

Fritz Gutbrodt 

## Miltons Monster, romantisiert

I.

Auch Milton war ein Zürcher. Nicht dass John Milton (1608–1674) hier als ein Lokalpoet präsentieren werden soll. Genau das Gegenteil ist der Fall für jenen weitgereisten Dichter, der in den letzten Jahren seines Lebens erblindend ein visionäres Epos schrieb, das alle Grenzen von Raum und Zeit bricht und gleichsam eine neue Sprache der Dichtung in England kreiert hat. Milton ist also alles andere als ein Lokalpoet mit einem lokalen Idiom. Aber man kann den ins Deutsche übersetzten Milton dennoch mit Fug und Recht als ein Zürcher Phänomen bezeichnen. Johann Jacob Bodmer hat mit *Johann Miltons Verlust des Paradieses* (1732) eine Prosa-Übertragung des wortgewaltigen englischen Heldenepos vorgelegt, das zum Zentrum des Literaturstreits zwischen Zürich und Leipzig, das heisst: zwischen dem Gottschederkreis auf der einen und Bodmer sowie Breitinger auf der anderen Seite hochstilisiert wurde. In gewisser Weise verdankt die deutsche Literatur dem Zürcher Milton ihre Ästhetik des Wunderbaren und Erhabenen, auf der Kant und die Idealisten ihren philosophischen Gestus, Klopstock und Hölderlin ihre poetische Diktion stützen konnten.

Was hier – das muss man zugeben – von einer Zürcher Warte aus gesagt wird. Den Stürmern und Drängern kam der Streit um Milton bald als eine nichtige oder geschmäcklerische Privatfehde eitler Literaturpäpste in einer ständisch und stilistisch überkommenen Gelehrten- und Poetenrepublik des 18. Jahrhunderts vor. Goethe und Herder setzten Miltons atemlos erhabenem Wortgefecht zwischen Engeln und Teufeln das lyrisch anmutende Volkslied oder die bodenständige Dramatik Shakespeares entgegen, wo sich auf der Bühne Könige und Vasallen tummelten, wo neben Kriegsschauplatz und königlichem Gemach auch mal eine einsame Insel oder eine zwielichtige Taverne den Ort abgab für literarische Kultur. All das wäre beim späten Milton weder denkbar noch dichtbar: *And chiefly thou O spirit [...]: what in me is dark / Illumine; what is low raise and support; / That to the highth of this great argument / I may assert eternal providence, / And justify the ways of God to men.*<sup>1</sup> (I: 17–26). Für Bodmer im damaligen konservativen, theaterfeindlichen Zürich tönte diese grandiose Geste viel angenehmer und vornehmer als Shakespeares urbane Dichtung: *Und du*

---

<sup>1</sup> John Milton, *Paradise Lost*, I: 17–26. Zitiert wird nach der Ausgabe von John Carey und Alastair Fowler (Hgg.), *The Poems of John Milton*, London und New York: Longman 1968. Die Ausgabe enthält ausführliche Fussnoten mit Worterklärungen sowie Verweise auf populäre oder literarische Quellen, auf die ich mich im folgenden des öfteren stütze.

vornehmlich, o Geist (...). Erleuchte, was in mir dunckel ist; erhöhe und unterstütze, was niedrig ist, dass ich der Hoheit meines edlen Vorhabens gemäss die ewige Vorsehung vertheidigen, und die Wege Gottes unter den Menschen retten möge.<sup>2</sup> Dem streitbaren Bodmer ging es zuerst einmal um die Rettung der deutschen Literatur. Sein Milton sollte sich als ein Zürcher Winkelried oder vielmehr als ein aufsässiger Satan in die Phalanx der französisch-deutschen Literatur *à la Molière et Gottsched* mit all ihren gepuderten Perücken und ondulierten Vorstellungen der klassischen Kunst stürzen. Miltons Epos war die Speerspitze im Zürcher Literaturstreit mit Leipzig. Schon 1720 hatte Bodmer seine Übersetzung von *Paradise Lost* begonnen. 1732 wurde sie zum ersten Mal publiziert, 1742 folgte eine überarbeitete Fassung, zwischen 1754 und 1780 folgten vier weitere Versionen. Die erste bezeichnete er als *schweizerisch*, die zweite als *deutsch*, die dritte – ganz im Sinn der Miltonschen Erhöhung – als *dichterisch*.<sup>3</sup> Schweizerisch PLUS deutsch GLEICH dichterisch: Das war die Summe von Bodmers Projekt einer neuen Literaturkritik.

<sup>2</sup> Johann Miltons Episches Gedichte von dem verlohrnen Paradiese, übertragen von Johann Jacob Bodmer, Faksimiledruck der Bodmerschen Übersetzung von 1742, hg. von Wolfgang Bender, Stuttgart: Metzler, 1965. S. 2–3.

<sup>3</sup> Nachwort von Wolfgang Bender, in: Johann Miltons Episches Gedichte von dem Verlohrnen Paradiese. S. 19.

Hier geht es in der Folge um den Auftritt von Miltons Satan im zweiten Buch von *Paradise Lost*. Die Heerscharen der soeben aus dem Himmel verstossenen und in den Orkus gefallenen Engel sitzen dort im Pandämonium – dem Hauptort der Hölle, der gleichsam als Parlament der Dämonen fungiert – und diskutieren unter Satans Leitung, ob sie den Himmel gewaltsam im Kampf zurückerobern sollen. Satan macht sich schliesslich allein auf die Suche nach der sagenhaften dritten Welt, von der erzählt wird, dass sie sich zwischen Himmel und Hölle befinde und dass dort aus göttlicher Hand eine ganz andere Kreatur geschaffen wurde. Die Engel und Teufel interessieren sich für jenes dritte Wesen, das nicht göttlich ist, und das als Menschengeschlecht schon bald die Erde bevölkern soll. Soviel, und nicht mehr, weiss man aus Gerüchten, und während die Engel sich für den göttlichen Anteil an den Menschen interessieren, interessieren sich die satanischen Rebellen für das Verführbare an ihnen. Das zweite Buch von *Paradise Lost* endet mit Satans Ankunft vor dem Tor zur Hölle, durch das er zur besagten neuen Welt, das heisst: ins Paradies Adams und Evas gelangen will. Links und rechts vor dem Höllentor sitzen jene zwei Monster, die hier unserer Konferenz hybrider Gestalten zugefügt werden:

*Before the gates there sat  
On either side a formidable shape;  
The one seemed woman to the waist, and fair,*

*Voluminous and vast, a serpent armed  
With mortal sting: about her middle round  
A cry of hell hounds never ceasing barked  
With wide Cerberian mouths full loud, and rung  
A hideous peal: yet, when they list, would creep,  
If aught disturbed their noise, into her womb,  
And kennel there, yet there still barked and howled,  
Within unseen. [...]*

*The other shape,  
If shape it might be called that shape had none  
Distinguishable in member, joint, or limb,  
Or substance might be called that shadow seemed,  
For each seemed either; black it stood as night,  
Fierce as ten Furies, terrible as hell,  
And shook a dreadful dart; what seemed his head  
The likeness of a kingly crown had on.<sup>4</sup>*

In Bodmers Prosa:

*Nächst bey den Pforten sass an jeder Seite ein grässlich gestaltetes Bild. Das eine schien eine Frau von dem Haupt bis zu dem mittlern Leibe, und schön, aber endigte sich unten garstig in viele schuppigte Ringe, die übergroß waren, und sich in einander schlungen; eine Schlange mit einem tödtlichen Stachel gewaffnet. Wo sie saß, umringte sie eine Schaar Höllenhunde, die ohne Aufhören über-*

*laut belleten, mit weiten cerberischen Mäulern, und ein erschreckliches Geheul erhuben; doch wenn sie in ihrem Rasen gestört wurden, konnten sie, so oft es ihnen gefiel, in ihren Bauch, als in ihre Höle, hineinkriechen, wo sie doch immerfort belleten und heuleten, ob sie gleich nicht gesehen wurden. [...] Die andere Gestalt, wenn ich so nennen darf, was keine Gestalt hatte, daran man einiges Gliedmaß, einiges Theil, oder Gelencke hätte unterscheiden können, und das kein selbständiges Wesen, sondern ein Schatten, oder beydes zugleich, schien, stuhnd da so schwarz, wie die Nacht, so tobend wie zehn Furien, und so erschrecklich wie die Hölle; es drehete in der Hand einen fürchterlichen Wurfpeil; auf dem Theile, das sein Haupt zu seyn schien, stuhnd etwas einer königlichen Krone gleich.<sup>5</sup>*

Wie sich herausstellt, sind diese Gestalten *Sin* und *Death*, das heisst: Sünde und Tod. Im folgenden soll zuerst die Hybridität der beiden Figuren exponiert werden, um dann in einem zweiten Schritt deren Rezeption in der Romantik als eine Wirkung ihres hybriden Wesens exemplarisch oder vielmehr kursorisch zu beleuchten.

Und damit steht auch schon die These dieses Essays vor Miltons und Bodmers Höllentor: Hybridität ist ein Effekt der

<sup>4</sup> Milton, Paradise Lost, II: 648–673.

<sup>5</sup> Johann Miltons episches Gedichte von dem verlorhnen Paradiese, S. 83–85.

Lektüre und der Interpretation (ein hermeneutischer Effekt also), ein Moment der Verunsicherung über die Identität der Subjekte und Objekte in der Welt. Und diese Unsicherheit, die das Wahrgenommene nicht auf ein Bekanntes zurückführen lässt, die zu keiner genau definierten Kategorie der Welt gehört und die nicht auf einen klar bestimmten Ort in der Hierarchie der Dinge und Lebewesen reduzierbar ist: gerade diese Unsicherheit bringt einen Akt der Sinnstiftung hervor, in dem Disparates kombiniert wird und in dem aus etwas Undeutlichem ein zu deutendes Fremdes und Neues wird. Bei Milton wird dieses hybride Fremde nach einer uralten Tradition aus Antike und Mittelalter als ein Monster präsentiert. Das Hybride ist bei Milton auch ein Monster.

Eine andere Manifestation des verwunderlich Fremden und Hybriden ist bei Milton die Frau. Weil aus Platzgründen der Zusammenhang zwischen dem Monster *Sin* und der Frau nicht im einzelnen dargestellt werden kann, soll dieser hier zumindest einmal postuliert werden. Denn eine Diskussion der beiden Monster Sünde und Tod am Höllentor Miltons müsste diese eigentlich dem anderen Paar in *Paradise Lost* gegenüber stellen. Die Rede ist von Adam und Eva, die im späteren Teil des Epos ja auch an einem Tor sitzen, am Ausgang aus dem Paradies nämlich. Und so wie Satan im 2. Buch als Erzeuger von *Sin* und *Death* präsentiert wird, erscheint die Gottheit weiter hinten als Schöpfer von Adam und Eva. Das sei hier zumindest angemerkt, und die im ein-

zelnen unausgeführte Parallele taucht dort schon auf, wo von *Sin* als eine Art hybride Frau und von *Death* als etwas Männlichem die Rede ist.

## II.

*Before the gates there sat/ On either side a formidable shape.* Das also sieht der Leser aus der Perspektive Satans im zweiten Buch von *Paradise Lost*. Auf der einen Seite sitzt ein Wesen halb Frau, halb Hund mit einem Schwanz einer Schlange. Auf der anderen Seite ist ein Wesen halb Substanz, halb Schatten, mit so etwas wie einer Königskrone auf dem Kopf. Das Hybride an ihnen ist zuerst einmal ihre Form: *formidable shape*. Das Hybride an ihnen ist aber auch, dass sie halb präsent sind in Miltons Hölle und halb herkommen aus anderen Dichtungen oder Mythen. Satan bzw. der Erzähler des Epos versucht die Identität der Gestalten zu beschreiben mit einer Referenz auf bereits bekannte mythische Wesen. Der Erzähler ›googelt‹ gleichsam das hybride weibliche Wesen und kommt dabei zu dem folgenden Ergebnis aus dem World Wide Web der monströsen Sagenwelt. Die beiden folgenden Vergleiche wurden in der bereits zitierten Passage aus *Paradise Lost* noch ausgespart:

*Far less abhorred than these  
Vexed Scylla bathing in the sea that parts  
Calabria from the hoarse Trinacrian shore:  
Nor uglier follow the Night-hag, when called*

*In secret, riding through the air she comes  
Lured with the smell of infant blood, to dance  
With Lapland witches, while the labouring moon  
Eclipses at their charm.*<sup>6</sup>

Die weibliche Figur wird mit der Scylla verglichen, dem See-  
monster mit Frauenkörper, sechs Hundeköpfen um die Hüfte,  
zwölf Hundebeinen und einem Fischeschwanz. Ovid erzählt,  
wie sie als Nymphe einst badete in einem Wasser, das von Circe  
aus Eifersucht vergiftet wurde. Der Körperteil im Wasser wurde  
zu einem Gewimmel von Tieren, die alle Fischer, die sich Scylla  
nähernten, attackierten und auffrassen. Circe rächte sich mit  
dieser Metamorphose an der Nymphe, weil diese vom Fischer  
Glaucus begehrt wurde, in den sich Circe selbst verliebt hatte.  
Glaucus selbst war in seiner Liebe zur Nymphe selbst zu einem  
hybriden Wesen geworden, halb Mann, halb Fisch. *Paradise Lost*  
erzählt also eine Geschichte von der Liebe eines hybriden Manns  
zu einer Nymphe, die hybridisiert wird, um die Geschichte von  
der hybriden Gestalt am Höllentor zu illustrieren. Ein Hybrid für  
eine Hybride für eine Hybride. Die Referenz wird selbst zu einem  
Art Fisch-Schwanz, der auf ein Subjekt verweist, das wie die  
Nymphe gleichsam in zwei Elementen, halb im Wasser und halb  
in der Luft lebt; das heisst: halb in *Paradise Lost* und halb in  
der antiken mythologischen Tradition.

.....  
<sup>6</sup> Milton, *Paradise Lost*, II: 659–666.

Die zweite Referenz Miltons – jene auf die *Night-Hag* –  
verweist auf Hekate, Göttin der Hexen und Hebammen.  
Sie wird angerufen als das Prinzip der Verwandlung, von dem  
Miltons Beschreibung der Monster vor dem Höllentor handelt.  
Die Hexen sind Agenten von Zauberkunst und Verwandlung,  
oft wird ihnen Lappland als Heimatland zugewiesen. Hekate  
wacht aber auch Matrone der Hebammen über die Geburt als  
Neubeginn oder Eintritt ins Leben. Zudem waltete sie über  
die Wegkreuzungen als Bild von Vieldeutigkeit und  
Vervielfältigung. Oft wird sie als dreifacher Körper an  
einer Wegkreuzung gezeigt, manchmal als Körper mit drei  
Köpfen. Auf manchen Darstellungen trägt sie eine Krone.  
All diese ikonographischen Elemente werden von Milton  
mehrfach assoziativ ins Spiel gebracht und reflektieren  
Elemente der Beschreibung des weiblichen Monsters *Sin*,  
während die mit Hekate assoziierte Krone schon auf das  
männliche Monster *Death* zugreift. Die sich überkreuzenden  
symbolischen Zeichen entsprechen der Situation Satans.  
Er steht symbolisch an einer Kreuzung zwischen Hölle und  
Paradies, und da sieht er hybride Kreuzungen von Wesen,  
deren eines eine Krone trägt. Es ist verwirrt in Miltons  
Hölle, wo die Verweise als Verdoppelungen nichts verdeutlichen,  
sondern mehrere Deutungsmöglichkeiten in sich aufnehmen.

Soviel zu den Verweisen auf die literarische Tradition als  
eine Form der Hybridisierung. Sie sollen hier als eine Art

›additive‹ Hybridisierung beschrieben werden. Bild 1 führt zu Bild 2 & Bild 3, welche wiederum Bild 1 als Zusätze verändern. Man könnte auch sagen: Miltons Monster bilden eine Art kulturelles Mosaik aus verschiedenen Steinchen, die zusammen vielgestaltige Monster im eigentlichen Wort-sinn ›sym-bolisieren‹.

Das Hebammenmotiv, das Milton mit dem Verweis auf Hekate als ein Vor-Bild von *Sin* einführt, weist voraus auf die Herkunft, und das heisst hier ganz konkret: auf die Geburt von *Sin* und *Death*. Wie sich herausstellt, ist Satan ihr Vater. Und mehr noch: Diese Geburten, diese monströsen Ausgeburten, sind *inzestuös*, nicht unähnlich dem gleichsam inzestuösen, intraliterarischen Beziehungsgeflecht tradierter Symbole und Stoffe aus verwandten Mythen. Miltons Bilder bringen aus sich selbst ähnliche Bilder hervor. Die Hybridisierung bei Milton ist nicht nur als eine ›additive‹, sondern gleichsam auch als eine ›genealogische‹ zu beschreiben. Das soll jetzt näher untersucht werden. Die disparaten und doch ikonographisch aufeinander bezogenen Symbole werden vor dem Höllentor von *Paradise Lost* als eine monströse Familie konstituiert.

Der Schatten, der auch halb Substanz ist, stürzt Satan entgegen, als dieser sich dem Höllentor nähert. Er spielt sich als König des Territoriums auf (*where I reign king*, 698). Die beiden Super-Männer rüsten sich zum Kampf, die Hölle verdunkelt sich, das Echo des Waffenrasselns wird immer

lauter, die Szene spitzt sich zu. Plötzlich erhebt sich die Frauengestalt, rasselt ihrerseits mit dem Schlüssel zum Tor und schreit:

*O Father, what intends thy hand, she cried,  
Against thy only son? What fury, O son,  
Possesses thee to bend that mortal dart  
Against thy father's head?*

Danach ist – für Miltonische Verhältnisse – zuerst einmal Ruhe. Satan ist der Vater des Schattens. Er kommt schon bald zu einer weiteren Erleuchtung: Die weibliche Gestalt ist zudem auch seine Tochter. Wie Athene dem Haupt von Zeus entsprang, ist sie eine Ausgeburt von Satans Hirn:

*Thy head flames thick and fast  
Threw forth, till on the left side opening wide,  
Limest to thee in shape and countenance bright,  
Then shining heavenly fair, a goddess armed  
Out of thy head I sprung: amazement seized  
All the host of heaven; back they recoiled afraid  
At first, and called me Sin, and for a sign  
Portentous held me; but familiar grown,  
I pleased, and with attractive graces won  
The most averse, thee chiefly, who full oft  
Thy self in me thy perfect image viewing  
Becamest enamoured, and such joy thou took'st*

---

<sup>7</sup> Milton, *Paradise Lost*, II: 727-30.

*With me in secret, that my womb conceived  
A growing burden [...].*<sup>8</sup>

Monströser Horror: *Sin* ist nicht nur die Tochter Satans, sondern auch die Mutter seines Sohns. Wie Bodmer das formuliert:

*Dein Haupt von dicken und ungeheuren Flammen funkelte; bis dass zuletzt die lincke Seite eine weite Öffnung bekam, duch welche ich als eine Göttin gewaffnet, dir an Gestalt und Ansehen gantz ähnlich, damahls himmlisch schön, an das Licht hervorsprang: Das gantze Heer des Himmels entsetzte sich, und wich im ersten Schrecken zurücke, und gab mir den Nahmen der Sünde, und hielt mich vor ein Zeichen, das Unheil verkündigte. Aber als wir besser mit einander bekannt worden, gefiel ich ihnen, und gewann durch meinen anziehenden Reitz die widerwärtigsten, dich selbst vor allen andern; nachdem du dich selbst und deine eigene vollkommene Gestalt in mir sahest, wurdest du verliebt, und bezogest mit mir im verborgenen eine Lust, wovon mein Leib eine wachsende Bürde empfieng.*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Milton, *Paradise Lost*, II: 754–67.

<sup>9</sup> Johann Miltons episches Gedichte von dem verlohrnen Paradiese, 89-90.

Bodmers Übersetzung, die als Prosa den Blankvers Miltons in genaues Deutsch übersetzt, kann die Doppeldeutigkeiten des Englischen nicht überall nachahmen. *Sin* bezeichnet sich als ein *sign portentous*, was nicht nur ein unheilverkündendes Zeichen heisst, sondern sehr wörtlich auch ein tragendes (*portare*), will sagen ein trächtiges Zeichen meint. *Sin* und *sign* sind von der Buchstabenfolge her fast identisch. Das Zeichen steht der Sünde sehr nah in dieser mehr semiotisch als symbiotisch zu nennenden Familienkonstellation. Was Bodmer korrekt übersetzt mit *als wir besser miteinander bekannt worden*, heisst bei Milton viel vieldeutiger: *but familiar grown, I pleased*. Womit er die Familie im Wort *familiar* beschwört. Die Wortspiele und die Ähnlichkeit der Wörter verhalten sich bis auf die einzelnen Buchstaben hin irgendwie inzestuös zueinander. Die Familie ist in *Paradise Lost* eine Schreckengemeinschaft. Und die Familie wächst in dieser Hölle fast unermesslich. Wie der Vater so der Sohn: Kaum ist *Death* geboren, fällt er über seine Mutter her und zeugt mit ihr jene Hunde, die zuerst geboren werden, um dann – symbolisch, wie man sagen möchte – immer wieder in den Schoss zurückkehren, aus dem sie stammen: *into the womb/ That bred them they return*.<sup>10</sup>

Nochmals also: Satan ist der Vater von *Sin* und von *Death*, aber zugleich auch die männliche Mutter seiner eigenen Tochter. *Sin* ist die Mutter von *Death*, aber auch die Halb-

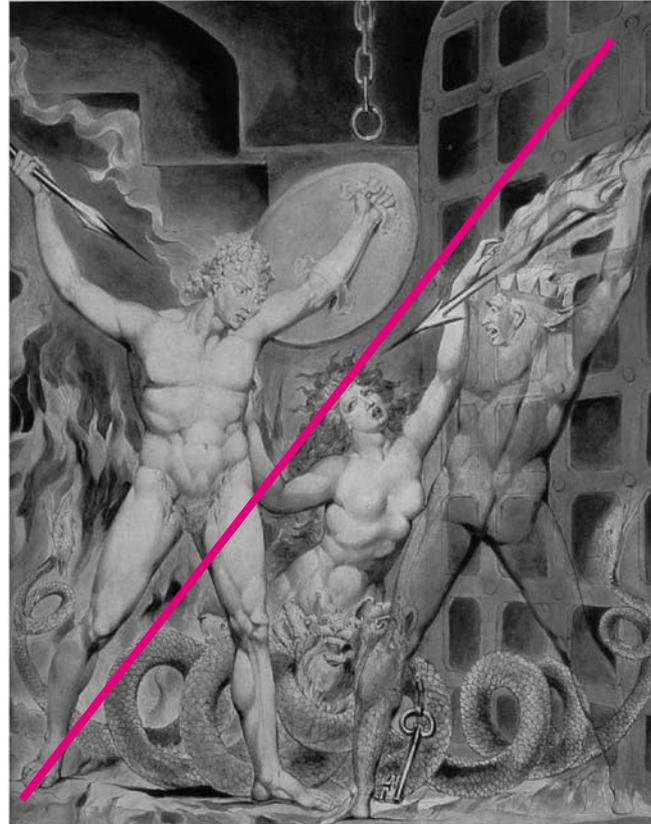
---

<sup>10</sup> Milton, *Paradise Lost*, II: 798–99.

schwester (halb Schwester) ihres Sohnes. *Death* ist der Sohn von *Sin*, aber auch der Vater ihrer Hundekinder. Satans Kopf ist ein männlicher, phallisch anmutender Körperteil, aus dem Flammen stossen, aber auch ein Organ, das sich öffnet wie ein Muttermund. Diese Selbstbezüge sind so verwirrend, dass dabei Satan auch als ein Narziss erscheint, der sich selbst in seiner Tochter als Spiegelbild sieht (nachdem du dich selbst ... in mir sahest). Diese Passage könnte man vergleichen mit jener späteren im Paradies, wo Eva sich im Spiegel des Wassers sieht. Als weibliche Narzissa ist Eva so ähnlich und doch verschieden von Narziss wie Satan von der Mutter, die er doch auch ist, wenn er seine Tochter aus seinem Haupt gebiert. Das wandelbare oder vielmehr sich verwandelnde Geschlecht ist bei Milton ein Hauptmotiv und – wie man sagen möchte – die Zeugung oder die Geburt des Hybriden als eines Hermaphroditen, das William Blake in seinen kolorierten Bildern zu seinem Epos *Milton* illustriert hat.

### III.

Lange bevor Blake den Figuren Miltons ein romantisches Gesicht gab und den Dichter selbst zum eigentlichen Helden des Epos machte, ist *Paradise Lost* – wie eingangs bereits erwähnt – zu einem Streitfall zwischen Bodmer und Gottsched geworden. Alles drehte sich in der Rezeption von Mil-



William Blake, *Satan, Sin and Death*, 1808; © Huntington Library

tons Text um die Frage der Beziehung zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Wunderbaren.<sup>11</sup> Ist es ›angemessen‹, in einem Epos allegorische Figuren als Handlungsträger auftreten zu lassen? Das war die Kernfrage. In den zitierten Szenen aus dem zweiten Buch von *Paradise Lost* werden ja nicht bloss zwei allegorische Figuren wie zwei monströse Fresken oder Fratzen an einer Kathedrale kurz gezeigt, sondern diese Allegorien von *Sin* und *Death* erheben sich, stürmen durch den epischen Text, haben eine genealogische Herkunft, ziehen die Leser sozusagen bis ins Schlafzimmer der Vorhölle hinein und sind so nicht bloss Personifikationen, sondern vielmehr Körper, Akteure und Agenten. Ist das zulässig? Kompromittiert dieser Verstoss gegen das traditionelle ›Aptum‹ die ebenso klassische Forderung nach Wahrscheinlichkeit in einem Epos? Oder lässt sich das, was Kritiker wie Gottsched als ›unwahrscheinlich‹ taxieren, in die Kategorie des ›Wunderbaren‹ eingliedern und für die Gattung des Epos legitimieren? Das sind die Fragen, die von Voltaire und Magny in Frankreich sowie Addison und Hurd in England vorbereitet wurden und die dann in den Literaturstreit zwischen Gottsched und Bodmer einfließen.

<sup>11</sup> Der Literaturstreit wird unter dem Aspekt des Wunderbaren historisch aufgearbeitet in Hans Otto Horch und Georg-Michael Schulz (Hgg.), *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Joseph Addison hatte in mehreren Nummern seiner Zeitschrift *The Spectator* von 1712 Miltons Epos eingehend gewürdigt, dabei aber auch die Allegorien kritisiert, die sein Gedicht unwahrscheinlich machen.

*Milton [...] has brought into it two actors of a shadowy and fictitious nature, in the persons of Sin and Death, by which means he has wrought into the body of his fable a very beautiful and well-invented allegory. But notwithstanding the fineness of this allegory may atone for it in some measure, I cannot think that persons of such a chimerical existence are proper actors in an epic poem, because there is not that measure of probability annexed to them which is requisite in writings of this kind [...].*<sup>12</sup>

Diese Kritik steht am Anfang einer poetologisch-ästhetischen Debatte, die fortan immer wieder auf diese beiden allegorischen Darstellungen zurückkommt<sup>13</sup>. Voltaire bezeichnet 1728 das Epos mit seinen kämpfenden Engel- und Teufelscharen als ›extravagant‹, Magny redet 1729 von Absurditäten. Bodmer hingegen hat 1740 mit der *Critischen*

<sup>12</sup> Joseph Addison, *The Spectator*, London: Longman o. J. Nr. 273 vom 12. Januar 1712, Band 4, S. 92–93.

<sup>13</sup> Für eine Darstellung dieser Rezeption in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts, siehe Steven Knapp, *Personification and the Sublime. Milton to Coleridge*, Cambridge, Mass. und London: Harvard University Press 1985. S. 51–65.

*Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* ein literaturkritisches Supplement zu seiner Übersetzung veröffentlicht, in der er Miltons Gedicht Buch für Buch erläutert und gegen seine Kritiker verteidigt.<sup>14</sup>

Heute amüsiert an der heftigen Kontroverse über die Szene am Höllentor, dass die strengen poetologischen Argumente in verschämter Weise den Skandal verdecken, dass Vater und Tochter, Mutter und Sohn miteinander monströse sexuelle Beziehungen haben. Auch das erschwerte die Akzeptanz der Allegorien als handelnde Personen. Milton hat ästhetisch und auch ethisch wenig Geschmack und Feinsinn gezeigt. So heisst es etwa in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* von 1751:

*Satan aber zeuget mit dieser seiner Tochter abscheulicher Weise ein Kind, nämlich den Tod: und dieses rasende und schmutzige Ungeheuer beschläft wieder seine Mutter [...]. Ob eine so schmutzige und wahrhaftig abscheuliche Allegorie Wahrscheinlichkeit genug habe, will ich [...] einem jeden seinen Gedanken davon lassen.*

---

<sup>14</sup> Johann Jacob Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen in einer Verteidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrnen Paradiese*, Faksimiledruck der Ausgabe von 1740, hg. von Wolfgang Bender, Stuttgart: Metzler 1966. Die Zitate aus der französischen Kritik des 18. Jahrhunderts sind aus Benders Nachwort, S. 3.

*Zum wenigsten sieht man nicht, warum die Sünde mit dem Tode noch einmal verbothener Weise hat zu halten müssen. Dieses hat in der Sache selbst keinen Grund mehr [...].*<sup>15</sup>

Ganz anders Bodmer, der in seiner *Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren* mit einem theologischen Prinzip die poetologische Frage der Wahrscheinlichkeit angeht. *Gott, der Grund und die Quelle aller Möglichkeit ist in derselben [d. h. in der unsichtbaren Welt der Geister] begriffen, und die übrigen Wesen darinnen sind in der alles-vermögenden Kraft seiner Schöpfung gegründet.*<sup>16</sup> Gott garantiert als Urgrund aller Erscheinungen, dass alle erdenklichen Wesen an einer Sinnstiftung teilhaben. Sie können nicht unwahrscheinlich sein, weil sie an der Wahrheit der göttlichen Kraft teilhaben. Das gilt auch für die bösen Geister und Allegorien, die lediglich negativ diese Wahrheit bestätigen. Die Sicherheit, mit der Bodmer die Wahrscheinlichkeit der Figuren *Sin* und *Death* beurteilt, zeugt nicht von einer toleranteren moralischen Haltung gegenüber der panischen Angst Gottscheds vor den Abscheulichkeiten der Höllen-Familie, sondern ist

---

<sup>15</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Faksimiledruck der 4. Auflage von 1751, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982. S. 214.

<sup>16</sup> Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*. S. 144.

vielmehr das Ergebnis einer ganz nüchternen, man möchte fast sagen puritanischen Haltung gegenüber der Sprache. *Die Leiber die ihnen mitgetheilet werden, sind ihnen von dem Poeten angezogen worden, und sonst von Natur fremd* (147), schreibt Bodmer, um dann später zu fragen: *Ist es nicht dem Buchstaben nach möglich, dass dergleichen geistliche, böse, mit so großer Stärcke versehenen Wesen würcklich seyn, und solche Handlungen ausüben?*<sup>17</sup> (151). Die Körper sind wie die Buchstaben etwas, denen der Dichter einer Handlung überwerfen kann wie ein Kleid, das diese Handlungen ausschmückt und ihre wahren oder wahrhaften Konturen zeigt. Bodmer lässt die Arbitrarität der Kleider und Buchstaben gelten und setzt alles daran, deren Stimmigkeit zu erweisen. Die Sünde und der Tod sind letztlich so abscheulich, wie sie von Milton dargestellt werden, und deshalb sind sie auch nicht unwahrscheinlich. Ganz im Gegenteil. Er zitiert das Wort aus dem Brief Jakobs, dass die Lust die Sünde gebiert und dass diese dann den Tod hervorbringt, sowie andere Stellen aus der Bibel, die Miltons Allegorien unterstützen und legitimieren. Miltons Figur der *Sin* macht aus der Sicht Bodmers Sinn.

---

<sup>17</sup> Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, S. 147 und 151.

#### IV.

Miltons Dichtung des Erhabenen hat in der englischen Romantik eine geradezu dominierende Rolle gespielt. Harold Bloom hat Milton, ein Wort Blakes aufnehmend, als »blockierenden Engel« dargestellt – »the Covering Cherub blocking a new voice from entering the Poet's Paradise.«<sup>18</sup> An ihm mussten die Romantiker ihre Schlüsselthemen der Beziehung von Originalität und Einfluss, Genialität und Nachahmung gleichsam abarbeiten. Originalität und Miltons Statur als gottähnliche, gleichsam allegorisch vorgestellte Vaterfigur werden so von Bloom als ein Effekt des *Sublime* deklariert, was eine genuin romantische Position in die moderne Literaturkritik verlängert. Hier interessiert, wie die Romantik die poetologisch motivierte Kritik an den Allegorien in Miltons Epos transformiert. Unter ihrer Hand werden die rhetorischen Figuren der Personifikation und Allegorie zu Repräsentationen des Erhabenen und somit zu einem zentralen Element ihrer Literaturtheorien. Ein Grund dafür ist die identitätsstiftende Kraft des Erhabenen, die Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* als Basis für eine (wenn auch prekäre) Autonomie der Ästhetik formulierte und die der Figur des Autors, Dichters und Künstler eben-

---

<sup>18</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press 1973. S. 35. Der »Covering Cherub« zitiert William Blakes Epos *Milton*.

falls eine geistiges und auch politisch-ökonomisches Selbst-Bewusstsein versprach.<sup>19</sup>

Das führt uns zu Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), der in seinem langen, mehrmals überarbeiteten Gedicht *The Rime of the Ancient Mariner* (1817) nochmals Miltons Monster auftreten lässt.<sup>20</sup> Coleridge hat neben einer Reihe fragmentarischer Gedichte oder Gedichte über das Fragmentarische vor allem als Literaturkritiker und Philosoph gearbeitet und dabei auch über Milton und Kant referiert. Sein *Rime of the Ancient Mariner* gehört zu jenen Gedichten, die Coleridge in den *Lyrical Ballads* seines Freundes William Wordsworth publizierte. Während Wordsworths Gedichte der Darstellung der Natur gewidmet sind, präsentiert der *Rime* das Übernatürliche. »Willing suspension of

<sup>19</sup> Knapp, Personification and the Sublime, S.74–82. In der amerikanischen Literaturtheorie des Poststrukturalismus spielt das Erhabene bzw. Sublime eine zentrale Rolle als identitätsstiftendes Moment. Allegorie und Apostrophe sind dabei zentrale Tropen. Siehe die auch psychoanalytisch motivierten Studien von Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975 und Neil Hertz, *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York: Columbia University Press 1985.

<sup>20</sup> Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, Vers 181–198, in: *Poetical Works*, hg. von Ernest Hartley Coleridge, London, Oxford und New York: Oxford University Press 1969.

disbelief«<sup>21</sup>: Mit diesen Worten definiert Coleridge 1817 in seiner *Biographia Literaria* die Kraft der Imagination, die nötig sei, um das Übernatürliche der Dichtung zur Darstellung zu bringen. Der *Rime* partizipiert also an der Frage des Wunderbaren und Wahrscheinlichen, die Jahre zuvor auch Bodmer beschäftigte, wobei für die Romantiker die Imagination diese Wahrscheinlichkeit aus sich selbst hervorbringen konnte.

Coleridges Gedicht erzählt von einem Seemann, der auf einer Schiffsreise ohne irgendwelchen Grund einen Albatros tötet und damit die Schuld für die Flaute auf sich lädt, die bald darauf das Schiff anhält und schliesslich die ganze Mannschaft ausser ihm umbringt. Der Mariner ist von da an als einzig Überlebender gezwungen, seine Geschichte immer wieder zu erzählen. Das Gedicht von diesem Wiederholungszwang dramatisiert diesen Zwang in seiner Publikationsgeschichte. 1798 erschien das Gedicht in *Lyrical Ballads* in einer fingierten Sprache des 16. Jahrhunderts; 1817 publizierte Coleridge es in separater Form zusammen mit Randglossen, die im Stil und in der Diktion des 17. Jahrhunderts verfasst sind, der Zeit Miltons also. Der Text inszeniert mit den Glossen als Lesespuren den Wiederholungszwang, von dem die Figur des Mariner im Gedicht erzählt. Diese

<sup>21</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria. Biographical Sketches of My Literary Life & Opinions*, Princeton: Princeton University Press, S. 312.

*And its ribs are  
seen as bars on  
the face of the  
setting Sun.*

*Alas! (thought I, and my heart beat loud)  
How fast she nears and nears!  
Are those her sails that glance in the Sun,  
Like restless gossamers?*

*The Spectre-  
Woman and her  
Death-mate, and  
no other on board  
the skeleton ship.*

*Are those her ribs through which the Sun  
Did peer, as through a grate?  
And is that Woman all her crew?  
Is that a Death? And are there two?  
Is Death that woman's mate?*

*Like vessel,  
like crew!*

*Her lips were red, her looks were free,  
Her locks were yellow as gold:  
Her skin was as white as leprosy,  
The Night-mare Life-in-Death was she,  
Who thicks man's blood with cold.*

*Death and Life-  
in-Death have  
diced for the ship's  
crew, and she (the  
latter) winneth the  
ancient Mariner.*

*The naked hulk alongside came,  
And the twain were casting dice;  
'The game is done! I've won! I've won!'  
Quoth she, and whistles thrice.*

Wiederholung des Wiederholungszwangs hat ihren Grund in der Frage, wie das Gedicht zu lesen und zu deuten sei. So wie der Seemann in seiner Erzählung der Geschichte immer wieder zu ergründen sucht, weshalb er den Albatros ohne

Grund getötet hat, so sucht der Leser nach der Bedeutung des Gedichts. Am meisten ist er gefordert, als plötzlich am Horizont des windstillen Meers ein Geisterschiff auftaucht, auf dem zwei Gestalten sitzen. Sie haben eine Ähnlichkeit mit jenen zwei Monstern vor Miltons Höllentor (siehe Textkasten).

Die allegorische Maschinerie, die Coleridge an dieser Stelle auffahren lässt, präsentiert *Death* und *Life-in-Death*. Letztere wird beschrieben als eine Frau, die den Allegorien der Frau Welt oder der *Sin* bei Milton nicht unähnlich ist, wenn auch ungleich hübscher. Das Gerippe entspricht traditionellen allegorischen Darstellungen des Todes. Das unheimliche Geisterschiff erinnert an die Legende vom Fliegenden Holländer, die seit etwa 1600 verbürgt ist und sich um die gefährliche Passage am Kap der Guten Hoffnung rankt. Umsegelt wurde es auch vom Schiff des Mariners. Heine hat auf die Beziehung zwischen dem Fliegenden Holländers und der Legende vom Ewigen Juden hingewiesen. An letztere erinnert die Figur des Mariner, der nach der Begegnung mit dem Geisterschiff für immer umherwandert, um seine Geschichte zu erzählen. Nicht nur die Figuren auf Coleridges Geisterschiff lassen sich auf *Paradise Lost* beziehen, sondern auch die mehrfachen Verweise auf eine Tradition von Bildern und Stoffen, ein Bezug, der – wie bereits angedeutet – in Coleridges Text gleichsam allegorisch dargestellt wird durch die Randglossen im Stil des 17. Jahrhunderts.

Zurück zum Text des Gedichts: Es ist zunächst, aus der Distanz, nicht klar, ob auf dem Schiff zwei Figuren sind oder nur eine. Als das Schiff näher kommt, scheint es, dass sie zu zweit sind; aber die eine enthält gleichsam die andere Figur in sich. *Death* ist eine separate Figur, die in *Life-in-Death* ihren unähnlichen Doppelgänger hat. Es ist also auch aus der Nähe nicht klar, ob es zwei Figuren sind oder eine mit doppelter Ausprägung. Allegorien können durchaus zwei Aspekte eines Wesens getrennt darstellen. Dass sie würfeln, macht sie zu Agenten – sie entscheiden über den weiteren Verlauf der Erzählung –, und darin sind sie den Figuren in Miltons Epos ähnlich. Und in der Tat steht ihre Handlung, das Würfelspiel, exakt im Zentrum der Geschichte, von der das Gedicht handelt. *Life-in-Death* gewinnt das Würfelspiel und damit den Einsatz, der gemäss der weisen Randglosse der Mariner selbst ist. *Life-in-Death* gewinnt den Mariner, der fortan nicht stirbt, sondern als lebender Toter oder toter Über-Lebender diese Geschichte immer wieder erzählen muss. In diesem Sinne ist *Life-in-Death* eine sehr präzise Allegorie des Schicksals, das den Mariner befällt. Was dabei irritiert, ist das Würfelspiel. Als Allegorie des Zufalls und der Kontingenz passt das Würfelspiel nicht so recht zur Notwendigkeit, die den Wiederholungszwang charakterisiert. Ebenso steht die Bedeutung ›Zufall‹ in einem gewissen Widerspruch zur zwingenden, determinierten Bedeutung, die der Allegorie als rhetorische Trope üblicherweise zukommt.

Die Bedeutung ›Zufall‹ ist in der Allegorie des Würfelspiels nicht zufällig, sondern eher zwingend gegeben.

Das Irritierende in der Kombination der allegorischen Elemente und der beiden Figuren, die als ihre Bedeutungsträger fungieren, erscheint auch bei Coleridge als ein Element der Hybridität. *Life-in-Death* ist eine hybride Allegorie, in der Leben und Tod ineinander (d.h. in ein another) treten. Das Würfelspiel verquickt als Allegorie die Bedeutungsebene ›Zufall‹ mit dem Zwang zur Intention und Eindeutigkeit, die der Allegorie auf der semiotischen Ebene gewöhnlich eignet. In diesem Sinne ist auch das Würfelspiel etwas Hybrides. Es stellt sich die Frage, ob nicht bei Coleridge das Allegorische der Allegorie selbst auf seine Hybridität hin reflektiert oder dargestellt wird. Wie ist *Life-in-Death* als Name und Trope konstruiert? Ist es überhaupt eine Allegorie oder Personifikation? Die Uneindeutigkeit der intendierten Bedeutung spricht dagegen. Sie ist in ihrer schwierigen Verbindung von *Life* und *Death* auch keine Synekdoche oder Metonymie. Eher liesse sich *Life-in-Death* als ein komplexes *Symbol* lesen, in dem Leben und Tod als gegenseitig sich ausschliessende Begriffe zusammengefügt sind und in dem sozusagen ein Überschuss an Bedeutung vorliegt. *Life* ist abgegrenzt vom Bedeutungsfeld des Tods, *death* geht über das Leben hinaus und hat in diesem Sinn keinen Raum in ihm. Wenn man Bedeutungsüberschuss als ein Charakteristikum des Symbols anführen darf, haftet der Figur von *Life-in-Death*

ein Symbolcharakter an. Und doch wird sie von der ›Aufmachung‹ her ganz klar als Allegorie präsentiert. *Life-in-Death* lässt sich als eine Allegorie des Symbols beschreiben.<sup>22</sup>

Die hier behauptete Allegorisierung des Symbolischen war ein romantisches Projekt, das eng mit dem Begriff der Imagination zusammenhängt. Dieses Projekt lässt sich in Coleridges Literaturkritik verfolgen. In seinen Vorlesungen über Shakespeare und Milton aus dem Jahre 1811 kommt Coleridge auf Miltons Monster zu sprechen:

[...] *There is an effort in the mind when it would describe what it cannot satisfy itself with the description of, to reconcile opposites and to leave a middle state of mind more strictly appropriate to the imagination than any other when it is hovering between two images: as soon as it is fixed on one it becomes understanding and when it is waving between them attaching itself to neither it is imagination. – Such was the fine description of Death in Milton.*<sup>23</sup>

Coleridges Exemplifizierung der Imagination anhand der Passage in Miltons *Paradise Lost* erinnert an Fichtes Defi-

.....  
<sup>22</sup> Für eine detailliertere Darstellung, siehe Fritz Gutbrodt, *Fragmentation by Decree: Coleridge and the Text of Romanticism*, Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft 1990, S. 237–248.

<sup>23</sup> Coleridge, *Lectures 1808-1819 on Literature*, hg. von R. A. Foakes, Princeton: Princeton University Press 1987, I: 311.

inition der Einbildungskraft in der *Wissenschaftslehre*: *Die Einbildungskraft setzt überhaupt keine feste Grenze; denn sie hat selbst keinen festen Standpunct; nur die Vernunft setzt etwas festes, dadurch, dass sie erst selbst die Einbildungskraft fixiert. Die Einbildungskraft ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt.*<sup>24</sup> (I: 216). Miltons Allegorie des *Death* kann als eine Illustration dieser Imagination herhalten insofern, als die Darstellung des Todes halb Substanz und halb Schatten ist und als Bild zwischen Erscheinung und Verschwinden schwebt. Johann Heinrich Füssli, der einen Zyklus von 47 Bildern zu *Paradise Lost* malte, bringt Miltons Darstellung des Todes als unkenntliche Dunkelheit am besten ins Bild. Coleridges *Death* und *Life-in-Death* erscheinen weder im Text noch in den Illustrationen des Gedichts durch Gustave Doré und andere in diesem Sinne schwebend. *Life-in-Death* aber schwebt als Imagination von zwei entgegengesetzten Phänomenen oder Begriffen in deren Mitte. In *The Statesman's Manual* von 1816 definiert Coleridge die Allegorie und das Symbol wie folgt:

*Now an Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an*  
.....

<sup>24</sup> Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, in: *Werke*, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Berlin: de Gruyter 1971, I: 216.

*abstraction from objects of the senses [...]. On the other hand a symbol (ο εστιν αι ταυτηγορικον) is characterized by a translucence of the Special in the Individual or of the General in the Especial or of the Universal in the General [...]. It always partakes of the Reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity, of which it is the representative.*<sup>25</sup>

Der erste Teil dieser Definition stellt die Allegorie und das Symbol in einen seit der Romantik bekannten Kontext. Der zweite Teil ist interessant, weil Coleridge dort das Symbol als eine Synekdoche definiert, d. h. das Symbol ist selbst ein Teil des Ganzen, das es repräsentiert. *Life-in-Death* setzt das Leben und den Tod in den Zusammenhang dieses symbolischen Ganzen. Dass es dieses Ganze dabei wieder aufbricht oder zerbricht – dass die synekdochische Struktur von Coleridges Symbolbegriff zu einem Fragment führt – lässt sich im *Rime of the Ancient Mariner* wie in all seinen anderen

.....  
<sup>25</sup> Coleridge, *The Staesman's Manual, or The Bible the Best Guide to Political Skill and Foresight. A Lay Sermon*, in: *Lay Sermons*, hg. von R. J. White, Princeton: Princeton University Press 1972, S. 30. Für eine Diskussion von Coleridge im Kontext der Geschichte und Systematik des Allegoriebegriffs bis zur Romantik, siehe Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca und London: Cornell University Press 1964, S. 15–19.

fragmentarischen Gedichten verfolgen. *Death* ist »translucence«, wo es in *Life* aufleuchtet oder erscheint, ohne präsent zu sein; wie *life* in Coleridges religiöser Literaturkritik immer auftaucht, wo es bereits verschwunden ist. Im *Rime* versucht er diesen fragmentarischen Charakter des Ganzen (»the whole«, »that Unity«) zusammenzuhalten, zusammenzubinden in der Figur von *Life-in-Death* als eine Allegorie des Symbols.

Die Romantisierung von Miltons Monster erzeugt selbst so etwas wie ein Monster: das romantische Symbol, das in Coleridges Gedicht, wie in vielen anderen romantischen Texten auch, in eine narrative Allegorie eingebettet ist. Coleridge setzt in der oben zitierten Passage den Begriff »tautegory« als alternative Bezeichnung des Symbols in Klammern. Das Symbol ist tautegorisch, eine hybride Form aus Allegorie und Tautologie: eine Kombination von fremder Bedeutung und selbst-reflexivem Bezug. Diese Selbst-Reflexion, die romantische Denkfigur schlechthin, ist die romantische Antwort auf das, was bei Milton vor dem Höllentor als Inzest erscheint.



J. H. Füssli, Satan und Tod, von der Sünde getrennt (1794 – 1796); © Neue Pinakothek München