

Young Men Among Roses?

Heroisiertes Warten in englischer Dichtung des 17. Jahrhunderts

I. Aktion versus Ausharren

Zur engen Verbindung zwischen Heldentum und Heldentat ist vieles geschrieben und gesagt worden. Nicht zuletzt die popkulturelle Figur des Action-Helden hat dazu beigetragen, dass die erste Assoziation mit heldischem Verhalten die Tat ist – die entschiedene und entscheidende, ohne Zögern und Zaudern, mutig und schlagkräftig. Das englische Lehnwort scheint hier zum Eindruck der Tatkraft noch den moderneren und populären Ausdruck – *action* statt Aktion – zu liefern. Mit einem Helden verbindet sich spontan das Dreinschlagen, nicht das Warten. Auf heroische Aufgaben wartet man gemeinhin nicht. Hamlet, vielleicht der größte Zauderer der englischen Literatur, hätte wohl das Zeug zum Helden, doch überlegt er viel zu lange und scheitert letztlich tragisch. Sein Grübeln und Abwarten hat wenig Heroisches, allein seine intellektuelle Größe gepaart mit seiner Abkunft und seinem verhängnisvollen Tod eröffnen hier heroisches Potenzial.

Auch in der Dichtung des 17. Jahrhunderts¹ mag der Gedanke an positiv konnotiertes, gar an heroisiertes Warten nicht unbedingt naheliegen. Vielleicht – in Anlehnung an deutsche Barockdichtung und ihre häufigsten Motive – kommt zuerst das vielfach gebrauchte *carpe diem* in den Sinn, das im Grunde das Gegenteil von Warten postuliert. Ein bekanntes und vielzitiertes Gedicht des Dichters und Politikers Andrew Marvell (1621–1678), *To his Coy Mistress*, beginnt mit dem Reimpaar »Had we but World enough and Time, / This coyness Lady were no crime.«² Der Sprecher macht von Anfang an klar, dass er und seine Adressatin, die titelgebende spröde Geliebte, eben gerade nicht genug Zeit haben

¹ Barock als literarischer Epochenbegriff lässt sich auf Kontinentaleuropa, nicht unbedingt aber auf die britischen Inseln anwenden, auch wenn es parallele oder zumindest vergleichbare Strömungen und Tendenzen in den Literaturen gibt. Wegen unterschiedlicher historischer, sozialer und religiöser Folien, etwa der Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) auf dem Kontinent und dem *English Civil War* (1642–1651), muss hier differenziert werden.

² Gardner 1985, 250.

und lieber den Tag nutzen sollten: Sie solle sich ihm daher möglichst ohne Verzug hingeben. Das Gedicht widmet sich der Fantasie, was das Paar alles tun könnte, wenn denn die verfügbare Zeit unbegrenzt wäre. Der Sprecher schildert konjunktivisch alle möglichen Aktivitäten des Zeitvertreibs und verspricht, dass er sich unendlich lang in einem Schönheitskatalog für seine Dame ergehen könnte, über die 46 Verszeilen des Gedichts, das schließlich in das finale Reimpaar mündet: »Thus, though we cannot make our Sun / Stand still, yet we will make him run.«³

Da der Sprecher nicht in der Lage ist, die Zeit aufzuhalten, will er sie zum Trotz beschleunigen, das heißt hier intensivieren, erlebnis- und genusshaft verdichten. Er will alles, und zwar jetzt. Hier soll nicht gewartet und nicht lange gefackelt werden, wobei das Gedicht nie klärt, ob der Wunsch des Sprechers nach seinem pointierten Gedichtende wirklich in Erfüllung geht; es bleibt beim Appell. Eine Selbstüberhöhung – wir werden als Liebespaar die Sonne beschleunigen, wenn wir ihren Lauf schon nicht anhalten können – ist mitgedacht. Der Sprecher des Gedichtes stilisiert sich als transgressiv, weil er eben nicht nur die spröde Geliebte überreden will, sondern gleichzeitig die Zeit zu beeinflussen sucht, die sich doch nicht biegen lässt. Seine trotzige, widerständige Haltung gegen das Unabänderliche – gegen das Altern, das Vergehen der Zeit, die Weigerung der Frau – wird erst in der Sprache des Gedichts möglich und sichtbar.

Marvell's Gedicht mag als Folie zum Nachdenken über das Warten und den rhetorischen Umgang mit der Wartezeit dienen. Letztlich ist, trotz dem energischen Duktus und dem scheinbar nicht endenden Redefluss des Gedichts der Sprecher zum Warten gezwungen, denn die Geliebte bewegt sich nicht, ist ihm zumindest im Zeithorizont des Sprechens nicht zu Willen, denn sonst existierte der Sprech Anlass und damit das Gedicht nicht. Für die folgenden Überlegungen, wie diese hier in Dichtung gefasste Renitenz gegen die Umstände und Zeitläufte als latent heroische Aktivität zu werten ist, gilt es festzuhalten, dass in der Dichtung eine Selbststilisierung der Sprecherfiguren und ihres Wartens möglich wird, die auch das Potenzial zur Selbstheroisierung hat. Der hyperbolische Duktus des Sprechers von *To His Coy Mistress* überwindet Zeit und überbrückt Entfernungen – so wird die Geliebte etwa am indischen Ganges auf der Suche nach Edelsteinen imaginiert (6–7), der sie sich ausgiebig widmen könnte, wenn, ja wenn eben genügend Zeit wäre. Diese rhetori-

³ Gardner 1985, 252.

sche Geste scheint hier agonal aufgeladen zu sein und damit zumindest heroisches Potenzial zu besitzen. Alles, was der Sprecher in diesem Moment tun kann, tut er: durch Sprache überzeugen, oder es zumindest unter Aufbietung aller verfügbaren Energie versuchen.

Vor dieser Folie sollen im Folgenden an drei Gedichtbeispielen Heroisierungsstrategien des Wartens aufgezeigt werden. Neben der Idee des barocken *carpe diem*, das ein gewisses Maß an Eindringlichkeit geradezu herausfordert und das sich notwendigerweise mit dem Verstreichen der Zeit befasst, lässt sich in englischen Gedichten der Frühen Neuzeit ein weiterer Strang beobachten, der etwas genauer herauspräpariert werden muss. Er hängt wohl zusammen mit einer Entwicklung, die etwa in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, und wird nicht in erster Linie von der hektisch-eindringlichen *carpe diem*-Rhetorik charakterisiert, sondern von mehr Ruhe, auf den ersten Blick vielleicht sogar trügerischem Stillstand. Ein Hinweis auf ein ikonisches Bild, das den Titel dieses Artikels inspiriert hat, mag an dieser Stelle der Verdeutlichung dienen. Es handelt sich um eine Miniatur aus dem Jahr 1588, genannt *Young Man among Roses* und gefertigt von dem elisabethanischen Miniaturenmalers und Siegelschneider Nicholas Hilliard (etwa 1547–1619). Der »Jüngling unter Rosen« ist das bekannteste Kunstwerk aus Hilliards Hand und vielleicht die bekannteste Miniatur überhaupt aus dieser Zeit.⁴ Sie befindet sich heute im Victoria and Albert Museum in London. Sie ist ungefähr dreizehn auf sieben Zentimeter groß und die einzige erhaltene Miniatur aus Hilliards Werk, die eine ovale Form hat. Das mag mit ihrem möglichen Gebrauch zu tun haben, sie könnte etwa in einen Spiegel eingelassen gewesen sein. Der »Jüngling unter Rosen« versinnbildlicht wie kaum ein anderes visuelles Werk eine bestimmte Spielart elisabethanischer höfischer Kultur (oder, wie die Website des Victoria and Albert Museum es in der Werkbeschreibung formuliert, »[i]t epitomises the romantic Elizabethan age [...]«).⁵ Dargestellt ist ein junger Mann, der an

⁴ Für eine ausführliche Darstellung von Hilliards Leben und Werk s. zum Beispiel das fünfte Kapitel in Strong 1983. Eine Reproduktion der Miniatur (in Schwarzweiß) findet sich ebd., 102.

⁵ Der Satz findet sich in der Kurzbeschreibung der Miniatur in der Sammlungsdatenbank des V&A: »Young Man among Roses«, <https://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/>. Er ist in seinem Gebrauch des Adjektivs »romantic« eher missverständlich, weil dieses als literarhistorischer Begriff nicht in der Weise auf das elisabethanische Zeitalter anwendbar ist. Die Verehrung der Königin war ein Ausdruck der höfischen Kultur und ihrer Inszenierung.

einen Baum gelehnt steht. Seine lässige Position mit dem Gewicht auf dem linken Standbein – das Spielbein kreuzt er auf Höhe der Wade darüber – lässt vermuten, dass er sich so schnell nicht in Bewegung setzen wird. Er trägt die Farben der Königin Elisabeth I., schwarz und weiß, und ist umgeben, ja nahezu umrankt von Zaunrosen. Diese *eglantine rose* oder *sweetbriar* genannte Rose war eines der Symbole von Elisabeth I. Die rechte Hand des jungen Mannes liegt auf seinem Herzen: Mit dieser Geste erklärt er seine Treue und Hingabe gegenüber der Königin. Modell und Künstler dürften den symbolischen Gehalt des Bildes gemeinsam entwickelt haben. Die sich oben im Bild befindende Inscriptio ist ein Zitat aus Lukans *De Bello Civili* (39–65). »Dat poenas laudata fides« verweist darauf, dass Treue, obwohl (oder gerade weil) sie vielfach gepriesen wird, auch Schmerz verursacht. Vermutlich handelt es sich bei dem dargestellten jungen Mann um Robert Devereux, den Zweiten Earl von Essex (1566–1601). Essex gehörte zu den Höflingen Elisabeths I. Er war seit Mitte der 1580er Jahre an ihrem Hof und seit 1587 einer ihrer Favoriten. Seit 1593 war er Mitglied des *Privy Council*, geriet in den Folgejahren aber immer wieder in Konflikte mit der Königin, weil er dazu neigte, ihre Weisungen zu ignorieren. Als Lord Lieutenant of Ireland⁶ versagte er im Neunjährigen Krieg (1593–1603) und schloss einen ungünstigen, für England nachgerade peinlichen Waffenstillstand. Gegen den ausdrücklichen Willen der Königin kehrte er nach London zurück, wo er unter Hausarrest gestellt wurde. Nach der Aufhebung des Hausarrestes zog er mit einigen Adligen in die City von London, um eine Audienz bei Elisabeth I. zu erzwingen. Eine derartige Handlung fiel jedoch unter Hochverrat; Essex wurde der Prozess gemacht, und im Februar 1601 wurde er im Tower enthauptet. Auf der Miniatur ist er nichtstehend dargestellt, jedenfalls auf den ersten Blick. Dieses Nichtstun hat zweifellos eine soziale Funktion als Alltagspraxis; es zeigt etwa Zugehörigkeit, Loyalität oder Gefolgschaft an. Der »Young Man Among Roses«, der eigentlich nur elegant gekleidet herumzustehen scheint, führt genau das vor. Seine Pose ist melancholisch und damit charakteristisch für die spätelisabethanische Zeit.

Der Earl of Essex wurde als temperamentvoll und cholerisch, aber auch als melancholisch beschrieben. In seinem Fall ist dies als Ausdruck seiner Unzufriedenheit zu verstehen. Eigentlich galt Melancholie als eine Krankheit, doch wurde sie durch neoplatonische Einflüsse vom Konti-

⁶ Diese Amtsbezeichnung entspricht etwa der eines Gouverneurs.

nent zu einer Art Auszeichnung für besonders hochstehende Persönlichkeiten. Nur jemand, der mit entsprechendem Intellekt und Sensibilität ausgestattet war, konnte überhaupt melancholisch werden.⁷ In der elisabethanischen Zeit wurden verschiedene heroische Lebensentwürfe und Möglichkeiten für den Adel diskutiert.⁸ Das Modell des Militärhelden, der sich auf dem Schlachtfeld durch seine Körperkraft und Tapferkeit für die Monarchin beweisen kann, verlor in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dann langsam, aber merklich an Relevanz. Die Bildung eines frühmodernen Staatswesens brachte eine sozio-politische Dynamik mit sich, die die Handlungsautonomie der Aristokratie und deren bislang einigermaßen selbstständige Akteure zunehmend infrage stellte. Jakob I. inszenierte sich nach seiner Thronbesteigung entsprechend weniger als militärischer Kämpfer (mit Potenzial, zum Helden der Tat zu werden), sondern eher als Gelehrter.⁹ Ab den 1580er Jahren wurde Melancholie am Hof Elisabeths I. zum Statussymbol; der Höfling war nicht unbedingt Ritter, der sich zumindest theoretisch noch auf dem Schlachtfeld beweisen konnte – wobei er dies am besten in Sichtweite des Monarchen zu tun hatte, was bei einer Königin, die nicht selbst in die Schlacht zog, ohnehin nicht durchführbar war – sondern *melancholy courtier*. An einem zunehmend instabilen Königshof (die Instabilität hat nicht zuletzt mit der unsicheren Nachfolge zu tun, da Elisabeth I. ja keine Erben hinterließ), an dem das Vorführen von ritterlichen Fähigkeiten immer weniger gefragt war, fand ein Paradigmenwechsel von der Tat zum Aushalten und Durchhalten statt, der sich unter anderem in der Mode der Melancholie niederschlug. Diese höfische Kultivierung der Melancholie scheint auf den ersten Blick, wie Schlüter bemerkt,¹⁰ konträr zu heroischen Vorstellungen zu sein, aber sie ist eine Art der Selbststilisierung, die das Besondere und Exzeptionelle herausstellt, eine Markierung des edlen und intellektuell hochstehenden Mannes, der sich einsam der Kontemplation

⁷ S. zu dieser Entwicklung Schlüter 2014, besonders 39, und zu den Zusammenhängen von heroischem und melancholischem *self-fashioning* unter den jungen Höflingen Elisabeths I. den gesamten Aufsatz.

⁸ In der ersten Förderphase des Sonderforschungsbereichs 948 hat sich das Teilprojekt C2, »Konkurrierende Modelle des Heroischen in England und Frankreich ca. 1580–1630 im Vergleich: Herrscher, Krieger, Märtyrer, Glaubenskämpfer« mit dieser Krise beschäftigt, s. www.sfb948.uni-freiburg.de/de/teilprojekte/foerderphase1/pbc/tpc2/index.html?page=1.

⁹ S. Asch 2013, 295–296.

¹⁰ S. Schlüter 2014, 38. Wohl gemerkt geht es hier nicht um eventuell authentische Gefühle, sondern um ihre Darstellung und Kultivierung.

widmet und zugleich zwischen Loyalität zur Monarchin und dem Ausdruck eigener Unzufriedenheit oszillieren kann, ohne dabei in Aktivität verfallen zu müssen.

Dieses Verharren¹¹ in einem Zustand, der nicht aufgelöst werden kann, vielleicht auch eine bewusste In-Aktivität, die sich gegen den Druck der Zeit (wobei das Hauptproblem ist, dass sie eben nicht zu vergehen scheint und damit den Menschen auf sich selbst zurückwirft), der Umgebung, des Sozialen richtet, findet ihre Ausprägung auch in der Dichtung, aber natürlich thematisch ausgeweitet. Im Folgenden geht es um die figurative Pose des Verharrens, das melancholisch sein kann, aber nicht muss. Dabei lassen sich kurz gefasst zwei Motive ausmachen: zum einen religiöse Wartezustände im weitesten Sinne. Hierbei geht es etwa um das Warten auf die Erlösung und das ewige Leben, oder, chronologisch davor, überhaupt um das mehr oder minder geduldige Warten im Glauben auf eine Antwort Gottes. Des Weiteren findet sich die Inaktivität des Wartens auf Erfüllung in der Liebesdichtung – ein Motiv, das sich seit Petrarca in verschiedenen Spielarten durchgesetzt hat. Warten verbindet sich hier nicht mit Passivität und Schweigen, sondern mit Sprechen und mit Dichten. Aus diesem Grunde sollen auch die Autoren der Beispieltex te einbezogen werden und nicht nur, wie gemeinhin üblich, die Sprecher.¹²

II. Warten auf Gott: John Donne, *Batter my heart*

Als erstes Beispiel soll ein Gedicht herangezogen werden, das die beiden Felder aufs Innigste miteinander verbindet: das »Holy Sonnet« *Batter my*

¹¹ Im Sinne der Typologie Ulrich Bröcklings ist hier von der zweiten Kategorie, dem Nicht-Aufgeben, wesentlich die Rede, doch passen sich die vorliegenden Beispiele nicht ganz glatt ein. Das Element der Liebestreue spielt – mit der Ausnahme von Henry King, wo es aber auch abgewandelt ist – eine weniger prominente Rolle, dafür ist das Aushalten von nicht vorhandener, aber erwünschter und erwarteter Reaktion deutlicher.

¹² Im Deutschen ist bei Dichtung häufig vom »lyrischen Ich« die Rede, was im vorliegenden Zusammenhang nicht recht zu passen scheint. Zum einen hat sich der Ausdruck »lyrical I« in der englischsprachigen Forschung aus guten Gründen nicht durchgesetzt (er klingt nach wie vor nicht eben idiomatisch). Zum anderen handelt es sich in den vorliegenden Beispielen nicht um lyrische Sprechsituationen im engeren Sinne. Es bleibt hier also bei dem Hilfsbegriff des Sprechers. Was die Genderzuschreibung betrifft, werden für die vorliegenden Interpretationszwecke, die die Autorenbiographien miteinbeziehen, männliche Sprecher heuristisch gesetzt, immer im Wissen, dass dies gerade bei John Donne zu kurz greift.

heart von John Donne (1572–1631). Es ist ein Ausdruck religiöser Sehnsucht, die in die Sprache von Liebesdichtung gekleidet ist. John Donne ist sicher der bekannteste der sogenannten *metaphysical poets* des 17. Jahrhunderts. Ihr dichterisches Werk ist gekennzeichnet von einer spielerischen, überbordenden Freude an extrem weit gespannten Metaphern, den *conceits* (*conceitti*), die möglichst auseinanderliegende Bereiche der Vorstellung zusammenzuspannen suchen. Viele von ihnen teilen außerdem eine Neigung zu unregelmäßiger Metrik, zu elliptischer oder grundsätzlich eigenwilliger Syntax und zum häufigen Gebrauch von Paradoxa. Die *metaphysical poets* waren keine Schule oder Bewegung, die sich selbst diesen Namen gegeben hätte. Vielmehr ist der Terminus eigentlich ein kritisch-abwertender, der insbesondere von Samuel Johnson im 18. Jahrhundert verwendet und so verbreitet wurde. Nicht zuletzt wegen ihrer Sperrigkeit waren die *metaphysicals* insbesondere der klassizistisch geprägten, späteren Generation von Dichtern ein Gräuel. Sie gerieten in Vergessenheit und wurden erst wieder kanonisch, nachdem T. S. Eliot sie für die Moderne wiederentdeckt hatte.¹³

Als junger Mann ließ sich John Donne in melancholischer Pose malen, mit viel Schwarz in der Kleidung vor dunklem Hintergrund, mit offenem Kragen, generell ein wenig zerfleddert wirkend. Die kaum erkennbare Inschrift könnte ein abgewandeltes Zitat aus dem 18. Psalm sein, »Illumina tenebr[as] nostras domina«, »Illuminate our darkness, lady«, was durch das Ersetzen von »domine« durch »domina« auf ein Liebesthema verweisen könnte, aber das wäre wohl doch zu blasphemisch gewesen.¹⁴ Das Bild zeigt jedenfalls einen jungen Mann, für den an diesem Punkt in seinem Leben noch nicht klar war, ob er Jurist oder Soldat werden würde, und der dann Dichter und Geistlicher wurde, dessen Leben also sich im Grunde vom Potenzial zur Tat hin zu eher kontemplativer Tätigkeit entwickelt hat. John Donne entstammte einer katholischen Familie, was zu seinen Lebzeiten nicht nur ein Hemmschuh, sondern hochgefährlich war, und schaffte es, sich nach einer juristischen Ausbildung, die er nicht abschließen konnte, weil ihm als Katholiken das Leisten des *oath of allegiance* verwehrt war, als Schriftsteller und Dichter zu etablieren.¹⁵ Nach

¹³ Zu der Geschichte der Bezeichnung sei die noch immer wunderbar zu lesende, kompakte Einführung von Gardner 1985, 15–29 empfohlen; außerdem Targoff 2008, 1–6.

¹⁴ Das Portrait ist das *Lothian* oder *Newbattle Portrait* genannte Bild, das sich heute in der National Portrait Gallery befindet. Für eine kurze Erläuterung s. etwa Greer 2006.

¹⁵ So hat er etwa Robert Devereux, den Earl of Essex, auf Reisen nach Cadiz und auf die Azoren begleitet.

Jahren der sozialen und finanziellen Unsicherheit wurde John Donne schließlich Mitglied der Anglikanischen Kirche (1615), eine Konversion, die von der Kritik viel diskutiert wurde, die er sich aber nicht leicht gemacht hatte. Sein Schreiben wurde religiöser, und auf dem Höhepunkt seiner Karriere, als Dekan der St Paul's Cathedral, in den letzten zehn Jahren seines Lebens, entwickelte er sich zum wohl besten Prediger seiner Zeit. Das Beispielgedicht gehört zur Gruppe der neunzehn »Holy Sonnets«, die 1633 veröffentlicht wurden. Es existieren aber auch ältere Manuskriptversionen davon. Das »Holy Sonnet« 14 *Batter my heart* entstand vermutlich um 1609/10, also vor Donnes Übertritt zur anglikanischen Kirche.

Das zentrale Bild des Sonetts ist ein handwerkender Gott, der vom Sprecher aufgefordert wird, an ihm tätig zu werden. Der Sprecher bittet Gott, mit den Feinarbeiten an ihm aufzuhören: Bildfelder, die zu einem Goldschmied oder Feinmechaniker passen würden, werden hier verwendet. Noch klopft Gott, haucht an, poliert und versucht zu reparieren: »As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend« (2).¹⁶ Stattdessen solle er den Sprecher komplett erneuern und seine Kraft lieber darauf verwenden, ihn zu brechen, kräftig darauf zu pusten und ihn (wie ein Stück Metall oder Ton) zu brennen. Der Sprecher sieht sich aber nicht ausschließlich als Werkstück, sondern spricht von sich außerdem durchgehend in Bildern einer belagerten Stadt. Ein Rammbock (»battering ram«), der schon in der ersten Zeile über das verwendete Verb »to batter« ins Spiel kommt – »Batter my heart, three person'd God« (1) –, ist zu John Donnes Zeit tatsächlich schon eine anachronistische Waffe, aber eine extrem gewaltige. Das ganze Sonett ist verblastig, der erhoffte Angriff Gottes wird auch als ein Angriff durch Worte imaginiert. Am Ende des Gedichtes vermischen sich die Spuren explizit erotischer Lyrik des früheren Donne mit dem Wunsch, in Gott aufzugehen. Gott wird hier in Bildern des Geliebten gefasst, der vom Sprecher Besitz ergreift. Dieser kann nur frei sein, wenn er von Gott gefangen gesetzt wird – »Take mee to you, imprison mee, for I, / Except you'enthrall me, never shall be free« (12–13), und in einem zweiten, direkt folgenden Paradoxon, nur keusch, wenn Gott ihn überwältigt: »Nor ever chaste, except you ravish mee.« (14) Wenn Gott der Geliebte in einem erotisch aufgeladenen Gedicht ist, tritt der Sprecher an den Platz, der in der Rhetorik dieser Texte normalerweise von der Frau (der Adressatin) gefüllt wird.

¹⁶ Das Sonett wird zit. nach Gardner 1985, 85–86.

Die Amalgamation von religiöser mit erotischer Liebe und der entsprechenden, häufig zwischen beiden Feldern oszillierenden Bildlichkeit ist natürlich nicht neu und schon gar keine Erfindung John Donnes. Wichtig im aktuellen Zusammenhang ist die Tatsache, dass Gott im Sonett der einzige ist, dem Agency zugeschrieben wird, und zwar ohne Zweifel eine gewalthafte. Der Sprecher des Sonetts muss allerdings zwangsläufig in einem spirituellen wie gefährdeten Wartezustand verharren, denn Gott macht jedenfalls im kleinen Rahmen des Sonetts dezidiert keinen Gebrauch von seiner Handlungsmacht. Er muss vielmehr wiederholt und insistierend in immer drastischeren Bildern vom Sprecher zum Handeln aufgefordert werden, doch es passiert – nichts. Seit der zweiten Zeile ist klar, dass »as yet« (noch) Gott weiterhin quasi in aller Seelenruhe den Feinmechaniker gibt. Über vierzehn Zeilen erstreckt sich der Redefluss des Sprechers, ohne dass eine Antwort käme. Ihm bleibt nichts anderes, als eben zu sprechen. Sein Warten ist kein schweigendes Warten, sondern wird zu einer widerständigen, ja widerborstigen Tätigkeit, die aufgeht in Metaphern, die zeigen, wie schwer dieser Zustand auszuhalten ist. Unter welchem Druck der Sprecher des Sonetts steht, zeigt sich nicht zuletzt im Ton, den er Gott gegenüber anschlägt. Zum einen ist es ein sehr vertrauter Tonfall, man kennt sich gewissermaßen und greift auf eine schon lange andauernde Beziehung zurück: »I [...] Labour to'admit you« (5–6) deutet darauf hin, dass sich der Sprecher schon länger anstrengt. Das Sonett ist voller Imperative, energische wie vertraute Aufforderungen, die an Gott gerichtet sind. Die Erwartung der Tätigkeit Gottes ist hier keineswegs eine demütige Haltung. Wer mit Gott so wenig unterwürfig reden kann und zugleich erklärt, dass Gott ihn sich doch zügig unterwerfen solle, hat nicht unbedingt eine besonders bescheidene Sprecherposition inne. Flehentliches Drängen schwingt hier durchaus mit, doch verfügt der Sprecher auch über ein gerüttelt Maß an intellektuellem Selbstbewusstsein, während er sich in die Verfügungsgewalt Gottes begibt: Es liegt in der Verantwortung Gottes, dafür zu sorgen, dass der Sprecher seinen höheren Zweck, frei und rein im Glauben zu sein, erfüllt. Warten auf Gott ist bei John Donne alles andere als sinnlose Inaktivität. Es wird durch die Tätigkeit des Dichtens an sich aufgewertet, aber auch durch die Stilisierung des Wartenden als (potenziell heroisch) Tätigen. Warten ist hier agonal zu verstehen und erhält so ein heroisches Momentum.

Timothy George merkt in einem geistlichen Text über die Donne-Lektüre in der Fastenzeit an, dass Donne in diesem Sonett letztlich über sich

selbst schreibe, und über den »*holy discontent of waiting for an answer that does not come*«. ¹⁷ Hier wird die Unzufriedenheit, die sich im Gedicht ausdrückt, selbst schon als heilig aufgewertet. Ohne ganz so weit zu gehen, lässt sich bemerken, dass die erzwungene Inaktivität sicher kein Kleinmut ist. Der Zustand des unzufriedenen Ausharrens ist aber auch keine Heroik der Tat, sondern des Aushaltens und Insistierens. Es ist bemerkenswert, dass sich bei aller Demut der Sprecher als individuell wichtig zeichnet; es ist immerhin ein gewaltiger Aufwand, den Gott doch bitte alsbald mit ihm treiben möge. Nicht zuletzt ist der Sprecher, wenn man die Bildlichkeit des handwerkenden Gottes ernst nimmt, das Schmuckstück, das Artefakt des Kunsthandwerkers. Dies ist kein schwaches, kleinmütiges, resigniertes Warten.

Die Einnahme des Menschen, Körper und Geist durch Gott erfolgt im Tod, und John Donne war, selbst für seine Zeit, besessen davon. In seinen letzten Lebensmonaten war er damit beschäftigt, sein eigenes Denkmal vorzubereiten; ein Portrait von sich selbst im Leichentuch bewahrte er auf, und seine Gedenkstatue in seiner Kirche St. Paul's zeigt ihn ebenfalls so. Seine Selbststilisierung scheint nicht nur mit einer gewissen Unerschrockenheit, sondern auch mit persönlichen Opfern verbunden: Schon schwer krank, gestand Donne seinem Freund George Garrard, dass er am liebsten während der Predigt auf der Kanzel sterben würde. Das ist ihm zwar nicht gelungen, doch seine letzte Predigt im Februar 1631, eine ausführliche Betrachtung über die menschliche Sterblichkeit, hinterließ eindruckliche Erinnerungen bei der Nachwelt; die Zuhörer sollen sich beim Anblick des todkranken Dechanten gefragt haben: »*Do these bones live?*« ¹⁸ In der Warteposition, nun nicht mehr auf eine fernliegende Erlösung, sondern auf den unmittelbar bevorstehenden eigenen Tod, hat es sicher etwas Exzeptionelles, unerschüttert die Fassung zu bewahren. Heroisches Aushalten, nicht das von Passivität gekennzeichnete Erdulden, ist damit in die Biographie wie in die dichterische Arbeit John Donnes eingeschrieben. Er und sein Sprecher im Sonett haben ihr immenses Durchhaltevermögen gemeinsam, und ihre gefasste Tapferkeit, mit der sie in ein Gespräch, ja eine Debatte mit Gott selbst gehen.

¹⁷ George 2014.

¹⁸ Diese Episoden von Donnes Lebensende finden sich zahlreich in der Literatur, s. z.B. Targoff 2008, 154–156, und Targoff 2016.

III. Die Elegie: Henry King, *The Exequy*

Im zweiten Beispiel, einem Trauergedicht eines Zeitgenossen und Freundes Donnes, Henry King (1592–1669), der ebenfalls Geistlicher und Bischof von Chichester war, geht es in ähnlicher Weise um das Warten auf den eigenen Tod, ja sein Herbeiwünschen nach dem Tod seiner geliebten Ehefrau Anne, die er 1617 geheiratet hatte und die 1624 verstarb. *The Exequy. To his Matchlesse never to be forgotten friend* ist ein längeres Gedicht, zu erwarten für eine Elegie. Daher sollen im Folgenden einige Verszeilen daraus zur knappen Illustration herangezogen werden. Der Text beginnt einigermäßen konventionell mit einer Anrede an die Verstorbene:

Accept thou shrine of my dead Saint,
 Instead of Dirges this complaint;
 And for sweet flowres to crown thy hearse,
 Receive a strew of weeping verse
 From thy griev'd friend [...]¹⁹

Der dichterische Ausdruck von Trauer dient hier – auch das noch konventionell – als Ersatz für Blumenschmuck beim Begräbnis und ist (sofern man etwa Horaz folgt) auf jeden Fall beständiger als dieser. Der Sprecher des Gedichtes fährt mit der Feststellung fort, dass er eigentlich nur noch an die Verstorbene denkt und »[f]or thee (lov'd clay) / I languish out, not live the day« (12–13). Es gilt, die noch verfügbare Zeit einfach irgendwie zu überdauern. Das ist kein Leben mehr, nur noch ein Verschmachten. Soweit hat der Text wenig Heroisches. Diane E. Henderson bemerkt, dass Kings Position auch nach dem Verlust seiner Frau unverändert blieb, er vielleicht deshalb gerade fähig war »to capture in verse the despondence, the seeming endlessness, of bereavement [...]«.²⁰ Henderson bringt hier die zerdehnte Zeit mit ein, die die Inaktivität so besonders unerträglich machen kann. Die Verse 85–88 verändern allerdings die Sicht auf das Trauern und Warten:

But heark! My pulse like a soft Drum,
 Beats my approach, tells *Thee* I come;
 And slow howe'er my marches be,
 I shall at last sit down by *Thee*.

¹⁹ Zit. nach Gardner 1985, 110–113.

²⁰ Henderson 1998, 62.

Der Herzschlag des Sprechers gibt den Takt des Wartens vor und begleitet wie eine Marschtrommel sein Herannahen an die verstorbene Ehefrau. In einem für *metaphysical poetry* typisch makaber-verspielten Bild wird das wichtigste Lebenszeichen, der Pulsschlag eines Menschen, als Vorzeichen des Todes gedeutet. Das Bild greift zurück auf die Vorstellung, dass sich der Mensch mit seiner Geburt unweigerlich auf den Tod zubewegt. Es ist außerdem ein zeittypisches *memento mori*. Der Sprecher bleibt dabei aber nicht stehen, sondern verschafft sich in den ihm gesetzten engen Grenzen – die geliebte Frau ist tot und kann durch nichts zurückgebracht werden, die Trauer um sie kann er nicht abschütteln – ein gewisses Maß an Handlungsmacht. Das Schlagen seines Pulses ermöglicht eine Kommunikation mit der Verstorbenen, die über die eigentlich unüberwindbare Schranke des Todes mitteilt, dass ihr Mann zu ihr kommen wird. Der trauernde Sprecher imaginiert sich als zum Trommelschlag marschierend,²¹ immer auf seine Frau zu. Auch wenn er vielleicht langsam geht, am Ende wird er sie erreichen, als Gebrochener, aber unverzagt. Das trotzig-tapfere Hindurchgehen durch die Trauer und, bis zum Wiedersehen, durch die Wechselfälle des Lebens, wird hier in einem Bild kondensiert, das nicht nur die Kreativität des Autors beweist, sondern auch das Durchhalten des Sprechers in den Mittelpunkt rückt. Henry King hat eine eher konventionelle Elegie verfasst, die dennoch Trauer und die scheinbar endlose Zeit ohne die geliebte Ehefrau in einer letzten Pointe umzudeuten versteht.

IV. Warten, heroisch aufgewertet: John Milton, *When I consider*

Auch zu späterer Zeit, als die *metaphysical poetry* als Stil nicht mehr gefragt, sondern von klassizistischen Dichtungsauffassungen und -praktiken abgelöst war, schreiben sich Dichter in ihrem Werk in der Haltung des – hartnäckigen und geduldigen – Wartens ein. Als Beispiel sei hier John Milton (1608–1674) angeführt, Dichter, politischer Denker und Staatsbediensteter im Commonwealth unter Oliver Cromwell. Sein Sonett 19 *When I consider how my light is spent* entstand wahrscheinlich in den 1650er Jahren und ist nicht mehr in Miltons Handschrift geschrieben; der Titel

²¹ Da der Marsch langsam vorgestellt wird, dürfte es sich der Elegie entsprechend um einen Trauermarsch handeln, doch ruft das Bild auch Assoziationen an soldatisches Marschieren und damit an Tat-Heldentum auf.

On his blindness wurde allerdings später hinzugefügt. Es geht sicher nicht nur um Miltons immense Frustration über seine schwindende Sehkraft, von der er als politischer Schriftsteller, aber auch als Übersetzer, so abhängig war. Das biblische Gleichnis von den anvertrauten Talenten Silbergeld bildet den Hintergrund des Textes (Matthäus 25, 14–30). Manche Interpretationen sehen darin auch eine Anspielung auf die törichten und klugen Jungfrauen im Gleichnis direkt davor (Matthäus 25, 1–13). Der Sprecher des Gedichts ist unzufrieden, weil er Gott nicht mehr dienen zu können glaubt, und er sorgt sich, dafür getadelt zu werden: »And that one talent which is death to hide, / Lodged with me useless« (3–4).²² Will Gott denn Arbeit am Tage, wenn doch das Licht fehlt, fragt er sich. Die beiden ersten Quartette bestehen fast nur aus einem Satz mit einer Reihe von Nebensätzen, was als drängende Atemlosigkeit gelesen werden kann. Die Antwort auf die Frage »Doth God exact day-labor, light deny'd« (7) wird am Ende des zweiten Quartetts von der personifizierten Geduld gegeben: Gott brauche im Grunde diesen Arbeitsdienst gar nicht, weil ohnehin Heerscharen ohne Rast und Ruhe für ihn unterwegs seien. Das Sonett endet mit der Zeile »They also serve who only stand and wait.« (14) Die, die nur stehen und warten, dienen Gott auch. Das Warten wird hier als genauso würdiger Gottesdienst wie intensive Aktivität gefasst. Bereits 1957 haben Jackson und Weese knapp diskutiert, dass die bis dahin gängigen Interpretationen der Schlusszeile, ein Gläubiger müsse pflichtgemäß und geduldig auf Anweisungen Gottes warten, mit Blick auf Miltons extreme Produktivität und seinen rastlosen, scharfen Intellekt kaum zu halten seien. »The last line of the sonnet need not be taken to imply resignation, even temporary resignation, to a passive and contemplative existence in blindness.«²³ Ähnlich wie in den vorangehenden Beispielen wartet der Sprecher außerdem nicht nur, sondern denkt über seine nur scheinbar sinnlose Existenz ohne Augenlicht intensiv nach. Dienen mag zwar alles andere als heroisch konnotiert sein, doch die drängend-fragende Haltung des Sonetts und vor allem die Möglichkeit des Dienens überhaupt in schier unmöglichen Umständen zeugt von der Fähigkeit des Sprechers, heroisch auszuhalten. Das Gedicht ist nicht zuletzt auch ein Ergebnis dieser Fähigkeit. R. F. Hall diagnostiziert hier treffend »the paradox of a fine poem dealing with lack of productive

²² Zit. nach Rosenblatt 2011, 87–88.

²³ Jackson/Weese 1957, 91.

achievement«, ²⁴ ein Phänomen, das auf alle drei Beispiele zutrifft. Die Betonung liegt hier auf der Umdeutung und Aufwertung des Wartens als agonale Tätigkeit.

John Miltons Epos *Paradise Lost*, 1667 veröffentlicht, das in der Zeit um die Restauration entstand, als er verfolgt und seine Texte verbrannt wurden, bevor er sich nach einer Generalamnestie und dem Einfluss politisch tätiger Freunde (darunter Andrew Marvell) wieder aus der Deckung wagen konnte, weist die Verschiebung vom Lobpreis der Tat zur Emphase des Durchhaltens ebenfalls auf: Gott und Christus erscheinen darin bekanntermaßen eher zurückhaltend, während der aktive, zupackende und zuschlagende Part ausgerechnet von Satan übernommen wird (den die Kritik daher oftmals als Charakter attraktiver findet). Milton will gerade zeigen, dass seine Idee eines christlichen Heldentums eben nicht das Heldentum antiker Heroen und Kriege ist. Seine Auffassung der biblischen Figuren steht damit für eine Psychologisierung oder zumindest Verinnerlichung von Heldentum.

V. Schlussbemerkungen

Das Phänomen der erzwungenen Auseinandersetzung mit dem Warten- und Ausharren-Müssen lässt sich in Gedichten des 17. Jahrhunderts vielfach feststellen. Die Texte zeigen eine Handlungssohnmacht, um einen Terminus des Attentismusprojekts D6 im Sonderforschungsbereich 948 heranzuziehen, und zugleich das Erwarten des Sprechers einer Erlösung durch Tod und ewiges Leben, Erfüllung in der Liebe, oder beides. Dabei wird das Warten jedoch nicht als Kleinmut und Resignation gezeichnet, sondern vielmehr widerständig, hartnäckig, ja herausfordernd betrieben und damit paradoxerweise zu einer agonalen Aktivität, die potenziell heroisch ist, auch wenn sie nicht explizit so bezeichnet wird.

Die wartenden Sprecher sind keine drachentötenden Helden und Draufgänger, sondern sie halten ihre Zeit und ihre Zustände (und die der Zeitläufte) aus. Ihre Handlungsmacht, die heroische Agency, findet sich in intellektueller Tätigkeit: Ausnahmen gibt es selbstverständlich immer, doch gehen der Höfling, der Geistliche, der Dichter in der Regel nicht mehr in den physischen Kampf, sondern in einen mit sich selbst und mit Gott. Es ist bezeichnend, dass in den beispielhaft herangezogenen

²⁴ Hall ²1999, 110.

Texten dichtende Geistliche, Denker und Prediger die Autoren sind. Es wäre möglich zu argumentieren, dass eben diesen intellektuellen und wortmächtigen Berufen das Verfassen von Gedichten einfach nahe liegen mag. Viel wichtiger scheint jedoch die Tatsache, dass diese Berufsgruppen eben nicht auf einem Schlachtfeld oder anderweitig physisch demonstrativ agieren und daher wohl besonders dazu neigen, scheinbare Inaktivität mit heroischem Potenzial aufzuladen, das geistige Ringen nicht weniger als die Tat zu schätzen.

In allen Fällen muss Zeit gefüllt und/oder überbrückt werden, ohne die Fassung zu verlieren und zu verzweifeln. Die Sprecher zeichnen sich selbst dabei als diejenigen, die das Warten aushalten und es dazu noch rhetorisch elaboriert beschreiben und erfassen können, und dabei nicht verdorben, zum Schweigen verdammt werden von dem, was um sie herum passiert. Wer schweigt, hätte verloren, würde zum Opfer – die Verfasser der Gedichte (die alle tief religiös sind, so dass der Aspekt des Wartens im Glauben besonders hervorzuheben ist) schweigen also nicht in ihren teilweise kaum erträglichen seelischen Zuständen, sondern ergehen sich vielmehr gerade exzessiv in Sprache, widerständig, drängend und penetrant. Damit wird die dichterische Sprache zum Werkzeug heroischer Aktivität. Die Autoren dieser Gedichte verfolgen auf diese Weise (was bei John Donne besonders gut zu sehen war) auch eine Selbststilisierung, so dass diese Texte von den Biographien kaum zu trennen sind. Das glaubende Warten auf Reaktionen Gottes, nicht die Taten des Glaubenden, aber ebenso wenig die Taten Gottes werden zentral.²⁵ Das Warten im Glauben, wenn sich Gott nicht rührt und keine Antwort kommt, wird zur ultimativen Herausforderung für die Dichter. Ihr Warten sublimiert sich im Dichten; es ist nicht mit Schweigen, sondern gerade mit viel Reden verbunden, mit einer einprägsamen Bildersprache und überbordender Rhetorik. Dies mag eine unspektakuläre Heroisierung sein, die definitorisch an den Rändern ausfranst, doch es ist wichtig festzustellen, dass tapferes Aushalten durchaus heroisch sein und den, der erduldet und erleidet, ohne zusammenzubrechen, zum Helden machen kann. Was ist das Besondere an den vorliegenden Beispielgedichten? Ihre Sprecher halten das Warten besser aus als andere und können dies rhetorisch elaboriert beschreiben.

²⁵ Eine aktuelle Betrachtung hierzu ist die Karfreitagspredigt des Bischofs von Trier, Stephan Ackermann, aus dem Jahr 2013. Schweigen kann machtvoll sein, entgegen der landläufigen Betrachtung, dass wer schweigt, verloren habe. Außerdem muss das Schweigen Gottes ausgehalten werden.

Hierin liegt wohl auch eine der vielen möglichen Erklärungen, warum die Moderne (etwa T. S. Eliot) so von den *metaphysical poets* fasziniert war. Es ist nicht nur der eine, übermächtige und immer wieder herangezogene Faktor ihrer Intellektualität. Vielmehr ist das Aushalten und Warten, ohne darin einen unmittelbaren Sinn erkennen zu können, auch ein Kennzeichen der Moderne selbst. Samuel Becketts Wladimir und Estragon sind Helden ihres ziel- und zweckfreien Zustands, der in *Warten auf Godot* (1952) dargestellt wird, schlicht weil sie ihn aushalten können. Die Dichter des 17. Jahrhunderts erwerben sich zumindest rhetorische Handlungsmacht, weil sie das Schweigen aushalten, weil sie sonst über keine andere Agency verfügen. Die Texte werden damit zum Ort der Legitimation und Sinnstiftung, es sind vielleicht keine Durchhalte-Narrative,²⁶ sondern Durchhalte-Dichtungen. Das Heroische wird nach innen verlagert und allenfalls auf rhetorischen Schlachtfeldern vorgeführt. Durch Imperative, die sich an Gott richten (dem nun wirklich nichts befohlen werden kann), durch eine häufig gesperrte Syntax, die das schwerfällige Verstreichen der Zeit nahebringt, und durch den Einsatz von Paradoxa wird das quälend langsame Verstreichen der Zeit, die immer kurz vor ihrem Stillstand zu sein scheint, formal in Szene gesetzt. Die Sublimation des inneren Drucks wegen erzwungener Untätigkeit findet durch und in Dichtung statt; in der Agency durch Dichtung behalten die Sprecher wenigstens die Kontrolle über ihren Text. Auch wenn Gott nie antwortet und der Tod der geliebten Ehefrau oder der Verlust des Augenlichts niemals rückgängig gemacht werden können, enden die Gedichte nicht in der schieren Verzweiflung. Es würde weitere Artikel brauchen, um über Zeitauffassungen und Chronologien zu sprechen; es ist aber festzuhalten, dass das Aushalten-Können von unerträglich zerdehnter Zeit und Handlungsohnmacht heroisches Potenzial hat. Dies ist ein Gegenprogramm zum Moment der Heldentat und des Dreinschlagens, in dem sich (innere oder äußere) Kraft blitzartig entlädt.

In unterschiedlichen historischen Kontexten – hier in verschiedenen Phasen der Frühen Neuzeit in England – wird das eigentlich inaktive Warten zu einer implizit heroischen Aktivität. Nicholas Hilliards Miniatur des *Young Man among Roses* erinnert an das sozio-kulturelle Potenzial von Melancholie am Hof Elisabeths I. als Merkmal des Exzeptionellen.

²⁶ Ein Begriff Isabell Oberles; s. auch die Beschreibung des Attentismus-Projekts auf <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/de/teilprojekte/foerderphase2/d6-heldenhaftes-warten/index.html?page=1>.

Während diese eingangs beschriebene melancholische Selbststilisierung zumeist freiwillig als kulturelles Ausdrucksmuster gewählt wird, wobei sich das Besondere dann nicht mehr im Schlagen auf dem Schlachtfeld, sondern in der Pose begreift, sind die Sprechsituationen der Gedichte nicht selbst gewählt. Vielmehr finden sich die Sprecher in ihre Konstellationen gezwungen, sei es durch den Tod der Ehefrau, die Verzweiflung über das Erblinden oder der Versuch, eine deutliche Reaktion von Gott zu bekommen. Es wird nicht auf einen Helden gewartet, oder auf die eigene Held-Werdung, sondern die eigene (meist zwangsläufige) Inaktivität wird ins Zentrum der Gedichte gerückt. Gegen diese Inaktivität wird quasi angedichtet, wodurch sie eine agonale, widerständige Komponente erhält. Weil auf die Lösung von Fragen gewartet wird, die aus beschränkter menschlicher Sicht nie eine Antwort erhalten können, steht das Aushalten einer eigentlich unerträglichen und in ihrem Ende nicht erkennbaren Situation im Mittelpunkt. Dieses Aushalten, das sich zum Teil duldsam und demütig (am ehesten in der Elegie von Henry King), zum Teil aber auch mit beträchtlicher Energie vollzieht, ist exzeptionell und damit heroisierbar. Das Ziel dieses Warteprozesses ist fast zweitrangig, es ist aber ersichtlich, dass ein Ende des Wartens mit einer wie auch immer gearteten Auf- oder Erlösung – Henry King spricht in seiner Elegie sogar von der körperlichen »dissolution« (116) – nicht absehbar ist. Diese Art der Heroisierung ist vielleicht mittelbar zu nennen, aber sie ist ohne Zweifel präsent in der Haltung des jeweiligen Sprechers und der verwendeten Inhalte und Rhetorik.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Donne, John: Holy Sonnet. »Batter my heart«, in: Helen Gardner (Hg.): The Metaphysical Poets, London 1985 (zuerst 1972), 85–86.
- King, Henry: The Exequy, in: Helen Gardner (Hg.): The Metaphysical Poets, London 1985 (zuerst 1972), 110–113.
- Marvell, Andrew: To his Coy Mistress, in: Helen Gardner (Hg.): The Metaphysical Poets, London 1985 (zuerst 1972), 250–252.
- Milton, John: Sonnet XIX. »When I consider how my light is spent«, in: Jason P. Rosenblatt (Hg.): Milton's Selected Poetry and Prose, New York 2011, 87–88.

Sekundärliteratur

- Ackermann, Stephan: Gottes Schweigen suchen und aushalten. Predigt am Karfreitag 2013 im Trierer Dom, auf: Homepage des Bistums Trier, www.bistum-trier.de/bistum-bischof/bischof/im-wortlaut/in-der-predigt/gottes-schweigen-suchen-und-aushalten/ (letzter Zugang am 30.6.2019).
- Asch, Ronald G.: Märtyrer, Mörder und Monarchen. Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit. Ein Vergleich zwischen England und Frankreich (1589–1628), in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance, Wiesbaden 2013 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 28), 283–302.
- Gardner, Helen: The Metaphysical Poets, London 1985 (zuerst 1972).
- George, Timothy: John Donne in Lent. Flesh and Dust, 4.7.2014, www.firstthings.com/web-exclusives/2014/04/john-donne-in-lent (letzter Zugriff am 30.6.2019).
- Greer, Germaine: Out of the Shadows, in: The Guardian, 28.1.2006, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jan/28/art.classics> (letzter Zugriff am 30.6.2019).
- Hall, R. F.: Milton's sonnets and his contemporaries, in: Dennis Danielson (Hg.): The Cambridge Companion to John Milton, Cambridge ²1999, 98–112.
- Henderson, Diana E.: King and No King. »The Exequy« as an Antebellum Poem, in: George Herbert Journal 22.1, 1998, 57–75.

- Jackson, James L. / Walter E. Weese: »...Who Only Stand and Wait«: Milton's Sonnet »On his Blindness«, in: *Modern Language Notes* 72.2, 1957, 91–93.
- Schlüter, Andreas: Humouring the Hero: The Uses of Melancholy among Military Nobles in Late Elizabethan England, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2, 2014, 36–46.
- Strong, Roy: *The English Renaissance Miniature*, London 1983.
- Targoff, Ramie: *John Donne: Body and Soul*, Chicago 2008.
- Targoff, Ramie: Facing Death, in: Achsah Guiborrey (Hg.): *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge 2006, 217–232.
- Victoria and Albert Museum: »Young Man among Roses.« [Sammlungsdatenbank], <https://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (letzter Zugriff am 30.6.2019).
- Victoria and Albert Museum: »Young Man Among Roses« by Nicholas Hilliard (1547–1619), <http://www.vam.ac.uk/content/articles/y/nicholas-hilliards-young-man-among-roses/> (letzter Zugriff am 30.6.2019).

