Daniel Göske

„Mend my ryme“: Fingierte Dialoge in George Herberts geistlicher Dichtung

Für Christine

Geistliche Gedichte bedienen sich oft der Form des Dialogs. Sie fingieren eine Zwiesprache der Seele mit dem Leib, der Zeit, dem Tod. Oder mit Gott. Dann bedienen sie sich der Form des Gebets: der Anrede Gottes, dem Versuch eines Gesprächs mit dem großen, dem unverfügbaren Gegenüber.

Das große Vorbild für die lyrische Gebets- und Dialogdichtung verschiedener europäischer Sprachen ist sicher das Buch der Psalmen. Oft ist schon hier die „Redekonstellation“ auch „ohne direkte Redeerwiderung“ eines angeredeten Gegenübers „als dialogische konzipiert“ (Unzeitig 2012: 219). Viele Psalmen zeigen mit Anrufung oder Anrede, Anliegen und Lobpreis die typischen Elemente des Gebets, freilich nicht „mit wechselnden Adressaten“, wie in der katholischen Tradition (Unzeitig 2012: 223). Das sprechende Ich tritt hier wie später in den Diskurstraditionen und Frömmigkeitspraktiken der reformatorischen Kirchen dem göttlichen Du ganz direkt, unvermittelt, ja ungeschützt gegenüber.

Repetitive Muster, syntaktisch im *Parallelismus membrorum*, aber auch in insistierenden Bitten oder gestaffelten Bild- und Motivreihen, sind ebenfalls für viele Psalmen kennzeichnend: „The ‚simplicity‘ of Psalms is rather the ability of subtle poets, sure in their tradition, to call on archetypal language, to take unabashed advantage of the power of repetition“ (Alter 1987: 254). Die liturgischen Praktiken vieler Konfessionen sind davon geprägt. In der Form des litaneihaften Gebets oder – in der Fürbitte – der wiederholten Gebetsrufe der Gemeinde, in der Wechselrede mit Pastorin oder Priester, kommen bis heute vielfache Formen der Wiederholung ins Spiel. Vor allem die orthodoxe und die römisch-katholische Liturgie scheinen stark von diesen repetitiven Mustern geprägt. Aber auch im Ritus der theologisch eher reformierten *Church of England* hat sich viel davon erhalten. Das für die Weltkirche der anglikanischen Gemeinschaft prägende *Book of Common Prayer*, in mehrfachen Überarbeitungen von 1549 bis 1662 entstanden, legt bis heute davon Zeugnis ab. Es belegt die „need for reiteration“, die Notwendigkeit der Wiederholung, vor allem in den „collects“, also den Altargebeten, mit ihrem „constant restatement of one essential point“ (Cockcroft 2005: 249). Das anglikanische Gebetbuch enthält überdies formelhafte Frage-und-Antwort-Texte für die Unterweisung, freilich nicht so sprachmächtige und einflussreiche wie Luthers Katechismus, mit dem ja sogar Thomas Manns *Buddenbrooks* beginnt.

Hier geht es mir aber nicht um die in liturgischen oder katechetischen Gebrauchstexten erwartbaren Muster von Wiederholung und Variation, sondern um die Verwendung dieser Textstrategien in der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Diese

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111133607-010

Epoche war besonders reich an formvollendeten, intellektuell anspruchsvollen und zugleich affektiven Texten, die manchmal die Sprachspiele der konkreten Poesie des 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheinen. Ein kurioses Beispiel aus dem deutschen Spätbarock ist Johann Caspar Schades besonders wiederholungs- und variationsreiches Gebetsgedicht „GOTT, du bist mein GOTT“, das freilich nur auf den fünf Worten von Psalm 63, 2 basiert (Schöne 1963: 237f.).

Auch die großen englischen Dichter[1] des frühen 17. Jahrhunderts wie John Donne, George Herbert, Henry Vaughan und die anderen ‚metaphysical poets‘ nutzen repetitive Gesprächsmuster für ihr ernstes Spiel. Natürlich erfüllt dort vor allem die kunstvolle Reimbindung den Tatbestand der Variation in Repetition, und dies sowohl in formal monologischen wie in dialogischen Sprechsituationen. Letztere sind vielleicht für geistliche Versdichtung essentiell, da das lyrische Ich ja noch in der Verneinung eines transzendenten, göttlichen Gegenübers mit diesem rechnet, rechtet und redet, die Dichter also – wie die althebräischen Psalmisten – eine dialogische Denk- und Sprechhaltung zumindest suggerieren.

George Herbert (1593–1633), „that most psalmodic of English poets“ (Alter 1987: 259), war ein Meister dieser im Kern dialogischen Dichtung, die um die „conversation between God and his servants“ kreist (Olson 1988: 17). Als gelehrter und rhetorisch geschulter Priester – in der anglikanischen Kirche gilt diese Amtsbezeichnung auch für verheiratete Geistliche wie Herbert – war er natürlich mit den Wiederholungsmustern in Lehrgesprächen, Meditationsübungen, Katechismus und Liturgie vertraut. Zugleich nutzte Herbert das Variationsrepertoire der englischen und neulateinischen Versdichtung seiner Zeit. Seine intellektuell äußerst anspruchsvolle, jedoch zu Herzen gehende geistliche Lyrik war zwar wegen ihrer komplexen Formen und Argumentationsmuster nicht singbar. Aber sie erfreute sich auch außerhalb der englischen Staatskirche bei Calvinisten, Baptisten, Quäkern und anderen Nonkonformisten großer Beliebtheit. Spätere Liedfassungen wie die des populären methodistischen Dichters John Wesley versuchten, Herberts „rebelliousness“ (Vendler 1975: 132) abzumildern und formal, nämlich in der vierzeiligen kreuzgereimten Kirchenliedstrophe, einzuhegen.[2] Nur in dieser domestizierten Schwundstufe gelangten einige seiner Gedichte in die Gesangbücher und den gottesdienstlichen Gebrauch.

Wer war dieser Mann, der heute außerhalb der gebildeten englischsprachigen Welt ziemlich unbekannt ist? George Herbert wird am 3. April 1593 (Shakespeares *Venus and Adonis* ist gerade erschienen) als Spross einer angesehenen Landadelsfamilie im walisischen Montgomery, an der Grenze zu England, geboren. Mit 16 Jahren beginnt er das Studium am ehrwürdigen Trinity College in Cambridge. Sieben Jahre

1 Ich benutze hier und im Folgenden generische Personenbezeichnungen, solange nicht spezifische Geschlechter gemeint sind.

2 Der Vergleich ist auch hier Vater der Erkenntnis, wie Vendler anhand von Wesleys Bearbeitungen zeigt: „From his crampings of Herbert into orthodoxy, we learn that doctrine can, in Herbert’s case, coexist with inner freedom and psychological accuracy.“ (Vendler 1975: 136)

später, im Todesjahr Shakespeares, erwirbt Herbert den Mastergrad, wird zum *Fellow* seines Colleges und zum *Reader* (also Dozenten) im Fach Rhetorik gewählt. Wegen seiner exzellenten Griechisch- und Lateinkenntnisse dient er zwischen 1618 und 1628 zudem als *Public Orator* seiner Universität, wegen seiner adeligen Herkunft in den Jahren 1624/25 auch als Mitglied des Parlaments in London.[3]

Mit Mitte dreißig aber gibt Herbert alle seine weltlichen Ämter auf. Er lässt sich 1629 zum anglikanischen Priester ordinieren, heiratet und geht als Landpfarrer nach Fugglestone St. Peter und Bemerton, zwei Dörfer westlich von Salisbury in Wiltshire. Dort stirbt Herbert erst neununddreißigjährig an der Schwindsucht. In seinem Todesjahr 1633 erscheint die Sammlung seiner englischen Lyrik: *The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations*. Dieser Band begründet Herberts Ruf als Meister der ‚devotional poetry‘ des 17. Jahrhunderts. Mit ihm beginnt, so die *Columbia History of British Poetry*, das „New Divine Lyric“, das auf dem reformatorischen Verständnis des *sola fide*, des Glaubens nicht als Leistung, sondern als Geschenk beruht (Strier 1994: 241). Den meisten anglophonen Dichtern ist Herbert noch immer ein Begriff, weniger wegen seiner zu Lebzeiten viel gerühmten Frömmigkeit und karitativen Tätigkeit, sondern wegen der nicht nur im Vergleich zur deutschen oder französischen Barocklyrik unaufdringlich komplexen, aber natürlich klingenden Sprach- und Formkunst seiner Gedichte. Herberts *Temple* bietet daher ein Musterbeispiel des „Anglican plain style“ (Marcus 1980: 179).

Als Landpfarrer wusste Herbert, dass auf der Kanzel andere rhetorische Strategien gelten als in der Dichtung. In seinem posthum publizierten Handbuch schrieb er 1652 über den „Countrey Parson“: „the character of his Sermon is Holiness; he is not witty, or learned, or eloquent, but Holy. A Character, that Hermogenes [ein Schüler des Sokrates] never dream’d of“ (zit. nach Hutchinson 1945: 233). Zuerst müsse der Prediger geeignete, nämlich bewegende, ja verzückende Bibelstellen aussuchen: „moving and ravishing texts, whereof all Scripture are full.“ Diese müsse er auslegen, in einer affektiven, direkt zu Herzen gehenden Sprache: „by dipping, and seasoning [würzen] all our words and sentences in our hearts, before they come into our mouths, truly affecting, and cordially expressing all that we say; so that the auditors may plainly perceive that every word is hart-deep“ (zit. nach Hutchinson 1945: 233).

Als geschulter Rhetoriker, als Rhetor (‚orator‘) seiner Universität und als Lyriker wusste Herbert um die persuasive Prägnanz einer Sprache, die sich zwar nicht – wie so oft in seinem Zeitalter – in gesuchten Metaphern und „conceits“ (*concetti*) erschöpft, wohl aber komplexe Gemütszustände wie „rebellion, frustration or delusion“ (Cockroft 2005: 251) nachvollziehbar gestaltet. Dass auch heutige Leser Empathie mit Herberts lyrischem Ich empfinden, liege an seiner dichterischen Anwendung der augustinischen Harmonie von Verstand und Gefühl und an Melanchthons Auffassung

3 Über den Widerstreit zwischen rhetorischer Finesse und ästhetischer Schlichtheit vgl. Wilcox 2003: 63: „Herbert may be said to have Christianized the inheritance of classical oratory.“

vom Glauben als einer komplexen Emotion, dem Zusammenspiel von Herz, Hirn und den Sinnesorganen des Menschen (vgl. Cockcroft 2005: 249).

„The Collar“ (W 526)[4] ist ein gutes Beispiel für Herberts Veranschaulichung des Glaubens als eines sozusagen dramatischen Geschehens. Der Titel ist ein homophones Wortspiel. Einerseits meint er den beengenden Kragen, auch das eiserne (nach Deut. 28, 48) oder das sanfte Joch (nach Mt 11, 29 f.). Andererseits bezeichnet das Wort einen cholerischen oder besser wahnhaften Anfall. Und tatsächlich inszeniert Herbert in den ersten 32 wild bewegten, mal kurzen, mal langen Verszeilen dieser „study in disorder“ (Wilcox 2007: 527) ein verzweifeltes Selbstgespräch. Es verbindet retrospektive Erzählung im Präteritum („I struck the board“) mit „self-quotation“ im Präsens (Vendler 1975: 132), in wiederholten rhetorischen Fragen, hektischen Ausrufen, vehementen Anklagen:

The Collar.

I struck the board, and cry'd, No more.
I will abroad.
What? shall I ever sigh and pine?
My lines and life are free; free as the rode,
Loose as the winde, as large as store.
Shall I be still in suit?
Have I no harvest but a thorn
To let me bloud, and not restore
What I have lost with cordiall fruit?
Sure there was wine
Before my sighs did drie it: there was corn
Before my tears did drown it.
Is the yeare onely lost to me?
Have I no bayes to crown it?
No flowers, no garlands gay? all blasted?
All wasted?

Diese Fragekaskade ist nicht rhetorischer Natur. Sie ist auch kein Ausdruck „heiligmäßiger curiositas“ (Schrott 2012: 121), die in manchen Heiligenreden vorgeführt wird. In diesem Text klagt und schreit ein aufgewühltes Herz. Ihm antwortet in den nächsten zehn Zeilen offenbar der kühle, klügelnde Verstand, so wie die frommen Freunde Hiobs dem klagenden Dulder:

Not so, my heart: but there is fruit,
And thou hast hands.
Recover all thy sigh-blown age
On double pleasures: leave thy cold dispute
Of what is fit, and not forsake thy cage,

4 Ich zitiere hier und im Folgenden alle Gedichte Herberts aus Wilcox' kritischer Edition von 2007 mit der Sigle W.

Thy rope of sands,[5]
Which pettie thoughts have made, and made to thee
Good cable, to enforce and draw,
And be thy law,
While thou didst wink and wouldst not see.

Das rasende Herz aber schlägt diese Mahnungen und den biblischen Imperativ „Take heed“, der 38-mal in der *King James Bible* auftaucht, in den Wind. Und es wiederholt seine Drohung, sich davon zu machen [„I will abroad“]:

Away; take heed:[6]
I will abroad.
Call in thy deaths head there: tie up thy fears.
He that forbears
To suit and serve his need,
Deserves[7] his load.

Dann aber, im Moment der größten Panik, von jedem Wort wilder und wahnsinniger geworden, fühlt sich plötzlich das lyrische Ich sanft als Kind angeredet. Und in seiner instinktiven Erwiderung, die jedes Argument ersetzt, kommt es (und damit auch das Gedicht) zur Ruhe:

But as I rav'd and grew more fierce and wilde
At every word,
Me thoughts I heard one calling, *Childe*:
And I reply'd, *My Lord.*

Was als eine veritable Tirade gesteigerter Selbstanklage begann, mündet unverhofft in den Anfang eines Dialogs als „Wechselrede von Anrede und Erwiderung“ (Schrott 2012: 107). Und mit diesem Dialogbeginn endet das Gedicht, als entzöge sich das nun folgende, intime Gespräch jeder dichterischen Darstellung.[8]

In anderen Dialoggedichten Herberts kann man dagegen die „dynamic of alternation“ (Cockcroft 2005: 251), das unvorhersehbare Drama der Wechselrede mit ihren variierenden Wiederholungen und Haltungen studieren. Zum Beispiel in „Time“ (W 431f.), wo die fromme Seele mit der sensenschwingenden Zeit ins theologische Gericht geht und selbst die letzte, frustrierte Gegenrede des Schnitters, mit der das Gedicht endet,

5 „A proverbial phrase [...] for attempts at the impossible“ (W 528).
6 Martz (1986: 14f) liest das „Away; take heed“ als brüske Zurückweisung einschlägiger jesuanischer Warnungen, z. B. in Lk 11, 35 oder 12, 15.
7 „A pun on de-serves (undoes service, or ‚forbears to serve‘)“ (W 528).
8 Die schlichte Anrede Gottes und die instinktive Erwiderung seines Kindes erinnert an die ähnlich bündige Hinwendung des auferstandenen Jesus zu Maria Magdalena in Joh 20, 14–16. „One word from both speakers completely transforms the atmosphere; acceptance replaces confusion and insistence. In the poem, as in this narrative, not a single question is answered, and no adequate explanation is given.“ (Olson 1988: 21)

seine Herrschaft bestreitet: „This man deludes: / What do I here before his door? / He doth not crave less time, but more.“[9] Ein anderes Beispiel ist das „Dialogue-Antheme“ (W 581), ein fast stichomythisch strukturiertes Wortgefecht zwischen dem Tod und dem Christen, der an das ewige Leben glaubt. Der Titel des Gedichts bezieht sich auf den altkirchlichen Ritualgesang der Antiphon (*anthem*), den Wechselgesang in der Gregorianik und späteren Formen antiphonaler Kirchenmusik, die zur Zeit Herberts vor allem biblische Texte in dialogische Formen überführte. Der Duktus des Gedichts erinnert an die paulinische Verspottung des Todes in 1. Kor. 15, 55, mit der Streit anhebt:

A Dialogue-Antheme.

Christian. Death.
Chr. Alas, poore Death, where is thy glorie?
Where is thy famous force, thy ancient sting?
Dea. *Alas poore mortall, void of storie,*
Go spell and reade[10] *how I have kill'd thy King.*
Chr. Poore Death! and who was hurt thereby?
Thy curse being laid on him, makes thee accurst.
Dea. *Let losers talk: yet thou shalt die;*
These arms shall crush thee. Chr. Spare not, do thy worst.
I shall be one day better then before:
Thou so much worse, that thou shalt be no more.

Die strenge Form der vierzeiligen, durch den Kreuzreim verschränkten Wechselrede wird in der achten Zeile gebrochen, wenn der Christ dem Tod ins Wort fällt und dann mit einem pointierten Paarreim das Paradox der Auferstehung ins Feld führt, nach jenem Versprechen im letzten Buch der Bibel: „And God shall wipe away all tears from their eyes; and there shall be no more death“ (Offb. 21, 4).[11]

In „Dialogue“ (W 407f.), einer weiteren poetischen Wechselrede Herberts, liegt der Fall ganz anders. Hier klagt die elende Seele, überzeugt von ihrer Erbärmlichkeit („wretch“), ihrem „sweetest saviour“ ihr Leid. Diesmal hat das Gedicht fast die regelgerecht gebaute, reich gereimte, singbare Gestalt eines Kirchenlieds. Hier antwortet der Heiland, in kursiv gesetzten Strophen, seinem halb rebellischen, halb verzweifelten Kind („child“):

9 W 433. Die Seele will mehr Zeit, nämlich die Ewigkeit, denn nach Offb. 10, 6 („there should be time no longer“) ist die Zeitlichkeit aufgehoben, „soll hinfort keine Zeit mehr sein“ (Luther).

10 Auch als Wortspiel lesbar: „read thy gospel“, ‚lies das Evangelium‘.

11 Wilcox verweist zudem auf den Schlussvers im zehnten Sonett von John Donnes *Divine Meditations* von 1633, in dem freilich nur das triumphierende lyrische Ich spricht: „And death shall be no more, death, thou shalt die“ (Wilcox 2007: 582).

Dialogue.

Sweetest Saviour, if my soul
    Were but worth the having,
Quickly should I then controll
    Any thought of waving.
But when all my care and pains
Cannot give the name of gains
To thy wretch so full of stains;
What delight or hope remains?

What (childe) is the ballance thine,
    Thine the poise and measure?
If I say, Thou shalt be mine;
    Finger not my treasure.
What the gains in having thee
Do amount to, onely he,
Who for man was sold, can see;
That transferr'd th'accounts to me.

Herberts Heiland nimmt, nicht ohne milde Ironie, die buchhalterische Metaphorik des „ingenious dialectician“ (Vendler 1975: 124) auf. Der fragt rhetorisch nach dem Wert seiner Seele, beklagt seinen ausbleibenden Gewinn, sein fehlendes Verdienst („merit“). Gott antwortet: Nur der Schatz der unverdienten Gnade gleiche („ballance“) das menschliche Schuldenkonto („account“) aus. Was das koste („amount to“), könne nur ermessen, wer das Heil der Menschen mit seinem Tod erkaufte („for man was sold“). In der dritten Strophe hat das lyrische Ich immerhin verstanden, dass seine Erlösung höher ist als alle Vernunft („beyond my savour“). Aber welche Vorstellung („designe“) gibt es auf („resigne“)? Die Hoffnung auf Rettung oder die Idee der Werkgerechtigkeit? Letzteres, so die göttliche Replik in der letzten Strophe, wäre die Lösung, wenn das Geschöpf die Menschwerdung Gottes („my resigning“) nur ohne Murren („pining“) annehmen könnte. Aber erst das Leiden des Gottessohns und Schmerzensmanns („all smart“) rührt das Herz des lyrischen Ich, und es fällt, überwältigt, seinem „saviour“ in der letzten Zeile ins Wort:

But as I can see no merit,
    Leading to this favour:
So the way to fit me for it,
    Is beyond my savour.
As the reason then is thine;
So the way is none of mine:
I disclaim the whole designe:
Sinne disclaims and I resign.

That is all, if that I could
    Get without repining;
And my clay my creature would

Follow my resigning.
That as I did freely part
With my glorie and desert,
Left all joyes to feel all smart ----
Ah! no more: thou break'st my heart.

„Dialogue" führt vor, wie sophistisches Räsonnement vom Mitleid, von der Gefühlsaufwallung des Herzens abgelöst wird.[12] Ein verwandtes Thema – die fast schon verstockte Selbsterniedrigung – wird in „Love (III)" (W 661) eher erzählerisch verhandelt. Es ist das letzte Gedicht in *The Temple*, ausgesprochen schlicht im Ton, aber reich an theologischen Gedanken und biblischen Prätexten. Im Hintergrund stehen das Mahl der Liebenden im Hohelied (2, 4–6), die Einladung an den Tisch des Herrn in Psalm 23, 5 und einige neutestamentliche Texte: Jesu eschatologisches Versprechen der Tischgemeinschaft (Luk 12, 37), sein Gleichnis vom königlichen Hochzeitsfest (Mt 22, 1–10) und die Einladung zum intimen Abendmahl, von dem die Offenbarung spricht (3, 20). Auch die liturgischen Texte aus dem *Book of Common Prayer*, vor allem die „Order of Holy Communion" und das „Prayer of Humble Access", klingen hier an (W 658). In charakteristischer Schlichtheit erzählt Herberts Sprecher von der Einladung der göttlichen Liebe:

Love.

Love bade me welcome: yet my soul drew back,
Guiltie of dust and sinne.
But quick-ey'd Love, observing me grow slack
From my first entrance in,
Drew nearer to me, sweetly questioning,
If I lack'd any thing.

Die Wechselrede zwischen dem freundlichen Gastgeber und seinem widerstrebenden Gast beginnt mit der zweiten Strophe:

A guest, I answer'd, worthy to be here:
Love said, you shall be he.
I the unkinde, ungratefull? Ah, my deare,
I cannot look on thee.
Love took my hand, and smiling did reply,
Who made the eyes but I?

In der dritten Strophe und erst, als der Eingeladene begreift, dass von ihm kein Dienst verlangt wird, sondern *ihm* aufgewartet wird, endet der Dialog. Der Sprecher gibt seine Widerrede auf, verstummt und nimmt Platz am Tisch des fleischgewordenen Herrn:

12 „The pleasure of the poem comes from seeing sophistry rebuked; poetry and sophistry are deadly enemies, and Herbert must have been able to recognize [...] the hollowness of his own self-justifications with their air of specious dialectic and special pleading." (Vendler 1975: 125)

Truth Lord, but I have marr'd them: let my shame
Go where it doth deserve.
And know you not, sayes Love, who bore the blame?
My deare, then I will serve.
You must sit down, sayes Love, and taste my meat:
So I did sit and eat.

Zum Abschluss komme ich zu einem von Herberts bekanntesten Gedichten. Es heißt „Deniall“ (W 288f.), also Verweigerung, Ablehnung, Leugnung, und beginnt als eine Art frühmoderner Klagepsalm, in der Form eines Gebets. Aber dieses Gebet handelt vom Gefühl einer unerträglichen Gottesferne, der auch durch fromme Übungen („devotions“) nicht beizukommen ist. Was immer der Fromme tut, dessen Herz so gebrochen ist wie seine Verse – Gott hört nicht, reagiert nicht. Die semantische („disorder“, „alarms“) oder wortwörtliche („no hearing“) Wiederholung der reimlosen letzten Zeile der ersten vier Strophen illustriert den stehenden Sturmlauf des verzweifelten Sprechers. Schon in der dritten Zeile bricht der gerade etablierte Jambus, als brächte Gottes Schweigen das lyrische Ich völlig aus dem Takt:

Deniall.

When my devotions could not pierce
Thy silent eares;
Then was my heart broken, as was my verse:
My breast was full of fears
And disorder:

My bent thoughts, like a brittle bow,
Did fly asunder:
Each took his way; some would to pleasures go,
Some to the wars and thunder
Of alarms.

Seine bis zum äußersten angespannten Gedanken splittern, wie der brüchige Bogen eines Schützen (oder eines Gambenspielers). Die höhnischen Einwürfe der Spötter, von denen schon in Psalm 22, 7–9 die Rede ist, treiben den Sprecher zur Verzweiflung. Er kann nicht verstummen in seiner Qual. Denn der abwesende Gott gab ihm zwar eine Stimme, lässt von sich selbst aber nichts hören:

As good go any where, they say,
As to benumme
Both knees and heart, in crying night and day,
Come, come, my God, O come,
But no hearing.

O that thou shouldst give dust a tongue
To cry to thee,
And then not heare it crying! all day long
My heart was in my knee,
But no hearing.

Wie eine stimmlose, ihrer Saiten beraubte Gambe oder Laute („untuned, unstrung“) liegt seine Seele irgendwo herum; der kraftlose, orientierungslose Geist hängt herab wie eine welke Blüte:

> Therefore my soul lay out of sight,
> Untun'd, unstrung:
> My feeble spirit, unable to look right,
> Like a nipt blossom, hung
> Discontented.

Im flehentlichen Appell der letzten Strophe nimmt Herbert das Bild vom Herzen als Saiteninstrument wieder auf. Und die Hoffnung auf eine erlösende Antwort wird sinnlich erfahrbar in den schlichten, aber reichen Assonanzen und den erst jetzt vollendeten Reimen der Schlussstrophe:

> O cheer and tune my heartlesse breast,
> Defer no time;
> That so thy favours granting my request,
> They and my minde may chime,
> And mend my rhyme.

Ich hoffe angedeutet zu haben, warum Herbert als Begründer einer ‚neuen geistlichen Dichtung' in der englischen Sprache der Frühen Neuzeit gelten kann. Im ernsten Spiel seiner fingierten Dialoge, in den variierten Wiederholungen des Reimklangs, des Refrains, der strophischen Schemata, der tradierten Formeln beharrlichen Bittens und Fragens und der jeweiligen Schlüsselwörter inszenierte dieser englische Rhetoriker, Landpfarrer und Dichter das Drama der Seele, die auf sich geworfen scheint, sich selbst aber nicht genug sein kann. Die beharrlichen Appelle des lyrischen Ich, deren repetitive Muster den emotionalen und semantischen Spielraum ständig erweitern, suggerieren dabei – und das ist seit den Psalmen das Vorrecht geistlicher Dichtung – die intime Nähe des vermeintlich unnahbar Fernen: des unverfügbaren Gottes.

Literatur

Alter, Robert (1987): Psalms, in: Ders./Frank Kermode (Hrsg.): *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 244–262.

Cockcroft, Robert (2005): Who talks whose language? George Herbert and the reader's world, in: *Language and Literature* 14/3, 245–258.

Hutchinson, F.E. (Hrsg.) (1945): *The Works of George Herbert*. Oxford: Clarendon Press.

Marcus, Leah Sinanoglou (1980): George Herbert and the Anglican Plain Style, in: Claude J. Summers/Ted-Larry Pebworth (Hrsg.): *‚Too Riche to Clothe the Sunne': Essays on George Herbert*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 179–193.

Martz, Louis L. (Hrsg.) (1986): *George Herbert and Henry Vaughan*. Oxford: Oxford University Press.

Olson, John (1988): Biblical Narratives and Herbert's Dialogue Poems, in: *George Herbert Journal* 12/1, 17–28.

Schöne, Albrecht (Hrsg.) (1963): *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*. München: Beck.
Schrott, Angela (2012): Heiligenrede in altspanischen Texten. Dialogprofile und Techniken der Redeinszenierung bei Gonzalo de Berceo, in: Nine Miedema/dies./Monika Unzeitig (Hrsg.): *Sprechen mit Gott. Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende*. Berlin: Akademie, 107–126.
Strier, Richard (1994): Lyric Poetry from Donne to Philips, in: Carl Woodring/James Shapiro (Hrsg.): *The Columbia History of British Poetry*. New York: Columbia University Press, 229–253.
Unzeitig, Monika (2012): Göttlich autorisiertes Sprechen. Sprechen mit Gott, in: Nine Miedema/Angela Schrott/dies. (Hrsg.): *Sprechen mit Gott. Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende*. Berlin: Akademie, 217–228.
Vendler, Helen (1975): *The Poetry of George Herbert*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Wilcox, Helen (2003): Herbert's „Enchanting Language“: The Poetry of a Cambridge Orator, in: *George Herbert Journal* 27/1, 53–66.
Wilcox, Helen (Hrsg.) (2007): *The English Poems of George Herbert*. Cambridge: Cambridge University Press.