

Werk

Titel: Milton

Autor: Elze, Karl

Ort: Weimar

Jahr: 1877

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0012|log9

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Milton.

Ein Gegenbild zu Shakespeare.

Von

K. Elze.

Es ist ein wohlthuender Gedanke, sich große Männer nicht nur in innerlicher, sondern auch in persönlicher Beziehung zu einander zu denken und den Strom der Gedankenarbeit und des geistigen Lebens auch äusserlich zu verfolgen, indem man aufzeigt, wie der segnende Greis von Geschlecht zu Geschlecht dem Jünglinge die Weihe zur Weiterführung des Werkes ertheilt: In eine ähnliche persönliche Verbindung hat man nicht ohne eine gewisse Wahrscheinlichkeit auch Shakespeare und Milton zu bringen versucht, indem man muthmaßt, daß Shakespeare bei seiner letzten Anwesenheit in London im Jahre 1614 den damals sechsjährigen Milton gesehen und mit ihm gesprochen haben möge. Milton's Vater wohnte nämlich damals in Breadstreet, dicht bei der Mermaid, und es ist wohl denkbar, daß er eine Gelegenheit gesucht und gefunden hat, um dem Dichter auf seinem Wege nach der Stätte seiner Club-Genüsse seinen kleinen Sohn vorzustellen, der zur großen Genugthuung des eiteln Vaters für ein Wunderkind galt und bereits als zarter Knabe Verse zu machen begann.¹⁾ Wir möchten gern glauben, daß Shakespeare's Auge einmal mit einem ausgesprochenen oder unausgesprochenen Segenswunsche auf dem schönen Kinde geruht haben mag, das vom Schicksal dazu ausersehen war, nach ihm einen der höchsten Plätze auf dem englischen Parnass einzunehmen. Denn schön war der Knabe, wie das Gemälde von Cornelius Jansen beweist, das ihn in seinem

¹⁾ Masson, *The Life of John Milton* I, 32 fg. — Bellew, *Shakespeare's Home at New Place* 264. — Elze, *William Shakespeare* 336 und 564.

zehnten Lebensjahre darstellt. Von demselben Jansen soll bekanntlich das vortreffliche Bild herrühren, in welchem man — nicht ungerechtfertigter Weise — Shakespeare zu erkennen meint; ja man könnte sich einbilden, Milton's Vater habe Jansen eben deshalb zum Maler seines Sohnes gewählt, weil derselbe einige Jahre früher den größten Dichter der Zeit gemalt hatte, eine Erwägung, die dann *vice versa* wieder für die Echtheit des Jansen'schen Shakespeare-Bildes geltend gemacht werden könnte. Dafs der jugendliche Milton von Bewunderung und Verehrung für Shakespeare erfüllt war, wird durch seine, 1630 geschriebene Grabschrift auf ihn bewiesen, welche sein erstes, durch den Druck veröffentlichtes Gedicht war. Mit dieser Bewunderung vertrug sich jedoch schon in Milton's Jugend eine völlig andere Geschmacks- und Geistesrichtung, ja eine andere geistige Welt, die sich mit den zunehmenden Jahren immer schärfer und von Shakespeare abweichender ausprägte. Das tritt nicht nur in Milton's Werken handgreiflich zu Tage, sondern wird uns auch durch eine spezielle Thatsache besonders nahe gelegt. Aus den Jahren 1640—1642, also aus Milton's 32tem bis 34tem Lebensjahre, hat sich nämlich ein Heft von ihm erhalten, in welchem er sich Stoffe für eine künftige dramatische Bearbeitung notirt hat; ¹⁾ Milton war nämlich in jenen Jahren für die dramatische Dichtung begeistert und hatte sich dieselbe offenbar als Lebensaufgabe ausersehen — selbst das Verlorene Paradies (auch als *Adam Unparadized* bezeichnet) befindet sich unter diesen dramatischen Entwürfen. Die Mehrzahl der verzeichneten Stoffe ist biblisch, 52 sind dem alten und nur 8 dem neuen Testamente entnommen, eine für den Geist des Puritanismus sehr bezeichnende Thatsache. Neben diesen biblischen Stoffen geht eine zweite Reihe von 33 Nummern einher, welche der britischen Geschichte angehören, mit einem Anhang von 5 Nummern, die als schottisch oder vielmehr als nordbritisch bezeichnet sind. Darunter befindet sich Macbeth! Milton trug sich also mit dem Gedanken, den Wettkampf mit Shakespeare auf dessen eigenstem Gebiete aufzunehmen, und es liegt darin seinerseits ausgesprochen, dafs er mit der Shakespeare'schen Behandlung dieses Stoffes nichts weniger als einverstanden war. Hat er als Mann die früher von ihm bewunderte Shakespeare'sche Poesie aus puritanischen Gründen gemissbilligt? Oder hat er ähnlich wie B. Jonson (und mit grösserem Rechte als dieser) vom hohen Pferde der klassischen Gelehrsamkeit und Kunstbildung auf Shakespeare herabgesehen? Oder

¹⁾ Milton's Poetical Works ed. Masson I, 43 seq.

flossen beide Gesichtspunkte in seiner Beurtheilung Shakespeare's zusammen? Dafs er bezüglich der dramatischen Poesie auf einem völlig andern Boden stand als Shakespeare, wird sich später zeigen. Aufser der genannten Grabschrift und der oft citirten Erwähnung in L'Allegro¹⁾ hat sich Milton nur noch im *Eikonoklastes* (Cap. I.) über Shakespeare geäußert. Diese Aeufserung verräth keine Begeisterung mehr für Shakespeare, enthält aber auch keinen offenen Tadel; Milton führt aus, dass Karl I. dem Richard III. gleiche, den Shakespeare in seiner Tragödie mit eben so salbungsvoller Heuchelei sprechen lasse, als sie Karl I. im *Eikon Basilike* an den Tag lege. Darauf beschränkt sich die ganze Erwähnung, und man kann daher wol sagen, dafs tiefes Schweigen Milton's kritische Ansicht über Shakespeare und dessen Poesie bedeckt. Hätte er wirklich den geplanten *Macbeth* geschrieben, so wäre damit ein ausserordentlich willkommener und belehrender Vergleichspunkt zwischen den beiden Dichtern gewonnen worden, während wir jetzt uns nur an das biblische Drama *Samson Agonistes* und an das Maskenspiel *Comus* halten können, wenn wir Milton als dramatischen Dichter Shakespeare gegenüber stellen wollen. Der Versuch einer solchen Gegenüberstellung soll nachher gemacht werden.

Von den Engländern wird seit langen Jahren gestritten, wer der gröfsere Dichter sei, Shakespeare oder Milton, statt dafs sie sich freuen sollten zwei solche Kerle zu haben, um das bekannte Goethe'sche Wort von der deutschen auf die englische Literatur zu übertragen.²⁾ Der puritanische Zelotismus, wie er sich namentlich auf die Dissenter vererbt hat, stellt Milton hoch über Shakespeare — aber aus welchen Gründen! Man geht dabei keineswegs von Untersuchungen über das Wesen und die Aufgabe der Poesie aus, sondern man stützt sich lediglich auf religiöse und sittliche Erwägungen, die obenein oberflächlich und missverstanden sind. Wer der Dichtung vielmehr ein religiöses oder theologisches als ein literarisches und ästhetisches Interesse entgegenbringt, verlässt da-

¹⁾ Vers 133 fg. :

*Or sweetest Shakespeare, Fancy's child,
Warble his native wood-notes wild.*

L'Allegro geht dem handschriftlichen Verzeichnisse dramatischer Stoffe der Zeit nach voran.

²⁾ Vergl. *Which was the greater Poet, Shakspeare or Milton? A Debate.* In: *The Debater: A New Theory of the Art of Speaking; being a Series of Complete Debates, Outlines of Debates, and Questions for Discussion.* By Frederick Rowton. 2^d Ed. London 1850, p. 166—188.

mit von vornherein den Standpunkt vorurtheilsfreier Beurtheilung und legt einen ungehörigen Mafsstab an. Das Verlorene Paradies ist keine göttliche Offenbarung, sondern eine literarische Hervorbringung wie alle übrigen und unterliegt daher auch der nämlichen Kritik wie alle übrigen. Es muss das um so klarer ausgesprochen werden, als es auch in Deutschland nicht an Beurtheilern der bezeichneten Art fehlt. Shakespeare ist von diesem Gesichtspunkte aus ein durchaus irreligiöser, gottloser und unsittlicher Dichter, der gar nicht als Christ anerkannt wird und den kein Christenmensch in die Hand nehmen sollte. ¹⁾ Das ist keineswegs eine übertriebene Darstellung, sondern buchstäbliche Wahrheit. Als ein Beispiel eines solchen Milton-Verehrers und Shakespeare-Tadlers mag der Rev. R. W. Hamilton angeführt werden, der sich in seinen *Nugae Literariae* folgendermassen über Shakespeare auslässt. ²⁾ *'In drawing these annotations on this incomparable Genius (viz. Shakespeare) to a close, I must be allowed to say, that I have wished nothing to extenuate and to set down naught in malice. Conscientiously adverse to theatrical amusements, I see no reason why a poem should become dangerous to morality, because cast into scene and dialogue, the true dramatic shape. Shakspeare has obtained such a mastery of the human mind, such a throne in the world of letters, that it is impossible to banish him from our libraries — wie gern thäten wir es sonst! — he is so singularly impressive, is so readily remembered, that it is equally impossible to chase him from our memory — wie sehr wir uns auch bestreben es zu thun. — Read and quoted he will ever be. — The guardian of youth and the minister of religion have here no easy path to walk, nor unhesitating counsel to enunciate. It cannot be denied that in perusing him there is danger of moral contamination — in der Bibel wol nicht unendlich viel mehr? — It is vain to say that his worst evil is his fidelity, that he calls the spade the spade. There is sometimes a lavish pruriency (? wo?). His power is occasionally for evil as well as good.'* — In einem spätern Aufsatz (S. 286) lenkt der Verfasser zwar etwas ein, kann aber doch das Gesagte nicht wieder auslöschen und will das auch nicht, sondern bleibt von der Richtigkeit seines Standpunktes überzeugt. Noch weit unbedingter

¹⁾ Vergl. Shakespeare-Jahrbuch X, 92 fg. 124.

²⁾ *Nugae Literariae; Prose and Verse.* By the Rev. Richard Winter Hamilton, Minister of Belgrave Chapel, Leeds. London 1841, p. 234 und 286. — Vergl. Th. Grinfield, *Remarks on the Moral Influence of Shakespeare's Plays.* London, 1851. — W. S. Landor, *The Last Fruit off an Old Tree.* London 1858. (No. CCXXXI: Shakespeare and Milton.)

und fanatischer hat sich kürzlich eine Zeitschrift 'The Church Bells' vom 15. April 1876 ausgesprochen. Da heisst es: '*Cassell's Illustrated Shakespeare Part 27 seems to succeed better than in the last number with its illustrations. Supposing Shakespeare is decent reading for a Christian man, which we somewhat doubt, this edition is everything that can be desired in paper, print, and notes.*'¹⁾ Diese Anschauungen finden ihren Widerhall in weitem Kreisen als man glauben sollte, freilich nur im Mittelstande der Intelligenz, wobei aber nicht aufser Acht zu lassen ist, dafs in England der Mittelstand der Intelligenz sich noch weniger als anderswo mit dem Mittelstande der Gesellschaft deckt, sondern weiter nach oben reicht als anderwärts. Steigen wir zu den höhern intellektuellen Schichten auf, so begegnen wir allerdings einer über Vorurtheile und Einscitigkeiten hinausragenden Kritik, wie denn beispielsweise Macaulay, der in politischer Hinsicht eine stark ausgesprochene Sympathie für Milton hegt und auch seiner Poesie ein reichgemessenes Mafs von Anerkennung zubilligt, doch nicht umhin kann, Shakespeare als den gröfsten Dichter zu bezeichnen.²⁾ Eine merkwürdige Thatsache ist es in diesem Zusammenhange, dafs Wordsworth, der doch auch einstimmig in die vorderste Reihe der englischen Dichter gestellt wird, in seinem berühmten Sonett auf Milton nicht ein einziges Wort zum Lobe des *Dichters* Milton zu sagen weifs, sondern dafs er ihn nur als *Charakter* feiert! Das kann um so weniger unbemerkt bleiben, als Wordsworth's eigene Dichtung in ihrem Wesen derjenigen Milton's nahe verwandt ist.

Während uns die englische Kritik auf diesem Felde weder als eine sehr systematische, noch als eine sehr innerliche erscheinen will, stellt sich die deutsche auf wissenschaftlichen Boden, und auf dieser Grundlage hat schon Herder mit sicherem Bick und zutreffenden Worten Milton seine Stellung im Reiche der Poesie angewiesen — er stellt ihn bekanntlich an die Spitze der reflektirenden Dichter — durch welche Stellung zugleich erklärt wird, warum Milton in dem reflektirenden England bei Weitem höher geschätzt wird, als in Deutschland; hat doch die gesammte englische Poesie einen reflektirenden Zug. 'Milton, so sagt Herder, zeigt die Summe dessen, was Reflexion in der Dichtkunst zu leisten vermag.'³⁾ Ohne uns auf die Frage nach der Berechtigung der reflektirenden Poesie, neben

¹⁾ Nach Athenaeum 1876, I, 569.

²⁾ Critical and Historical Essays. London, Longman, 1866, Vol. I, 4: *Thus the greatest of poets has described it, in lines universally admired &c.*

³⁾ Werke zur schönen Literatur und Kunst VII, 367 (Tübingen 1806).

der lyrischen, epischen und dramatischen einzulassen, nehmen wir diesen Ausspruch Herders als Ausgangspunkt für unsere weitem Betrachtungen an. In der That, während sich bei Shakespeare keine Spur von Reflexion findet, ist Milton's Poesie wie sein Leben vollständig damit getränkt. Wie sie Milton's ausschließliches und innerstes Wesen bildet und wie er unvermögend ist, sich derselben zu entäussern, das zeigt sich besonders auffällig bei der Schilderung des Paradieses und der ersten Menschen, einem Gegenstande, welcher den naiven lyrischen Erguß geradezu herausfordert und ohne einen solchen kaum gedacht werden kann. Milton's Adam beginnt sein Dasein mit einer regelrechten Schlusfolgerung, als käme er eben aus dem *Collegium logicum*; aus der unendlichen Güte Gottes folgert er die Pflichten, welche diese Güte den Menschen auferlegt (Par. L. IV, 411—439). Nicht minder reflektirend spricht Eva von ihrem ersten Athemzuge an (ebenda 440—491): sie reflektirt über ihre Stellung zu Adam und über das Verhältniß der Geschlechter zu einander. Die Stimme, die sie bei ihrem ersten Erwachen hörte, so erzählt sie uns, habe ihr prophezeit, sie werde Adam zahlreiche Kinder gebären und die Mutter des Menschengeschlechts werden; diesem lockenden Rufe vermag sie nicht zu widerstehen, sondern hat nichts Eiligeres zu thun, als der Stimme zu folgen. Dafs sie dem Manne Genossin und Männin, Gehülfin und Verschönerin des Lebens, Ergänzung seines geistigen, gemüthlichen und sittlichen Wesens sein solle, das wird IV, 727 fg. nur beiläufig erwähnt, und Milton weist der Frau eine minder hohe Stellung an als es die Bibel thut, was theilweise wol als eine Folge seiner trüben ehelichen Erfahrungen angesehen werden kann. Anderntheils freilich scheint es, als seien diese Erfahrungen nicht völlig ohne sein Verschulden eingetreten, und als habe er nicht blofs in der Poesie, sondern auch im Leben die Frau nicht sehr hoch gestellt, wenigstens liegen mannichfache Anzeichen vor, wonach er, der starre Republikaner aufserhalb des Hauses, innerhalb desselben ein nicht minder starrer Tyrann und überhaupt eine herrische Natur mit stark ausgeprägtem Selbstgefühl war, der von seiner Umgebung blinden Gehorsam forderte; eine bei Republikanern zwar widersprechende, aber keineswegs seltene Erscheinung. Mit welchen ewig wahren und ewig schönen Zügen hat dagegen Shakespeare die Aufgabe und Stellung des Weibes gezeichnet! Wer ist hier der Vertreter der Idealität, Shakespeare oder Milton? Noch auffälliger ist es, dass uns Milton die ersten Menschen nicht als ein bräutliches, sondern als ein bereits verheirathetes Paar vorführt; wir können gar nicht umhin uns Eva bereits als angehende

Mutter zu denken. Gerade das, worüber der Dichter einen Schleier hätte breiten sollen, das zeigt er in undichterischer Nacktheit. Da, wo wir zum ersten Male zu Zeugen der Umarmung des paradiesischen Paares gemacht werden (Par. L. IV, 499 fg.), stößt uns der Dichter durch die Vergleichung zurück, dass Adam die Eva anlächle wie Jupiter die Juno, wenn er die Frühlingswolken mit Maiblumen schwängere. Im Gegensatz zu der längst vergessenen theologischen Lehre, daß sich die ersten Menschen im Stande der Unschuld des Geschlechtsgenusses enthalten hätten, betont Milton denselben ausdrücklich (IV, 741 fg.) und knüpft daran einen Hymnus auf den ehelichen Geschlechtsgenuss überhaupt. Auch da, wo Adam dem Raphael erzählt, wie ihm der Herr die Eva zugeführt habe (Par. L. VIII, 484 seqq.) hebt er hervor, daß sie über die ehelichen Bräuche bereits unterrichtet gewesen sei:

*On she came,
Led by her Heav'nly Maker, though unseen,
And guided by his voice; nor uninform'd
Of nuptial sanctity, and marriage rites.*

Es ist klar, daß Milton alles fehlt, was den Liebesdichter ausmacht, während es Shakespeare im höchsten und unerreichbarsten Maße besitzt; wer Romeo und Julie auch nur oberflächlich mit dem Liebesleben in Milton's Paradiese vergleicht, kann unmöglich zweifeln, wem er die Palme reichen soll. Milton geht aber noch weiter auf dieser abschüssigen Bahn, indem er sogar die Engel mit Geschlechtlichkeit ausstattet und sie als Wesen darstellt, die nach Belieben männliches oder weibliches, ja sogar beide Geschlechter zugleich annehmen können (I, 422 fg.). Man fragt sich vergebens, welchem poetischen Zwecke diese Wunderlichkeit dienen soll, und ob denn nicht das Geschlecht der Engel besser auf sich beruhen geblieben wäre. Auch Satan, der doch überall als Engel, ja als einer der vornehmsten Engel auftritt, wird von ungestilltem geschlechtlichen Verlangen gepeinigt und sieht der Umarmung Adams und Evas mit eifersüchtiger Qual zu (IV, 505—511). Minder befremdlich ist es, daß unsere Ureltern, um zu diesen zurückzukehren, bereits im Paradiese echte Puritaner sind. Gebet erklären und üben sie als den reinsten und einzigen Gottesdienst (IV, 736); sie bringen kein Opfer dar, was doch so nahe gelegen und mit der Bibel in Einklang gestanden hätte. Wie schön und kindlich wäre es gewesen, wenn sie aus Blumen und Früchten einen Altar gebaut und daran gekniet hätten! Puritanisch ist es auch, dass sie bereits im Paradiese arbeiten; allerdings beschäftigen sie sich nur mit der Pflege ihrer Blumen

und Bäume und anderer leichter und anmuthiger Gartenarbeit; ¹⁾ Adam setzt jedoch IV, 616 fgg. auseinander, daß die Arbeit nicht allein des Menschen Loos, sondern auch seine Ehre und Würde sei; die Arbeit sei es, wodurch er sich über die Thiere erhebe. Das ist sehr brav und tapfer, ob aber auch sehr dichterisch? Nach der Bibel wird die Arbeit den aus dem Paradiese Vertriebenen als ein Fluch auferlegt: Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brod essen! Warum ist Milton hiervon abgewichen, wenn nicht lediglich dem Puritanismus zu Liebe, der den Müßiggang, selbst den paradiesischen, nicht dulden mochte und kein geistiges Organ dafür besaß. Milton ist in der That (trotz seiner klassischen Gelehrsamkeit) Puritaner vom Scheitel bis zur Sohle; politisch und kirchlich ward er zum Parteimenschen erzogen und mit zunehmendem Alter immer mehr in die spanischen Stiefel des Puritanismus eingeschnürt; der Partei hat er für alle Zeit klassischen Ausdruck geliehen. Nie hat ein Größerer den Heroldsruf der Poesie von der Zinne der Partei ertönen lassen und wird es nie. Shakespeare aber stand 'auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei.' Milton vertritt den Puritanismus gegen Shakespeare's Menschlichkeit, die Einseitigkeit gegenüber der Shakespeare'schen Allseitigkeit, die Subjectivität gegenüber der Objectivität — das Subject des Dichters, wie Goethe bemerkt hat, ist es, was uns beim Verlorenen Paradiese am meisten interessirt. ²⁾

Daß Milton die Arbeit so hoch stellt und sie selbst in das Paradies einführt, entspricht seinem eigensten Wesen; sein Schulfreund Charles Diodati macht ihm einmal brieflich den Vorwurf, daß er sich in der Arbeit nicht zu mäfsigen wisse; ³⁾ auch Poesie und Unsterblichkeit hat er sich erarbeitet. Schon in einem Briefe aus dem Jahre 1637 an eben diesen Diodati spricht es Milton aus, daß er von Unsterblichkeit träume ⁴⁾ und er hat in der That

¹⁾ Vergl. Par. L. IX, 205 seqq.

²⁾ Eine ähnliche Bemerkung hat schon Bentley gemacht; s. *The Poetical Works of John Milton* ed. Masson I, 403 seq.

³⁾ Keightley, *An Account of the Life, Opinions and Writings of John Milton* (1855) p. 403.

⁴⁾ Das interessante Bekenntniß mag, da das lateinische Original eben nicht zur Hand ist, hier in der englischen Uebersetzung eine Stelle finden, welche Masson, *The Life of John Milton* (London 1850) I, 600 davon giebt: *'You make many anxious inquiries — even as to what I am thinking of. Harken, Theodotus, but let it be in your private ear, lest I blush; and allow me for a little to speak big words to you! You ask what I am thinking of? So may the good Deity help me, of Immortality! But what am I doing? I am plu-*

während seines ganzen Lebens dieses Ziel nicht aus den Augen verloren, wemgleich er es zeitweilig auf verschiedenen und sich einander ausschließenden Wegen verfolgte. Wenn er überhaupt eine Leidenschaft besaß, so war es ohne allen Zweifel die Ruhmsucht, während sich Shakespeare, wie oft genug besprochen, merkwürdig gleichgültig gegen den Ruhm verhielt. Man kann Milton's Biographie sehr füglich mit dem Ossianischen Spruche überschreiben: *Dark Cuthullin shall be great or dead* (Fingal, Book I). Zu der nämlichen Zeit, wo Milton das erwähnte Verzeichniß poetischer Stoffe anfertigte, gab er jedoch der Poesie zeitweilig den Abschied und vertagte die Bearbeitung dieser Stoffe auf unbestimmte Zeit, um sich in den politischen Strudel zu stürzen und seinem Vaterlande in nüchternster Prosa zu dienen. Das höchste Pflichtgefühl und der edelste Patriotismus bewogen ihn zu diesem Schritte und leiteten ihn auf seiner politischen Bahn; allein so wenig man einen Zweifel an seiner republikanischen Tugend hegen kann, eben so wenig wird sich in Abrede stellen lassen, daß er sich sehr wohl bewußt war, wie auch dieser Weg zu Ruhm und Unsterblichkeit führte; vielmehr hat er das in verschiedenen Aeußerungen selbst unzweideutig kund gegeben. Dem Dreigestirn des Pflichtgefühls, des Patriotismus und der Ruhmsucht, die zu seinem Glücke Hand in Hand gingen, hat er mit vollem Bewußtsein sein Augenlicht zum Opfer gebracht. Als er nämlich vom Staatsrath mit der Erwidernng auf Salmasius' *Defensio Regia* (der *Defensio pro Populo Anglicano*) beauftragt wurde, gaben Aerzte und Freunde ihm zu bedenken, daß er durch die Uebernahme der Arbeit seine Augen vollends zu Grunde richten würde — das linke hatte er bereits eingebüßt. *'I did not balance, so erzählt er selbst, whether my duty should be preferred to my eyes,'* und in seinem 17. Sonett (To Cyriack Skinner, Upon his Blindness) äußert er sich folgendermaßen:

*What supports me, dost thou ask?
The conscience, friend, to have lost them overpl'd
In liberty's defence, my noble task,
Of which all Europe rings from side to side.*

Das läßt bezüglich der treibenden Beweggründe keinen Zweifel bestehen. Erst nachdem Milton's politische Rolle ausgespielt und die Monarchie wieder hergestellt war, wandte er sich wieder der Poesie zu und nahm die Pläne zu unsterblichen Dichtungen wieder auf. Daß er sie auch im Drange der Politik nicht aus dem Sinne ver-

ming my wings and meditating flight; but as yet our Pegasus raises himself on very tender pinions. Let us be lowly wise!

loren hatte, davon legt die Einleitung zum zweiten Buche seiner Schrift *The Reason of Church Government* ein merkwürdiges Zeugniß ab. Er blickt dort mit Verlangen der Zeit entgegen, wo er sich wieder dem Dienste der Musen werde widmen können. *Neither do I think it shame, so fährt er fort, to covenant with any knowing reader, that for some few years yet I may go on trust with him toward the payment of what I am now indebted, as being a work not to be raised from the heat of youth, or the vapours of wine, like that which flows at waste from the pen of some vulgar amorist, or the trencher-fury of a rining parasite, nor to be obtained by the invocation of Dame Memory and her Siren daughters, but by devout prayer to that Eternal Spirit, who can enrich with all utterance and knowledge, and sends out his Seraphim with the hallowed fire of his altar to touch and purify the lips of whom he pleases. To this must be added industrious and select reading, steady observation, insight into all seemly and generous arts and affairs — till which in some measure be compassed, at mine own peril and cost I refuse not to sustain this expectation from as many as are not loth to hazard so much credulity upon the best pledges that I can give them.*¹⁾ Nüchternheit, Gebet, Belesenheit und Beobachtung werden also als die Grundpfeiler der Poesie verkündet, mit ausdrücklicher Ausschließung anderer Begeisterungsmittel. Die Poesie kann nicht entschiedener als Verstandesthätigkeit und Willenserzeugniß charakterisirt werden als es hier geschieht und als sie es in der That bei Milton war. Milton *wollte* ein Dichter sein, und die Energie, mit welcher er an diesem Entschlusse durch die Wechselfälle langer Jahre hindurch festhielt und ihn zur schließlichen Vollendung brachte in einem Lebensalter, das der Regel nach von dichterischer Production, ja sogar von dichterischer Reception Abschied nimmt, diese Energie ist in der That eine seltene Erscheinung und verdient hohe Bewunderung. Milton begann sein *Magnum Opus*, das Verlorene Paradies, aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem 55. Lebensjahre, während Shakespeare, der gewöhnlichen Annahme zufolge, bereits an seinem 53. Geburtstage von der Welt abgerufen wurde und gewiß schon längere Zeit vorher die Feder niedergelegt hatte. Dafs Milton zu dieser Zeit vollständig erblindet war, ist gleichfalls ein nicht

¹⁾ S. *The Poetical Works of J. Milton* ed. David Masson I, 47 seq. Auf diese, seiner Ueberzeugung nach für einen Dichter unumgänglichen Erfordernisse, namentlich auf das Erforderniß eines ascetischen Lebens, kommt Milton wiederholt zurück, so u. a. in der sechsten Elegie (*Ad Carolum Diodatum ruri comorantem*) 55—78.

aufser Acht zu lassendes Moment, insofern es seine Willens- und Arbeitskraft nur in um so wunderbarerem Glanze strahlen läßt, zugleich aber auch dazu beifrug, seine Phantasie vorzugsweise auf die Regionen des Lichtes zu lenken und ihn dieselben mit Lichtgestalten bevölkern zu lassen. Im Eingange zum dritten Gesange des Verlorenen Paradieses gesteht Milton selbst, wie gerade weil er das Licht entbehren muß, seine Gedanken und seine Phantasie stets zu demselben zurückkehren; die Einseitigkeit seiner Einbildungskraft ist dadurch ohne Frage noch gesteigert worden. ¹⁾

Ueber die Art und Weise, wie Milton bei der Abfassung seiner großen Dichtung zu Werke ging, sind wir eingehend und authentisch unterrichtet, theils durch seinen Neffen Edward Phillips, theils durch Aubrey, theils endlich durch Richardson, deren Berichte in der Hauptsache übereinstimmen. Milton war ein langsamer Arbeiter, und seine poetische Ader floß merkwürdiger Weise nur im Winter, während er in der Zeit von der Frühlings- bis zur Herbst-Nachtgleiche nichts zu Stande bringen konnte, was ihn befriedigte, wie sehr er auch seine Phantasie anstrengen mochte. In schlaflosen Nächten wollten ihm die Verse häufig nicht gelingen, während sie ihm zu andern Zeiten sei es im Bett, sei es im Lehnstuhl gut von Statten gingen. Dann pflegte er den ersten Besten herbeizurufen, der eben zur Hand war, und ihm 20, 30 ja sogar 40 Verse in die Feder zu sagen, die er dann wieder feilte oder auch, wie wenigstens Richardson berichtet, auf die Hälfte zusammendrängte. So hat Milton sein Werk mühsam aufgebaut; wir kennen die Bausteine und Quadern und sehen, wie er sie herbeigetragen und zusammengefügt hat. Es ist ein gigantisches Werk, ein cyclopischer Bau, aber ein irdisches Werk, das von unten auf entstanden und nicht vom Himmel herabgekommen ist, wie Shakespeare's Offenbarungen. Bei Shakespeare haben wir nie das Gefühl, als hätten ihm seine Werke Anstrengung und Arbeit gekostet, wogegen es uns bei Milton nie verläßt — wir sehen die Schweifstropfen auf seiner Stirn perlen. ²⁾ Mit diesem Gefühl verbindet sich unwillkürlich das zweite, das nämlich, als könne Jemand durch *'labor improbus'* zu ähnlicher Höhe emporsteigen wie Milton, was uns bei Shakespeare ganz unmöglich

¹⁾ The Poetical Works of J. Milton ed. Masson I, 404 seqq. — Hallam, Introduction Lit. Eur. III, 479 seq. — Goethe in Schiller's und Goethe's Briefwechsel d. d. 31. July 1799.

²⁾ Die in Cambridge aufbewahrten Originalhandschriften von Milton's Jugendgedichten zeigen, eine wie unaufhörliche und mühsame Feile er ihnen zu Theil werden liefs. The Poetical Works of John Milton ed. Masson I, 77.

dünkt. Shakespeare hat, so wenigstens scheint es, mühelos die Eingebungen des Genius in irdische Form gekleidet, er war das Gefäß, dessen sich der Genius bediente, um in die Erscheinung zu treten. Dafs Shakespeare mit auferordentlicher Leichtigkeit componirte und darin die große Mehrzahl seiner Zeitgenossen übertraf, steht durch die allbekanntesten Aeußerungen von Heminge und Condell wie von Webster thatsächlich fest, ¹⁾ ja Milton selbst bestätigt es in seiner Grabschrift auf Shakespeare mit einem ahnungslosen (oder bewußten?) Seitenblicke auf jene mühselige Kunst, welcher Niemand mehr als er anheimgefallen ist:

*For whilst to th' shame of slow-endeavouring art
Thy easy numbers flow!*

Kann man den Gegensatz klarer aussprechen? Mit Einem Worte, wenn Milton ein Dichter sein *wollte*, so *mußte* es Shakespeare durch innere Naturnothwendigkeit sein. Freilich waren Wille, Energie und Begeisterung Milton auch von der Natur eingepflanzt und insoweit dichtete er ebenfalls aus Naturnothwendigkeit, allein die Kräfte, welche bei ihm in Bewegung gesetzt wurden und das Werk vollbrachten, waren Verstandeskräfte und nicht jene unmittelbare Inspiration, welche zumal bei Shakespeare in wunderbarster Stärke zu Tage tritt. Damit hängt zusammen, dafs Milton mit vollstem Bewußtsein, Shakespeare dagegen unbewußt dichtete.

Wie Milton's Poesie vom Verstande ausgeht, so wendet sie sich auch mehr an den Verstand als an die Einbildungskraft des Lesers. Trözt dem leidet sie keinen Mangel an Verstößen und Widersprüchen, die uns um so auffälliger dünken, als sie keineswegs durch Inhalt oder Form der Dichtung hervorgerufen sind und sich mit leichter Mühe hätten vermeiden lassen. Das Urtheil klingt hart und muß erwiesen werden, und wenn sich die Kritik dabei auf keinen höhern Standpunkt stellen kann als auf den der Verständigkeit, so geschieht gerade einem Verstandes- und Reflexionsdichter damit am wenigsten Unrecht. Um zunächst die Art und Weise zu zeigen, wie der Dichter nicht unsere Einbildungskraft, sondern unsern Verstand zu überreden oder zu überzeugen bemüht ist, scheint kein Beispiel schlagender als der Schluß des ersten Gesanges (752—798), wo sich die Engel in Pygmäen verwandeln müssen, um im Pandämonium Platz zu finden. Mit gutem Vorbedacht hat uns der Dichter vorher (I, 422—431) auseinandergesetzt, dafs die Engel nicht nur, wie bereits erwähnt, ein beliebiges Geschlecht, sondern auch jede beliebige Gestalt und Größe

¹⁾ S. Elze, William Shakespeare 315 fg.

annehmen können. Er sieht nicht, daß damit der Verstand doch nicht befriedigt, sondern das Wunder, an das wir glauben müssen, nur verlegt wird, ja wir werden erst durch den Dichter selbst auf die Unglaublichkeit des Vorgangs aufmerksam gemacht und gewissermaßen gezwungen Anstoß zu nehmen. Es wäre unserer Phantasie um nichts schwerer gewesen, für die Millionen Engel im Pandämonium Raum zu finden, als sich diese Verwandlungsfähigkeit derselben vorzustellen; die letztere geht uns im Gegentheil noch schwerer zu Sinne, da hier die physische Unmöglichkeit noch handgreiflicher um nicht zu sagen plumper ist, ganz abgesehen davon, daß uns das Zusammenschrumpfen der Engel zu Pygmäen obenein ein ästhetisches Mißbehagen verursacht. Wie viel einfacher und zugleich dichterischer ist Washington Irving in einem ähnlichen Falle verfahren, wo er das nicht minder zahllose maurische Geisterheer in der Johannismacht in den Höhlen eines andalusischen Berges zusammenströmen läßt, um dort dem Boabdil ihre Huldigung darzubringen.¹⁾ Er erzählt die Sache schlichtweg als etwas so Natürliches und Selbstverständliches, daß nicht der leiseste Zweifel in uns aufsteigt, sondern daß wir ihm wie jedem Märchenerzähler aufs Wort glauben, Ein nicht geringeres Bedenken erregt die Verwandlung, welche der Dichter mit dem Satan vornimmt, als dieser zuerst seine Verführungskünste bei Eva beginnt; Satan schleicht sich nämlich in Gestalt einer Kröte an das blumenbestreute Lager, auf welchem Eva in ihrer seligen Laube ruht. Eine Kröte als Verführerin unserer vollendet schönen (*perfect beauty*, IV, 634) Aeltermutter! Welch widriges Bild! Zudem geräth der Dichter durch dasselbe in Widerspruch mit sich selbst, insofern er bei der Beschreibung der Laube (IV, 703 seqq.) hervorhebt:

*Other creature here,
Beast, bird, insect, or worm, durst enter none;
Such was their awe of Man.*

Allerdings läßt sich entgegnen, daß der verwandelte Satan nicht zu dem gewöhnlichen Gewürm gerechnet werden dürfe; aber wozu überhaupt diese Verwandlung? Konnte nicht Satan in seiner wahren Gestalt zu Häupten des Lagers stehen? Soll die Verwandlung dazu dienen, ihn unbemerkbar zu machen? Aber Eva wird ja doch die Engel Ithuriel und Zephon und die Rückverwandlung der Kröte in den Satan auch nicht gewahr! Und wo läßt Satan unterdessen Schild und Speer, die er doch nachher alsbald wieder zur Hand hat?

¹⁾ Tales of the Alhambra (Governor Manco and the Soldier).

Milton scheint eine gewisse Vorliebe für derartige Verwandlungen zu besitzen; schon vorher ist Satan in Gestalt eines Kormorans in das Paradies eingedrungen und hat sich dort auf den Baum des Lebens gesetzt (IV, 196 seq.). Gegen diese Verwandlung wäre an sich wenig einzuwenden, wenn nicht der Kormoran ein dem Norden angehöriger Seevogel wäre, der in diesen beiden Eigenschaften nicht als ein passlicher Besucher des Paradieses angesehen werden kann. Dazu kommt, daß, wenngleich der Kormoran gleich einigen anderen Seevögeln sich auf Bäume setzt und auf ihnen nistet, es doch seinem poetischen Charakter ungleich besser entspricht, wenn er uns vom Dichter nur über den Wogen oder auf den Klippen der Küste vorgeführt wird. Hätte denn, so fragt man unwillkürlich, ein Adler oder Geier hier nicht dieselben Dienste gethan und im besseren Einklang zum Kolorit gestanden? Ein naturhistorischer Verstofs ist ferner der aufrechte Gang, mit welchem sich die Schlange der Eva nähert (IX, 494); die Schlangen vermögen sich allerdings aufzurichten und einige Zeit schwebend zu erhalten, aber doch nicht in aufrechter Stellung fortzubewegen. Die Annahme einer solchen Bewegung widerspricht ihrem physischen und noch mehr ihrem poetischen Charakter und zerstört denselben. Uebrigens geräth der Dichter, worauf Keightley aufmerksam gemacht hat, auch hier wieder in Widerspruch mit sich selbst.¹⁾

Von Masson²⁾ und Andern ist darauf hingewiesen worden, daß im Lycidas (141 seqq.) wie bei der Beschreibung der Laube, in welcher Adam und Eva wohnen (IV, 695 seqq.) Blumen verschiedener Jahreszeiten und, wie man hinzufügen muß, in Par. L. IV, 137 seqq., IV, 255 seqq. und IX, 435 Bäume verschiedener Klimate durch einander gemengt werden: Rosen neben Veilchen, Crocus und Hyacinthen; Palmen neben Cedern und Tannen, neben Rosen und Reben. Milton hat für seine Dichtung den Frühling als Jahreszeit angenommen,³⁾ hält aber die Frühlingsfärbung nicht entfernt mit der gleichen Folgerichtigkeit fest, wie Shakespeare die herbstliche Stimmung im Sturm.⁴⁾ Was übrigens die Palme anlangt, so ist

¹⁾ An Account of the Life, Opinions, and Writings of John Milton (London, 1855) p. 480 seq.

²⁾ The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 437 seqq. (Anmerkung zu Lycidas 142—151). — Elze, William Shakespeare p. 456 und p. VIII.

³⁾ Masson l. l. zu Par. Lost IV, 776 seq.

⁴⁾ S. Meißner, Untersuchungen über Shakespeare's Sturm (Dessau, 1872) S. 96 fgg. — Obwohl nicht hierher gehörig mag hier beiläufig auch auf die Stelle im Par. L. IV, 680 seqq., wo die Stimmen der Engel durch die Nacht ertönen,

der Dichter noch nicht damit zufrieden, sie in ungehörige Gesellschaft gebracht zu haben, sondern er versieht sie auch gegen ihren botanischen und poetischen Charakter mit Zweigen: *branching palm* wird sie IV. 139 genannt. Die Verehrer Milton's werden hierbei vielleicht mildernde Umstände geltend machen. Sie können sagen, daß wir uns im Paradiese alle Pflanzen und Bäume so gut wie alle Thiere vereinigt denken müssen, da ja Pflanzen, Thiere und Menschen sich von hier aus über die Erde verbreitet haben. Allein der Dichter soll ein bestimmtes Kolorit festhalten und er würde bei der Aufzählung der paradiesischen Thiere schwerlich den Eisbären zwischen dem Elephanten und Löwen einherschreiten lassen dürfen, ohne Anstoß zu erregen; die beiden letztern sind wir gewohnt und gern bereit uns als Bewohner des Paradieses zu denken, den erstern nicht. Und wenn im Paradiese alle Klimate und Zonen mit ihren Geschöpfen und ihrem Pflanzenwuchse nebeneinander bestehen sollen, sollen vielleicht auch alle Jahreszeiten gleichzeitig herrschen und Rosen neben Veilchen und Crocus auf demselben Beete blühen? Und wenn wir uns entschließen wollten, dem Paradiese auch diese naturhistorische Lizenz zuzugestehn, womit soll dann die gleiche Vermengung im Lycidas entschuldigt werden, wo das Paradies nicht als Liebesmantel darüber gebreitet werden kann? Was *'branching palm'* anlangt, so wird allerdings im Englischen von *'branches of the palm'* ebensowohl wie im Deutschen von 'Palmenzweigen' ohne Anstand gesprochen; das Beiwort *'branching'* ist aber nichtsdestoweniger übel gewählt, wie auch im Deutschen eine 'sich verzweigende' Palme sehr unpassend sein würde; das läßt sich nur von einer Eiche oder Linde schön und dichterisch sagen. Die Palme wird von den englischen Naturbeschreibern als ein Baum *'with a straight UNBRANCHING cylindric stem'* geschildert (s. Webster's Dict. s. v. Palm) und es ist unleugbar, daß gerade die Zweiglosigkeit zu ihrem naturhistorischen und folglich auch poetischen Charakter gehört. In dem Maskenspiel Arcades (Vers 88 fgg.) wendet der Dichter dasselbe Beiwort auf die Ulme an:

*Under the shady roof
Of branching elm star-proof,
Follow me.*

Hier ist das Epitheton charakteristisch und schön, und der Gegensatz zwischen den beiden Bäumen stellt es außer Zweifel, daß

hingewiesen werden, da sie lebhaft an bekannte Stellen im Sturm erinnert. Caliban's Schilderung in III, 2 (*The isle is full of noises &c.*) schreitet hier so zu sagen auf Milton'schen Stelzen einher.

'branching', wenn es nicht ein müßiges und bedeutungsloses Flickwort sein soll, sich nicht von der Palme sagen läßt.

Den naturgeschichtlichen Bedenklichkeiten mag beispielsweise noch eine technische an die Seite gestellt werden. In Par. L. IV, 857 seq. heißt es:

*The Fiend repli'd not, overcome with rage;
But like a proud steed rein'd, went haughty on,
Champing his iron curb.*

Curb ist die Kinnkette, auf die ein Pferd nicht beißen kann. Wenn der Dichter durchaus das richtige und allein übliche *bit* nicht setzen wollte, warum sagte er nicht 'his iron rein'? Das Gebiß ist ein Theil des Zügels oder doch der Aufzäumung; hätte Milton also den Ausdruck 'rein' gewählt, so hätte so zu sagen *totum pro parte* gestanden, und das Bild wäre wenigstens nicht unmöglich und undenkbar gewesen.

Was die angedeuteten Widersprüche anlangt, in welche sich Milton in fast unbegreiflicher Weise mehrfach verwickelt, so darf auch dieser Tadel nicht ohne Belege ausgesprochen werden. Nach Par. L. IV, 835 (vergl. 850) soll sich nicht allein der Glanz Satans nach seinem Falle gemindert, sondern auch seine Gestalt sich geändert haben (*thy shape not the same*). Wie ist das möglich, wenn doch Milton's Satan uns nirgends als das 'nordische Phantom' mit Hörnern, Schwanz und Klauen, sondern überall als Engel entgegentritt? Hazlitt giebt zu des Dichters Worten: 'his lustre visibly impair'd' folgende Erklärung: *The deformity of Satan is only in the depravity of his will; he had no bodily deformity to excite our loathing and disgust.*¹⁾ Dadurch wird jedoch die Schwierigkeit nicht beseitigt, und wenn vielleicht auch kein directer Widerspruch, so bleibt doch eine große Unklarheit bestehen. Weit greller ist die Disharmonie zwischen Par. L. IV, 856 und IV, 872 seq. An der ersten Stelle sagt Zephon, auch der geringste Engel könne es einzeln mit Satan aufnehmen, seitdem er gottlos und dadurch schwach geworden sei; an der zweitgenannten Stelle aber fordert Gabriel, der keineswegs zu den geringsten, sondern zu den mächtigsten Engeln gehört, seine Wachmannschaften auf, festzustehen, da Satan trotz und nicht ohne Streit fortgehen werde; er traut sich also nicht zu, allein mit ihm fertig zu werden. Hat Zephon bloß geprahlt? Das wäre aber selbst eines niedrigen Engels unwürdig. Auch in Buch I,

¹⁾ Vergl. English Poems by John Milton ed. R. C. Browne (Oxford, 1873) I, 353.

192 seqq. und 292 seqq. wird ja Satan noch nach seinem Falle als über alle Begriffe stark geschildert; er bedeckt dort, wenn er sich niederlegt, mehrere Hufen Landes und gegen seinen Speer ist die mächtigste norwegische Tanne, die zum Mastbaum eines Admiralschiffes bestimmt ist, nur eine Zaubergerte.

Der Gegensatz Milton's zu Shakespeare bezüglich solcher Widersprüche wie bezüglich der Behandlungsweise naturhistorischer und technischer Thatsachen bedarf keiner weitem Darlegung. Um wie viel poetischer und unanstößiger sind hiergegen Shakespeare's naive und märchenhafte Anachronismen und Anapopismen! Durch wie ausgebreitete und tadellose naturhistorische und technische Kenntnisse sich Shakespeare auszeichnet, ist so oft Gegenstand eingehender Erörterungen gewesen, daß man kaum noch darauf zurückkommen darf; nur das mag noch hinzugefügt werden, daß alle dergleichen Dinge Shakespeare's Feder so natürlich entfließen als könnte es gar nicht anders sein, während man ihnen bei Milton stets die Absichtlichkeit anfühlt und daher um so mehr verstimmt ist, wenn man den Dichter nicht auf richtiger Fährte findet.

Doch genug dieser Einzelheiten, die obenein manchem Leser kleinlich und einem Dichter wie Milton gegenüber unangebracht dünken mögen. Betrachten wir das Verlorene Paradies als ein Ganzes, so springt zunächst in die Augen, was es *nicht* ist, nämlich weder ein wirkliches nationales Epos wie die Homerischen Epen oder die Nibelungen, noch ein romantisches wie das Befreite Jerusalem oder der Rasende Roland. Mit diesem Maßstabe gemessen entbehrt es aller epischen Elemente, und Milton hat es mit richtigem Gefühl nicht als ein episches, sondern als ein heroisches Gedicht bezeichnet,¹⁾ wie er sich denn seiner Sonderstellung vollkommen bewußt ist; seine Dichtung behandelt nach seinem eigenen Ausdrücke (I, 16):

Things unattempted yet in prose or rhyme.

Abgesehen von Milton's Nachahmer Klopstock liegt natürlicher Weise eine Vergleichung mit Dante am nächsten, und man hat Milton daher als den protestantischen Dante bezeichnet, allein die Unterschiede sind doch andererseits sehr tiefgreifend (so fehlt z. B. bei Milton das allegorische Element) und es ist nicht zu viel gesagt, daß das Verlorene Paradies einzig in seiner Art ist. Mag man es classificiren wie man will, darüber besteht keine Meinungsverschiedenheit, daß es gelehrte Gedankenpoesie ist und zwar eine der gelehrtesten

¹⁾ In der kurzen Einleitung '*The Verse*'.

Dichtungen aller Zeiten und Völker. Die unermüdlichen Studien und die riesige Belesenheit des Verfassers, die selbst nach seiner Erblindung ihren unhemmbaren Fortgang nahmen, sind mit Absicht und Vorliebe darin niedergelegt. Schon Fabel und Gerüst der Dichtung sind Hervorbringungen gelehrten Nachdenkens, keine volkstümliche Sage, kein Gefühlsprodukt, wenngleich die Mitwirkung der Phantasie nicht in Abrede gestellt werden soll. Man kann nicht zum Verständniß und mithin nicht zum Genuß der Dichtung gelangen, ehe man sich nicht mit dem ptolemäischen oder richtiger alphonsistischen und am richtigsten Milton'schen Weltsystem vertraut gemacht hat, das ihr zu Grunde gelegt ist. Milton kannte das Kopernikanische System recht wohl, wie aus Par. L. VIII, 15—178 hervorgeht, hielt es aber mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen für thöricht und lächerlich. Das von ihm zurechtgestutzte System ist vollständig veraltet; es besteht aus vergänglichem Material, so daß es die Dichtung selbst mit seiner Vergänglichkeit angesteckt und in seinen Untergang mit hinabgezogen hat. Die Vorstellungen und Ueberzeugungen der Welt sind in diesem Punkte in ihr Gegentheil übergegangen. Es ist wahr, daß auch Shakespeare auf dem Boden des ptolemäischen Weltsystems steht, aber es gehört ein sachkundiger Commentator dazu, um diese Thatsache herauszufinden, so wenig drängt sie sich in den Vordergrund, so bedeutungslos ist sie für das Verständniß und den Genuß seiner Dramen. Das verstandesmäßige Gerüst des Verlorenen Paradieses muß natürlich auch mit dem Verstande erfaßt werden; wir müssen uns die Verhältnisse des kosmischen und des terrestrischen Universums, wenn diese Ausdrücke gestattet sind, der unerschaffenen oder göttlichen und der erschaffenen oder menschlichen Welt zu einander, sowie die Reihenfolge der zehn Sphären &c. erst erarbeiten, ehe wir uns in die Dichtung hineinleben können, wogegen Shakespeare für das Verständniß und den Genuß seiner Dramen kein positives Wissen voraussetzt; Macbeth und Hamlet erfordern keine Kenntniß der schottischen und dänischen Geschichte, der Kaufmann von Venedig keine Kenntniß der Topographie von Venedig. Bringt man diesen Werken ein entsprechendes positives Wissen entgegen, so erhöht dasselbe allerdings den Genuß, nothwendig aber ist es nicht. Das Verlorene Paradies hingegen setzt außer der Kenntniß des Weltsystems auch eine genaue Bibelkenntniß, sowie Kenntniß der Topographie von Palästina, der griechischen Mythologie &c. voraus. Und nicht allein zum Aufbau, sondern auch zur Ausschmückung der Dichtung ist die Gelehrsamkeit sehr stark in Contribution gesetzt worden, und hier tritt

der merkwürdige Fall ein, daß wir es mit einem wunderbar gemischten Gewebe zu thun haben, dessen Aufzug biblisch, der Einschlag klassisch ist. Gleich der Eingang des Gedichts liefert hierzu einen auffallenden Beleg; der Dichter ruft die Muse an, aber diese Muse hat ihren Sitz nicht auf dem Parnass, sondern auf dem Gipfel des Horeb oder Sinai, wo es niemals Musen gab, und ihre Anrufung verwandelt sich dem Dichter unter der Hand in ein Gebet an den Geist, der auf dem Wasser schwebete. Der Tempel auf Zion heißt dem Dichter das Orakel Gottes, Satan wird in demselben Athemzuge (I, 198 seqq.) mit Briareus und Leviathan verglichen, und in IV, 301 seqq. heißt es von Adam und Eva:

Hyacinthine locks

*Round from his parted forelock manly hung
Clustering, but not beneath his shoulders broad;
She as a veil down to the slender waist
Her unadorned golden tresses wore
Dishevell'd, &c.*

Die hyazinthenen Locken stammen aus der Odyssee (VI, 231 und XXIII, 158) und damit verschmilzt sich 1 Korinther 11, 14--16, wonach der Mann kein langes Haar tragen soll, da es ihm eine Unehre sei, während dem Weibe langes Haar zur Ehre gereiche und ihr zur Decke gegeben sei. Das Bedenklichste in dieser Hinsicht ist, daß es nach einigen Stellen scheinen will, als stehe über Gott noch das ewige unabänderliche Fatum der antiken Welt. Oder wie soll man die Stellen erklären, wo es heißt (I, 116 seq.), daß nach dem Willen des Schicksals auch dem Satan und den übrigen gefallenen Engeln ihre Götterstärke und empyräische Substanz nie fehlen könne? oder wo es als zweifelhaft hingestellt wird (I, 132 seq.), ob der Herr durch Kraft, Zufall oder Schicksalsbestimmung die Oberhand über die rebellischen Engelschaaren davongetragen habe? Das Bild des Herrn selbst schwankt zwischen Jehova und Zeus. Er ist ein echt puritanischer Gott, streng, kalt und düster, und nur die harten und unerbittlichen Mächte des Verstandes und Willens sind es, welche sein Verhältniß zur Welt und zu den Menschen regeln. Von allwaltender Liebe und der daraus entspringenden Seligkeit ist kein Hauch zu spüren, und der Dichter gemahnt uns an den Apostel, der sich für ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle erklärt, wenn er gleich mit Menschen- und Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht. Die Verquickung von Bibellehre und Griechenthum durchdringt die ganze Dichtung so sehr bis ins Einzelste, daß man die Frage nicht abweisen kann, welchem andern Dichter die Kritik

wol solche Zwitterbildungen und solche Stillosigkeit stillschweigend hingehen lassen möchte. Wie wenig im Ganzen das gelehrte Beiwerk durch ein inneres Erforderniß bedingt, sondern häufig nur um seiner selbst willen angebracht ist, mag noch durch ein Beispiel erhärtet werden. Im ersten Gesange (283 fgg.) werden Schild und Speer des Satans beschrieben, mit denen er auf der Höllen-Ebene einherschreitet. Der Schild, den er auf seinem Rücken hängen hat, gleicht dem Monde und dieser Vergleich wird folgendermaßen ausgesprochen:

*The broad circumference
Hung on his shoulders like the moon, whose orb
Through optic glass the Tuscan artist views
At ev'ning, from the top of Fesole,
Or in Valdarno, to descry new lands,
Rivers, or mountains, in her spotty globe.*

Durch diesen Beisatz gewinnt der Vergleich als solcher weder an Deutlichkeit noch an Kraft oder Sinnlichkeit und folglich nicht an Schönheit; die Erweiterung ist im Gegentheil völlig müßig und wirkt abschwächend; sie zeigt nur, daß der Dichter nicht umhin konnte, seinem Wissensreichthum Luft zu machen, sich mit dem großen Galilei, den er auf seiner italienischen Reise persönlich kennen gelernt hatte, in Verbindung zu bringen und ihm ein Wort des Andenkens zu widmen. Wie anders behandelt Ossian, oder richtiger Macpherson, solche Gleichnisse! Er deutet sie nur an, er läßt sie gleichsam im Nebel vor uns schweben, aber eben weil er sie nicht ausmalt verfehlen sie nie ihre Wirkung auf uns. Einer seiner ausgeführtesten Vergleiche bezieht sich gleichfalls auf den Schild. *'His shining shield is on his side, like a flame on the heath at night, when the world is silent and dark, and the traveller sees some ghosts sporting in the beam.'*¹⁾ Sonst sind seine Vergleiche so kurz wie möglich: *her face was pale, like the mist of Cromla; — I called him like a distant stream; — the song rises, like the sun, in my soul; —* nichts weiter! Ossian fällt überhaupt nie aus seinem eigenthümlichen und charakteristischen Kostüm und darin liegt zum großen Theil das Geheimniß seines unleugbaren Zaubers; Milton's Dichtung dagegen besitzt kein eigenes Kostüm. Ebenso verhalten sich Homer und die Nibelungen zum Verlorenen Paradiese; sie besitzen eine eigenartige poetische Atmosphäre, in der sie leben, weben und sind,

¹⁾ Fingal, Book II. — The Poems of Ossian transl. by James Macpherson, Esq. Edinburgh, 1847 p. 320.

und mit welcher sie ein einheitliches Ganze bilden, während Milton's poetische Atmosphäre ein künstliches *Mixtum Compositum* aus allen andern ist.

Es leuchtet ein, daß diese Entfaltung gelehrten Wissens einen Commentar zu einem unabweislichen Erforderniß macht, wie das seit den ersten, eben so bescheidenen als tüchtigen Erläuterungen zum Verlorenen Paradiese von dem Schotten Patrick Hume (*Φιλοποιήτης*, 1695) als eine literarhistorische Thatsache feststeht, ja man darf dreist behaupten, daß Milton's eigene Zeitgenossen eines Commentars zum vollen Verständniß seiner Dichtung bedurften. Diese Unentbehrlichkeit gelehrter Erklärung ist selbstverständlich einer der hauptsächlichsten Gründe, warum Milton, gleich Klopstock, wol gepriesen aber nicht gelesen wird, warum er bei den großen Todten ruht, indess Shakespeare — in seinen Werken — so zu sagen noch unter den Lebenden einher schreitet. Ein oberflächlicher Betrachter könnte freilich darauf hinweisen, daß gerade Shakespeare von gelehrter Erläuterung fast erdrückt werde und ohne diese kaum noch denkbar sei. Allein die Sache verhält sich doch bei Shakespeare ganz anders als bei Milton. Shakespeare nimmt in der gegenwärtigen Literatur eine höchst merkwürdige Doppelstellung ein, denn während er für die gelehrte Auslegung ein Material von unendlicher Fülle darbietet, hat doch das naive Verständniß und der naive Genuß seiner Werke, wie sich seine Zeitgenossen desselben erfreuten, noch keineswegs aufgehört, und der durch den gelehrten Prozeß vermittelte Genuß ist weit davon entfernt den naiven beeinträchtigen oder gar verdrängen zu wollen, sondern will ihm im Gegentheil nur ergänzend und vertiefend zu Hülfe kommen; daß die gelehrte Erforschung noch andere selbstständige Zwecke verfolgt, hat damit nichts zu thun. Professor Dowden hat bezüglich dieser Hülfeleistung die Bemerkung gemacht, daß die Kennerschaft den Genuß erhöht, und daß beispielsweise der Maler die Natur mit größerem Vergnügen betrachtet, als der Nicht-Maler, da der erstere nicht allein malen, sondern zu diesem Behufe vor allen Dingen sehen gelernt hat.¹⁾ Im Großen und Ganzen bedarf bei Shakespeare's Dramen, namentlich in den großen Tragödien wie in denjenigen Lustspielen, die noch heute zu den stehenden Bühnenstücken gehören, das naive Verständniß nur in Nebendingen einer Ergänzung, die sich mit leisester Hand bewerkstelligen läßt, sofern nicht die Beseitigung solcher

¹⁾ Shakspeare: A Critical Study of his Mind and Art. Vergl. Shakespeare-Jahrbuch X, 380.

Einzelheiten als noch unmerklicher den Vorzug verdient, wenn das Werk dem großen Leser- oder Hörerkreise vorgeführt werden soll; Shakespeare war kein gelehrter Dichter, und man kann die Spuren seiner Belesenheit entfernen, ohne das Wesen seiner Werke zu alteriren, wogegen bei Milton diejenigen Stellen, welche dem naiven Verständniß und Genuß zugänglich sind, fast die Ausnahmen von der Regel bilden. Wie in Milton der Gelehrte den Dichter erstickt, wird unwiderleglich durch das Wiedergewonnene Paradies dargethan, das an poetischem Werth und Gehalt eben so weit hinter dem Verlorenen Paradiese zurücksteht, als es dasselbe an Gelehrsamkeit überflügelt. Hier werden in den Reden und Gegenreden zwischen Jesus und dem Satan die ganze alte Geschichte, Literatur, Philosophie &c. 'ausgebeutet' und 'bei der Versuchung mit dem Reichtum erinnert Jesus den Teufel u. a. auch an den Regulus und Fabricius.'¹⁾ Der Versucher und der Versuchte überbieten sich förmlich an akademischer, um nicht zu sagen professorenhafter Wissensfülle. Abschreckender kann die stilllose und antipoetische Gelehrsamkeit nicht auftreten.

Zu Milton's poetischem wie persönlichem Wesen gehört ein unleugbarer Pedantismus und eine grandiose Einseitigkeit; Shakespeare dagegen ist proteisch und tausendseelig. Bei Milton ist alles feierlicher Ernst, selbst sein Scherz ist nur ein Minimum dieses feierlichen Ernstes, es ist so zu sagen ein feierlicher Scherz — bestand doch seine Erholung im Spiel auf der Orgel, diesem ernstesten und feierlichsten aller musikalischen Instrumente. Weder im Leben noch in der Poesie besaß Milton eine lebenswürdige Schwäche; sein Geist gleicht einem Bogen, der nie die Spannung verliert, bei dem die Spannung zur andern Natur geworden ist. Als Kind hat Milton nicht gespielt, man möchte sagen, er war nie Kind und Knabe, denn die Verse, die er im Wiedergewonnenen Paradiese (I, 201 seqq.) Jesus in den Mund legt, haben sicherlich von ihm selbst Gültigkeit:

*When I was yet a child, no childish play
To me was pleasing; all my mind was set
Serious to learn and know and thence to do
What might be public good.*

Shakespeare dagegen — *good gracious!* — war nichts weniger als ein solcher Musterknabe, dessen Sinn bereits auf das öffentliche

¹⁾ Wiese, Milton's Verlorenes Paradies (Berlin, 1863) S. 22. — Par. R. II, 446:

*Canst thou not remember
Quintius, Fabricius, Curtius, Regulus?*

Wohl gerichtet war, sondern ein arger Wildfang, gleichviel ob man an die Wilddieberei glaubt oder nicht. Auch als Mann verstand Shakespeare das *desipere in loco*. Milton lacht nie, aber weint auch nie; er und seine Poesie sind ehern, er steht in der Literatur, um ein preussisches Königswort auf ihn anzuwenden, wie ein *rocher* von *bronze*. Er kann uns erbauen, aber er rührt uns nicht, während wir mit Shakespeare lachen und weinen müssen, ganz nach seinem Willen. Von Adam und Eva abgesehen sind Milton's Figuren über- oder unter-menschlich, über- oder unter-irdisch: Gott Vater, der Sohn und die Erzengel auf der einen, Satan und Beelzebub und die Schaar der gefallenen Engel auf der andern Seite. Sünde und Tod, die Wächter der Höllenpforte, sind gar Abstractionen. Diese Wesen wirken nicht unmittelbar auf unser Gefühl; sie werden nicht von denselben Empfindungen und Leidenschaften, denselben Bestrebungen und Schwächen bewegt wie wir, unsere menschliche Freude und unser menschliches Leid berührt sie nicht — wie sollen wir mit ihnen sympathisiren? Wir mögen sie bewundern, anstaunen, verehren, aber nicht lieben. Es sind Gebilde, die kein Spiegelbild in unsere Brust werfen, kein Echo in unserm Herzen wachrufen. Ueber Shakespeare's Poesie hingegen läßt sich Pope's bekannter Vers als Motto schreiben:

The proper study of Mankind is Man!

Shakespeare weiß, daß das Anziehendste und Wichtigste für den Menschen stets der Mensch selbst ist, und es ist oft genug ausgeführt worden, in wie hohem Mafse er alle andern Dichter als Kenner und Kündiger des Herzens überragt, in das sich Milton nie versenkt. Jeder Hörer fühlt ein Stück Romeo oder Hamlet, jede Hörerin ein Abbild der Julie oder Ophelie in sich selbst; wer aber fühlt den Raphael, den Uriel oder den Satan in sich? Milton's Dichtung ist kolossal, seine Phantasie ist kosmisch, aber das Empyreum, in dem ein so großer Theil des Gedichtes vor sich geht, ist kalt und die Luft so dünn, daß sie uns nicht zu athmen gestattet. Noch weniger weht irdische Lebensluft im Höllenpfehl, wo das flüssige Feuer hin und wieder wogt und das Trockene oder Feste sich wie eine trostlose Heide erstreckt (I, 227 seq.).

Da also Milton nicht unmittelbar auf Herz und Gemüth zu wirken vermag — was doch jedes Dichters Absicht ist — so muß er sich nach Mitteln umsehen, um dies Ziel wenigstens auf Umwegen zu erreichen, und das sind rhetorische Mittel, von denen er eine große Fülle besitzt und die er mit außerordentlichem Geschick zu handhaben weiß. Syntax und Metrik stehen an der Spitze dieser

Mittel, Dinge, an die Shakespeare nie gedacht hat, die aber Milton keinen Augenblick aus Augen und Gedanken verliert. Die grammatischen Figuren spielen bei Shakespeare vielleicht keine geringere Rolle als bei Milton, allein sie fließen dem erstern unwillkürlich und unbewußt aus der Feder, während sie bei diesem letztern jederzeit beabsichtigt und bewußt auftreten. Milton war, wie Masson gut aus einander setzt, ¹⁾ der Erbe der Elisabethanischen Syntax, von welcher Abbott in seiner 'Shakespearian Grammar' eine treffliche Charakteristik geliefert hat. Aber in welchem Geiste hat er dies Erbtheil umgestaltet! In einem Geiste, der streng genommen mit seiner oft kundgegebenen Vaterlandsliebe wenig im Einklang stand und gar nicht sehr national und volksthümlich war. Milton hat allerdings, um Platen's bekanntes Wort zu gebrauchen, der Sprache sein Gepräge aufgedrückt, allein dies Gepräge ist nicht zur geltenden Münze geworden und konnte das nicht werden, denn er hat der Sprache Gewalt angethan und kann in dieser Hinsicht schwerlich zu den '*wells of English undefiled*' gezählt werden, wie Spenser (Faerie Queen IV, II, 32) von Dan Chaucer gerühmt hat. Wie anders Shakespeare! Wenngleich ihn stellenweise das Pathos und die Gedankenflut übermannen und ihn in syntaktische Unregelmäßigkeiten und Dunkelheiten verwickeln, so sind nichtsdestoweniger, von solchen Ausnahmen abgesehen, seine Sprache und sein Stil für alle Zeiten mustergültig, sie haben '*the true ring*'; aus ihnen spricht die poetische Volksseele, nicht, wie bei Milton, die studirte Gelehrsamkeit. Milton hat Sprache und Grammatik nach dem Vorbilde der Alten gemodelt, er hat sie systematisch latinisirt, was Shakespeare nie in den Sinn gekommen ist. Bei Shakespeare haben die humanistischen Bildungselemente nur zur Läuterung und Durchbildung der nationalen gedient, während sie bei Milton die Oberhand erlangt und ihre Herrschaft zum Nachtheil der letztern geltend gemacht haben. Die Sache ist ganz erklärlich, wenn man erwägt, daß Milton sich der lateinischen Sprache nicht nur in Prosa, sondern auch in gebundener Rede mit einer über die Mittelmäßigkeit hinausgehenden Fertigkeit bediente, so daß er keine verächtliche Stelle unter den Neu-Lateinern einnimmt; sogar eine lateinische Grammatik hat er verfaßt (Accedence commepc't Grammar). Dem entsprechend ist Milton's Sprache und Stil in Prosa wie in der Poesie überall gekünstelt und manierirt und steht dem Shakespeare'schen in dieser Hinsicht ziemlich diametral entgegen. Absolute Casus und abso-

¹⁾ The Poetical Works of John Milton ed. Masson I, LXXV seqq.

lute Partizipien werden in durchaus lateinischer Weise und gegen den Geist der englischen Sprache außerordentlich häufig verwandt, und die Inversion des Objects ist fast zum Gesetz erhoben worden, obwohl die Deutlichkeit und Klarheit nicht selten darunter leiden. Auch der Epitheta bedient sich Milton gern in antiker Weise und geräth dadurch öfters geradezu in eine Poesie des Epithetons hinein, wie er überhaupt Großwortigkeit liebt, und lieben muß, da er die überirdische Macht und Schönheit doch nur durch superlativische Erhöhung der irdischen zu schildern vermag. Auf ihn paßt vollkommen was Butler von Hudibras sagt:

his speech

In loftiness of sound was rich,

was jedoch nicht in sich schließen soll, daß seine Rede arm an Inhalt sei. Den üblichen Ausdrücken und Wendungen geht er sorgfältig aus dem Wege und wenn er sie durchaus nicht vermeiden kann, so verfällt er hier und da sogar in Plattheit. Die Rhetorik lag ihm im Blute, und so ist es auch zu verstehen, wenn Masson (l. I. I, CII) sagt, Milton habe in seinem ganzen Leben nicht prosaisch sein können: *he lived in song; it was his most natural mode of speech.* Das ist die so häufige Verwechslung von Poesie und Rhetorik. Der Gegensatz zu Shakespeare auch in diesem Punkte bedarf keines Nachweises.

In vollkommener Uebereinstimmung mit dem Charakter und Inhalt von Milton's Verlorenem Paradiese steht auch die metrische Form. In seinem geharnischten Vorworte *The Verse* verwirft Milton den Reim in so leidenschaftlicher Weise, daß man versucht wird an die Fabel vom Fuchs und den Trauben zu denken. Nun ist diese Gegnerschaft in erster Linie allerdings gegen Dryden's Einführung des Reims in die Tragödie gerichtet, allein man muß sich eingestehn, daß gereimte Verse — etwa die Ottava Rima oder ihre Variation, die Spenser-Stanze, — völlig ungeeignet gewesen sein würden für Milton's Reflexions-Epos, das sich auch dadurch von dem nationalen und dem romantischen Epos unterscheidet, daß es ihm an jedem sangbaren Elemente gebricht. Daß ein stichischer Vers an und für sich der Sangbarkeit nicht widerstrebt, beweist Homer, dessen Epen ja thatsächlich gesungen worden sind. Niemand kann die Kunst leugnen, welche Milton auf den Versbau verwandt hat, oder die Kraft, die Abwechslung und den Wohlklang in Abrede stellen, die er seinen Iamben verliehen hat; allein der vorherrschende Charakter seines Verses ist wie der des Inhaltes Ernst, Schwere und Wucht, während das Leichte, Liebliche und eigentlich Melodische

vermisst wird. Inhalt und Form stehn in der That in vollendeter Harmonie mit einander. Im Gegensatze zu dieser Einseitigkeit Milton's stehn Shakespeare alle Töne ohne Ausnahme zu Gebote, vom leichtfertigsten Liedchen und der volksmäfsigen Ballade bis zum gewaltigsten Affekte und dem gedankenschwersten Monologe; sein Versbau ist unendlich reicher, mannichfaltiger und biegsamer, gleichviel ob seine Verse gereimt oder reimlos, stichisch oder strophisch sind. Shakespeare hat, wie wiederholt nachgewiesen, im höchsten Mafse 'Musik in sich selbst.'

Derjenige Punkt, wo Milton am weitesten absteht von der unvergleichlichen harmonischen Ganzheit des Shakespeare'schen Geistes, ist die Versöhnungslosigkeit oder der Pessimismus des Verlorenen Paradieses. Es giebt in der That keine versöhnungslosere Dichtung und nur der Byron'sche Don Juan steht ihm darin zur Seite. Auch in dieser Hinsicht erscheint das Verlorene Paradies als der vollgültige Ausdruck des Puritanismus, eine Thatsache, deren sich Milton dunkel bewußt gewesen sein muß, als er dem Bedauern Ausdruck gab, daß er ein Menschenalter zu spät gekommen sei; seine Dichtung trat erst in die Welt, als der Puritanismus bereits im Niedergange war und die Restauration seine politische und kirchliche Vernichtung in Angriff genommen hatte. Das Verlorene Paradies ist so zu sagen der Schmerzensschrei des Puritanismus über die verderbte Welt, die dieser zu purificiren und in ihrer ursprünglichen alttestamentlich-patriarchalischen Reinheit herzustellen unternahm. Allein dem Puritanismus wohnte keineswegs die Kraft inne, diese Reinigung zu vollbringen, er artete im Gegentheil in Fanatismus, Pharisäismus und Tyrannei aus und half so nur das Reich Satans auf Erden vermehren. Wie er versöhnungslos von der Bühne der Geschichte abtreten mußte, so schließt auch das Verlorene Paradies ohne Versöhnung. Allerdings hat Milton die Versöhnung nachträglich im Wiedergewonnenen Paradiese herbeizuführen versucht, allein dieser Versuch kann sich in keiner Weise dem Verlorenen Paradiese an die Seite stellen, wie wenig auch der Dichter selbst von einem Zurückbleiben hinter seinem Hauptwerke hören mochte, und was die Hauptsache ist, die Anregung und Idee zum Wiedergewonnenen Paradiese stammt nicht aus Milton's eigenem Kopf und Herzen, sondern ist bekanntlich von außen her in ihn hineingetragen worden; der junge Quäker Ellwood, welchem er die Handschrift des Verlorenen Paradieses zur Durchlesung geliehen hatte und den er um sein Urtheil frug, gab ihm das Manuscript mit den Worten zurück: *Thou hast said much here of Paradise Lost, what hast thou to say of Paradise*

Found? Aus den Worten des authentischen Berichts geht hervor, daß dem Dichter diese Bemerkung wie eine Offenbarung in die Seele drang. ‘*Milton made no answer, so fährt Ellwood selbst fort, but sate some time in a muse, then brake off the discourse and fell upon another subject.*’¹⁾

Aber auch hiervon abgesehen, enthält das Wiedergewonnene Paradies keine wirkliche Versöhnung. Das Paradies ist uns nach der christlichen Lehre nur durch den Opfertod Jesu wiedergewonnen, davon aber sagt Milton's Dichtung kein Wort, sondern beschäftigt sich nur mit der Versuchungsgeschichte des Messias, der dabei ganz als Mensch aufgefaßt wird — Jesus geht aus dem Kampf mit dem Satan siegreich hervor, während Eva in demselben unterlegen ist; das ist der Angelpunkt des Gedichts und die charakteristische Gegenüberstellung von Mann und Weib ist hierbei dem Dichter schwerlich unbewußt gewesen. Die puritanische Tapferkeit des Dichters hat sich offenbar daran geweidet, einen Menschen (wäre Jesus dabei als Gott aufzufassen, so fiel die Spitze völlig hinweg) darzustellen, der den Sieg über den Satan davonträgt und die Niederlage unserer Aeltermutter wieder gut macht. Allein eine wirkliche Versöhnung kann darin schon um defswillen nicht erkannt werden, weil durch diesen Sieg des Messias keineswegs der Tod aus der Welt geschafft, oder ewiges Leben erworben, oder der Mensch wieder in den paradiesischen Urzustand zurückversetzt wird. Für den Dichter ist aber der Abschluß hiermit erreicht, und zwar ein für seinen republikanischen Puritanismus höchst charakteristischer Abschluß. Er schließt nämlich damit, daß Jesus, trotzdem er einen so glorreichen Sieg über den Satan davongetragen hat, in die schlichte Einfachheit und stoische Selbstgenügsamkeit des mütterlichen Hauses zurückkehrt. Mit hohem und aufopferndem Sinne hat er seiner Pflicht genügt und trägt nun seinen Lohn und Werth in sich selbst; äußere Ehre verschmäht er und entzieht sich sogar fremden Blicken:

He unobserv'd,

Home to his mother's house private return'd,

so lauten die Schlußverse des Wiedergewonnenen Paradieses und welcher Leser fühlt in ihnen nicht den Pulsschlag des Dichters selbst? Gerade wie beim Schluß des Verlorenen Paradieses, so tritt uns auch hier seine republikanische Persönlichkeit in ihrem innersten Fühlen und Denken entgegen. Er selbst ist der Jesus, der sich

¹⁾ English Poems by John Milton ed. Browne I, XXIV. — Ellwood's Autobiography (1714) p. 233.

unbeachtet in seiner Mutter Haus zurückgezogen hat, nachdem er seine politische Aufgabe erfüllt und dem Versucher widerstanden hat. Es ist hiernach eine völlig ungerechtfertigte Vermuthung, daß das Wiedergewonnene Paradies unvollendet sei.¹⁾

Den Hauptgrund zu der Versöhnungslosigkeit des Verlorenen Paradieses bildet der Umstand, daß Satan zum Helden und Träger der Dichtung erwählt ist, eine Bemerkung, die bekannter Mafsen schon Dryden gemacht hat und auf welche Goethe mit den Worten zurückgekommen ist: 'Der seltsam einzige Fall, daß er (Milton) sich als verunglückter Revolutionär besser in die Rolle des Teufels als des Engels zu schicken weiß, hat einen großen Einfluß auf die Zeichnung und Zusammensetzung des Gedichts!' Milton's Satan ist jedoch wie bereits bemerkt nichts weniger als ein Teufel, sondern durchaus der gefallene Engel; er ist es, vermittelt dessen der Dichter die unvordenkliche Ewigkeit mit der Zeitlichkeit verbindet. Der Grundzug im Charakter Satans ist Ehrgeiz; er fühlt sich zurückgesetzt durch die Erschaffung und Bevorzugung des eingeborenen Sohnes, und diese Zurücksetzung ist es, die ihn zur Empörung treibt. Seine Beweggründe sind keineswegs unverzeihlich, zumal er nach Milton's Darstellung mehr als ein Gleicher wie als ein Diener des Herrn erscheint; er hat im Himmel auf einem Thron gesessen so gut wie der Herr, und sein Wesen und seine Kraft sind wie gesagt nicht minder unvergänglich wie die des Herrn selbst. Es wird mit nackten Worten wiederholt gesagt, daß der Herr nur der physischen Gewalt die Oberhand über diejenigen verdankt, die ursprünglich seines Gleichen waren — nur der Donner hat ihn größer gemacht als die andern (I, 258). Hat Satan also nicht Recht, wenn er ausruft (I, 247 seq.):

*Farthest from him is best,
Whom reason hath equall'd, force hath made supreme
Above his equals.²⁾*

¹⁾ Klopstock's Messias setzt da ein, wo Milton's Wiedergewonnenes Paradies aufhört. S. Wiese, Milton's Verlorenes Paradies S. 26. S. 55 fg.

²⁾ Im vierten Gesange (43 fgg.) spricht Satan freilich anders; da bekennt er sich als ein Geschöpf Gottes, das dieser mit Liebe und Wohlthat überschüttet habe, wofür er nichts als wohlverdienten Dank und Lobpreisung verlange. Hier fällt Satan eigentlich aus seiner Rolle und wird, was er sonst weit wegweist, *weak* und *miserable*. Vielleicht erklärt sich dieser Widerspruch aus der Möglichkeit, daß noch etwas mehr als die Verse IV, 32—44 älter ist als die übrige Dichtung; die genannten Verse hat Milton's Neffe Philipps bereits 20 Jahre vor dem Erscheinen des Gedichtes gesehen — sie waren bestimmt, den Eingang zu dem Drama *Adam Unparadised* zu bilden.

Heißt das nicht den Polytheismus als den eigentlichen und ursprünglichen himmlischen Rechtszustand verkündigen, aus dem der Monotheismus nur in Folge eines in homerischer Feldschlacht gewonnenen Sieges hervorgeht? Dieser bis zum Aeufsersten getriebene, abschreckende Anthropomorphismus, der nicht blofs Jesus, sondern Gott Vater selbst an einer Schlacht Theil nehmen läfst, in welcher sich die rebellischen Engel sogar des vom Satan erfundenen Pulvers und der Kanonen bedienen (Par. L. VI. 470 seqq.), kann für die wahre Frömmigkeit kaum anders als anstößig sein und müßte die strengste Beurtheilung erfahren, wenn nicht die Gesinnungen und Absichten des Dichters über allen Zweifel erhaben wären; auch darüber sieht man meist hinweg, daß ihm für die Schlacht im christlichen Himmel der heidnische Titanenkampf aus der Theogonie als Vorbild gedient hat. Jedenfalls muß es Verwunderung erregen, daß die englische Orthodoxie hieran kein Aergerniß nimmt; ginge sie den Dingen mit selbständigem Denken tiefer auf den Grund, so könnte sie von diesen Grundanschauungen des Verlorenen Paradieses unmöglich erbaut sein. Vom Standpunkte des Offenbarungsglaubens aus darf auch von der hervorragendsten und frömmsten Dichterphantasie einem biblischen Stoffe nichts weder ab-, noch zugehan werden. Uns wenigstens erscheinen diese Grundlagen der Dichtung auch unter dem rein kritischen Gesichtspunkte ungleich bedenklicher als Milton's Arianismus, von welchem Hallam (Introd. Lit. Eur. III, 474) sagt, daß er kürzlich entdeckt worden sei und dem Absatze des Verlorenen Paradieses bereits Eintrag gethan haben solle.¹⁾ Wunderbar ist dabei nur, daß diese Entdeckung so lange hat auf sich warten lassen. Gegen diese Darstellung des höchsten Wesens und seines Verhältnisses zum Satan gehalten erscheinen die so vielfach getadelten Späße und Flüche bei Shakespeare, die nicht einmal aus seinem, sondern aus seiner Personen Munde kommen, sehr unverfänglich, und es tritt auch in dieser Gegenüberstellung zu Tage, wie tief religiös Shakespeare in seinem ganzen Wesen war, mag er sich auch — und diese Ueberzeugung läfst sich nicht aufgeben — gegen das Dogmatische und Confessionelle so gleichgültig und abhold verhalten haben wie er will. Wer darf Milton's Satan schelten, wenn er nach alle dem sein Recht durch seine Besiegung nicht verwirkt glaubt und sein Verhältniß zum Herrn nur als einen Beleg für das Sprichwort 'Gewalt geht vor Recht' ansieht und dem ent-

¹⁾ Wie eben gezeigt nimmt der Arianismus namentlich im Wiedergewonnenen Paradiese eine hervorragende Stelle ein.

sprechend handelt? ¹⁾ Er steht nach wie vor auf dem Kriegsfusse und hofft, daß er aus einer zweiten Entscheidungsschlacht ebenso wohl als Sieger hervorgehen könne, wie er diesmal als Besieger das Feld habe räumen müssen. Sein Recht ist es, seinem Besieger sei es durch offene Gewalt, sei es durch Kriegslist so viel Abbruch als möglich zu thun, und da ihm zunächst keine andere Möglichkeit offen steht, so versucht er seine Macht an der neuerschaffenen Erdenwelt; er verführt das Menschengeschlecht zum Bösen, weil dadurch das Reich Gottes geschädigt und seine eigene Herrschaft vergrößert und verstärkt wird. Er thut das keineswegs aus eigener Lust zum Bösen, sondern lediglich, weil dies ein erlaubtes und nach seinem Sturze vorläufig das einzige ihm zu Gebot stehende Kampfmittel gegen den Herrn zur Behauptung seines gekränkten Rechtes ist. ²⁾ Milton hat seinen Satan in der That zum Helden im vollsten Sinne des Wortes gestempelt und ihm Züge geliehen, die er offenbar aus seiner eigenen heldenmüthigen Seele geschöpft hat. Oder dürfen wir es nicht als des Dichters eigene Gesinnung ansehen, wenn er Satan zu Beelzebub sagen läßt (I, 157 fg.):

*Fall'n cherub, to be weak is miserable,
Doing or suffering — ?*

Oder wenn sich Satan (I, 252 seqq.) charakterisirt als

one who brings

A mind not to be chang'd by place or time

und hinzufügt:

*The mind is its own place, and in itself
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n?*

Spricht daraus nicht der unbeugsame Trotz des Republikaners, den auch die Niederwerfung der Republik und die wiederhergestellte Stuart-Herrschaft nicht zu brechen oder zur Untreue gegen sich selbst zu verleiten vermag?

Bedarf es noch einer Hinweisung auf den Ausgang? Nachdem die Kriegslist Satans durch den Sündenfall gelungen ist, schwärmen die Höllengeister nach der Erde empor, die sie als einen Abwechslung und Erholung gewährenden Zuwachs ihres Gebietes betrachten, und Sünde und Tod, die Wächter des Höllenthores, bauen ihnen zu diesem Behufe eine bequeme Strafe durch das Chaos, welche oben

¹⁾ In Gesang IV, 385—392 spricht Satan unzweideutig aus, daß Gott ihm Unrecht gethan habe und ihn dadurch zwingt, sich an den neugeschaffenen Menschen zu rächen, die danach nur zum Spielball zwischen den ewigen Mächten dienen.

²⁾ Vergl. u. a. Par. L, 159 seqq. und IV, 440 seq.

am Zenith in das terrestrische Universum hineinführt. So steht Satan als Sieger da und Niemand hindert seinen Triumph — es ist die krasseste Dissonanz, die alle andern im Reiche der Poesie über-tönt. Dabei verfängt es nicht sich zur Rechtfertigung etwa auf die Andeutung im Eingange des Gedichts (I, 4 folg.) stützen zu wollen:

till one greater Man

Restore us, and regain the blissful seat.

Diese Hindeutung kehrt allerdings am Schlusse wieder, wo Eva zu Adam spricht (XII, 620 fgg.):

This further consolation yet secure

I carry hence; though all by me is lost,

Such favour I unworthy am vouchsafed,

By me the promis'd seed shall all restore.

Damit gewährt sie aber weder dem Gatten noch dem Leser ausreichenden Trost; der erstere ist zwar, wie ja der Dichter nicht anders sagen kann, — *'well pleased'*, allein seine Befriedigung ist nicht so stark, daß er ihr in Worten Ausdruck geben sollte; er schweigt. Auch der Ausblick in die Zukunft, welchen der Erzengel Michael dem Adam (während Eva schläft) nicht nur bis auf den Messias und sein Erlösungswerk, sondern selbst bis auf die Verderbnis des Papstthums eröffnet, kann keine tröstlichere Wirkung äußern. Der harten und unerbittlichen Thatsache gegenüber ist die Perspective viel zu weit aussehend und nebelhaft, als daß sie eine Versöhnung zu gewähren vermöchte; die Thatsache, mit welcher die Dichtung abschließt, ist aber die Vertreibung aus dem Paradiese. Adam und Eva ziehen vor dem feurigen, kometengleich geschwungenen Schwerte des Herrn in die ungewisse Welt hinaus; daß sie den neuen Lebensweg nicht gebrochen und jammernd, sondern gefaßten und muthigen Herzens betreten, ist, wie bereits angedeutet, ein Zug aus dem eigenen Herzen des Dichters, auf den das Wort des römischen Sängers Anwendung leiden mochte: *Impavidum ferient ruinae!*

Lassen wir auch bezüglich dieses Ausgangs unsere Gedanken zu Shakespeare hinüberschweifen, so werden wir daran gemahnt, daß auch seine Katastrophen als übertragisch und der rechten Versöhnung entbehrend wiederholten Tadel erfahren haben. Man hat gemeint, das Massensterben im Hamlet, im Lear &c., wo der Unschuldige mit dem Schuldigen untergehe, sei nur in einer rohern Kunst zulässig, als unsere Zeit sie vertrage. Die Unrichtigkeit dieses Tadels hat sich thatsächlich herausgestellt. Es ist bekannt, wie bei der Renaissance Shakespeare's sowohl in England als auch

in Deutschland die tragischen Ausgänge mehrfach in glückliche verwandelt wurden. Allein in beiden Ländern hat sich von einander unabhängig gezeigt, daß diese Abänderungen nichts als ein Product mangelhafter Erkenntniß und eines verbildeten Zeitgeschmackes waren, denn in beiden Ländern ist die Bühne schrittweise wieder zu den ursprünglichen Shakespeare'schen Ausgängen als den einzig und bleibend richtigen zurückgekehrt, und kein englisches oder deutsches Publicum würde heutigen Tages einen auf den Thron steigenden und sich mit Ophelia vermählenden Hamlet ertragen. Als besonders charakteristisch muß hierbei hervorgehoben werden, daß Shakespeare seinen Schluss und seine Versöhnung stets in die diesseitige und nie in die jenseitige Welt verlegt.

Da die Versöhnungslosigkeit des Verlorenen Paradieses dem Stoffe unzertrennlich anzuhängen scheint, so würde der den Dichter in dieser Hinsicht treffende Tadel dahin zu formuliren sein, daß er überhaupt einen Stoff gewählt hat, der einer so berechtigten Anforderung der Poetik nicht zu entsprechen vermag. Gegen einen solchen Tadel kann jedoch Milton mildernde Umstände in die Wagchale legen, insofern er, wie alle großen Dichter, bei der Wahl seines Stoffes keineswegs nach Laune und subjectivem Belieben verfahren, sondern, abgesehen von dem eigenen Genius, von einer mächtigen Strömung nicht nur des nationalen, sondern des menschheitlichen Geistes getrieben worden ist, welcher er nicht zu widerstehen vermochte. Schon tausend Jahre vor Milton hat Caedmon den Sündenfall besungen, und es mag auf sich beruhen, ob die Familienähnlichkeit, welche sein Satan mit demjenigen Milton's aufweist, lediglich dem Zufalle verdankt wird; das Gegentheil wird schon durch den Umstand wahrscheinlich gemacht, daß Caedmon 1655, also wenige Jahre ehe Milton seine Dichtung begann, zum ersten Male veröffentlicht wurde; nur darauf muß hingewiesen werden, wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Denker und Dichter aller Kulturvölker mit dem Stoffe gerungen haben, ohne ihm die für die Nachwelt bleibende klassische Form verleihen zu können. Den Reigen dieser Dichtungen eröffnete, noch in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts, die ihrer Zeit weitberühmte *Création du Monde* von Du Bartas, die binnen sechs Jahren dreißig Auflagen erlebte und ins Lateinische, Italienische, Spanische, Deutsche und Englische übersetzt wurde; daß die letztere Uebersetzung (von Joshua Sylvester) von Milton gekannt und benutzt worden ist, steht außer Frage. Wenige Jahre später (1601) folgte das Drama *Adamus Exul* von Hugo Grotius, das seine Einwirkung auf Milton um so weniger ver-

fehlen konnte, als dieser später in Paris die persönliche Bekanntschaft des Verfassers machte. Im Jahre 1613 erschien zu Mailand das fünftaktige biblische Drama *Adamo* von Giovanni Battista Andreini, bezüglich dessen bekanntlich Voltaire in seinem *Essai sur la Poésie Epique* angiebt, Milton habe es in Italien aufführen sehen und verdanke ihm die Anregung und den Stoff zu seinem Epos. Auch Jacob Cats wählte den Sündenfall zum Gegenstande eines Gedichts, das von Caspar Barlaeus ins Lateinische übersetzt worden ist (Dordrecht, 1643). Zu diesen poetischen Behandlungen des Sündenfalls traten das *Bellum Angelicum* von dem bekannten Friedrich Taubmann (1604), Valmarena's *Daemonomachia* (Wien 1627) und Vondel's *Lucifer* (1654) stofflich erweiternd hinzu. Das sind literargeschichtliche Angaben, die selbst von dem leisesten Anspruch auf Vollständigkeit weit entfernt sind und so zu sagen nur die Gipfelpunkte einer poetischen Entwicklungsreihe bezeichnen, welche eben in Milton ihren Abschluß gefunden hat und um so nothwendiger finden mußte, als sie in England mit der bereits oben gekennzeichneten puritanischen Strömung zusammenfloß. Wenn also Milton aus seiner langen Liste von Stoffen, vielleicht nach längerem und nicht leichtem Schwanken, schließlich bei der Wahl des Verlorenen Paradieses stehen blieb, so folgte er darin eben einem unwiderstehlichen Impulse des Zeitgeistes, der sich in seinem dichterischen Wesen zum klassischen Ausdrucke zuspitzte. Aber nicht allein in der Wahl, sondern auch in der Behandlung seines Stoffes war er ungleich weniger frei als beispielsweise der Dramatiker, denn während der letztere an seinen Stoff nur innerlich, d. h. durch die aus dem Wesen der dramatischen Dichtung hervorgehenden Gesetze gebunden ist, kann sich der erzählende Dichter nicht völlig von einer äußern Gebundenheit los machen, d. h. von einer Gebundenheit nicht bloß durch die Gesetze der epischen Poesie, sondern auch durch den Inhalt und die äußere Gestaltung seines Stoffes, zumal wenn derselbe wie im vorliegenden Falle ein biblischer ist; mit andern Worten, er darf ihn nicht wie der Dramatiker beliebig modeln und völlig den Zwecken seines Gedichts unterwerfen. Man darf in der That behaupten, daß überall da, wo sich Milton eine Abweichung von der überlieferten Form des Stoffes gestattet hat, es nicht ohne Nachtheil für seine Dichtung geschehen ist; wir meinen ohne poetischen oder ästhetischen Nachtheil, denn was das Verhältniß zum Offenbarungsglauben betrifft, so mag sich dieser selbst mit dem Dichter auseinandersetzen.

Nachdem im Bisherigen vorzugsweise vom Verlorenen Paradiese

die Rede gewesen ist, scheint es, wie bereits Eingangs bemerkt, erforderlich, Milton auch als dramatischen Dichter in Betracht zu ziehen, wenn eine Gegenüberstellung desselben gegen Shakespeare nicht ihres Angelpunktes entbehren soll; es ist dies eine Forderung der Gerechtigkeit, die um so wesentlicher ist, als in Milton's dramatischen Dichtungen sein poetischer Charakter nicht minder scharf ausgeprägt erscheint als im Verlorenen Paradiese. In der ursprünglichen Hinneigung Milton's zur dramatischen Poesie würde man nicht umhin können, ein merkwürdiges Beispiel von Selbstverkenning zu erblicken, wenn man nicht annehmen müßte, daß Milton schon damals wenigstens annähernd bei derjenigen Auffassung der dramatischen Poesie angekommen war, welche er später theoretisch und praktisch vertrat. In seiner Jugend war sein Puritanismus noch nicht so schroff und einseitig, daß er ihm nicht erlaubt hätte sowohl in Cambridge als auch in London die Theater zu besuchen.¹⁾ Auch im Allegro rechnet er das Schauspiel bekanntlich zu den erlaubten, nicht zu mißbilligenden Vergnügungen und empfiehlt den Besuch Jonson'scher und Shakespeare'scher Stücke in den bereits berührten Versen:

*Then to the well-trod stage anon,
If Jonson's learned sock be on,
Or sweetest Shakespeare, Fancy's child,
Warble his native wood-notes wild.*

Er schrieb sogar, noch vor der italienischen Reise, selbst zwei dramatische Dichtungen, die beiden Maskenspiele Arcades und Comus, und liefs sie, wenn auch nur im Privatkreise, aufführen. Der Umschwung liefs jedoch nicht lange auf sich warten, und es ist gar nicht anders denkbar, als daß Milton zu der Zeit, wo er der Sache des Puritanismus als Beamter dienstbar wurde, seine freiere Anschauung einbüßen und in seinen politischen, kirchlichen und literarischen Anschauungen immer strenger und herber werden mußte. Gerade um diese Zeit, nämlich am zweiten September 1642, verordnete bekanntlich das Parlament die Schließung der Theater *'while the public troubles last'*, und Milton konnte nicht umhin mit dieser Maßregel seiner Partei übereinzustimmen. In seinem Pamphlet *'On the Likeliest Way to remove Hirelings out of the Church'* erklärte er sich später (1659) sehr energisch gegen theatralische Aufführungen auf den Universitäten, namentlich weil sich die künftigen Geistlichen an

¹⁾ Wir wissen das theilweise aus seinem eigenen Munde, Eleg. I, 26 seqq.

Excipit hinc fessum sinuosi pompa theatri

Et vocat ad plausus garrula scaena suos.

ihnen betheiligten, *'writhing and unboning their clergy limbs to all the antick and dishonest gestures of Trincalos [im Albumazar], buffoons, and bawds, prostituting the shame of that ministry which they had, or were near having, to the eyes of courtiers and court-ladies, their grooms and mademoiselles.'* Im Einklang mit diesen Anschauungen gab er für sein großes Hauptwerk, das Verlorene Paradies, die ursprünglich beabsichtigte dramatische Form auf. Eine wie feindselige Stellung er aber auch gegen das Theater allmählich angenommen hatte, so erstarb doch seine Vorliebe für die dramatische Poesie nicht gänzlich, nur war das Drama, das ihm dieses Namens und eines gebildeten, religiösen Volkes würdig schien, nicht das nationale, nicht das Shakespeare'sche mehr, sondern das antike, dessen aus dem Humanismus hervorgegangenes Abbild er in Italien kennen gelernt hatte und von welchem er in seinem Samson Agonistes eine Nachahmung geliefert hat. In einer Einleitung zu diesem, wahrscheinlich seinem letzten Dichtwerke, (*Of that Sort of Dramatic Poem which is called Tragedy*), legt er sein dramatisches Credo ab und nimmt, was seinen Parteigenossen gegenüber ein nicht von der Hand zu weisendes Erforderniß sein mochte, seine Stellung als dramatischer Dichter. So wie er die dramatische Poesie auffaßt, konnte sie freilich selbst für einen Puritaner, der nicht vollständig in Fanatismus untergegangen war, kaum anstößig sein, und es ist unverkennbar, daß Milton auch als dramatischer Dichter die geistigen Gesichtszüge der Partei trägt. Er findet es ganz gerechtfertigt, daß die Tragödie seiner Zeit bei Vielen in geringer Achtung, ja sogar in Verachtung stehe, gerade wie *'other common interludes'*; sie verdanke das der irrthümlichen Einmischung des Komischen in das Tragische und der Einführung alltäglicher und gemeiner Personen — die Deutung auf Shakespeare ist handgreiflich. Wie dagegen die Tragödie von den Alten behandelt worden sei, sei sie stets für die ernsteste, moralischste und nützlichste aller Dichtarten gehalten worden. Nicht nur hätten Philosophen und andere ernsthafte Schriftsteller wie Cicero, Plutarch u. A. ihre Schriften häufig mit Anführungen aus tragischen Dichtern geschmückt, sondern angesehene Persönlichkeiten (Dionysius, Augustus Caesar u. A.) hätten sich bemüht Tragödien zu schreiben, sogar der Kirchenvater Gregor von Nazianz habe es nicht verschmäht und nicht geglaubt dadurch der Heiligkeit seiner Person Eintrag zu thun. Das, sollte man meinen, wäre deutlich genug gesprochen; um aber auch diejenigen Parteigenossen zu beruhigen, bei denen diese Argumente nicht verfangen sollten, erklärt Milton ausdrücklich, daß sein Stück

nicht für die Aufführung bestimmt sei, und daß er es aus diesem Grunde nicht in Akte und Scenen eingetheilt habe.

Wir haben also in Milton's Simson einen alttestamentlichen Stoff in antikem Gewande und mithin die nämliche Vermischung von Bibelthum und Griechenthum, die wir bereits beim Verlorenen Paradiese kennen gelernt haben — schon die klaffende Nebeneinanderstellung eines griechischen Ausdrucks mit einem alttestamentlichen Namen im Titel zeigt in auffälligster Weise, was der Leser in dieser Hinsicht zu erwarten hat. In dem mehrgedachten Themen-Verzeichniss hat Milton die Titel zweier Tragödien notirt, zu denen sich das Leben Simson's auf Grundlage von Kapitel 15 und 16 des Buches der Richter verarbeiten liefse, nämlich erstens die Verheirathung Simson's und seine daraus entspringenden Streitigkeiten mit den Philistern (*Samson Pursophorus or Hybriotes, or Samson Marrying, or Ramath-Lecchi*) und zweitens Simson's tragisches Ende (*Dagonalia*). Daß Milton's Wahl schließlich auf den letztgenannten Stoff fiel, ist Gründen zuzuschreiben, nach denen wir uns nicht weit umzusehen brauchen. Er hat, um es mit Einem Worte zu sagen, seine Subjectivität hineingeheimnist und sich selbst dramatisirt, ähnlich wie Goethe in der Stella und vielleicht auch im Clavigo; auch hierin zeigt sich Milton als Gegenpart Shakespeare's. Milton ist in mehr als Einer Hinsicht das Urbild zum Simson, wie Masson sehr überzeugend dargethan hat.¹⁾ Zunächst hatte Milton wie Simson ein Philistermädchen geheirathet, d. h. die Tochter eines royalistischen Hauses, Mary Powell, und wie dem Simson war ihm aus dieser Ehe nur Unheil erwachsen. Simson's Vorwürfe gegen Delila (746 - 765) sind gerade wie Adam's Vorwürfe gegen Eva nach dem Sündenfall (Par. L. X, 867 seqq.), nur der Wiederhall derjenigen Vorwürfe, welche Milton — mindestens in seinem Herzen — gegen seine erste Frau gerichtet haben wird.²⁾ Milton führt ferner wie Simson das Leben eines Nasiräers und in seinen alten Tagen war er blind wie dieser und lebte unter Menschen andern Glaubens und anderer Sitten — unter Philistern, die seines Strebens und seines Falles spotteten. Schon die Eingangsscene, wo sich Simson vor das Haus hinausführen läßt und dann über seine Lage monologisirt, enthält Aeußerungen, die nicht allein auf Milton's Blindheit, sondern auch

¹⁾ The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 90 seqq. — Vergl. Keightley, An Account of the Life, Opinions and Writings of Milton (Lond. 1855) p. 322 seqq.

²⁾ Auch Eva's reuiger Fufsfall vor Adam (X, 909 fgg.) hat sein Vorbild in dem Kniefall, welchen Mary Powell bei ihrer Rückkehr in das Haus ihres Gatten that.

auf seine gesellschaftlichen und häuslichen Verhältnisse wörtlich passen oder die vielmehr von diesen auf Simson übertragen sind.

Was die antike Form der Tragödie anlangt, so beruft sich Milton auf Aristoteles als auf den tragischen Kanon. Es ist bekannt, daß er ein großer Bewunderer des Euripides war, in einem höhern Grade, sagt Macaulay, als es dieser verdiente und als es für Milton's eigene dramatische Poesie erspriesslich war. Diese Vorliebe gehört zu jenen Thatsachen, welche uns in dem Gewande völliger Räthselhafteit entgegen treten. Man hätte glauben sollen, daß sich Milton seinem ganzen Wesen nach zu Aeschylus hätte hingezogen fühlen und diesem die Palme unter dem tragischen Triumvirate der Griechen hätte reichen müssen, und Macaulay meint, wenn er sich bei der Abfassung des Samson den wesentlich lyrischen Aeschylus statt des Euripides zum Muster genommen hätte, so würde er sich der lyrischen Begeisterung überlassen und in reichster Fülle die lyrischen Schätze seines Geistes über das Werk ausgegossen haben. Ohne dem Urtheil über Aeschylus näher zu treten, können wir in Bezug auf Milton die Ansicht Macaulay's in keiner Weise unterschreiben, sondern entdecken darin wieder die bereits besprochene Verwechslung des Lyrischen und Rhetorischen. Sollen wir es gerade heraus sagen, so besaß Milton in seinem Geiste keine lyrischen Schätze, sondern was er besaß waren die Schätze der Rhetorik und der Reflexion. Und selbst das Vorhandensein lyrischer Geistesschätze angenommen — wäre wol ihre Entfaltung in einem Drama an ihrer rechten Stelle gewesen? Höchstens in den Chorgesängen, denn Milton hat das Stück mit einem Chor ausgestattet, wie er auch — um das beiläufig zu erwähnen — in seiner Einleitung nicht hervorzuheben vergißt, daß er die Einheiten beobachtet hat. Hätte er in diesen Chorgesängen seinem lyrischen Drange freien Lauf lassen wollen, so sieht man nicht recht ein, inwiefern ihm dabei seine Vorliebe für Euripides hinderlich in den Weg treten konnte; das einzige Hinderniß war eben, daß ihm der lyrische Schwung gebrach. Milton spricht sich über den Chor und insbesondere über das Metrum der Chorgesänge ausführlich aus; es sind regellose und meist auch reimlose Iamben, die am nächsten dem kommen, was wir poetische Prosa zu nennen pflegen; sie erstrecken sich auch weit in Simson's Monologe hinein. Hier zeigt sich der Mangel einer festen metrischen Form aufs Empfindlichste; der Dichter hätte hier den Reim und wo möglich auch den Strophenbau um so mehr zu Hülfe nehmen müssen, als die englische Sprache aufser Stande ist in antiken Metren einherzuschreiten wie etwa die deutsche unter den Händen

Platen's und anderer Dichter; die Chorgesänge in Schiller's Braut von Messina sind meist und die in Racine's Athalie durchgängig gereimt. Wie die Sachen stehen, kann Niemand von Milton's Chorgesängen hingerissen, ja nicht einmal erwärmt werden. In allem Uebrigen entspricht das Drama vollkommen der bekannten antikaademischen Schablone. Und nun denke man sich den von Milton geplanten Macbeth in diese Zwangsjacke gesteckt!

Es bleibt noch übrig, die beiden Masken Arcades und Comus in Betracht zu ziehen. Beides sind Jugendwerke; das erstere wird mit großer Wahrscheinlichkeit in Miltons's 24tes Lebensjahr gesetzt, das zweite wurde am 29. Sept. 1634 aufgeführt und mithin geschrieben, als Milton 26 Jahre alt war, d. h. genau in dem nämlichen Lebensjahre, in welchem, wie wir vermuthen, Shakespeare seinen Sommernachtstraum schrieb. Arcades ist nur ein Bruchstück, das nur aus einer Rede und drei sog. Liedern besteht — der übrige Theil ist unbekannt und rührte jedenfalls nicht von Milton her, vielleicht bestand er nur aus Musik und Tanz. Der Milton'sche Antheil ist durchgehends gereimt, unterscheidet sich aber im Uebrigen nicht von seiner reimlosen Poesie. Bemerkenswerth ist nur die überschwängliche Huldigung, welche der angehende Republikaner hierin einer Dame des hohen Adels darbringt und außerdem eine auffallende Reminiscenz an Shakespeare. Der Dichter singt nämlich (Vers 61 — 73) das Lob der Musik mit Worten, welche stark an den berühmten Passus im letzten Akte des Kaufmanns von Venedig erinnern:

*But else in deep of night when drowsiness
Hath lockt up mortal sense, then listen I
To the celestial Sirens' harmony,
That sit upon the nine enfolded spheres
And sing to these that hold the vital shears,
And turn the adamantine spindle round,
On which the fate of gods and men is wound.
Such sweet compulsion doth in music lie,
To lull the daughters of Necessity,
And keep unsteady Nature to her law,
And the low world, in measur'd motion draw
After the heavenly tune, which none can hear
Of human mould with gross unpurged ear.*

Die Idee der Sphärenmusik scheint überhaupt Milton vielfach beschäftigt zu haben; er verbreitet sich ausführlich darüber in dem Gedichte 'At a Solemn Music' und in der lateinischen Abhandlung

De Sphaerarum Concentu, in welcher gleichfalls eine Bezugnahme auf den Kaufmann von Venedig erkennbar ist.¹⁾

Mit der Aufführung des *Comus* wurde auf Ludlow Castle der Amtsantritt des Grafen Bridgewater gefeiert, der, obwohl bereits 1631 ernannt, doch thatsächlich erst drei Jahre später die Präsidentschaft über das Fürstenthum Wales und seine Marken übernahm und in dieser Eigenschaft seine Amtsresidenz Ludlow Castle bezog.²⁾ Wir sind hier der Noth überhoben, uns wie bei Shakespeare mit Untersuchungen und Hypothesen abzumühen, wie die Verbindung zwischen dem Festgeber und dem Dichter des Festspiels, der damals der Welt noch völlig unbekannt bei seinem Vater in Horton lebte, eingeleitet worden sein mag. Wir sind in diesem Falle mit aller wünschenswerthen Genauigkeit über den Hergang unterrichtet; wir wissen, daß der treffliche Musiker Henry Lawes, der sich namentlich durch Maskenspiel-Compositionen auszeichnete, den Kindern des Grafen von Bridgewater Musikunterricht ertheilte und daß jedenfalls von ihm und seinen gräflichen Schülern die Idee zu dem Maskenspiel zur Feier des Einzugs in Ludlow Castle ausging. Behufs Beschaffung des Textes wandte sich Lawes um so lieber an seinen Freund Milton,³⁾ als dieser bereits durch das Maskenspiel *Arcades* bewiesen hatte, daß er einer solchen Aufgabe gewachsen war. Milton nahm den Auftrag an. Ob er sich demselben lediglich seinem Freunde Lawes zu Liebe unterzog? Oder ob es seinem, sich ans Licht drängenden Ehrgeiz schmeichelte, bei einer so hervorragenden Veranlassung als Dichter aufzutreten und der vornehmen Welt bekannt zu werden? Oder ob ihm gar der Gedanke gekommen sein mag, daß, wie bemerkt, auch Shakespeare durch seinen Sommertraum zur Verherrlichung eines Familienfestes in einer Grafenfamilie mitwirkte? Wer vermag zu sagen, ob diese oder welche

¹⁾ The Poetical Works of John Milton ed. Masson III, 393.

²⁾ Vergl. *Comus* 30 fgg.:

*And all this tract that fronts the falling sun,
A noble peer of nickle trust and power
Has in his charge, with temper'd awe to guide
An old and haughty nation, proud in arms:
Where his fair off-spring nurs't in princely love,
Are coming to attend their father's state,
And new entrusted sceptre.*

³⁾ Diese Freundschaft wird durch ein Sonett (XIII) bestätigt, welches Milton an Lawes gerichtet hat. Vergl.: The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 227 seqq. und II, 290 seqq.

andern Gedanken etwaige, in seiner Seele auftauchende Bedenken zum Schweigen brachten? Gleichviel, er lieferte das gewünschte Libretto, Lawes komponirte die darin enthaltenen Gesänge — die Musik ist noch in seiner eigenen Handschrift vorhanden — und übernahm die Regie, und die Aufführung ging zu allseitiger Befriedigung auf's glücklichste von Statten. Der Dichter selbst wohnte dieser Aufführung keinesfalls bei; er hätte zu diesem Zwecke eine nicht unbedeutende Reise unternehmen müssen, von welcher uns sicherlich eine Nachricht erhalten worden wäre, und überdies stand er in gar keiner Verbindung mit der gräflichen Familie, so dafs keine Form ersichtlich ist, unter welcher er mit einer Einladung hätte beehrt werden können. Wer weifs, ob vor der Aufführung auch nur sein Name genannt wurde. Diese Verhältnisse werfen ein scharfes Streiflicht auf die Verbindung zurück, in denen Shakespeare zu Southampton, Essex und andern Mitgliedern der Aristokratie stand, wobei freilich die Wandlung nicht übersehen werden darf, welche die sozialen Verhältnisse durch den Ueberhand nehmenden Puritanismus und die beginnenden politischen und kirchlichen Wirrnisse seit Shakespeare's Tagen erfahren hatten. Dafs bei den wahrhaft gebildeten Zuhörern — wir dürfen uns den Adel und die Gentry der wälschen Marken als vollzählig dazu versammelt denken — der Eindruck des Gedichts ein bedeutender gewesen sein mufs, kann keinem Zweifel unterliegen; es übertraf eben die üblichen Gelegenheitspoesien und die gehegten Erwartungen, wie der Sommernachtstraum in seiner Weise die Erwartungen des Kreises übertraf, für welchen er bestimmt war. Dafs sich aber daraus ein freundschaftliches Patronatsverhältnifs des Grafen zum Dichter entwickelt haben sollte, davon verlautet nichts. Im Gegentheil! Der damals etwa 15jährige Viscount Brackley, der als *Elder Brother* die Hauptrolle bei der Aufführung spielte, wurde später als zweiter Graf Bridgewater ein grimmiger Royalist und machte seinem Abscheu gegen den Dichter in den Worten Luft, die er auf dessen *Defensio pro Populo Anglicano* schrieb: *Liber igne, author furcâ, dignissimi!*

Bis auf den heutigen Tag sind die englischen Kritiker einstimmig in der Bewunderung des Comus, so dafs es für einen Nicht-Engländer eine mifsliche Sache ist, ihren Beurtheilungen eine abweichende Ansicht gegenüber zu stellen; sagt doch selbst Milton's schärfster Kritiker, Dr. Johnson, dafs den Ruf Milton's herabsetzen in gewissem Grade auch die Ehre Englands verringern heisse. Sie erblicken sogar im Comus die Vollendung und den Abschluß

dieser Dichtgattung, durch welchen alle früheren Maskenspiele, diejenigen von B. Jonson nicht ausgenommen, in den Hintergrund gedrängt seien. Nun läßt sich ja nicht leugnen, daß Milton sowohl auf die Gestaltung der Fabel — für die er seiner Art nach verschiedenen Quellen verpflichtet war¹⁾ — als auch auf die Ausführung außerordentlichen Fleiß verwandt und das Ganze den Umständen geschickt und geschmackvoll angepaßt hat. Allein die charakteristischen Mängel der Milton'schen Poesie treten auch hier so stark hervor, daß sie sich unmöglich übersehen lassen. Während die Maskenspiele ihrer ganzen Natur nach anmuthige Leichtigkeit und lyrischen Schwung erfordern, konnte Milton auch im Comus seinen schweren Ernst und seine pedantische Reflexion nicht unterdrücken, wie ein Vergleich mit dem bereits angezogenen Sommernachts Traum, der so zu sagen auf der Grenze zwischen Lustspiel und Maskenspiel steht, oder mit der sog. Maske im Sturm auf's deutlichste darthut; selbst B. Jonson ist in dieser Beziehung nicht selten im Vortheil gegen Milton, insofern ihm für den melodischen Fluß der lyrischen Partien der regelmäßige Strophenbau sehr zu Statten kommt und er im Dialoge jene langathmigen Reden vermeidet, welche jenem so tief im Blute stecken. Milton's lange Reden können unmöglich als Ersatz für einen wirklichen Dialog dienen; es sind lehrhafte Declamationen, monologische Elaborate, die uns ermüden, statt daß wir durch schnelle und zierliche Hin- und Wiederreden ergötzt werden sollten. Die eingelegten Lieder entbehren auch hier der strophischen Form, und der an keine Regel gebundene Wechsel jambischer und trochäischer Rhythmen hat etwas Störendes, das man erst durch Hineinlesen überwinden muß. Die Vorliebe der Engländer für den Comus beruht eben wie die für Milton überhaupt auf andern als rein ästhetischen Gründen; sie lieben den lehrhaften Charakter der Poesie, und dieser Neigung kommt der Comus weit mehr entgegen als alle übrigen Maskenspiele ihrer Literatur. Der wahre Dichter übt durch Inhalt und Form seiner Dichtungen einen unausgesprochenen sittlichen Einfluß aus — alles Schöne wirkt an und für sich veredelnd und versittlichend — aber er hütet sich wohl, diesem Einfluß mit directen Worten Ausdruck zu leihen; so bald

¹⁾ So u. A. der Homerischen Erzählung von der Circe, George Peele's Old Wives' Tale und dem Comus von Erycius Puteanus (Löwen, 1608; eine spätere Ausgabe erschien zu Oxford 1634, also in dem nämlichen Jahre, in welchem Milton seinen Comus schrieb). Vergl. The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 248 fgg. Immanuel Schmidt, Milton's Comus, übersetzt und mit einer erläuternden Abhandlung begleitet. Berlin, 1860.

er didaktisch wird, entschwindet ihm der beste Theil der Poesie unter den Händen. Gerade das ist aber Milton's Fall, er ist überall didaktisch, er predigt — selbst im Comus! Shakespeare schließt seinen Sommernachtstraum mit dem Segenswunsch für das neuvermählte Paar; Oberon's Worte sind die verkörperte Anmuth und Musik:

*Now until the break of day,
Through this house each fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be;
And the issue there create
Ever shall be fortunate; &c.*

Was hätte für Milton näher gelegen, als *mutatis mutandis* mit einem ähnlichen Heilswunsche zu schließen? Handelte es sich hier zwar nicht um eine Vermählung, so wäre doch auch die Besitzergreifung und Einweihung eines Hauses, das für das Wohl und Wehe eines ganzen Fürstenthums so bedeutungsvoll war, wol eines Dichters segens werth gewesen. Könnte nicht Milton in folgendem Sinne geschlossen haben: 'Segen ruhe fortan auf diesem Hause und ströme aus ihm auf Wales hinaus, daß Kampf und Streit zu Ende gehe und Friede und Freude das Land erfülle! Und die im Walde verirrt, von ihren tapfern Brüdern gefundene und befreite Jungfrau strahle als die lieblichste Blume in diesen Thälern, und die Harfe von Wales töne fort und fort zu ihrem und der Ihrigen Preise!' Einer solchen Wendung möchte sich vielleicht ein Dichter bedient haben, der bei Shakespeare in die Schule gegangen war. Wie aber schließt Milton? Er ermahnt die Sterblichen, recht tugendhaft zu sein! Freilich zieht sich die puritanische Lobpreisung der Tugend durch das ganze Stück, und die junge Gräfin ist dem lasterhaften Comus und seiner Schaar als Tugendbild gegenüber gestellt. Milton mußte sich selbst verleugnen, wenn er uns nicht zum Schluß die Moral des Stückes recht nachdrücklich einknüpfen sollte. Der helfende- oder dienende Geist (*The Attendant Spirit*) — giebt es einen schärfern Gegensatz gegen die Person und die Worte Oberon's? — schließt mit folgenden Versen:

*Mortals that would follow me,
Love Virtue; she alone is free:
She can teach ye how to climb
Higher than the sphery chime;
Or if Virtue feeble were,
Heav'n itself would stoop to her.*

Sehr tugendhaft! Ob aber auch sehr dichterisch? Die Platonische Vorschrift (Phaedo IV), daß der Dichter, wenn er wirklich ein Dichter sein wolle, Mythen und nicht Reden (*λόγους*) dichten müsse, wird überhaupt von den englischen Dichtern, zumal den neuern, vielfach außer Acht gelassen, von keinem aber mehr als von Milton; seine Poesie, wie tugendhaft und fromm auch immer, ist, um ihren Charakter mit Einem Worte zu bezeichnen, Logopöie — Redendichtung.
