

**ELISABETHANISCHE POESIE AUF ANTIKEM FUNDAMENT:
ZU ZWEI ‚RÖMISCHEN‘ GEDICHTEN
VON THOMAS CAMPION**

Eckard Lefèvre zum 75. Geburtstag

„Except for Shakespeare, Thomas Campion was the most accomplished master of rhymed lyric of his time, ...“ (T.S. Eliot)¹.

In der Tat gehört Thomas Campion (1567–1620) zu den bedeutendsten Poeten der elisabethanischen Zeit; er war als Dichter und Komponist zu seiner Zeit sehr bekannt. Und seine Werke leben bis ins heutige Großbritannien fort: Sein Gedicht ‘My sweetest Lesbia’ wurde im März 2010 in der Zeitung *The Guardian* als ‘Poem of the week’ vorgestellt². Wie dieses Gedicht lassen andere Dichtungen und Schriften Thomas Campions ebenfalls einen mehr oder weniger deutlichen Bezug zur Antike erkennen, insbesondere die auf Lateinisch verfassten. In der bisherigen Forschung standen die lateinischen Gedichte jedoch nicht im Zentrum des Interesses, wie auch das Verhältnis zur Antike in englischsprachigen Gedichten, in denen evidente Übernahmen aus lateinischen Texten festzustellen sind, nicht zureichend untersucht und gewürdigt wurde³. Die hier vorgelegten Überlegungen zu zwei englischsprachigen Gedichten aus der epochemachenden Gedichtsammlung *A Booke of Ayres* (1601) möchten einen Beitrag zu letzterem Aspekt leisten. An diesen Beispielen lässt sich exemplarisch die Umsetzung antiker Gedichte und Motive durch Thomas Campion aufzeigen und darüber hinaus – im Hinblick auf das Verhältnis zu antiker Poesie – seine Position in der Entwicklung der elisabethanischen Dichtung näher bestimmen⁴.

¹ Vgl. Eliot (1932) 1933, 37.

² Vgl. <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2010/mar/22/poem-week-sweetest-lesbia-campion>.

³ Für einen Überblick über den Forschungsstand vgl. Bryan 1974. – Seither sind vor allem die Monographien von Lindley (1986) und Davis (1987) hinzugekommen.

⁴ Allen Verweisen auf und Zitaten aus Campions Werken ist die Ausgabe von Vivian (1909) zugrunde gelegt; sie wird ergänzt durch einige Auswahl Ausgaben sowie die neuere, jedoch weniger vollständige Ausgabe von Davis (1967), die allerdings etwas mehr erläuternde Anmerkungen bietet (zu den vorhandenen Ausgaben, von denen keine als vollkommen befriedigend gilt, vgl. Bryan 1974, 408).

Viele Details in Thomas Campions Biographie sind unsicher. Es steht jedoch fest, daß er – nach dem frühen Tod seiner Eltern – von 1581 bis 1584 am Peterhouse College in Cambridge ausgebildet wurde, wo er sich intensiv mit griechischer und lateinischer Literatur beschäftigte. 1586 wurde er am Gray's Inn in London aufgenommen, vermutlich, um Jura zu studieren; dort scheint er aber vor allem in Aufführungen antiker und von der Antike inspirierter Dramen involviert gewesen zu sein, Kontakte geknüpft und seine ersten literarischen Arbeiten verfasst zu haben. Später (1605) erhielt er einen medizinischen Doktorgrad von der Universität Caen und war anschließend in London als Arzt tätig.

Campions erste Dichtungen wurden 1591 publiziert, und 1595 erschien ein erster Band ausschließlich mit (lateinischen) Werken von ihm (*Thomae Campiani Poemata*): Er enthielt ein Gedicht an die Themse mit einer Beschreibung des siegreichen Kampfs gegen die spanische Armada (*Ad Thamesin*), ein mythologisches Gedicht (*Umbra*) sowie Elegien und Epigramme (Neuausgabe: 1619). Danach wandte Campion sich englischen Gedichten (und deren Musikbegleitung) zu: 1601 erschien in Kooperation mit seinem Freund Philip Rosseter⁵ und ohne Nennung von Campions Namen *A Booke of Ayres, Set forth to be song to the Lute, Orpherian, and Base Violl, by Philip Rosseter Lutenist: And are to be solde at his house in Fleetstreete neere to the Grayhound*⁶. Später folgten vier weitere Bücher mit Ayres, und eine Sammlung von *Songs of Mourning: bewailing the vntimely death of Prince Henry* aus Anlass des Todes von Prinz Henry (1613). Campion befasste sich auch grundsätzlich mit Fragen des Reims und der Metrik (*Observations in the Art of English Poesie*, 1602) sowie mit dem musiktheoretischen Problem des Kontrapunkts (*A New Way of making Fowre Parts in Counter-Point*, ca. 1613/14). Außerdem entwarf er für Adlige und für den Königshof mehrere *Masks*, höfische Maskenspiele mit Musik und Tanz. Nachdem er (zu Unrecht) in Verdacht geraten war, in eine skandalöse Intrige am Königshof verwickelt gewesen zu sein, wurde er

⁵ Zu Rosseter vgl. Davis 1967, 12: "Campion's collaborator in this volume, Philip Rosseter (ca. 1575–1623), was, like John Dowland, one of the new school of professional lutenists whose rise to prominence paralleled that of the solo song."

⁶ Zur ‚Kooperation‘ der beiden Künstler vgl. Rosseters Angaben in der Widmung an Thomas Mounson (Vivian 1909, 3): "The generall voice of your worthines, and the manie particular fauours, which I haue heard Master *Campion*, with dutifull respect, often acknowledge himselfe to haue receiued from you, haue emboldned mee to present this Booke of Ayres to your fauourable iudgement and gracious protection; especially because the first ranke of songs are of his owne composition, made at his vacant houres, and priuately emparked to his friends, whereby they grew both publicke, and (as coine crackt in exchange) corrupted: some of them both words and notes vnrespectiuey challenged by others. In regard of which wronges, though his selfe neglects these light fruits as superfluous blossomes of his deeper Studies, yet hath it pleased him, vpon my entreaty, to grant me the impression of part of them, to which I haue added an equall number of mine owne. And this two-faced *Ianus* thus in one bodie vnited, I humbly entreate you to entertaine and defend, chiefly in respect of the affection which I suppose you beare him, who I am assured doth aboue all others loue and honour you. And for my part, I shall thinke my self happie if in anie seruice I may deserue this fauour."

zwar frei gesprochen, erreichte aber wohl nicht wieder seine frühere Position; er starb, nach dem Testament zu urteilen, in ärmlichen Verhältnissen.

Insgesamt hat Thomas Campion sowohl mit lateinischen als auch mit volkssprachlichen Werken, die Liebesdichtung wie historische und religiöse Themen umfassten, einen Beitrag zur elisabethanischen Poesie geleistet; er hat das Musikleben bereichert und in der Theoriediskussion in Bezug auf poetische Technik und musikalische Komposition einen eigenen Standpunkt formuliert⁷.

In seiner Abhandlung *Observations in the Art of English Poesie* hat sich Campion intensiv mit der Struktur von Texten und deren ‚Musikalität‘ auseinandergesetzt, mit dem Resultat, daß er die Verwendung von Reimen in der Dichtung ablehnte und unter Rückbezug auf die quantifizierende Metrik der Antike für die Beachtung von Längen und Kürzen in der englischsprachigen Dichtung plädierte⁸. Damit ist er allerdings auch auf Widerspruch gestoßen⁹ und ist in seiner englischsprachigen Dichtung (bis auf eine Ausnahme) zur zeitgenössischen Konvention zurückgekehrt.

Die beiden Gedichte, die hier näher betrachtet werden sollen, sind als ‚Lieder‘ überliefert, d.h. mit Noten für mehrstimmige Musikbegleitung, die sich – wie für Ayres charakteristisch – in den einzelnen Strophen wiederholt¹⁰. In der Forschung ist behauptet worden, daß erst die Publikation von Thomas Campions Gedichten mit den Noten ihm zum Durchbruch verholfen habe, weil sie leise gelesen weniger wirkten¹¹. Auch wenn diese Einschätzung in Bezug auf den Effekt richtig sein sollte, muss die musikali-

⁷ Zu Thomas Campions Biographie vgl. Vivian 1909, ix–I; Davis 1967, xxix f.; 1987, 1–21; Lowbury/Salter/Young 1970, 14–31; Eldridge 1971, 41–43.

⁸ Vgl. z.B. aus dem *first Chapter*: “The world is made by Simmetry and proportion, and is in that respect compared to Musick, and Musick to Poetry: for Terence saith, speaking of Poets, *artem qui tractant musicam*, confounding musick and Poesy together. What musick can there be where there is no proportion obserued? Learning first flourished in *Greece*; from thence it was deriued vnto the *Romaines*, both diligent obseruers of the number and quantity of sillables, not in their verses only but likewise in their prose.” (Vivian 1909, 35); aus dem *second Chapter*: “Old customes, if they be better, why should they not be recald, as the yet flourishing custome of numerous poesy vsed among the *Romanes* and *Grecians*? But the vnaptnes of our toongs and the difficultie of imitation dishartens vs: againe, the facilitie and popularitie of Rime creates as many Poets as hot sommer flies.” (Vivian 1909, 36).

⁹ Vgl. bes. Samuel Daniel (1562–1619), *A Defence of Ryme* (1603).

¹⁰ Teilweise abgedruckt bei Davis 1967 und Auden/Hollander 1973.

¹¹ Vgl. Davis 1987, 12: “It is hard to overestimate the importance of these musicians in Campion’s life, for they made him a poet. It was music that changed him from a coterie poet in Latin who would never be remembered, to a lyric English poet whose songs would later attract poets as diverse as A.C. Swinburne, Ezra Pound, W.H. Auden, and Robert Creeley. It is *A Booke of Ayres* and the four song books that followed it that established him as one of the finest lyric poets in English. Paradoxically, though we usually read him today as a poet only, his texts detached from their music in modern print, it was not till he issued his poems in the form of sheet music in English songs that he found his own voice. He was not worth the silent reading until he had been sung.”

sche Wirkung nicht mit einer geringeren Wertigkeit des Textes verbunden sein. Außerdem hat die wissenschaftliche Diskussion über das Verhältnis von Dichtung und Musik zu dem Ergebnis geführt, daß bereits in elisabethanischer Zeit die beiden Künste auch als getrennte Einheiten wahrgenommen wurden¹². Von daher scheint es gerechtfertigt, die Texte der Gedichte weitgehend für sich genommen in ihrer literarischen Aussage zu analysieren.

Im Vorwort ‚To the Reader‘, das den Gedichten von *A Booke of Ayres* vorangestellt ist, werden diese Gedichtgattung und deren Verhältnis zu antiker Poesie folgendermaßen definiert¹³:

“What Epigrams are in Poetrie, the same are Ayres in musicke, then in their chiefe perfection when they are short and well seasoned. ...: but in Ayres I find no vse they haue, vnlesse it be to make a vulgar and triuiall modulation seeme to the ignorant strange, and to the iudiciall tedious. A naked Ayre without guide, or prop, or colour but his owne, is easily censured of euerie eare, and requires so much the more inuention to make it please. ... The Lyricke Poets among the Greekes and Latines were first inuenteres of Ayres, tying themselues strictly to the number, and value of their sillables, of which sort, you shall find here onely one song in Saphicke verse; the rest are after the fascion of the time, eare-pleasing rimes without Arte. The subject of them is for the most part, amorous, and why not amorous songs, as well as amorous attires? Or why not new Ayres, as well as new fascions? ... Ayres haue both their Art and pleasure, and I will conclude of them, as the Poet did in his censure, of Catullus the Lyricke, and Vergil the Heroicke writer: ‘Tantum magna suo debet Verona Catullo: / Quantum parua suo Mantua Vergilio.’”

Daneben finden sich Elemente einer *recusatio*, die wohl auch die Unterdrückung von Campions Namen erklären, wenn zugestanden wird¹⁴: “as in Poesie we giue the preheinance to the Heroicall Poeme, so in Musicke we yeeld the chiefe place to the graue, and well inuented Motet”. Nichtsdestoweniger stellt der Dichter sich hier für die Ayres ausdrücklich – im Gegensatz zu der in dieser Zeit üblichen Wertschätzung¹⁵ – in die Tradition der ‚nicht-heroischen‘ Dichtung antiker lyrischer Dichter und damit in die Nachfolge von Dichtern wie Catull, Ovid, Horaz und Martial.

Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, daß die erste, von Thomas Campion stammende Hälfte von *A Booke of Ayres* mit dem Gedicht ‚My sweetest Lesbia‘ be-

¹² Vgl. z.B. Bryan 1974, 407.

¹³ Vgl. Vivian 1909, 4. – Das Vorwort trägt keine Unterschrift; es wird jedoch allgemein angenommen, daß es Campions Gedankengut wiedergibt und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von ihm verfasst ist (vgl. z.B. Kastendieck 1938, 65; Lowbury/Salter/Young 1970, 47).

¹⁴ Vgl. Vivian 1909, 4.

¹⁵ Vgl. Peltz 1950, 3.

ginnt, mit einer offensichtlichen Anspielung auf Catulls *carmen* 5¹⁶. Der Bezug wird für damalige Rezipienten deutlich gewesen sein; denn die zahlreichen Imitationen von Catulls *basia*-Gedichten im England des 17. Jahrhunderts verweisen auf einen relativ hohen Bekanntheitsgrad zumindest in den entsprechenden Kreisen¹⁷.

A Booke of Ayres. I

My sweetest Lesbia let vs liue and loue,
 And though the sager sort our deedes reprove,
 Let vs not way them: heau'ns great lampes doe diue
 Into their west, and strait againe reuiue,
 But soone as once set is our little light, 5
 Then must we sleepe one euer-during night.

If all would lead their liues in loue like mee,
 Then bloudie swords and armour should not be,
 No drum nor trumpet peaceful sleepes should moue,
 Vnles alar'me came from the campe of loue: 10
 But fooles do liue, and wast their little light,
 And seeke with paine their euer-during night.

When timely death my life and fortune ends,
 Let not my hearse be vext with mourning friends,
 But let all louers rich in triumph come, 15
 And with sweet pastimes grace my happie tombe;
 And Lesbia close vp thou my little light,
 And crowne with loue my euer-during night.

Campion's Gedicht gliedert sich in drei Strophen und beginnt in der ersten Strophe (6 Verse) mit einer klar erkennbaren Bezugnahme auf die erste Hälfte (6 Verse) von Catulls *carmen* 5¹⁸, was häufig geradezu als ‚Übersetzung‘ angesehen wurde¹⁹. Schon

¹⁶ Vgl. dazu z.B. Vivian 1909, 355; Duckett 1915, 32; Harrington 1924, 159; Emperor 1928, 22 f.; Benham 1933; Cunningham 1952; Davis 1967, 18 Anm. 7; Wilkinson 1967, 58 f.; Lowbury/Salter/Young 1970, 49; Braden 1979, 212 f.; Davis 1987, 44 f. – Für Überblicke über weitere Gedichte Campion's, die einen Bezug zu Catull nahelegen, vgl. z.B. Harrington 1924, 160; Emperor 1928, 21–28. S. auch u. Anm. 50.

¹⁷ Für Zusammenstellungen verschiedener zeitgenössischer Gedichte, die auf Catulls *basia*-Gedichte (und besonders *carmen* 5) Bezug nehmen, vgl. Duckett 1925, 30–41; McPeck 1939, 110–126; Braden 1979; vgl. auch Davis 1967, 18.

¹⁸ Vgl. Cat. 5,1–6: *vivamus, mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque senum severiorum / omnes unius aestimemus assis. / soles occidere et redire possunt: / nobis, cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda.*

¹⁹ Vgl. z.B. Schramm 1933, 307: “It has long been recognized that the first stanza of Campion's ‘My sweetest Lesbia’ is a graceful translation of the first six lines of Catullus' fifth poem.”; Eldridge 1971, 61 Anm. 40 (S. 86): “the first verse is a translation from Catullus”.

wegen seiner äußeren Form (Zahl der Verse, Strophengliederung, regelmäßiger Paarreim) unterscheidet sich das Gedicht insgesamt jedoch von Catulls Text²⁰.

Bereits in der ersten, auf Catull beruhenden Strophe findet sich – abgesehen von verdeutlichenden Ausgestaltungen – eine sinntragende Veränderung: die ‚allzu strengen Greise‘ Catulls, auf deren Kritik die Liebenden nichts geben wollen, sind bei Campion ersetzt durch eine ‚Sorte‘ Menschen, die als ‚weiser‘ bezeichnet werden²¹. Diese missbilligen die ‚Taten‘ der Liebenden, die weder hier noch im Folgenden – ebensowenig wie bei Catull – spezifiziert werden. Durch die Einführung von Leuten, deren Kritik an der Lebensführung der Liebenden als anmaßender Anspruch auf eine größere Einsicht klassifiziert ist, wird der Gegensatz zu den Liebenden grundsätzlicher, weil die Aspekte der äußeren Moral und der Altersdifferenz aufgegeben sind. Die Dimension, die dieser Konflikt hat, wird wie bei Catull durch den Hinweis darauf angedeutet, daß das menschliche Lebenslicht, einmal erloschen, nicht wieder aufleuchten kann im Unterschied zum Licht der Gestirne, daß ‚wir‘ dann nämlich eine ewig-dauernde Nacht schlafen müssten²².

Die letzten beiden Zeilen von Campions erster Strophe sind eine dem lateinischen Original recht nahe Umsetzung von Catulls fünftem und sechstem Vers, wobei in beiden Fällen nicht ausgesprochen wird, daß dieses ‚wir‘ umfassender ist als das vorherige, das sich auf den Sprecher²³ und die angesprochene Lesbia bezieht. Als Aussage über ein allgemein menschliches Schicksal werden bei Campion diese beiden Verse mit ihrer Gegenüberstellung vom endlichen, kleinen Lebenslicht und der ewigen Nacht des Todes zum Ausgangspunkt für die jeweils variierten, refrainartigen letzten Verse der beiden folgenden Strophen, wodurch am Ende des Gedichts die Gedankenbewegung wieder zu der speziellen Liebesbeziehung zurückgeführt wird. Die Wiederkehr des je-

²⁰ In der Form folgt das Gedicht daher nicht Campions ursprünglichen (s.o.) metrischen Vorstellungen (vgl. Lowbury/Salter/Young 1970, 50).

²¹ Daß Campion den Text Catulls entscheidend verändert hat, bemerkt auch Lindley (1986, 38 f.), der allerdings die Nuancen bei Catull und auch die Veränderungen bei Campion nicht vollständig erfasst: „The most significant modifications are three. First, the potential critics are not ‘old’ but ‘sage’. The poem is not a contest between age and passionate youth, but between false and true wisdom. This modification is cemented in the poem by the last two lines of the second stanza, which retrospectively ‘justifies’ the initial adaptation of the original.“; vgl. auch Braden 1979, 212.

²² Vgl. auch Epigr. 1,95,1: *Mors nox perpetua est; ...* – Der Gedanke ist ähnlich ausgedrückt in der zeitgenössischen Umsetzung von Catulls *carmen* 5 (im Text als ‘Epigram 53’ bezeichnet) durch Sir Walter Raleigh (1552–1618) innerhalb seines Werks *The History of the World* (lib. I, cap. II, § 5), das er als Gefangener im Tower of London verfasste: “The Sunne may set and rise: / But we contrariwise / Sleepe after our short light / One euerlasting night.” (vgl. Sir Walter Raleigh, *The History of the World*. Edited by C.A. Patrides, London/Basingstoke 1971, 129).

²³ Zur Vereinfachung der Ausdrucksweise wird im Folgenden für den ‚Sprecher‘ eines Gedichts bzw. das ‚dichterische Ich‘ auch der Name des Dichters verwendet, obwohl natürlich die beiden Figuren nicht ohne Weiteres gleichzusetzen sind.

weils dem Kontext der Strophen angepassten Gedankens wird durch die strophische musikalische Begleitung hervorgehoben²⁴.

Nachdem Campion in der ersten Strophe so nahe an Catulls Text bleibt, kommt die Wendung in der zweiten (für den Catull-Kenner) unerwartet²⁵: Es folgt nicht das Motiv von unzähligen Küssen, die unter den Liebenden ausgetauscht werden (das verwendet Campion in modifizierter Form an anderer Stelle²⁶), sondern es geht um die

²⁴ Zur Musik vgl. Davis 1987, 33: “An example of the first sort is the way in which ‘My sweetest Lesbia’ indicates the structure of the text by melody. There is word-painting in this song, with an octave leap to high D on ‘heav’ns’ that then yields to a descending phrase on ‘lampes doe dive’ that is repeated lower by ‘Into their west,’ to rise again on ‘again revive.’ There is a remarkable unity of tone produced by the fact that a few figures and their inversions compose most of the melody, as Lowbury, Salter, and Young observe. But the most striking element in the music is the identical descending phrase repeated (it is, by the way, the only repeated phrase in the entire song, so much composed of variants and inversions) beneath the words ‘live and love’ at the end of the first line and ‘ever-during night’ at the end of the last. This remarkable echo draws together the two concepts of love and the hostile universe whose conflict, strophe by strophe, determines or generates the development of the entire lyric.”; ibid. 84: “Finally, with the concept of repeated melodic motifs in mind, we might look at the third line of ‘My sweetest Lesbia’ ‘Let us not way them: heav’ns great lampes doe dive.’ The syntax breaks in the middle of the line; demands for expression would require at least a rest between ‘them’ and ‘heav’ns,’ especially since there is a sudden skip of an octave between them which allows for the establishment of a high D to become the basis for a descent in imitation of diving. But as we saw earlier, Campion was at pains to establish analogy between lines in this song, especially lines 1, 2, 3, and 5, in order to stress the internal coherence of the strophe. And so he – for once – overrides his attention to the text in order to create a continuous melody for line 3 – beginning as lines 1 and 2 did, and with an ending resembling theirs but naturally pitched lower on ‘dive’ – in order to keep the total shape of contrast and balance moving.”

²⁵ Vgl. auch Harrington 1924, 159; Wilkinson 1967, 59: “But in the second stanza Campion deserts Catullus: ...”; Hollander in: Auden/Hollander 1973, 19: “Campion’s reworking of the same Latin original is another matter. Here, he abandons Catullus after the first strophe, and turns the *nox est perpetua una dormienda* from the middle of the poem into a slightly varying refrain, seeing in it unfulfilled lyrical and expository possibility.”; Lindley 1986, 39: “The third, and most obvious change, is that the second half of Catullus’s poem, demanding innumerable kisses, is simply omitted. At the simplest level this means that the reader who knows the original is briefly surprised that the poem does not continue in the direction he anticipated. He then realises that this lyric is a kind of descant on its classical initiator, explicitly creative and meditative. But though the poem departs from the original, it returns in the refrain at the end of each stanza to the point where it abandoned Catullus. This means that formally the poem consists of three ways of arriving at a single, Catullan statement. ‘My sweetest Lesbia’ begins as a paraphrase of another poem, but ends as a three-fold exploration of a single image from it.” – In der Tat wird durch den auf Catull basierenden Refrain der Bezug zum Ausgangspunkt bewusst gehalten; zugleich erhält das Gedicht jedoch dadurch, daß ein Gedanke Catulls auf diese Weise wiederholt wird, eine andere Richtung.

²⁶ In *The Second Booke von Two Bookes of Ayres*. XVIII ‘Come, you pretty false-ey’d wanton’ spricht Campion anhand verschiedener Bilder von einer unendlich großen Zahl von Küssen (vgl. Harrington 1924, 159 f.; Braden 1979, 213); er verwendet dafür aber keine Zah-

grundsätzliche Rechtfertigung eines der Liebe hingegebenen Lebens, das mit dem eines Kriegers kontrastiert wird. Dabei ist auffällig, daß sich die Aussage nur noch auf den liebenden Protagonisten bezieht; dasselbe gilt für die dritte Strophe, wo ebenfalls dessen Schicksal im Zentrum steht. Lesbia wird zwar als Angesprochene zum Handeln aufgerufen; dieses Handeln bezieht sich aber wiederum auf den Sprecher²⁷.

Durch die Fokussierung auf die Lebensbestimmung des dichterischen Ichs ergeben sich weitere Parallelen zur römischen Liebesdichtung²⁸. Wie festgestellt wurde²⁹, liegt in der zweiten Strophe möglicherweise ein Rückgriff auf das Properz-Gedicht 2,15 vor, in dem der Dichter bemerkt, daß es Krieg zu Wasser und zu Lande, wie etwa in der Schlacht bei Actium, nicht gäbe, wenn alle ihr Leben in Liebe und Weingenuss verbrächten³⁰. Zu denken ist auch an die Abgrenzungen vom Kriegsdienst, mit denen bei Tibull das einfache Leben auf dem Land gepriesen wird, als eine Grundlage für ein erfülltes Leben in Liebe (1,1; 1,10). Bei der Feststellung in Campions Gedicht, daß es Krieg nicht gäbe, wenn alle wie das dichterische Ich in Liebe lebten, ‚Narren‘ aber ihr Leben verschwendeten und auf einen schnellen Tod hin lebten³¹, wird nicht nur eine Abgrenzung vom Kriegführen (das andere bevorzugen mögen) vollzogen, sondern sogar denjenigen, die Krieg führen wollen, die Vernunft abgesprochen. Das erinnert an

lenspielereien, sondern Adynata, weswegen sicher auch ein Einfluss von Catulls anderem *basia*-Gedicht, *carmen* 7, vorliegt (vgl. Schramm 1933, 307 f.).

²⁷ Mit einer Identifizierung mit dem Dichter sollte man vorsichtig sein (vgl. aber Eldridge 1971, 61: "It is entirely possible that his philosophy of life was expressed, and well-expressed at that, in his reflection of Caius Valerius Catullus, which he set to music as 'My Sweetest Lesbia': ...").

²⁸ Daher ist eine Bemerkung wie "Only the first verse is a translation from Catullus. The second and third are Campion's own." (Eldridge 1971, 61 Anm. 40 [S. 86]) etwas einseitig. – Auf eine Art ‚Geistesverwandtschaft‘ ist daraus aber nicht unbedingt zu schließen (vgl. aber Schramm 1933, 308).

²⁹ Vgl. Cunningham 1952; Davis 1967, 18 Anm. 7; Wilkinson 1967, 59; Braden 1979, 212; Lindley 1986, 39. – Wilkinson (1967, 59) verweist ferner auf einen möglichen Bezug zwischen den beiden letzten Versen (der zweiten Strophe) und weiteren Stellen dieses Properz-Gedichts (2,15,24: *nox tibi longa venit, nec reditura dies*; 2,15,49: *tu modo, dum lucet, fructum ne desere vitae!*). Dort geht es zwar auch um Lebensgenuss und Ausnutzung der vorhandenen Zeit; der Gedanke ist jedoch etwas anders.

³⁰ Vgl. Prop. 2,15,41–46: *qualem si cuncti cuperent decurrere vitam / et pressi multo membra iacere mero, / non ferrum crudele neque esset bellica navis, / nec nostra Actiacum verteret ossa mare, / nec totiens propriis circum oppugnata triumphis / lassa foret crinis solvere Roma suos.*

³¹ Im *Guardian* (s. oben Anm. 2) wurde daher die Dimension des Gedichts als 'anti-war' Gedicht diskutiert: "I don't suppose 'My Sweetest Lesbia' has even been included in an anti-war anthology, but it embodies a pacifist statement: it pits the hedonist's sensible and simple argument against 'fools' who 'waste their little light / And seek with pain the ever-during night'. Campion, we remember, knew battlefields first-hand, and, as a doctor, he may well have closed the eyes of the dead."

eines der genannten Tibull-Gedichte (1,10,33–38), wo ebenfalls dieser ‚Wahnsinn‘ mit einem vorschnellen Tod in Verbindung gebracht wird³².

In der von Campion gewünschten denkbaren Ruhe in der Nacht, die einträte, wenn es keine Kriegsgeräusche mehr gäbe, hörte man allenfalls ‚Alarm‘ vom Kriegsschauplatz der Liebe: Mit dieser utopischen Vorstellung wird indirekt die Beziehung zur geliebten Lesbia in die Lebenskonzeption einbezogen. Das Bild vom Kriegsdienst des Liebenden könnte wiederum von Tibull (1,1,75) oder von Ovids *Amores* (1,9: *Militat omnis amans*) beeinflusst sein³³. Offenkundig hat Campion Gedanken aus verschiedenen antiken Gedichten verwendet und diese so umformuliert, daß sie in das von Catull übernommene Grundmuster des Kontrasts zwischen dem kurzen Leben der Menschen und der Ewigkeit ihres Todes argumentativ passen. Aus der zweiten Strophe ergibt sich jedenfalls, daß die subjektive Entscheidung des Sprechers, sich für ein der Liebe geweihtes Leben zu entscheiden, eine nicht nur für ihn positive Lebensform bedeutet, wobei die Alternative, Krieg zu führen, letztlich das Verhalten von ‚Narren‘ ist, die aus eigener Kraft ihr Leben vorzeitig zu beenden suchen³⁴.

Diesem sinnlosen Bemühen wird zu Beginn der dritten Strophe ein Konzept für den eigenen Tod des dichterischen Ichs entgegengesetzt. Dieser Tod wird als ‚timely‘ bestimmt, was dem Kontext nach wohl als ‚fristgemäß, zur rechten Zeit‘ zu verstehen ist, aber auch die Bedeutung ‚frühzeitig‘ haben könnte³⁵. Im Falle seines Todes wünscht der Sprecher, daß er nicht von trauernden Freunden umgeben sei, sondern alle Liebenden triumphierend kommen und sich an seinem Grab vergnügen sollten³⁶. Lesbia selbst (die erst hier wieder direkt angesprochen wird) solle ihm sein ‚kleines Licht‘ verschließen und seinen Tod mit Liebe krönen. Durch diesen Triumph verliert die ‚ewig-

³² Vgl. bes. Tib. 1,10,33–38: *quis furor est atram bellis accersere mortem? / imminet et tacito clam venit illa pede. / non seges est infra, non vinea culta, sed audax / Cerberus et Stygiae navita puppis aquae: / illic percussisque genis ustoque capillo / errat ad obscuros pallida turba lacus.*

³³ Vgl. auch Cunningham 1952.

³⁴ Vgl. auch Lowbury/Salter/Young 1970, 50: “In the second stanza he argues that wars would cease if all would live as he does, and in the last he invites his friends to enjoy ‘sweet pastimes’ at his funeral, for death when it comes will be ‘timely’ and no cause for sorrow. The poem is in undertones. References to love are in cool, contented language, with a recurrence of the key word ‘little’ in the penultimate line of each stanza. The stanzas seem to echo the cycles of day and night described in the poem.”

³⁵ Vgl. OED, s.v. – Wilkinson (1967, 59) verweist auf *quandocumque igitur vitam mea fata reposcent* (Prop. 2,1,71).

³⁶ In Gegensatz dazu wünscht sich der Sprecher bei Properz an anderer Stelle ein einsames Grab (3,16,25–30: *di facient, mea ne terra locet ossa frequenti, / qua facit assiduo tramite vulgus iter! – / post mortem tumuli sic infamantur amantum. / me tegat arborea devia terra coma, / aut humor ignotae cumulis vallatus harenae: / non iuvat in media nomen habere via.*).

dauernde Nacht‘ ihren Schrecken, und die Lebenskonzeption, die Liebe zum Inhalt hat, bewährt sich angesichts der Grundproblematik des menschlichen Lebens³⁷.

Auffällig ist, daß es dabei weiterhin ausschließlich um das Schicksal des dichterischen Ichs geht; über die emotionale Situation der allein zurückbleibenden Lesbia gibt es keine Überlegungen. Das ist anders in Tibulls erstem Gedicht (1,1,59–68), worauf Campion möglicherweise Bezug nimmt: Da äußert der Sprecher zwar ebenfalls einen Wunsch, nämlich daß Delia im Falle seines Todes bei ihm sei; er stellt sich aber auch vor, daß sie um ihn weinen werde, und fordert sie sogar auf, nicht aus Trauer ihre Schönheit zu beschädigen. Deutlicher sind die Übereinstimmungen zwischen Campion und einem Properz-Gedicht (2,13B)³⁸, in dem der Dichter Anweisungen für seine Leichenfeier gibt: Nachdem er sich aufwändige Bestattungsrituale verboten hat (2,13B,19–24), also ähnlich wie Campion das zurückweist, was zu erwarten wäre, gibt er an, wie er sich sein Leichenbegängnis wünscht, wobei die positive Festlegung differiert: Während Campion die Schar triumphierender Liebender an seiner Bahre versammelt sehen möchte, wünscht sich Properz die Begleitung seiner Bücher (2,13B,25 f.)³⁹. Wie Tibull malt sich Properz dann jedoch aus, wie die Geliebte schmerzerfüllt um ihn trauern werde (2,13B,27–30).

Dadurch, daß bei Campion eine solche plastische Ausmalung einer persönlichen Bindung an die Geliebte fehlt, wie sie bei Catull durch die Vorstellung vom Austausch der Küsse zum Ausdruck kommt oder bei Tibull und Properz durch die der trauernden Geliebten, wird der Liebesbeziehung – gegenüber den antiken Gegenstücken – das subjektiv-emotionale Element entzogen. Das Gedicht gleicht daher eher einem poetischen Gedankenspiel, in dem kontrastierend zum Kriegerischen die Schönheit und Friedlichkeit einer alternativen Lebensform an der Entschiedenheit des liebenden Sprechers demonstriert und – in Entgegensetzung zu einer angemaßten – als wahre ‚Weisheit‘ erwiesen werden. Die Übernahmen aus der römischen Dichtung, auf denen das Gedicht aufbaut und die der gebildete Leser erkennen mag, sind so in die Gedankenführung eingefügt, daß sie nicht als Zitate oder Bildungselemente erscheinen. Der Name ‚Lesbia‘ bleibt als deutlichstes Signal einer direkten Übertragung.

Durch die Reduzierung der Emotion und die Fokussierung auf den Gegensatz divergierender Lebensweisen sowie den letztlichen Sieg der Liebe erreicht Campions Gedicht eine grundsätzlichere Aussage, die über Catulls scheinbar spielerische Unver-

³⁷ Vgl. auch Hollander in Auden/Hollander 1973, 20: “This is the *carpe diem* theme further humanized and matured by an awareness of the *memento mori* aspect of it: the vision of dying in love, and for it, and having love made on one’s tomb, is a sweeter one than we find in Jonson’s *Let us do it while we can*, or, later on in the century, the sardonic energy of Marvell’s *To his Coy Mistress*.”

³⁸ Zur Identifizierung der Stellen vgl. auch Lindley 1986, 39 f.; für Verweise auf weitere, ähnliche Properz-Stellen vgl. Cunningham 1952.

³⁹ Wilkinson (1967, 59 f.) nennt eine andere Properz-Stelle (1,7,23 f.: *nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro / ,ardoris nostri magne poeta, iaces.*); dort stellt sich Properz jedoch vor, daß junge Leute ihn am Grab als Liebesdichter bewunderten.

bindlichkeit hinausgeht. Campion beginnt also in der Umsetzung Catulls das gesamte Gedichtbuch mit einem bekannten Gedicht aus einer weniger erhabenen Gattung; aber sein Umgang mit dem Catull-Gedicht und die Art der Verwendung weiterer antiker Dichtungen lässt darauf schließen, daß er innerhalb dieser Tradition eigene Formen und Aussagen gestaltete, die auf lyrische Weise seinen Zeitgenossen Botschaften, die zumindest zu ernsthaftem Nachdenken anregen, vermitteln können.

Daß das in Campions ‚My sweetest Lesbia‘ zu beobachtende Verfahren, Elemente antiker Liebesdichtung einzubinden und damit eine veränderte Aussage zu formulieren, kein isoliertes Phänomen ist, zeigt ein weiteres Gedicht gegen Ende der von Campion stammenden Hälfte desselben Buchs *A Booke of Ayres*. Mit leichten Abweichungen in der Orthographie und einigen Änderungen im Text⁴⁰ ist dieses Gedicht auch an zweiter Stelle in die nächste Publikation von Ayres, in das erste Buch von *Two Bookes of Ayres* (ca. 1613), aufgenommen, dessen Untertitel ‚Contayning Diuine and Morall Songs‘ einen Hinweis auf Stimmung und Inhalt gibt⁴¹.

Beide Fassungen des Gedichts basieren auf dem Grundgedanken von Horaz’ Ode 1,22 *Integer vitae*⁴²: Ein Mensch, beispielsweise ein Dichter, der ein anständiges, von Sorgen freies Leben führt, gewinnt dadurch innere Sicherheit, so daß äußere Bedrohungen ihn nicht schrecken können⁴³. Wie Horaz’ Ode hat Campions Gedicht sechs Strophen mit je vier Versen; das Metrum ist allerdings verschieden, und Campion verwen-

⁴⁰ Manchmal wird festgestellt, daß die Änderungen das Gedicht ‚besser‘ gemacht hätten (vgl. z.B. Lowbury/Salter/Young 1970, 113); andererseits wird kaum ein Unterschied zwischen den beiden Fassungen gesehen (vgl. *ibid.* 55 f.). – Zum Bezug auf die lateinische Basis vgl. Schramm 1933, 307: “‘The man of life upright’ is certainly a good echo of Horace’s twenty-second ode, and the slightly different version of the poem which appears in Campion’s *Divine and Morall Songs* is, perhaps, even closer to the Latin.” Die Einschätzung der zweiten Version ist allerdings nicht ganz nachzuvollziehen (s.u.).

⁴¹ Im Vorwort ‚To the Reader‘ werden die Gedichte dieses Buchs als “graue and pious” charakterisiert (Vivian 1909, 114). – In etlichen Handschriften wird als Verfasser des Gedichts Sir Francis Bacon angegeben; diese Zuschreibung gilt aber allgemein als falsch (vgl. Vivian 1909, 357; Davis 1967, 43 Anm. 38; zu den Handschriften und Abweichungen in den Lesarten vgl. ebenfalls Vivian 1909, 357).

⁴² Zuerst bemerkt von Benham 1933: “The Catullan provenance and quality of such of Thomas Campion’s poems as ‘My Sweetest Lesbia let us Live and Love’ (ed. Percival Vivian, Oxford U. Press, 1909, p. 6) has long been recognized. I have nowhere, however, seen the equally clear relationship of the same author’s ‘The Man of Life Upright’ (ed. *cit.*, p. 15) to Horace, *Carmina* I, 22 (*Integer vitae*, etc.) referred to. Mr. Vivian says nothing of it. Is Campion to be regarded as an early disciple of Horace?” – Vgl. Hor. *carm.* 1,22,1–8: *integer vitae scelerisque purus / non eget Mauris iaculis neque arcu / nec venenatis gravida sagittis, / Fusce, pharetra, / sive per Syrtis iter aestuosas / sive facturus per inhospitalem / Caucasum vel quae loca fabulosus / lambit Hydaspes*. – Zu diesem Gedicht und zu Nachbildungen in Deutschland vgl. Lefèvre 1993, 224–226.

⁴³ Lowbury/Salters/Young (1970, 113) verweisen auf Epode 2 (*Beatus ille qui procul negotiis*); Beziehungen zu diesem Gedicht sind jedoch weniger deutlich.

det einen heterogenen Kreuzreim (abcb), der bei der musikalischen Begleitung der ersten Fassung, in der Vers zwei und drei jeweils dieselbe Melodie haben, kunstvoll kontrastiert. Für die zweite Fassung schuf Campion eine andere musikalische Form⁴⁴.

A Booke of Ayres. XVIII

The man of life vpriht,
Whose guiltlesse hart is free
From all dishonest deedes,
Or thought of vanitie,

The man whose silent dayes 5
In harmeles ioyes are spent,
Whome hopes cannot delude,
Nor sorrow discontent;

That man needs neither towers
Nor armour for defence, 10
Nor secret vaultes to flie
From thunders violence.

He onely can behold
With vnaffrighted eyes
The horrors of the deepe 15
And terrours of the Skies.

Thus, scorning all the cares
That fate, or fortune brings,
He makes the heau'n his booke,
His wisdom heu'nly things, 20

Good thoughts his onely friends,
His wealth a well-spent age,

*Two Bookes of Ayres. The First Booke.
II*

The man of life vpriht,
Whose chearfull minde is free
From waight of impious deedes
And yoake of vanitie;

The man whose silent dayes
In harmelesse ioyes are spent,
Whom hopes cannot delude
Nor sorrows discontent;

That man needes neyther towres,
Nor armour for defence:
Nor vaults his guilt to shrowd
From thunders violence;

Hee onely can behold
With vnaffrighted eyes
The horrors of the deepe
And terrors of the Skies.

Thus, scorning all the cares
That fate or fortune brings,
His Booke the Heau'ns hee makes,
His wisdom heau'nly things;

Good thoughts his surest friends,
His wealth a well-spent age,

⁴⁴ Vgl. Davis 1987, 83: " 'The man of life upright' (1.18) comprises six short run-on strophes, the first three forming one complete sentence, the last two another. The way Campion set this text is interesting: he established a short symmetrical melody in which the music of the second and third lines is analogous while the repeated melody of lines 1 and 4 frames them. This strict symmetry makes the melody operate like a short self-contained motif, and he repeated it as a kind of structural unit strophe-by-strophe in order to make a whole out of these parts."; *ibid.*: 85: "Campion reprinted 'The man of life upright' in this volume (*First Booke*, 2) with few textual changes but with an entirely different musical setting. Gone is the symmetrical structure of 1601 that made a brace of melodies into a motif. Now in 1613 we have an open expressive structure, after the first line a slow ascent up the scale in paired notes moving from F on 'cheerful' to G on 'weight of' to A on 'impious,' ending on ornaments around D and E over 'yoke of vanity.' A slow harmonic sequence expressive of the life invoked, with minimal closure, replaces symmetry."

The earth his sober Inne
And quiet Pilgrimage.

The earth his sober Inne,
And quiet Pilgrimage.

Betrachtet man zunächst die ursprüngliche Fassung, so ist der Bezug zur Horaz-Ode deutlich signalisiert; denn bei der Übertragung von deren erstem Vers zu Beginn von Campions Gedicht bleibt der Text nahe am Original⁴⁵. Während Horaz sich jedoch für die Charakterisierung des Menschen, der moralisch integer und frei von Schuld ist, mit einem Vers begnügt, erstreckt diese sich bei Campion über zwei Strophen. Die Erweiterung beruht einerseits darauf, daß die ‚Freiheit von Schuld‘ bei Horaz von Campion mit ‚dessen schuldloses Herz frei ist‘ aufgenommen und dann inhaltlich bestimmt wird, wovon es frei ist (‚von allen unehrenhaften Taten und Gedanken an Eitelkeit‘), und andererseits darauf, daß Horaz’ Aussage, daß er Lalage besingend ‚ohne Sorgen‘ im Sabinerwald war (1,22,10 f.), vorgezogen (in die zweite Strophe) und generalisiert ist. Der Mensch wird also bei Campion in seinen Taten und in seiner inneren Befindlichkeit von vornherein moralisch qualifiziert.

Erst in der dritten Strophe wird die Schlussfolgerung gezogen, daß ein solcher Mensch keine Befürchtungen gegenüber Bedrohungen von außen haben müsse. Zunächst nennt Campion – in Korrespondenz zu den bei Horaz angeführten Waffen (1,22,2–4) – Mittel der Verteidigung, Burgen und Bewaffnung, deren dieser Mensch nicht bedürfe. Dann wird der Gedanke im Verlauf der dritten und in der vierten Strophe jedoch anders fortgesetzt, indem gesagt wird, daß er auch ‚keine geheimen Grüfte brauche, um vor der Gewalt des Donners zu fliehen‘⁴⁶. Er allein könne ohne Angst den Schrecken der Tiefe und des Himmels ins Auge sehen. Daß der integre Mensch gegenüber Naturgewalten bestehen könne, mag Campion der Behauptung des Sprechers bei Horaz entlehnt haben, daß er, auch wenn man ihn in ein Land versetze, wo Eiskälte oder Sonnenglut herrsche, Lalage lieben werde (1,22,17–24). Die bei Horaz auf die Liebe zu Lalage bezogene innere Sicherheit hat Campion auf den moralisch einwandfreien Menschen übertragen.

In den letzten beiden Strophen Campions geht es um die Konsequenz, die sich aus der Haltung eines solchen Menschen ergibt. Indem dieser Mensch nämlich alle Schick-

⁴⁵ Vgl. auch Lindley 1986, 18: “The opening two lyrics define the territory, thematic and stylistic, within which the greater part of the book operates. ‘Author of Light’ is a passionate prayer uttered by the poet from a sense of his own sinfulness. It is concerned with the life of the spirit, and belongs with the Biblical kind represented by the more introspective Psalms. The second poem in the book, ‘The man of life upright’, in contrast, concerns life in the world rather than the life of the spirit, is classical rather than Biblical in its inspiration (though it is very much a Christianised version of the Horace *Ode* which is its starting point). The poet here speaks as a public and moralising voice, rather than as an introspective individual.”; Davis 1987, 45.

⁴⁶ Die Situation erinnert an das vierte Buch von Vergils *Aeneis*, wo sich Dido und Aeneas während des Unwetters bei der Jagd in dieselbe Höhle zurückziehen (Verg. Aen. 4,160–166a). – Die schreckenerregende Wirkung des Donners mag auf die antike Vorstellung vom rächenden Donnergott zurückzuführen sein.

salsschläge gering achtet, richtet er sein geistiges Streben auf den Himmel. Nur mit guten Gedanken befasst, besteht sein Reichtum in einem wohl verbrachten Leben; das Leben auf der Erde wird zu einer in ruhigen Bahnen verlaufenden Pilgerfahrt. D.h., ein solcher Mensch lebt ein gelassen-ruhiges Leben, ein Gedanke, den man letztlich auch aus Horaz' Ode herauslesen kann; aber die Basis dieses Lebens, die bei Horaz heiter als die persönliche Beziehung des seine geliebte Lalage besingenden Sprechers beschrieben ist, ist bei Campion eine andere, die mit der Dichter- und Liebesthematik nichts mehr zu tun hat.

Campion behält die objektiv formulierte Perspektive vom Anfang der Horaz-Ode bei; da es bei ihm keine Ich-Figur gibt, wird sie als generelle Aussage entfaltet und als Positionsbestimmung für ein ganzes Leben verstanden. Für die Vorstellung, daß ein Mensch, der sich wie hier beschrieben moralisch richtig verhält, eine ‚Belohnung‘ durch ein entsprechend glückliches Leben erhält, also sozusagen unter göttlichem Schutz steht, mag Campion nicht nur Ode 1,22 als Anregung gedient haben, sondern vielleicht auch solche dezidierten Äußerungen wie *di me tuentur, dis pietas mea / et musa cordi est* (Hor. carm. 1,17,13 f.). Auch diese Aussage bezieht sich auf den Dichter (ebenso Tib. 2,5,113), während bei Campion eine christliche Dimension im Hintergrund steht, wie mit dem Begriff ‚Pilgrimage‘ am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

So hat man vermutet, daß in diesem Gedicht auch Gedankengut aus Psalm 1 verarbeitet ist⁴⁷. Eine christliche Intention ist nicht auszuschließen; denn die Veränderungen in der zweiten Fassung lassen eine klarere Tendenz zur Verchristlichung erkennen: Schon bei der Umsetzung des ersten Verses aus der Horaz-Ode ist die Formulierung, die noch nahe am lateinischen Text bleibt (‘guiltless hart’), durch ‘chearfull minde’ ersetzt, und dieser ‚Geist‘ ist frei von der ‚Last unfrommer Taten‘ (vorher: ‚frei von unehrenhaften Taten‘) und dem ‚Joch der Eitelkeit‘ (vorher: ‚frei von Gedanken an Eitelkeit‘). Während der moralisch-integre Mann in der ersten Fassung nicht der Notwendigkeit ausgesetzt ist, vor der Gewalt des Donners in Grüfte zu fliehen, heißt es in der zweiten, daß er nicht es nötig habe, ‚seine Schuld‘ zu verbergen. Wenn seine guten Gedanken zu seinen ‚sichersten Freunden‘ (vorher: ‚seine einzigen‘) werden, so bleibt unklar, wodurch sich diese Sicherheit ergibt; vielleicht ist auch die Aussicht auf das in Psalm 1 beschriebene göttliche Wohlgefallen mit gemeint.

Die dezidiert moralische Aussage der zweiten Fassung dieses von Horaz ausgehenden Gedichts passt zum Ton der gesamten späteren Gedichtsammlung, womit er in der Gattung der Ayres eine moralisch-religiöse Thematik und Stimmung verlieh⁴⁸. Jedoch wirkt die ins Heitere gehende Wendung, die Horaz seiner Ode gab, indem er als Beleg für seine Eingangsbehauptung den Dichter seine geliebte Lalage besingen lässt, schon in Campions erster Fassung allenfalls noch durch die lyrische Gattung, die kunstvolle Komposition und die Musikbegleitung nach.

⁴⁷Vgl. Lowbury/Salters/Young 1970, 113; Lindley 1986, 18 Anm. 13.

⁴⁸Zu Aufbau und Bedeutung von *Two Bookes of Ayres* vgl. Davis 1967, 52; Davis 1987, 51.

So unterschiedlich die beiden Gedichte ‚My sweetest Lesbia‘ und ‚The man of life vpright‘ im Einzelnen auch sind, so lassen sich doch systematisch Gemeinsamkeiten in Bezug auf das Verfahren Campions, Gedanken und Formulierungen aus lateinischen Gedichttexten einzubinden, feststellen. In beiden Fällen eröffnet er seine Gedichte mit einer relativ nahe am lateinischen Text bleibenden Umsetzung von Anfängen antiker Gedichte und ruft damit bei kundigen Rezipienten nicht nur generelle Assoziationen an antike Dichtung, in deren Tradition er sich nach dem Vorwort zu dem Gedichtbuch stellt, sondern darüber hinaus an bestimmte bekannte Werke auf. Damit platziert sich Campion einerseits klar im Kontext antiker Dichtung, andererseits vergrößert er durch die veränderte Fortsetzung den Überraschungseffekt und lässt damit seine Eigenständigkeit und die von ihm beabsichtigten Aussagen deutlicher hervortreten: Beide antiken Gedichte werden bei ihm in der Form als Lieder mit Lautenbegleitung zu einer ernsthaften Standortbestimmung für ein richtig bzw. moralisch-religiös geführtes Leben. Die antiken ‚Bestandteile‘ sind aber so mit dem neuen Kontext verbunden, daß auch für Rezipienten, die die antiken Gedichte und damit die Hintergrundfolie nicht kennen, ein in sich schlüssiger und aus sich verständlicher Gedankengang gegeben ist⁴⁹.

In den übrigen Gedichten der verschiedenen Bücher der *Ayres* begegnen ebenfalls häufig Anklänge an römische Liebesdichtung (so das Motiv des Besuchs des Liebhabers bei der schlafenden Geliebten in ‚It fell on a sommers day‘, *A Booke of Ayres*. VIII.); jedoch ist nur bei den beiden besprochenen Gedichten ein beinahe als ‚Übersetzung‘ zu verstehendes Zitat programmatisch an den Anfang gestellt⁵⁰. Zumeist

⁴⁹ Zu Campions Umgang mit Vorbildern vgl. generell Gullans 1988, 7: „Having tracked Campion so pleasantly through other men’s snow in the search for sources or precedents or analogs, what do we learn? Briefly, that Campion put his poem together by the assemblage of a set of associated motifs, which serve to set off a proverb, which in turn is illustrated by a set of specifications, which themselves lead to a conclusion original with Campion. The charm of the poem resides in part in the precision with which the details are realized; the compositional interest, in the use of existing Latin materials, with variations of his own, even as Roman authors constructed the fine units of their own poetic statements; and the depth of the poem, in the contrast evoked by his allusions to and the reworking of the prior material, his sources in antiquity and his own Latin epigram. And Campion has this in common with his contemporaries and most of Latin literature: he is never afraid of the obvious, so long as it is neither bald nor banal in the rendering. The literature of our time sets itself apart from all preceding ages in this unnatural distrust of the obvious, although it is there after all that the central, the normative, and the true have their residence.“

⁵⁰ Allerdings gibt es noch weitere Gedichtanfänge, die ebenfalls nahe an einem lateinischen Vorbild bleiben, vor allem das Gedicht ‚Harden now thy tyred hart, with more then flinty rage‘ (*Two Bookes of Ayres. The Second Booke*. III), in dem sich Campion nicht nur mit dem Eingangsvers auf Catulls *carmen* 8 (*Miser Catulle, desinas ineptire*) bezieht (vgl. Harrington 1924, 160 mit Anm. 224 [S. 229]; Schramm 1933, 307; 1934; Wilkinson 1967, 60). Auch hier handelt es sich jedoch nicht um eine ‚Übersetzung‘, wie angenommen wurde. Vielmehr geht Campion wiederum so vor, daß er die Grundkonstellation übernimmt (verlassener Geliebter versucht sich selbst zu ermutigen, den Verlust zu ertragen, und tröstet sich mit der Aussicht, daß die treulose Geliebte es noch bedauern werde); jedoch erscheinen bei Cam-

sind die Bezüge auf einzelne Signale beschränkt, wenn etwa das sechste Gedicht von *A Booke of Ayres* mit 'When to her lute Corrina sings' beginnt, könnte eine Assoziation an Ovids *Amores* geweckt werden, vor allem an den Preis der Attraktivität einer musizierenden Geliebten (Ov. am. 2,4,25–28). Oder es ist nur zu erahnen, daß möglicherweise ein antikes Vorbild im Hintergrund steht: Für den Beginn des zehnten Gedichts von *The Fourth Booke of Ayres* beispielsweise 'Loue me or not, loue her I must or dye; / Leauē me or not, follow her needs must I.', könnte Catulls *carmen* 85 eine Anregung geboten haben.

Manchmal finden sich, ähnlich wie es für 'My sweetest Lesbia' wahrscheinlich gemacht werden konnte, Anhaltspunkte für Anspielungen auf verschiedene Gedichte, die vollständig in den neuen Kontext eingebunden sind. Aufgrund der aus seinen Werken abzuleitenden Vertrautheit Campions mit antiker Dichtung wird man nicht annehmen, daß er sich dafür bewusst bestimmte Textstellen herausgesucht habe; vielmehr ist zu vermuten, daß die intertextuellen Bezüge sich eher in einem selbstverständlichen Rückgriff auf das Gedächtnisrepertoire ergeben haben⁵¹. Dafür könnte auch sprechen, daß die Berührungspunkte nicht selten in Bezug auf antike Gedichte gegeben sind, aus denen auch andere Autoren der Zeit einprägsame Zitate oder sinnfällige Szenen isoliert übernommen haben⁵².

Jedenfalls ist die Herauslösung einzelner Phrasen oder Motive aus antiken Gedichten und deren funktionale Neuinterpretation in eigenen Texten bei Campion kein Spezifikum seiner englischsprachigen Dichtungen; auch bei seinen vorausgehenden lateinischsprachigen ist er so vorgegangen. Als Beispiel sei Epigramm 1,170 angeführt, in dem Campion den wiederum ‚bekanntem‘ Vers aus Horaz' Ode 3,2,13 (*dulce et decorum est pro patria mori*) textnah wiedergibt und ihm schon im ‚Zitat‘ eine neue Bedeutung unterlegt:

pion der Schmerz und die spürbare Vergeblichkeit der Bemühungen des Sprechers, innere Festigkeit wiederzugewinnen, abgeschwächt: Der Verlassene resigniert in Trauer und ist sich andererseits gewiss, daß die treulose Geliebte ihn noch vermissen werde. – Campion's 'Shall I come, sweet Loue, to thee' (*The Third Booke of Ayres*. XVII) beruht vielleicht mehr auf den Standard-Elementen eines Paraklausithyron als auf Catulls *carmen* 32 (vgl. aber Schramm 1933, 308).

⁵¹ Vgl. Wilkinson 1967, 65: "Many, though not all, of these examples would be of little significance taken by themselves. But given their number and the modicum of apparently certainly reminiscences they seem to me to constitute a good case for believing, not that Campion thumbed his Propertius for motifs, but that he knew the elegies so well that ideas from them came spontaneously into his mind."

⁵² In einem Gedicht der von Rosseter stammenden zweiten Hälfte von *A Booke of Ayres*, für die jedoch eine Beteiligung Campions an den Texten vielfach angenommen wird (*A Booke of Ayres*. XI. 'Though far from ioy, my sorrowes are as far'), wird in Anlehnung an Horaz' Ode 2,10 die bekannte Vorstellung von der *aurea mediocritas* ('But the meane, the golden meane, / Doth onely all our fortunes crowne') aufgenommen (vgl. dazu Schramm 1933, 307).

*Pro patria si quis dulci se dixerit, Eure, / Velle mori, ridens vt sibi viuat, ais, / Ciuis auarus; et vt seruetur Caccula rostris; / Splendeat ut picta veste rotaque Calus. / Sic tu; pro patria fortis cadet attamen omnis; / Si bona sit, merita est; sin mala, dulce mori*⁵³.

Indem Campion bei seinen englischsprachigen Dichtungen in gleicher Weise Elemente aus antiken Dichtungen einbindet, die in dieser Vermittlungsform auch für diejenigen zu rezipieren sind, die keine umfassenden Lateinkenntnisse oder nicht dieselbe Vertrautheit mit antiker Dichtung haben wie er, hat er – allerdings ohne Quellenangabe – Motive und Phrasen aus römischen Gedichten in das literarische Gedächtnis seiner Landsleute eingeführt.

Die humanistische Bewegung hatte Großbritannien mit einer gewissen Verzögerung im Vergleich zum Kontinent erreicht, blühte aber gerade in Elisabethanischer Zeit⁵⁴; gleichzeitig macht die englischsprachige Dichtung unter dem Einfluss von Edmund Spenser (1552–1599) und Philip Sidney (1554–1586) große Fortschritte hin zu einer ‚neuen Form der Dichtung‘⁵⁵. Die Werke Thomas Campions sind als Teil dieser Bewegung zu betrachten: Obwohl er in späteren Jahren als Arzt seinen Lebensunterhalt verdiente, gleichsam Gelehrter und Künstler im Nebenberuf war⁵⁶, trug er durch seine theoretischen Schriften und Dichtungen wesentlich dazu bei, daß antikes Gedankengut in die nationalsprachliche literarische Kultur Englands Eingang fand. Wie er sich in der Musik bewusst vom ‚alten‘ englischen Madrigalstil abwandte, so hat er mit seinem Eintreten für quantifizierende Metrik einen neuen Weg beschritten, wobei er sich an der antiken Tradition orientierte. Wenn auch nicht alle seine Gedichte offenkundige inhaltliche Bezüge auf antike Dichtung aufweisen, zeigt die Tatsache, daß Campion in ver-

⁵³ Daß man sich in dieser Zeit tatsächlich mit der Aussage einzelner derartiger Verse auseinandersetzte, dafür sei auf ein Epigramm eines Zeitgenossen von Campion, des ‚englischen Martial‘ John Owen (ca. 1564–1622), verwiesen (1,48: *Ad Philopatrum*): *Pro patria sit dulce mori licet atque decorum, / Vivere pro patria dulcius esse puto.*

⁵⁴ Zum intellektuellen Umfeld und den lateinischen Schriften im zeitgenössischen Großbritannien vgl. Binns 1990.

⁵⁵ Zu ‚New Poetry‘ vgl. z.B. Davis 1987, 38–42. – Zur Dichtung im zeitgenössischen Großbritannien vgl. z.B. Kastendieck 1938, 54: „From 1588 until sometime after 1601, the madrigal occupied the attention of the song-loving Elizabethans, while from 1597 to about 1617 the ayre, with its lute or other instrumental accompaniment, predominated. Fashions changed quickly in the Elizabethan period. In poetry, the sonnet was in vogue from 1590 to 1595. Then followed the ascendancy of the light lyric with two clearly defined periods: that of its association with music in the lyric song or ayre perfected by Campion; that of its independent literary development heralding the divorce of music and poetry towards the middle of the seventeenth century.”

⁵⁶ Die verschiedenen Seiten seiner Tätigkeit fasst Campion selbst wie folgt zusammen (Epigr. 1,167: *Ad Labienum*): *Tres nouit, Labiene, Phæbus artes; / Vt narrant veteres sopheræque / Quas omnes colui, colamque semper: / Nunc omnes quoque musicum, et poetam / Agnoscunt, medicumque Campianum* (vgl. auch Epigr. 2.2: *Ad Lectorem*; Vorwort zu *A New Way of making Fowre Parts in Counter-point, by a most familiar, and infallible Rule*).

schiedenen Lebensphasen immer wieder auf römische Gedichte anspielt, daß sein Beitrag zur Entwicklung einer ‚neuen‘ Form von Dichtung im England seiner Zeit auf antikem Fundament aufbaut. Entsprechend wurde Thomas Campion von Zeitgenossen als derjenige gefeiert, der von römischen Vorbildern ausgehende und im römischen Stil abgefasste Dichtung nach Großbritannien gebracht habe.

So preist sein Freund Charles Fitzgeffrey (1601) Thomas Campion (in Bezug auf elegische Dichtung) als denjenigen, der die von Ovid gegen seinen Willen von Latium zu den barbarischen Geten weggeführte römische Elegie als erster nach Britannien und in ‚ihre‘ Stadt gebracht habe (Caesar habe einst nach dem Sieg über Cassivellaunus befohlen, daß in ihr die römischen Penaten geehrt würden); also habe Campion die durch Ovids Missetat relegierten Musen wieder in die Heimat zurückgerufen und den Ihren zurückgegeben⁵⁷:

.O Cujus genio *Romana* Elegia debet / Quantum *Nasoni* debuit ante suo! / Ille, sed
 invitus, *Latij*s deduxit ab oris / In *Scythicos* fines barbaricosq; *Getas*. / Te duce
 cæruleos invisit prima *Britannos* / Quamq; potest vrbem dicere jure suam: / (Ma-
 gnus enim domitor latè, dominator et orbis / Viribus effractis *Cassivelane* tuis, /
 IVLIVS *Ausoniu* populū *Latiosq;* penates / Victor in hac olim iusserat vrbe coli) /
 Ergo relegatas *Nasonis* crimine Musas / In patriam revocas restituisq; suis.

London

Gesine Manuwald

⁵⁷ Vgl. Caroli Fitzgeofridi *Affanae: sive Epigrammatum Libri tres: Ejusdem Cenotaphia*, Oxoniae 1601, 56 (lib. 2); *Ad Thomam Campianum*. – Campion seinerseits richtet einige seiner lateinischen Epigramme an Charles Fitzgeffrey (vgl. Epigr. 1,178; 2,70).

Bibliographie

- Auden, W.H./Hollander, J. (edd.): *Selected Songs of Thomas Campion*. Selected and Prefaced by W.H. Auden. Introduction by John Hollander, Boston 1973.
- Benham, A.R.: Campion and Horace, in: *Philological Quarterly* 12.3, 1933, 306.
- Binns, J.W.: *Intellectual culture in Elizabethan and Jacobean England*. The Latin writings of the age, Leeds 1990 (ARCA 24).
- Braden, G.: *Viuamus, mea Lesbia* in the English Renaissance, *English Literary Renaissance* 9, 1979, 199–224.
- Bryan, M.B.: Recent Studies in Campion, in: *English Literary Renaissance* 4, 1974, 404–411.
- Cunningham, J.V.: Campian [sic] and Propertius, in: *Philological Quarterly* 31, 1952, 96.
- Davis, W.R. (ed.): *The Works of Thomas Campion*. Complete Songs, Masques, and Treatises with a Selection of the Latin Verse. Edited with an Introduction and Notes, Garden City (NY) 1967.
- Davis, W.R.: *Thomas Campion*, Boston 1987 (Twayne's English Authors Series 450).
- Duckett, E.S.: *Catullus in English Poetry*, Northampton (MA) 1925 (Smith College Classical Studies 6).
- Eldridge, M.T.: *Thomas Campion*. His Poetry and Music (1567–1620), New York/Washington/Hollywood 1971.
- Eliot, T.S.: Apology for the Countess of Pembroke, November 25th, 1932, in: T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England, London 1933 (repr.), 37–52.
- Emperor, J.B.: *The Catullian Influence in English Lyric Poetry, Circa 1600–1650*, University of Missouri, Columbia 1928 (The University of Missouri Studies 3.3).
- Gullans, C.: Campion, Virgil, Horace, & Propertius, in: *Seventeenth-Century News* 46, 1988, 4–7.
- Harrington, K.P.: *Catullus and his influence*, London/Calcutta/Sydney [o.J.] 1924 [?] (Our Debt to Greece and Rome).
- Kastendieck, M.M.: *England's Musical Poet Thomas Campion*, New York 1938.
- Lefèvre, E.: *Horaz*. Dichter im augusteischen Rom, München 1993.
- Lindley, D.: *Thomas Campion*, Leiden 1986 (Medieval and Renaissance Authors 7).
- Lowbury, E./Salter, T./Young, A.: *Thomas Campion*. Poet, Composer, Physician, London 1970.
- McPeck, J.A.S.: *Catullus in strange and distant Britain*, Cambridge (MA) 1939 (Harvard Studies in Comparative Literature XV).
- Peltz, C.W.: Thomas Campion, an Elizabethan Neo-Classicist, in: *Modern Language Quarterly* 11, 1950, 3–6.
- Schramm, W.L.: Campion, Horace, and Catullus, in: *Philological Quarterly* 12.3, 1933, 307 f.
- Schramm, W.L.: Campion and Catullus, in: *Philological Quarterly* 13.1, 1934, 83.
- Vivian, P. (ed.): *Campion's Works*, Oxford 1909 (repr. 1967, 1990).
- Wilkinson, L.P.: Propertius and Thomas Campion, in: *London Magazine* 7.1, 1967, 56–65.