: Garland, 1987.

Ray, Robert H. *A George Herbert Companion*. New York: Garland, 1995.

Richter, Michael. *The Formation of the Medieval West: Studies in the Oral Culture of the Barbarians*. Dublin: Four Courts Press: 1994.

Schueller, Herbert M. *The Idea of Music: An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*. Kalamazoo, Mi: Medieval Institute Publications, 1988.

Summers, Joseph H. *George Herbert: His Religion and Art*. London: Chatto & Windus, 1968.

Tuve, Rosamond. *A Reading of George Herbert*. Chicago: Chicago University Press, 1982. [Reprint 1st. ed. 1952]

Walton, Izaak. *Life of George Herbert*. With a preface by Canon Patrick Magee. Salisbury: Perdix Press, 1988. [1st. ed. 1670]

Wells, Stanley. *Shakespeare: The Poet and his Plays*. London: Methuen, 1997.

Wilcox, Helen. “‘The Sweet Singer of the Temple’: The Musicians’ Response to Herbert”. *George-Herbert-Journal* 10, 1-2(1986/87). 47-60.