

In: Udo Friedrich / Bruno Quast (Hg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/New York: de Gruyter 2004 (*Trends in Medieval Philology*, Bd. 2): 329-339.

MATÍAS MARTÍNEZ

(Universität Wuppertal)

Episches Schreiben als inspiriertes Sprechen

Zu einem Typus mythischer Rede am Beispiel von
John Miltons *Paradise Lost*

Beginnen wir mit einer Anekdote, die vielleicht nicht der Würde meines Themas angemessen ist, aber doch mit einer gewissen sachlichen Berechtigung in die folgenden Überlegungen einleiten mag. Vor einigen Jahren berichtete der *Spiegel* von einem besonderen Fall von Autorschaft. 1988 erschien in dem Wiener Verlag *Edition S.* das *Donnerstagebuch* von Lotte Ingrisch. Frau Ingrisch ist auch mit zahlreichen anderen Werken an die interessierte Öffentlichkeit getreten, darunter dem *Reiseführer ins Jenseits: Vom Sterben, von Tod und Wiedergeburt* (1984); zuletzt publizierte sie *Der Himmel ist lustig. Jenseitskunde oder Keine Angst vor dem Sterben* (2003). Als Mitautor des *Donnerstagebuchs* firmierte der ehemalige Wiener Kultur-Stadtrat Jörg Mauthe. Das Buch besteht aus einem Briefwechsel zwischen Ingrisch und Mauthe, die sich über einige Monate des Jahres 1987 hinweg einmal in der Woche, eben donnerstags, schrieben. Bemerkenswerter als diese doppelte Autorschaft ist der Umstand, dass Mauthe bereits 1986, also ein Jahr vor der Niederschrift, verstorben war. Lotte Ingrisch erklärt in der Einleitung zum Buch, Mauthe habe ihr seine Briefe aus dem Jenseits zukommen lassen. Wie war das möglich? Frau Ingrischs Antwort lautet: „Sehr einfach, als Inspiration“.¹ Sie habe festgehalten, was ihr der Koautor aus dem Jenseits einhauchte. Ingrisch hob ausdrücklich den unverzichtbaren Anteil Mauthes am Zustandekommen des Werkes hervor: „Seine Diktate sind von hohem, mein eigenes Wissen übersteigendem Niveau“.² Ein Fall von inspirierter Autorschaft also. Damit ist die Bedeutung des *Donnerstagebuchs* jedoch noch nicht ausgeschöpft. Der Sohn des verstorbenen Stadtrats und Jenseitsautors, Philipp Mauthe, zog eine verblüffende Konsequenz aus Ingrischs Erklärungen: Er klagte 1991 vor einem Wiener

¹ LOTTE INGRISCH/JÖRG MAUTHE: *Das Donnerstagebuch*. Wien 1988, S. 16.

² Siehe ANON.: *Das doppelte Lottchen*. In: *Der Spiegel* 14 (1991), S. 231-234. Die Zitate stammen aus diesem Artikel. Obwohl der *Spiegel*-Artikel an einem 1. April erschien, gibt es das *Donnerstagebuch* wirklich.

Bezirksgericht auf die ihm als Erbe zustehenden Honoraranteile. Das Gericht hatte somit die Frage zu klären: „Gibt es berechnigte Ansprüche auf ein Urheberrecht aus dem Jenseits?“ Über den weiteren Verlauf des Verfahrens habe ich leider nichts in Erfahrung bringen können.

Die Komik dieser kleinen Begebenheit entspringt dem Umstand, dass inspirierte Rede hier mit einem modernen Aspekt von Autorschaft konfrontiert wird, demzufolge der Autor als Urheber einen Rechtsanspruch auf sein Werk besitzt. Ihre Skurrilität zeigt an, wie fremd und unannehmbar inspirierte Autorschaft heute ist – zumindest in der Sphäre unserer ‚gepflegten Semantik‘ (LUHMANN). Das war nicht immer so. Die höchst wirkungsreichen antiken Modelle, die den Typus der inspirierten Rede geprägt haben, sind einerseits der *poeta vates*, andererseits die prophetischen Autoren der Bücher des Alten und des Neuen Testaments.³ Beide Modelle sind im Laufe der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte in vielfältiger Weise wirksam geworden – unter anderem im christlich-religiösen Epos, von den spätantiken *Evangeliorum Libri* des Iuvencus über Dantes mittelalterliche *Commedia* und Diego de Hojedas frühneuzeitliche *Cristiada* bis hin zu Klopstocks *Messias*.

Der für diese Gattung charakteristische inspirierte Redetypus lässt sich, so meine Grundthese, mit liturgischer Rede vergleichen. Die charakteristische Sprechhaltung des epischen Sängers steht in struktureller Analogie und in funktionaler Äquivalenz zu der liturgischen Kommunikation eines Priesters zu Gott einerseits und seiner Gemeinde andererseits. Religiöse Epen wie *Paradise Lost* gestalten, im Rahmen einer ‚zerdehnten‘ Schriftkommunikation, eine Rede, die der mündlichen Predigt im Rahmen einer liturgischen Zeremonie analog ist, und zwar in zweifacher Hinsicht: Der epische Text dient einerseits als *Partitur* einer solchen liturgischen Kommunikation, die im Akt der Lektüre durch den realen Leser vollzogen werden soll. In seiner Binnenpragmatik liefert der epische Text aber auch die *Darstellung* einer liturgieähnlichen Praxis. Er modelliert textintern diejenige Rezeptionshaltung, die er textextern herstellen möchte. Der Autor stellt sich im Text selbst als Sprecher und seine Hörer als ideale Rezipienten seiner eigenen Rede dar. Der über den Text hinausgreifende, an den realen Leser gerichtete Geltungsanspruch des Werkes wird so durch die Selbstinszenierung des Autors vorgeprägt.

Im folgenden geht es mir nicht um eine Untersuchung der inspirierten Redeform des christlich-religiösen Epos in besonderen *historischen* Kontexten, sondern um den Aufweis von allgemeinen *strukturellen* Gemeinsamkeiten der inspirierten Rede im religiösen Epos mit liturgischer Rede. Als Beispiel für diese Strukturbeschreibung dient mir John Miltons religiöses Epos *Paradise Lost* – ein Werk, in dem die beiden antiken Erscheinungsformen inspirierter

³ Siehe WERNER FRICK: *Poeta vates*. Versionen eines mythischen Modells in der Lyrik der Moderne. In: *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Hrsg. von MATIAS MARTINEZ, Paderborn u. a. 1996 (Explicatio 8), S. 125-162, hier S. 125-136.

Autorschaft, die des *poeta vates* ebenso wie die des biblischen Propheten, gleichermaßen aufgegriffen werden. (Dass die an *Paradise Lost* beschriebenen Merkmale für die Gattung des christlich-religiösen Epos insgesamt repräsentativ sind, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nur unterstellt, aber nicht ausgeführt werden.⁴)

(1) Nur auf den ersten Blick scheint der christlich-religiöse Epiker von Vergangenen zu erzählen. Während der Erzähler im klassischen homerischen Epos von einem Geschehen berichtet, das durch „eine absolute Scheidelinie [...] von allen nachfolgenden Zeiten“⁵ getrennt ist, sucht der Bibelepiker das Heilsgeschehen intensiv zu vergegenwärtigen. Der Erzähler ist hier eher teilnehmender Beobachter als raunender Beschwörer des Imperfekts. Er tendiert eher zu einem simultanen als zu einem nachträglichen Erzählen. Der theologische Sinn dieser Erzählhaltung ergibt sich aus dem umfassenden Geltungsbereich der christlichen Heilsgeschichte, die vom Anfang der Schöpfung bis zum jüngsten Tag dauert und deswegen auch die Gegenwart des epischen Sprechers und seiner Leser umfasst. Auch wenn etwa die Handlung von Miltons *Paradise Lost* nur die alttestamentarische Geschichte der Schöpfung bis hin zum Sündenfall darstellt, so wird sie doch ausdrücklich im Rahmen einer eschatologischen Heilserwartung und mit ständigen Hinweisen auf den neugeschlossenen Bund des Neuen Testaments erzählt. Die eschatologische Perspektive rückt vor allem in den letzten beiden Büchern in den Vordergrund, wenn der Erzengel Michael Adam nach dem Sündenfall (der bereits in Buch 9 erfolgt, s. PL 9,780-833) in Form von Visionen (Buch 11) und Erzählungen (Buch 12) die Zukunft der Menschheit prophezeit: ‚*I am sent / To show thee what shall come in future days / To thee and to thy offspring*‘ (PL 11,356-8).⁶ Diese Vorausdeutungen umfassen sowohl Episoden des Alten wie des Neuen Testaments und der nachfolgenden Geschichte bis hin zum Ende aller Tage:

[...] so shall the world go on,
 [...] till the day
 Appear of respiration to the just,
 And vengeance to the wicked, at return
 Of him so lately promised to thy aid
 [...] thy saviour and thy Lord,
 [...] to dissolve

⁴ Eine ausführlichere Darstellung gibt mein in Vorbereitung befindliches Buch: *Autorität und Autorschaft im religiösen Epos: Dantes Commedia, Hojedas La Cristiada, Miltons Paradise Lost und Klopstocks Messias*.

⁵ MICHAEL BACHTIN: *Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung*. In: DERS.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. von EDWARD KOWALSKI und MICHAEL WEGNER, Frankfurt a. M. 1989, S. 210-251, hier S. 223.

⁶ Zitate aus *Paradise Lost* werden nachgewiesen mit der Sigle PL, Buch und Vers nach: John Milton: *Paradise Lost*. Hrsg. von ALASTAIR FOWLER, London²1998.

Satan with his perverted world, then raise
 From the conflagrant mass, purged and refined,
 New heavens, new earth, ages of endless date
 Founded in righteousness and peace and love,
 To bring forth fruits, joy and eternal bliss. (PL 12, 537-551)

Das Merkmal der Gegenwärtigkeit gilt aber nicht nur für den ‚Gegenstand‘ (die *materia*), sondern auch für den ‚Zeitpunkt‘ des Erzählens.⁷ Obwohl der epische Text als Buch eine zerdehnte, schriftliche Kommunikation zwischen Autor und Leser aufspannt, verwendet er typische Elemente einer konzeptionellen Mündlichkeit (Invokationen, Apostrophen, Exklamationen, Gebete, präsentisches Erzählen). Er simuliert damit eine Situation, in der die Kommunikationspartner, als Sprecher und Hörer, kopräsent sind. Diese inszenierte Oralität lässt den Text zur Partitur einer rituellen Kommunikation werden, die der Leser zu realisieren hat.

Eines der wichtigsten gattungsspezifischen Verfahren für die Simulation von Mündlichkeit ist der Musenanruf. Die vier Invokationen in *Paradise Lost* konstituieren die Binnenpragmatik von *Paradise Lost*. Sie betten den Text in den Rahmen einer komplexen mündlichen Kommunikationssituation ein, in welcher der Erzähler als Sänger auftritt und zum Sprachrohr der angerufenen Muse wird. Die dichterische Rede erscheint als ein aktuell ablaufender Prozess, in dem der Zeitpunkt der Produktion und der Zeitpunkt der Rezeption durch die Kopräsenz von Sprecher und Hörer zusammenfallen. So heißt es etwa in der Invokation des siebten Buches: „Half yet remains unsung“ (PL 7,21). Damit wird hier, in der Mitte des Buches, impliziert, dass nicht nur die Rezeption, sondern auch die Produktion der dichterischen Rede von *Paradise Lost* erst zur Hälfte erfolgt ist. Die binnenpragmatische Kommunikation von *Paradise Lost* suggeriert, dass dem Sänger seine Rede erst im Moment des Singens von der Muse eingegeben wird. Entsprechend heißt es in der Invokation des neunten Buches, die Muse inspiriere den Dichter zu Versen, die ihm selbst unbekannt seien: ‚*my celestial patroness [...] inspires / Easy my unpremeditated verse*‘ (PL 9,21-24). Auf diese Weise wird im Rahmen der zerdehnten Kommunikation eines Schrifttextes die Kopräsenz einer mündlichen Kommunikationssituation inszeniert, in der Inspiration, Singen und Hören gleichzeitig stattfinden.

(2) Für das religiöse Epos ist eine besondere Art der Kommunikation charakteristisch. Der epische Sprecher erscheint hier, analog zu der Rolle des Priesters im Gottesdienst, in einer doppelten Rolle: einerseits als privilegiertes ‚Vermittler‘ der Kommunikation zwischen Publikum und Gott, andererseits als ‚Teil-

nehmer‘ dieser Kommunikation auf Seiten des Publikums. Der Text gestaltet zugleich eine Kommunikation zwischen den Gläubigen und Gott und eine Kommunikation zwischen Autor und Leser. Analog führt auch der Priester in der liturgischen Kommunikation eine doppelte Rolle aus: Einerseits spricht er als Stellvertreter Christi zur Gemeinde, andererseits als Stellvertreter der Gemeinde zu Gott.

Wie wir bereits gesehen haben, inszeniert sich *Paradise Lost* in den Invokationen als inspirierte Rede. Als Milton sein Epos schrieb, waren die poetologische Relevanz und der religiöse Status der Musen durchaus umstritten. Wie schon im Laufe der Antike hatte der Musenanruf auch in der italienischen Renaissance seine sakrale Geltungskraft verloren und wurde als leere Verkleidung eines selbstständig imaginierenden Dichters kritisiert. Dabei ging es weniger um das Problem, das die heidnische, von Homer und Hesiod geprägte Herkunft dieses Topos für eine christlich zu legitimierende Dichtung aufwarf, als vielmehr um die grundsätzliche Ablehnung einer Inspirationspoetik zugunsten einer Autonomiepoetik. So hatte beispielsweise Lodovico Castelvetro die Musen als Illusionen für naive Gemüter oder auch als Anzeichen von anmaßender Arroganz abgelehnt. (Es gab in der Renaissance freilich auch Gegenstimmen. Torquato Tasso verteidigte den Musenanruf als notwendige Autorisierung dichterischer Rede: Der Anruf einer christianisierten Gottheit schütze den Dichter vor dem Vorwurf des Stolzes und der Hybris.) Für Milton jedenfalls sind Werke göltig, weil und insofern sie von Gott inspiriert sind. In *De Doctrina Christiana* konstatiert er: *The writings of the prophets, the apostles and the evangelists, since they were divinely inspired, are called THE HOLY SCRIPTURE.*⁸

Die Invokation der göttlichen Muse soll für Milton die religiöse Verbindlichkeit seines Epos gewährleisten und die Gefahr leerer Einbildungen bannen. Doch die Trennlinie zwischen wahrer Vision und falschem Traum (*imagination*) ist fein, und Täuschungen sind möglich, zumal wenn Satan am Werke ist. So wird Eves Traum im vierten Buch von *Paradise Lost* vom Teufel inspiriert und in einer Weise beschrieben, die die Nähe von Satans Verführungskunst zur Dichtung deutlich werden lässt.

Assaying by his devilish art to reach
 The organs of her fancy, and with them forge
 Illusions as he list, phantasms and dreams,
 Or if, inspiring venom, he might taint
 The animal spirits that from pure blood arise
 Like gentle breaths from rivers pure, thence raise
 At least distempered, discontented thoughts,

⁷ Der ‚Zeitpunkt des Erzählens‘ bezeichnet das zeitliche Verhältnis des Erzählakts zum erzählten Geschehen (vorwegnehmend, gleichzeitig oder nachträglich), vgl. MATIAS MARTÍNEZ/MICHAEL SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie. München 2003, S. 69-75.

⁸ JOHN MILTON: *De Doctrina Christiana*. Übers. von JOHN CAREY. In: J.M.: Complete Prose Works. Hrsg. von DOUGLAS BUSH u.a. 8 Bde., New Haven 1953-82. Bd. 6, S. 574 (= Buch 1, Kap. 30).

Vain hopes, vain aims, inordinate desires
Blown up with high conceits ingendering pride. (PL 4,801-9)

Auch der Dichter von *Paradise Lost* begehrt von seiner himmlischen Muse, dass sein Gesang sich über den Bereich der Sterblichen und den Musenberg hinaus in den Himmel hebe (*My advent'rous song, / That with no middle flight intends to soar / Above the Aonian mount*', PL 1,13-15), damit er von unsichtbaren Dingen erzählen kann: *that I may see and tell / Of things invisible to mortal sight*' (PL 3,54f.).

Nicht durch die Vernunft (*reason*), wohl aber durch das niedere Vermögen der Einbildungskraft (*fancy*) kann das Böse Eingang in den Menschen finden. Das geschieht, wenn sich dieses Vermögen von der Aufgabe der genauen Repräsentation der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit löst und zur *'mimic fancy'* wird, die, etwa im Traum, *wild work* und *ill matching words and deeds* hervorbringt (PL 5,110-113). Derselben Gefahr, der Eve in ihrem Traum erliegt, ist der Dichter ausgesetzt, wenn sich seine *fancy* von der Darstellung wirklicher Dinge ab- und zu bloßen Phantasiegebilden hinwendet. Die von Milton mit *Paradise Lost* beanspruchte Geltung hängt gänzlich von dem Status des Werks als heiliger, göttlich inspirierter Text ab. Wäre Miltons Erzählung nicht inspiriert, käme ihr der Status eines satanischen Traumes zu und Milton wäre ein Scharlatan.

In der Pragmalinguistik unterscheidet man, mit Bezug auf die Senderinstanz sprachlicher Äußerungen, die Funktionen *addressor* und *speaker*.⁹ Als *speaker* zählt derjenige, der für den Gehalt der Äußerung verantwortlich zeichnet; der *addressor* ist derjenige, welcher die Äußerung verlautbart (z. B. ein Herold, der die Botschaft des Königs verkündet). Die beiden Funktionen können in einem Sprecher zusammenfallen, aber auch auf zwei verschiedene Träger verteilt sein. Im Sinne dieser Unterscheidung scheint es nahezu liegen, liturgische Kommunikation dergestalt zu rekonstruieren, dass der Priester als *'addressor'* eine Rede rezitiert, deren eigentlicher *'speaker'* Christus ist.¹⁰ Analog zu dieser liturgischen Unterscheidung erschien der inspirierte Autor als Medium einer göttlichen Redequelle: Der epische Dichter wäre der *addressor*, seine göttliche Quelle der eigentliche *speaker* der epischen Rede.

Dieser Unterschied lässt sich anhand von Miltons Verwendung des Wortes *'author'* in *Paradise Lost* illustrieren. Satans Hybris besteht aus dem Irrglauben, sein eigener Autor zu sein. Satan: *'who saw / When this creation was? Rememberst thou / Thy making, while the maker gave thee being? / We know no time when we were not as now; / Know none before us, self-begot, self-raised / By our own quickening power [...] Our puissance is our own'* (PL

5,856-861/864). Ein Symptom dieses frevelhaften Anspruchs auf autonome Autorschaft ist der irrige Glaube an die mögliche Diskontinuität der göttlichen Schöpfung, an eine *creatio ex nihilo*. In *De Doctrina Christiana* wendet sich Milton ausdrücklich gegen die Möglichkeit einer *creatio ex nihilo*. Er folgt hier Augustinus' Auffassung, der Wunsch, autonom zu existieren, sei die erste aller Sünden: „Was aber ist Hochmut anders als Streben nach falscher Hoheit? Denn das ist falsche Hoheit, vom Urgrund sich zu lösen, dem der Geist eingewurzelt sein soll, um gewissermaßen sein eigener Urgrund zu werden und zu sein. [...] nur die aus nichts erschaffene Natur konnte durch Verfehlung verdorben werden. Dass sie Natur ist, hat sie also daher, dass sie von Gott geschaffen ist, dass sie aber von dem, was sie ist, abfällt, daher, dass sie aus nichts geschaffen ist“.¹¹

Die Hybris einer *creatio ex nihilo* wird in *Paradise Lost* ausdrücklich auch auf die künstlerische Tätigkeit bezogen. Der Erzengel Michael verdammt gottvergessene Künstler: *'inventors rare, / Unmindful of their Maker, though his Spirit / Taught them, but they his gifts acknowledged none'* (PL 11,610-2). Für Milton steht auch der literarische Autor in Gefahr, im verblendeten Glauben an die Autonomie seiner Imaginationskraft gottlose Werke zu schaffen.¹² Raphael warnt Adam: *'nor let thine own inventions hope / Things not reveal'd, which th' invisible King, / Only Omniscient, hath suppress in Night, / To none communicable in Earth or Heaven'* (PL 7,121-4). Gerade das beansprucht aber der Sänger von *Paradise Lost*: [to] *'see and tell / Of things invisible to mortal sight'* (PL 3,54f.). Um sich gegen den Vorwurf der Häresie zu schützen, muss er seinen Text als inspirierten ausweisen und seine eigene Autorschaft abstreiten.¹³ Bloße Imagination ist in *Paradise Lost* des Teufels. *His proud imaginations* (PL 2,10) nennt der Erzähler abschätzig Satans Ideen. Nur das Faktum der Inspiration schützt Milton vor Häresie. Wären die Invokationen von *Paradise Lost* mit ihren Bitten um göttliche Inspiration nichts weiter als ein Topos oder Teile eines fiktionalen Diskurses, dann wäre Miltons Unternehmen gescheitert. Für seine Konzeption einer heiligen Poesie ist das religiöse Epos nur als inspirierter, nicht als imaginierter Text legitim. Allein die tatsächliche Inspiration unterscheidet *Paradise Lost* von einem häretischen Text. *Paradise Lost* ist entweder Gottes- oder Teufelswerk.

Die Struktur der liturgischen ebenso wie der episch-religiösen Kommunikation ist allerdings etwas komplizierter, als ich sie bisher, mit Hilfe der Unterscheidung zwischen *addressor* und *speaker*, dargestellt habe. Den

⁹ DELL HYMES: Foundations in Sociolinguistics. London 1977, S. 52ff.

¹⁰ IWAR WERLEN: Ritual und Sprache. Zum Verhältnis von Sprechen und Handeln in Ritualen. Tübingen 1984, S. 169 u. 128.

¹¹ Aurelius Augustinus: Vom Gottesstaat. Übers. von Wilhelm Thimme, München 1977. Bd. 2, S. 183f. (= Buch 14, Kap. 13).

¹² Vgl. JOHN GUILLORY: Poetic Authority. Spenser, Milton, and Literary History. New York 1983, S. 176.

¹³ Vgl. JANET ADELMAN: Creation and the Place of the Poet in *Paradise Lost*. In: The Author in his Work. Essays on a Problem in Criticism. Hrsg. von LOUIS L. MARTZ/AUBREY WILLIAMS, New Haven 1978, S. 51-69, hier S. 55; GUILLORY (Anm. 12), S. 1-22.

terscheidung zwischen *addressor* und *speaker*, dargestellt habe. Den Priester (und den epischen Sänger) lediglich als *addressor* einer Rede zu bestimmen, deren *speaker* eine göttliche Instanz ist – damit wäre die liturgische Funktion des Priesters (und analog diejenige des epischen Sprechers) nicht angemessen beschrieben. Der Priester ist nicht lediglich das Sprachrohr Christi, sondern verwandelt sich für die Dauer des liturgischen Geschehens in Christus. In Gestalt des „Priesters [steht] Christus selber am Altar“, weil er der eigentliche Opferpriester ist, als dessen Stellvertreter der menschliche Priester agiert.¹⁴ Nur durch diese Verwandlung erhalten seine liturgischen Worte sakrale Kraft. Ein bloßer Rezipient wäre in der Messe etwa derjenige, der die Lesung (*lectio*) biblischer Texte vornimmt. Dafür ist in der Römischen Messe ein *lector* vorgesehen, der in der Regel nicht mit dem Priester (*sacerdos*) identisch ist. Dasselbe gilt, wie an Miltons Beispiel noch zu zeigen sein wird, für den epischen Sprecher.

Der kommunikationsstrukturellen Analogie zwischen dem Priester in der Liturgie und dem Sprecher des religiösen Epos entspricht auf der Rezipientenseite eine Analogie zwischen der Aktivierung des Lesers und der aktiven Rolle der Gemeinde im Gottesdienst. In der Eucharistiefeier werden die Teilnehmer des Gottesdienstes zur Gemeinschaft der Gläubigen („*unitas fidelium*“) zusammengeschlossen, wie Thomas von Aquin erklärt: „die Sache des Sakramentes [ist] die Einheit des mystischen Leibes, ohne die es kein Heil geben kann“;¹⁵ „Die Eucharistie ist das Sakrament der kirchlichen Einheit, die danach betrachtet wird, dass die vielen ‚eins in Christus‘ sind“.¹⁶ Der theologische Sinn der Eucharistie schließt die Bindung an die Gemeinschaft der Gläubigen notwendig mit ein.

Entsprechend ist auch die Rede des epischen Sängers nicht an ein anonymes Lesepublikum, sondern an das homogene Publikum einer gläubigen Gemeinde gerichtet: *fit audience find, though few* (PL 7,30). Die angemessene Rezeption des Epos setzt eine besondere Qualifikation voraus. In *Eikonoklastes* erklärt Milton: *It is not hard for any man who hath a Bible in his hands to borrow good words and holy sayings in abundance, but to make them his own is a work of grace only from above.*¹⁷ Diese Bemerkung gilt auch für das Projekt von *Paradise Lost*: Um sich die *materia* des Sündenfalls individuell anzueignen (*to make them his own*), bedarf es der Hilfe Gottes. Denn die bloße Übernahme des biblischen Textes (*good words and holy sayings*) reicht

nicht aus. Ein heiliger Text wird nach Milton erst dann *als solcher* rezipiert, wenn er zum Bestandteil einer liturgischen Kommunikation gemacht wird. Ohne diese pragmatische Bedeutungsdimension wäre die Heilige Schrift nur ein Text unter anderen. Auch *Paradise Lost* will auf diese Weise rezipiert werden.

(3) Anders als in fiktionalen Texten ist im Epos die primäre Sprecherinstanz des Textes, der Erzähler, identisch mit dem realen Autor. Dieser Autorbezug wird im religiösen Epos besonders betont, indem der Erzähler im Text seine Individualität akzentuiert – während im klassischen homerischen Epos der Erzähler anonym bleibt und einen eher kollektiven Charakter aufweist.

So fügt Milton in den Text von *Paradise Lost* persönliche Eigenschaften ein. Besonders einen Aspekt seiner individuellen Existenz hat er offenbar als Zeichen seiner Auserwähltheit gedeutet – seine spätestens 1652, lange vor Beginn der Arbeit an *Paradise Lost*, eingetretene Blindheit. Sie war für seine zeitgenössische Reputation als prophetischer Autor nachweislich von großer Bedeutung. Milton erwähnt sie in *Paradise Lost*, um den sakralen Geltungsanspruch seines Epos zu beglaubigen. Schon in seiner politischen Streitschrift *Defensio Secunda* geht Milton ausführlich auf seine eigene Blindheit ein und macht sie zu einem zentralen Argument für seinen Autoritätsanspruch. 1660 erschien ein Milton feindliches Pamphlet mit dem Titel *No Blinde Guides* und dem Motto: *If the Blinde lead the Blinde, Both shall fall into the Ditch.*¹⁸ Solchen persönlichen Schmähungen entgegnete Milton, gerade wegen seiner Blindheit gelange er zu höherer Erkenntnis (*intellectual vision*):

There is a certain road which leads through weakness, as the apostle teaches, to the greatest strength. May I be entirely helpless [...], provided that in my shadows the light of the divine countenance may shine forth all the more clearly. For then I shall be at once the weakest and the strongest, at the same time blind and most keen in vision. By this infirmity may I be perfected, by this completed. So in this darkness, may I be clothed in light.¹⁹

Miltons Blindheit erschien ihm selbst als *calling*, als Zeichen göttlicher Berufung. Milton thematisiert seine Blindheit auch in *Paradise Lost* und verklammert auf diese Weise die Sprecherfigur des Epos mit dessen Autor:

But cloud instead, and ever-during dark
Surrounds me [...].
So much the rather thou celestial light

¹⁴ JOSEF ANDREAS JUNGSMANN: *Missarum Sollemnia*. 2 Bde. Wien 1948. Bd. 2, S. 253.

¹⁵ Thomas von Aquin: *Summa Theologica*. Vollst., ungekürzte dt.-lat. Ausg. in 36 Bdn. Graz 1934ff. Bd. 30, S. 10 (lib. 3, quaest. 73, art. 3): [...] *res sacramenti est unitas corpori mystici, sine qua non potest esse salus*.

¹⁶ Ebd., S. 297 (lib. 3, quaest. 82, art. 2, ad 3): [...] *Eucharistia est sacramentum unitatis ecclesiasticae, quae attenditur secundum hoc quod multi sunt, unum in Christo*.

¹⁷ John Milton: *Eikonoklastes*. In: DERS.: (Anm. 8), Bd. 5, S. 264.

¹⁸ Abgedruckt in WILLIAM RILEY PARKER: *Milton's Contemporary Reputation*. New York 1971, S. 245-262.

¹⁹ John Milton: *A Second Defense*. Übers. von HELEN NORTH. In: Ders. (Anm. 8), Bd. 4/1, S. 589f.

Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence
Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight. (PL 3,45f./51-55)

Milton verstand seine Autorschaft als Auserwähltheit und seine Blindheit als ihr Zeichen. Die Partikularitäten seiner Person beglaubigten ihm selbst und anderen den moralischen und religiösen Geltungsanspruch seiner Werke.

In der neueren Literaturwissenschaft unterscheidet man wie selbstverständlich zwischen faktualen und fiktionalen Texten.²⁰ Auf der einen Seite stehen Geschichtsschreibung und Autobiographien, auf der anderen historische und Schelmenromane. Faktuale Texte sind Bestandteile einer realen Kommunikation: Ein realer Autor produziert einen Text, der (nicht nur, aber auch) aus Behauptungssätzen besteht, die von einem realen Leser gelesen und von ihm als authentische, wahrheitsheischende Behauptungen des Autors verstanden werden. Fiktionale Texte sind ebenfalls Bestandteile einer realen Kommunikation, in der ein realer Autor Sätze produziert, die von einem realen Leser gelesen werden. Fiktionale Texte sind aber komplexer als faktuale. Sie gehören außer einer realen auch noch einer zweiten, imaginären Kommunikationssituation an. Nur im Rahmen dieser zweiten Kommunikation entfalten die Sätze eines fiktionalen Textes behauptende Kraft. Wir machen den realen Autor eines fiktionalen Textes nicht für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Behauptungen verantwortlich, weil er diese Sätze zwar produziert, aber nicht behauptet – vielmehr ist es ein imaginärer Erzähler, der diese Sätze mit Wahrheitsanspruch vertritt. Die fiktionale Erzählung ist also sowohl Teil einer realen Kommunikation zwischen realem Autor und realem Leser als auch einer imaginären Kommunikation zwischen fiktionalem Erzähler und imaginiertem Leser.

Diese Unterscheidung zwischen faktualen und fiktionalen Texten wird üblicherweise als eine vollständige disjunktive Unterscheidung aufgefasst; Erzähltexte wären demgemäß entweder faktual oder fiktional. Die Vollständigkeit dieser Disjunktion ist aber im Hinblick auf das religiöse Epos fragwürdig. Der subjektive Sinn solcher Epen als Produkte inspirierter Rede lässt sich damit nicht angemessen erfassen.

Milton setzt, wie wir gesehen haben, alles daran, damit *Paradise Lost* nicht als dichterische Fiktion, sondern als inspirierte Vision verstanden wird. In der ersten Invokation von *Paradise Lost* findet sich eine Stelle, die für die Kommunikationsstruktur des Textes bezeichnend ist. Der Sprecher bittet dort die Muse um Hilfe, damit er die Wahrheit der göttlichen Vorsehung behaupten könne: *That [...] I may assert Eternal Providence* (PL 1,24f.). Die Erzählerrede von *Paradise Lost* wird somit als wahrheitsheischende Behauptung charakteri-

siert. Es spricht alles dafür, diesen Sprechakt des Behauptens nicht nur dem (textinternen) Erzähler von *Paradise Lost* zuzuweisen, sondern diesen Erzähler auch mit dem Autor John Milton zu identifizieren.

Muss man also *Paradise Lost* als einen faktualen Text verstehen? Ich meine, dass sich die Logik der inspirierten Rede in einer wichtigen Hinsicht von faktualer Rede unterscheidet. Faktuale Rede ist assertorische Rede: Sie besteht aus Sätzen, die wahr oder falsch sind. Assertorische Sätze können immer auch falsch sein. Die Rede des inspirierten epischen Sprechers ist aber notwendig wahr und besitzt damit eine mythische Qualität. Es gibt zwar auch in unserer nicht-mythischen Welt notwendig wahre Sätze, nämlich analytisch wahre Sätze, also Sätze, deren Wahrheit allein aus der Logik und den Regeln einer Sprache folgt (‚Ein Schimmel ist ein weißes Pferd‘). Aber die Wahrheit der inspirierten Rede geht über den tautologischen Bereich analytischer Wahrheiten weit hinaus. Der inspirierte Sprecher beansprucht für seine Aussagen eine Gültigkeit, deren unbezweifelbare Gewissheit durch den göttlichen Ursprung der Rede garantiert wird. In der entzauberten Welt der Moderne billigen wir eine solche Gewissheit nurmehr, im Rahmen der literarischen Fiktion, der Instanz eines allwissenden Erzählers zu.

Der subjektive Sinn eines christlich-religiösen Epos wie *Paradise Lost* wird also nicht angemessen erfasst, wenn man es als einen faktualen Text versteht. Sein subjektiver Sinn gerät aber, wie gesagt, erst recht aus dem Blick, wenn man es als fiktional auffasst. Dies weitverbreitete Missverständnis religiöser Epen steht in einer langen Kette von Versuchen, inspirierte Texte in poetische umzudeuten. Das kann sich rächen. Bereits der Prophet Hesekiel musste sich dagegen wehren, dass seine Prophezeiungen vom Volk als bloße Dichtung oder als unverständliche Rätsel (*parabola*) aufgefasst wurden: „Ach, Herr HErr, sie sagen von mir: Redet der nicht immer in Rätseln?“ (Hes. 21:5). Der Herr aber tröstete Hesekiel damit, dass das Volk seine Missachtung der Mahnreden noch bitter bereuen werde. Er sagte zu seinem Propheten:

Und du, Menschenkind, dein Volk redet über dich [...], und einer spricht zum andern: Kommt doch und laßt uns hören, was das für ein Wort ist, das vom HErrn ausgeht. Und sie werden zu dir kommen [...] und vor dir sitzen [...] und werden deine Worte hören, aber nicht danach tun, sondern ihr Mund ist voll von Liebesweisen, und danach tun sie, und hinter ihrem Gewinn läuft ihr Herz her. Und siehe, du bist für sie wie einer, der Liebeslieder singt, der eine schöne Stimme hat und gut spielen kann. Sie hören wohl deine Worte, aber sie tun nicht danach. Aber wenn es [i.e. das Prophezeite] eintrifft – und fürwahr, es wird kommen! – so werden sie erfahren, daß ein Prophet unter ihnen gewesen ist. (Hes. 33:30-33).

²⁰ Vgl. MARTÍNEZ/SCHÉFFEL (Anm. 7), S. 9-20.