

Oliver Völker

Ruine, Monument, Epitaph

Zur Lesbarkeit der Erdgeschichte in Charles Lyells *Principles of Geology* (1830–1833) und Charlotte Smiths *Beachy Head* (1807)

Rückblick

Die späte Phase der englischen Romantik weist eine Reihe an literarischen Texten auf, in deren Zentrum die Figur eines letzten Menschen steht, der den Untergang der Menschheit überlebt, um sich anschließend in einer leeren, unbewegten Welt wiederzufinden.¹ In diesen Fiktionen ist der wesentliche Teil im geschichtsphilosophischen Modell der christlich-jüdischen Apokalypse bereits ausgeblieben. Anstelle einer Erfüllung der Schöpfung folgt auf das Moment der Zerstörung eine leere, von keinem Rhythmus, keiner menschlichen Bedeutung geordnete Zeit. Ein wichtiger Ausgangspunkt für diese Erzählform ist Jean-Baptiste Cousin de Grainvilles fantastisches Romanepos *Le dernier homme* aus dem Jahr 1805, das bereits ein Jahr später unter dem Titel *The Last Man, or, Omegarus and Syderia, a Romance of Futurity* in einer anonymen englischen Übersetzung erschien. Der Text steuert auf die Erzähl- und Wahrnehmungsperspektive eines letzten Menschen hin, der von einem Endpunkt der menschlichen Geschichte aus eine zu Ruinen verfallene Welt betrachtet. Anders als es der Titel suggerieren mag, handelt es sich dabei nicht allein um die Überreste der menschlichen Zivilisation. Es ist schließlich die Erde selbst, die als endlich beschrieben wird. In ihrem geschichtlichen Verlauf hat sie einen Punkt erreicht, an dem sie von Adam, der im Roman als Figur auftritt, als eine Ruine, als Tote, als ein gewaltiger Leichenkörper beklagt wird:

Ô terre, [...] que je vue sortir si belle des mains du Créateur! Que sont devenues tes riantes coteaux, tes prés émaillés de fleurs, et tes berceaux de verdure? Tu n'es plus qu'une ruine immense.²

1 Einen Überblick bietet A.J. Sambrook: A Romantic Theme: The Last Man. In: *Forum for Modern Language Studies* 2 (1966), S. 25–33.

2 Jean-Baptiste Cousin de Grainville: *Le dernier homme*. Paris 2010, S. 53. Hier und im Folgenden stammen die Übersetzungen, sofern nicht anders angegeben, vom Verfasser, O. V.

Oh Erde [...]! Ich sah, wie schön Du warst, als Du aus den Händen des Schöpfers hervortratst! Was ist mit deinen lieblichen Hügeln geschehen, deinen von Blumen geschmückten Wiesen und deinen Quellen des Grüns? Du bist nur noch eine gewaltige Ruine.

Was sich als zeitlos erscheinender Unter- und Hintergrund vom Verlauf historischer Ereignisse still abzuheben schien, die Erde, wird zeitlichen Wandlungen unterworfen und als eine Ruine dargestellt, einem Emblem geschichtlicher Unbeständigkeit.³ Während die Rahmenhandlung von *Le dernier homme* eine prophetische Zukunftsvision vom Aussterben der Menschheit eröffnet, läuft die darin eingefügte Handlung auf einen Punkt hin, von dem aus sie nur noch in die Vergangenheit zurückblicken kann.

Die narrative Konstellation eines solchen Erzählens vom Ende her wird in Mary Shelleys Roman *The Last Man* (1826) umfassend ausgearbeitet. Vor dem Hintergrund einer globalen Pest-Pandemie, von der allein der Ich-Erzähler Lionel Verney verschont bleibt, wandert dieser durch Gräber- und Ruinenlandschaften, die ihn durchweg auf die Vergangenheit verweisen: „Time and experience have placed me on a height from which I can comprehend the past as a whole; and in this way I must describe it.“⁴ Verney ist demnach der Name einer Beobachtungs- und Erzählform, die anhand von eigenen Erinnerungen und zerstreuten materiellen Resten eine Vergangenheit zu rekonstruieren versucht, die in der Tiefe verortet ist. Der resultierende Bericht ist nicht allein den Toten gewidmet. Indem sich der Roman als „monument of the foregone race“⁵ bezeichnet, wird er selbst zu einem Grabmal.⁶

3 Zur geschichtlichen Entwicklung der Ruine als Emblem von Zeit siehe Moshe Barash: Die Ruine – ein historisches Emblem. In: Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Hg. v. Klaus E. Müller/Jörn Rüsen. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 519–535.

4 Mary Shelley: *The Last Man*. Hg. v. Morton D. Paley. Oxford 1994, S. 267.

5 Shelley: *The Last Man*, S. 399.

6 Diese Aufladung des Untergrunds mit Geschichte gleicht der „Projektion des zeitlichen Verlaufs in den Raum“, die Walter Benjamin in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* anhand des Barocktheaters rekonstruiert. Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* I.1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M 1991, S. 203–409, hier S. 273. Indem Verneys Position als letzter Mensch keine Zukunftsperspektive mehr übriglässt – und zudem alle apokalyptischen Heilserwartungen ins Leere laufen –, ist sein Blick auf den Untergrund als Erinnerungsraum der Vergangenheit gerichtet. Dadurch erscheint er als Melancholiker im Sinne Benjamins: „[A]lle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr.“ Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 330.

Verdoppelt wird diese Perspektive des Rückblicks durch die Rahmenhandlung. Während Grainvilles extradiegetischer Erzähler in den Ruinen von Palmyra in die „cavernes de la mort“⁷ hinabsteigt, um dort in einem Spiegel das zukünftige Ende der Menschheit zu erblicken, entdeckt Shelleys Rahmenerzählerin in einer Höhle bei Neapel eine heterogene Sammlung von in unterschiedlichen Sprachen und Alphabeten verfassten Schriftstücken, „ancient Chaldee, and Egyptian hieroglyphics, old as the Pyramids“,⁸ die sie als sybillinische Prophezeiungen erkennt. Den Ruinen- und Gräberlandschaften innerhalb von Shelleys Binnenerzählung entsprechen so die in der Rahmenerzählung aufgefundenen Fragmente und schriftlichen Überreste bereits untergegangener Zivilisationen, die in einer mühsamen Arbeit entziffert und übersetzt werden müssen:

Since that period, [...] I have been employed in deciphering these sacred remains. [...] Scattered and unconnected as they were, I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form.⁹

Obschon Shelleys Roman ein Bild der Zukunft entwirft, konstituieren beide Erzählebenen eine Perspektive, die anhand verstreuter Reste die Vergangenheit zu rekonstruieren sucht. In der Forschung wurde bereits aufgezeigt, inwieweit diese archäologische Arbeit der Nachlese, des Ordnen von Überresten und Bruchstücken einen spezifischen historischen Moment zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts berührt, der sich als eine umfassende Erfahrung von Endlichkeit beschreiben lässt.¹⁰ Dies betrifft sowohl den politischen Erfahrungshorizont als auch das sich grundlegend ändernde Verständnis von Zeitlichkeit in den sich ausbildenden Naturwissenschaften, besonders Geologie und Paläontologie. Hatten Autor:innen der englischen Romantik die Ereignisse der Französischen Revolution zu deren Beginn mitunter in eine apokalyptische Geschichtsvorstellung zu integrieren versucht und als völligen Neubeginn gedacht,¹¹ war diese Euphorie zu Beginn des neunzehnten

7 Grainville: *Le dernier homme*, S. 45.

8 Shelley: *The Last Man*, S. 5.

9 Shelley: *The Last Man*, S. 6.

10 Vgl. besonders das Kapitel „Ruins“ in Peter Fritzsche: *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History*. Cambridge, Mass. 2004; Paule Petitier: *Memory Strata, Geology and Change of Historical Paradigm in France Around 1830*. In: *Biological Time, Historical Time. Transfers and Transformations in 19th Century Literature*. Hg. v. Niklas Bender/Gisèle Séginger. Leiden/Boston 2019, S. 29–44; Thomas McFarland: *Romanticism and the Form of Ruins*. Princeton, New York. 1981; Göran Blix: *From Paris to Pompeii: French Romanticism and the Cultural Politics of Archaeology*. Philadelphia 2013.

11 Vgl. etwa William Wordsworths rückblickende Einschätzung seiner Reise nach Frankreich im Jahr 1790 in *The Prelude*: „[...] ’twas a time when Europe was rejoiced, / France standing on the top of golden hours, / and human nature seeming born again.“ William Wordsworth: *The Prelude*,

Jahrhunderts einer Vorstellung gewichen, die Geschichte zunehmend als diskontinuierliche Abfolge prinzipiell endlicher Epochen verstand.¹² Im Nachhinein erschien die Revolution als ein Ereignis des Umbruchs, das die Vorstellung einer kontinuierlichen Geschichte aushebelte und auf dessen Vorgeschichte die Gegenwart wie über einen tiefen Abgrund hinweg zurückblickte.¹³

Darüber hinaus entsteht ein ähnliches Bewusstsein für die Endlichkeit von Epochen in den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Diskursen. Der vom Ende der menschlichen Geschichte aus auf die Vergangenheit gerichtete Rückblick, wie er für Shelleys Roman bestimmend ist,¹⁴ ähnelt einer Verzeitlichung und Historisierung der Natur, die sich parallel in den neu entstehenden naturwissenschaftlichen Disziplinen der Geologie und der Paläontologie vollzieht. Während der vergleichende Anatom Georges Cuvier zu zeigen versucht, dass die Erdgeschichte immer wieder katastrophale Umbrüche durchlaufen hat, in deren Folge ganze Spezies ausgestorben sind, blickt Verney auf das Ende der Menschheit zurück. Obgleich sie in grundlegend anderen zeitlichen Skalierungen operieren, handelt es sich in beiden Fällen um eine Perspektive, die anhand der materiellen Beschaffenheit von Überresten die Vergangenheit zu rekonstruieren sucht.¹⁵

Der folgende Artikel untersucht diese zurückblickende Perspektive in literarischen und geologischen Diskursen des frühen neunzehnten Jahrhunderts und arbeitet dabei eine Metaphorik von Schriftlichkeit und Lesbarkeit heraus, die in einem engen Zusammenhang mit einer Zeitlichkeit von Endlichkeit steht. In einem ersten Schritt untersuche ich anhand von Charles Lyells *Principles of Geology* (1830–1833) und William Wordsworths *Essays upon Epitaphs* (1810), wie die Metaphern von Ruine, Monument und Grabinschrift eine Erweiterung des Ge-

1799, 1805, 1850. Hg. v. Jonathan Wordsworth/Mayer Howard Abrams/Stephen Gill. New York/ London 1979, S. 204. Zitiert wird aus der Ausgabe von 1805. Unterstrichen wird diese Vorstellung eines Neubeginns durch den Umstand, dass in der Folge der Französischen Revolution neue Zeiteinheiten für Monate und Jahreszeiten eingeführt wurden. Vgl. dazu Fritzsche: *Stranded in the Present*, S. 19.

12 Vgl. Meyer Howard Abrams: *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York 1973, S. 332.

13 Zur Bedeutung der Französischen Revolution für Shelleys *The Last Man* vgl. Morton D. Paley: *Le dernier homme: The French Revolution as the Failure of Typology*. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 24 (1991), S. 67–76. Vgl. auch Lee Sterrenburg: *The Last Man: Anatomy of Failed Revolutions*. In: *Nineteenth Century Fiction* 33 (1987), S. 324–347.

14 Zum Verhältnis von zeitgenössischen paläontologischen Diskursen und der narrativen Rekonstruktion der Vergangenheit in Shelleys *The Last Man* vgl. auch Melissa Bailes: *The Psychologization of Geological Catastrophe in Mary Shelley's The Last Man*. In: *ELH* 82 (2015), H. 2, S. 671–699.

15 Zum engen Verhältnis von Archäologie und Geologie um 1800 vgl. Alexandra Warwick: *Ruined Paradise: Geology and the Emergence of Archaeology*. In: *Nineteenth-Century Contexts* 39 (2017), H. 1, S. 49–62.

schichts- und Archivbegriffs auf eine Zeitlichkeit der Erde vollziehen.¹⁶ Ähnlich wie in Shelleys Roman ist bei Lyell der Raum von Trümmern und Grabstätten durchzogen, die zum Gegenstand einer geschichtlichen Rekonstruktionsarbeit und metaphorischen Lektüre werden. In einem zweiten Schritt zeige ich an Charlotte Smiths Langgedicht *Beachy Head* (1807), wie die Arbeit an den materiellen Spuren einer über den Menschen hinausweisenden Geschichte zugleich die literarische Poetik und Zeitstruktur verändert. *Beachy Head* zeigt nicht allein eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen erdgeschichtlichen Modellen, in seiner Form bildet es zudem ein heterogenes Archiv von Texten und ähnelt sich dadurch auf einer strukturellen Ebene dem geologischen Phänomenbereich an.

Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bilden Ruine, Monument und Epitaph demnach Metaphern der Endlichkeit, die Archäologie, Geologie und Poetik in ein Wechselverhältnis setzen. Alle drei Gegenstände ähneln sich darin, dass sie sich insofern als geschichtliche Dokumente lesen lassen, als sie einen Moment des Todes und der Arretierung durchlaufen haben. So ist im Bild der Ruine ein Artefakt aufgerufen, dessen Beschaffenheit auf einen zeitlichen Prozess des Verfalls und der Verwitterung verweist. Ihre Nähe zur Schrift besteht auf doppelte Weise darin, dass aus ihr ein geschichtlicher Prozess ‚abgelesen‘ werden kann, das Verständnis von Schriftlichkeit als Medium aber umgekehrt durch die Abwesenheit von vergangenem Leben und lebendigem Sinn geprägt ist, sodass sich der in der Ruine erhaltene materielle Rest an das bloße Überdauern des Schriftträgers angleicht. „Die Schrift im geläufigen Sinn ist toter Buchstabe, sie trägt den Tod in sich. Sie benimmt dem Leben den Atem.“¹⁷ In Kontinuität hierzu steht ‚monument‘, das im Englischen bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein weniger Denk- als Grabmal meint, in einer strukturellen Beziehung zur Schrift. Beides fungiert als zeitbeständige räumliche Markierung, in der eine Erinnerung an etwas Abwesendes festgehalten sein soll.¹⁸ Epitaph oder Grabinschrift bilden diesem Verständnis zufolge die Grundform von Schriftlichkeit. Vor diesem Hintergrund zeigen die folgenden zwei Abschnitte auf, wie ‚Lesbarkeit‘ in einem doppelten Transfer einerseits aus dem Bereich der Schriftlichkeit in den Phänomenbereich der Geologie übertragen wird, etwa in das Verständnis von Erdschichten und

16 Zum Verständnis der Erde als Archiv vgl. David Sepkoski: *The Earth as Archive. Contingency, Narrative and the History of Life*. In: *Science in the Archives. Past, Present, Futures*. Hg. v. Lorraine Daston. Chicago 2017, S. 53–83.

17 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger. Frankfurt a. M., S. 33.

18 Zum generellen Verhältnis von Schriftlichkeit und Begräbnis vgl. Robert Pogue Harrison: *The Dominion of the Dead*. Chicago 2003, S. 20 f.; Peter Friedrich: *Schrift und Grab. Literalität und Liminalität in der epitaphischen Texttradition*. In: *Grenzüberschreitungen der Schrift*. Hg. v. Achim Geisenhanslüke/Georg Mein. Bielefeld 2008, S. 167–188.

darin eingelagerten Fossilien als einem geschichtlichen Archiv, von dort aber andererseits als poetologisches Modell in die Lyrik exportiert wird. In dieser Bewegung eines Chiasmus wird der Begriff des literarischen Textes zunehmend mit einem materiellen Phänomenbereich der Geologie angereichert, der Ansprüche einer intentionalen Überlieferung gerade nicht erfüllt. Im Spannungsfeld von Poetik und Geologie zeichnet sich damit um 1800 ein widersprüchlicher Begriff von Schriftlichkeit ab, der in dem Maße Bedeutungs- und Erinnerungsträger ist, als er an ein Moment des Todes, der Arretierung und des Verlusts eines einheitlichen Sinns gebunden ist.

Ruine, Monument, Epitaph

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt sich die Ruine in antiquarischen¹⁹ und archäologischen Diskursen zu einem überdeterminierten Gegenstand, an dem verschiedene Zeitmodelle und Geschichtsphilosophien durchgearbeitet werden. Besonders einflussreich ist dabei die Monographie *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires* des französischen Orientalisten und Altertumswissenschaftler Constantin François Volney, der darin unter anderem seine Reisen nach Ägypten und Syrien dokumentiert. 1791 vor dem unmittelbaren Hintergrund der Französischen Revolution erschienen, ist es eine Abhandlung über die Vergänglichkeit früherer Zivilisationen, die aber jenseits dieser melancholischen Inventur eine utopische Zukunft entwirft. Die materiellen Reste der Geschichte sind bei Volney nicht lediglich Gegenstand der Beschreibung. In der „Invocation“ werden Ruinen und Gräber als Zeugen der Vergangenheit angerufen: „Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saint, murs silencieux! c’est vous que j’invoque“²⁰ (Ich grüße euch, einsame Ruinen, heilige Gräber, stille Mauern! Ihr seid es, die ich anrufe). Dieser Anrufung antwortend, treten die materiellen Zeugen der Vergangenheit ihrerseits als eigenständige Sprechinstanzen auf; in der Gestalt eines „fantôme“, das sich aus den Gräbern erhebt, belehren sie den Reisenden über die Ignoranz und Fehlbarkeit des Menschen.²¹ Letztlich bleiben diese Szenen der Geisterbeschwörung und eines gespenstischen Sprechens jedoch stets an einen materiellen Träger gebunden, der die

¹⁹ Zu antiquarischen Praktiken und Diskursen um 1800 vgl. Noah Heringman: *Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarianism, Natural History, and Knowledge Work*. Oxford 2013. Heringman geht dabei auch auf die besondere Bedeutung der Bucht von Neapel ein. Als Landschaft, die einerseits durch vulkanische Aktivitäten geprägt ist, andererseits als Fundstätte von römischen Antiken dient, wird sie um 1800 zum Gegenstand von geologischen und archäologischen Praktiken.

²⁰ Constantin François Volney: *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*. Nouvelle édition corrigée. Paris 1792, S. XIII.

²¹ Volney: *Les Ruines*, S. 18.

Zeit überdauert. Stein und Erde dienen als die notwendigen Schriftträger und Medien, in die sich die Geschichte einschreibt: „combien de vérités profondes sont écrites sur la surface de cette terre! Souvenirs des temps passés, revenez à ma pensée!“²² (Wie viele tiefe Wahrheiten sind doch der Oberfläche dieser Erde eingeschrieben! Erinnerungen vergangener Zeiten, kehrt zurück in meinen Geist). Die Vergangenheit wird zu einer im Raum verstreuten Schrift, die der als Erzähler des Berichts auftretende Reisende zu entziffern sucht.

In dieser Position des Rückblicks, in der sich Vergangenheit und Wahrheit – „vérités“ und „temps passés“ – reimen, erscheint Volney nicht allein als Vorlage von Lionel Verney, dem Ich-Erzähler von Mary Shelleys *The Last Man*. Als einflussreich erweist sich auch das Frontispiz, das den einsamen Betrachter einer Ruinenlandschaft darstellt, der, gemäß Volneys Verständnis der Erdoberfläche als eines Schriftträgers, zugleich als ein Leser verstanden werden kann (Abb. 1).

Volney entwirft in der weitreichenden Katalogisierung von Ruinen eine Geschichtsphilosophie, die sich aus der melancholischen Betrachtung der zerfallenen Weltreiche herausarbeitet. Die Ruine erscheint als das Ergebnis eines rückwärtsgewandten, von Volney in den Orient verlagerten Despotismus, aus dem sich eine vernunftgeleitete Gegenwart vor dem unmittelbaren Hintergrund der Französischen Revolution befreien soll.²³ Dieses utopische Potential hält indes nicht lange vor. Schon in Shelleys *The Last Man* sind die Ruinen von Palmyra zu einem Modell von Endlichkeit geworden, das beispielsweise zur Beschreibung einer sterbenden Romanfigur aufgerufen wird: „For quickly the fair proportion of this edifice would be more defaced, than are the sand-choked ruins of the desert temples of Palmyra.“²⁴

Es ist indes der in Volneys Frontispiz abgebildete Beobachter einer menschenleeren Ruinenlandschaft, der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, nachdem die mitunter eschatologischen Hoffnungen in Bezug auf die Französische Revolution bereits merklich verblasst sind, wieder aufgerufen wird. So entwirft das Frontispiz von Volneys *Les Ruines* eine Bildaufteilung, die spiegelverkehrt auf dem Frontispiz des ersten Teils von Charles Lyells *Principles of Geology* (1830–1833)²⁵ als eine Art Denkbild des geologischen Gradualismus wieder in Erscheinung tritt (Abb. 2).

²² Volney: *Les Ruines*, S. 24.

²³ Zur Rolle der Ruine für das Geschichtsmodell von Volney vgl. Paul Strohmaier: *Bauformen der Geschichte: Ruinenlektüren im Umfeld der Französischen Revolution* (Gibbon, Volney, Chateaubriand). In: *Ästhetik und Poetik der Ruinen: Rekonstruktion – Imagination – Gedächtnis*. Hg. v. Giulia Lombardi/Simona Oberto/Paul Strohmaier. Berlin 2022, S. 117–140.

²⁴ Shelley: *The Last Man*, S. 341.

²⁵ Charles Lyell: *Principles of Geology. Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface, by Reference to Causes Now in Operation*. Vol. 1. London 1830.



Ici fleurit jadis une Ville opulente, ici fut le siège d'un Empire puissant. Qui' ces lieux maintenant si deserts, jadis une multitude vivante animait leur enceinte &c.

Chapitre II

Abb. 1: Constantin François Volney: *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*. Frontispiz.



Abb. 2: „Present State of the Temple of Serapis at Pozzuoli“. Charles Lyell: Principles of Geology. Volume 1. Frontispiz.

Die Radierung zeigt eine Ruine der römischen Antike, die sich in Pozzuoli befindet, einem Dorf in der Bucht von Neapel. Die Säulenstruktur war Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ausgegraben und für den Überrest eines Serapistempel gehalten worden. In Lyells Gründungsdokument der modernen Geologie hat die abgebildete Beobachtungsszene eine doppelte Funktion. Erstens fungieren die unmittelbar am Meer gelegenen Säulen im rechten Bildfeld als materielle Zeugen erdgeschichtlicher Prozesse. Auf mittlerer Höhe weisen sie die Spuren von in Salzwasser lebenden Bohrmuscheln auf und dieser erklärungsbedürftige Umstand provozierte ab der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine Debatte, in der sich die allmählich ausdifferenzierenden Disziplinen der Archäologie und Geologie überlagern. Goethe etwa hatte die Ruinen 1787 besucht und distanziert sich in seinem Aufsatz über den *Tempel zu Puzzuol* (1823) von der Annahme, dass die Muschelspuren durch einen Anstieg des Meeresspiegels entstanden seien. Seinerseits geht er davon aus, dass das untere Drittel der Säulen durch einen „dichten Ascheregen“ bedeckt wurde, auf der sich dann ein Teich gebildet habe.²⁶ Demgegenüber argumentiert Lyell, dass nicht der Meeresspiegel gestiegen sei, sondern sich die Erde in einem Zeitraum von knapp 2000 Jahren zunächst abgesenkt und dann wieder angehoben habe, und sich die Säulen so für einen längeren Zeitraum unterhalb der Meeresoberfläche befunden haben. Diesen Vorgang aber fasst Lyell im Bild der Einschreibung. Die von den Muscheln in den Stein gegrabenen Löcher bezeichnet er als „the memorials of physical changes, inscribed on the three standing columns in most legible characters by the hand of nature“.²⁷ Die Bewegung der Erde muss indes so langsam erfolgt sein, dass die Säulen selbst nicht eingestürzt sind und so als ein dauerhafter Schriftträger fungieren konnten.²⁸

Zweitens ist auffällig, dass das Frontispiz keine geologisch relevante Landschafts- oder Gesteinsinformation, sondern eine Ruine der römischen Antike abbildet. In dieser Überblendung von Geologie und Archäologie ist Lyells zentrales Argument verdichtet. So wie aus den rezenten Ausgrabungen in Ägypten oder in Pompeji, lässt sich aus der Beschaffenheit der Erdoberfläche ein kontingenter Ge-

²⁶ Johann Wolfgang Goethe: Tempel zu Puzzuol. In: ders.: Johann Wolfgang von Goethes Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, hg. v. Dorothea Kuhn/Rike Wankmüller. München 2002, S. 287–295. Zu Goethes Erklärung vgl. Peter Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter. In: Zeitschrift für Germanistik 19 (2009), H. 3, S. 540–555.

²⁷ Lyell: Principles of Geology, S. 453.

²⁸ Vgl. Martin J.S. Rudwick: Worlds Before Adam: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Reform. Chicago 2010, S. 298; Peter Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen, S. 543; Stephen J. Gould: Pozzuoli's Pillars Revisited. In: Natural History 108 (1999), H. 5, S. 24, 81–83, 88, 90 f.

schichtsverlauf ablesen, eine vergangene Welt rekonstruieren.²⁹ Entsprechend ist vor allem der erste Teil der *Principles* durch eine Darstellung bestimmt, in der die materiellen Spuren erdgeschichtlicher Prozesse konsequent in Analogie zu archäologischen Ausgrabungen in Pompeji, Herculaneum oder Ägypten gestellt werden. Ohne die Annahme einer erdgeschichtlichen Tiefenzeit, so Lyells Argument, sei die gegenwärtige Beschaffenheit der Erde und die Existenz von Fossilien ebenso wenig zu verstehen wie die am Nil entdeckten Artefakte ohne die Annahme eines alten Ägyptens. Übereinandergelegt werden beide Ebenen durch den Begriff des Monuments:

Let us imagine, for example, that Champollion, and the French and Tuscan literati lately engaged in exploring the antiquities of Egypt, had visited that country with a firm belief that the banks of the Nile were never peopled by the human race before the beginning of the nineteenth century, and that their faith in this dogma was as difficult to shake as the opinion of our ancestors that the earth was never the abode of living beings until the creation of the present continents, and of the species now existing, – it is easy to perceive what extravagant systems they would frame, while under the influence of this delusion, to account for the monuments discovered in Egypt.³⁰

Obschon Lyells Gradualismus davon ausgeht, dass die zentralen Prozesse der Erdgeschichte allmählich verlaufen und auch in der Gegenwart noch zu beobachten sind, tritt hier eine radikale Historisierung der Natur zutage; die Annahme, dass sich die Erdoberfläche und das Klima in ihrer Geschichte weitreichend verändert haben und eine Fülle an Spezies in diesem Verlauf ausgestorben sein muss. Zugleich wird diese Historisierung mit der Übersetzung eines fremden Schriftsystems verglichen. Lyell verweist hier auf den französischen Altertumswissenschaftler Jean-François Champollion, der mithilfe des Steins der Rosetta zum ersten Mal in der Lage war, Übersetzungen von Hieroglyphen anzufertigen. Hieroglyphen bildeten demnach nicht ausschließlich Piktogramme, wie zuvor vermutet, ihre Bedeutung basiere vielmehr auf einem Alphabet. In diesem Resonanzraum erscheinen Fossilien und geologische Landschaftsmerkmale als erhaltene Bruchstücke eines unbekannten Schriftsystems, aus denen, sobald sie einmal entziffert sind, vergangene Welten rekonstruiert werden können, etwa die Klimageschichte von Sibirien. Im Zusammenspiel mit dem Frontispiz des ersten Teils etablieren die *Principles* dadurch einen Blick auf die erdgeschichtliche Vergangenheit, die der Perspektive der Ich-Erzählerin aus Shelleys Rahmenerzählung ähnelt. Während Lyell die Rekonstruktion einer erdgeschichtlichen Vergangenheit mit Champollions Entzifferung

²⁹ Vgl. Martin J.S. Rudwick: *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago 2005, S. 188.

³⁰ Lyell: *Principles of Geology*, S. 76.

von Hieroglyphen vergleicht, übersetzt diese „ancient Chaldee, and Egyptian hieroglyphics, old as the Pyramids“, die sie gemeinsam mit einem Begleiter in einer Höhle in der Nähe von Neapel findet. Die erfolgende Annäherung der erdgeschichtlichen Spuren an eine unbekannte, erst zu entziffernde Schrift ist entscheidend für Lyell.³¹ Mehr noch als die entstehende Archäologie und Ägyptologie kann die Geologie ihr Wissen nicht auf schriftliche Quellen oder intentional angelegte Archive stützen. Die Bedingungen, unter denen die Säulen von Pozzuoli überhaupt bis in die Gegenwart hin fortexistieren konnten, sind demnach ebenso wichtig wie diese selbst. Zugleich aber wird durch den Bezug auf eine schreibende Hand der Natur dieser Begriff einer schriftlichen Quelle und eines Archivs auf die Tiefendimension des Erdraums erweitert. Verstärkt durch den Umstand, dass durch den Bezug auf die ägyptischen Ausgrabungen eine ausgeprägte Begräbnis- und Monumentalkultur aufgerufen wird, die durch die Errichtung des Grabs eine Spur im Erinnern zu hinterlassen sucht,³² tritt Lyells Metapher der Schriftlichkeit in eine unmittelbare Nähe zum Tod. Nicht zuletzt sind es die in den Erdschichten ‚begrabenen‘ Reste ausgestorbener Spezies, „a very distinct assemblage of organized fossils [...] entombed“,³³ die das Erdreich zu einem Schriftträger machen. Ähnlich wie im Fall des im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ausgegrabenen Herculaneum, das durch den plötzlichen Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 verschüttet und zugleich konserviert wurde, bilden Tod und Arretierung die Bedingung der Möglichkeit einer medialen Fortdauer in der Zeit.

Dieser Bezug auf Praktiken des Begräbnisses erfolgt indes nicht allein über den Vergleich mit Entdeckungen der römischen oder ägyptischen Antike. Durch den Begriff des Monuments rufen die *Principles* eine Durchdringung der Landschaft mit Erinnerung und Geschichte auf, die sich in Texten der englischen Romantik aus einer Auseinandersetzung mit dem Epitaph entwickelt. In William Wordsworths umfassendster Auseinandersetzung mit der materiellen Beerdigungskultur, seinen *Essays Upon Epitaphs* (1810), ist die Grabinschrift gleichursprünglich mit Schriftlichkeit. Zu Beginn des ersten Essays schreibt Wordsworth hierzu:

It need scarcely be said, that an Epitaph presupposes a Monumente, upon which it is to be engraven. Almost all Nations have wished that certain external signs should point out the places where their dead are interred. Among savage tribes unacquainted with letters this has

31 Zu Metaphern des Buchs und der Schrift sowie der Rolle von Literatur in der britischen Geologie während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vgl. das Kapitel „Formations“ in Adelene Buckland: *Novel Science: Fiction and the Invention of Nineteenth-Century Geology*. Chicago/London 2013, S. 1–30.

32 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018, S. 87 f.

33 Lyell: *Principles of Geology*, S. 100.

mostly been done either by rude stones placed near the graves, or by mounds of earth raised over them. This custom proceeded obviously from a twofold desire; first, to guard the remains of the deceased from irreverent approach or from savage violation: and, secondly, to preserve their memory.³⁴

In Wordsworths Bestimmung des Epitaphs bildet das Grab die Grundstruktur eines Zeichenzusammenhangs, indem „external signs“ diejenigen Orte bezeichnen, an denen die Toten beerdigt sind, dadurch aber zugleich eine Erinnerung sichern und verstetigen sollen. Es bildet die sichtbare Markierung eines Abwesenden.³⁵ Das Grab ist insofern eine Protoschrift, als es ein externalisiertes Gedächtnis erzeugt, das in die Landschaft eingelassen ist. Entsprechend wird das Verhältnis von Schrift und Grabinschrift in den *Essays* als ein sehr enges gedacht: „As soon as nations had learned the use of letters, epitaphs were inscribed upon these monuments; in order that their intention might be more surely and adequately fulfilled.“³⁶ Schrift und Gedächtnis werden dadurch in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tod und dem Begräbnis gebracht. Den Begriff des Monuments aufgreifend, sieht Lyell den Tiefenraum der Erde von einer Vielzahl an Grabinschriften durchzogen, die so eine vertikal in die Vergangenheit hinabreichende Erinnerungsspur bilden. Zugleich wird in der damit vollzogenen Erweiterung eine menschliche und bewusst handelnde Instanz getilgt, die im Grabmal eine Erinnerung festschreiben und erhalten will. In dieser Aufkündigung einer singulären Schreibinstanz vollzieht sich eine Pluralisierung, die sowohl den Begriff der Natur als auch die literarische Poetik betrifft.

Beachy Head

Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts stellten Paläontologie und Geologie Disziplinen dar, die ihren Gegenstandsbereich nicht einfach vorfanden. Auf Basis einer unsicheren Datenlage entwarfen sie die Geschichte eines Gegenstandes, von dem

34 William Wordsworth: Essay Upon Epitaphs. In: ders.: The Prose Works: In Three Volumes. Bd. 2, hg. v. Warwick Jack Burgoyne Owen/Jane W. Smyser. Oxford 1974, S. 50.

35 Zu diesem Wechselverhältnis von Grab und Zeichen im antiken Ägypten vgl. Jan Assmann: Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten. München 2003, S. 169: „In Ägypten bezieht sich der transformierende Zugriff der Schrift, lange bevor er die mündlich überlieferte Dichtung erfasst, auf die Gräber. Das Grab ist das ‚Zeichen‘ (sema) einer Personalität; durch die Inschrift entfaltet sich das Zeichen zum Text, zur Erzählung.“ Vgl. auch Harrison: The Dominion of the Dead, S. 20.

36 Wordsworth: Essays Upon Epitaphs, S. 50.

zuvor geglaubt worden war, dass er genau diese Dimension nicht aufweise: eine Geschichte. Wissenspoetologische Ansätze haben vor diesem Hintergrund eine strukturelle Nähe und wechselseitige Anziehungskraft zwischen erdgeschichtlichen Modellen und literarischer Figuration aufgezeigt.³⁷ Dieses Wechselverhältnis lässt sich auch anhand von Metaphern der Ruine, des Monuments und der Schriftlichkeit verfolgen. Sie prägen nicht allein Modelle der frühen Geologie, sondern finden sich auch in zeitgenössischen literarischen Imaginationen einer geologischen Geschichtlichkeit. Besonders dicht ist diese Konstellation von unterschiedlichen Medien der Endlichkeit in Charlotte Smiths (1749–1806) Langgedicht *Beachy Head*.

Literaturgeschichtlich nimmt Charlotte Smith eine eigenartige Stellung ein. Stuart Curran bezeichnet sie als „the first poet in England whom in retrospect we would call Romantic“.³⁸ Besonders durch ihre Sonette hat sie innerhalb der englischen Romantik eine große Wirkung entfaltet, wie sich etwa an William Wordsworths Rezeption ihrer Lyrik nachvollziehen lässt.³⁹ Trotz dieser Sonderstellung und der Popularität, die sie zudem als Autorin von elf Romanen zu Lebzeiten besaß, war sie bereits Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wieder größtenteils in Vergessenheit geraten. In der jüngeren Forschung ist demgegenüber ein erneutes Interesse an ihrer Lyrik entstanden und besonders in Bezug auf *Beachy Head* wurde die Bedeutung von geologischen und paläontologischen Wissensbeständen für dessen formale Beschaffenheit betont.⁴⁰ Demnach arbeitet sich das Gedicht durch unterschiedliche Konstruktionsformen einer nationalen und geologischen Geschichte, setzt diese aber in ein Verhältnis zur literarischen Rekonstruktion von Vergangenheit. Denn wo die im Gedicht aufgerufenen wissenschaftlichen Perspektiven um eine Identifikation von Vergangenheit bemüht sind, gibt das Gedicht Raum für Mehrdeutigkeiten und Widersprüche.⁴¹ Jenseits von Fragen, inwieweit

³⁷ Vgl. Peter Schnyder: Einleitung. In: Erdgeschichten. Literatur und Geologie im langen 19. Jahrhundert. Würzburg 2020, S. 7–25.

³⁸ Charlotte Smith: The Poems of Charlotte Smith. Hg. v. Stuart Curran. Oxford 1993, S. XIX.

³⁹ Vgl. bereits: Bishop C. Hunt, Jr.: Wordsworth and Charlotte Smith. In: The Wordsworth Circle 1 (1970), S. 85–103.

⁴⁰ Vgl. Noah Heringman: Romantic Rocks, Aesthetic Geology. Ithaca 2004 S. 68 f; Alexandra Paterson: Tracing the Earth: Narratives of Personal and Geological History in Charlotte Smith's *Beachy Head*. In: Romanticism 25 (2019), H. 1, S. 22–31; Theresa M. Kelley: Romantic Histories: Charlotte Smith and *Beachy Head*. In: Nineteenth-Century Literature 59 (2004), H. 3, S. 281–314.

⁴¹ So ruft das Gedicht einerseits erdgeschichtliche Modelle über die Beschaffenheit der Küste und die Herkunft maritimer Fossilien auf, kokettiert über eine Fußnote andererseits aber mit dem eigenen Nichtwissen: „The appearance of sea-shells so far from the sea excited my surprise, though I then knew nothing of natural history. I have never read any of the late theories of the earth, nor was I ever satisfied with the attempts to explain many of the phenomena which call forth conjecture in those books I happened to have had access to on this subject.“ (232) Wie Kevis

Beachy Head auf seiner inhaltlichen Ebene geologische Modelle der Erdgeschichte affirmativ aufgreift, soll der folgende Abschnitt die Bedeutung von Grab und Begräbnis in Smiths Text hervorheben und dabei eine Vertauschung zwischen metaphorischem Bildspender und literarischer Poetik aufzeigen. Entwerfen geologische Diskurse die Abfolge von Erdschichten als fragmentarisch erhaltene Schrift oder verwittertes Archiv einer geologischen Geschichte, wird dieses Bild in *Beachy Head* zum poetologischen Modell eines Gedichts, das sich nicht allein mit geologischen und naturgeschichtlichen Wissensformen auseinandersetzt, sondern aus unterschiedlichen Texten zusammenfügt. Diese lassen sich als Text-Fossilien verstehen, sodass das Gedicht eine stratigraphische und heterogene Form bildet.

Ein Jahr nach Charlotte Smiths Tod wurde *Beachy Head* 1807 im Gedichtband *Beachy Head, Fables and other Poems* veröffentlicht. Der Gedichttitel bezeichnet einen real existierenden Ort, einen exponierten Kreidefelsen an der Küste von East Sussex, der einen äußeren Rand, eine deutlich hervorgehobene Grenze von Festland und Meer bildet. Bereits die im Titel aufgerufene Topographie steht in einem Bezug zur geologischen Forschung des frühen neunzehnten Jahrhunderts, für die der Übergangsbereich zwischen Erde und Meer eine besondere Rolle spielt.⁴² Vom Meer aus emporragend, erscheint die Steilküste als natürlicher Querschnitt einer stratigraphischen Anordnung, die sich ansonsten dem Blick entzieht. Der von den Wellen ausgewaschene Schichtenaufbau tritt demnach als Monument und Archiv einer erdgeschichtlichen Vergangenheit vor Augen, wie etwa Charles Darwin in *On the Origin of Species* (1859) schreibt:

A man must for years examine for himself great piles of superimposed strata, and watch the sea at work grinding down old rocks and making fresh sediment, before he can hope to comprehend anything of the lapse of time, the monuments of which we see around us.⁴³

Trotz der Überschneidung von Titel und geographischen Eigennamen erzeugt das Gedicht vor diesem Hintergrund eine Bewegung der Perspektiverweiterung und der Verschränkung von unterschiedlichen Räumen und Zeiten. Deutlich wird dies

Goodman argumentiert, ist dies nicht als Skepsis gegenüber erdgeschichtlichen Modellen zu lesen, wohl aber als Erinnerung, dass diese von sichtbaren Phänomenen auf unsichtbare Ursachen schließen und somit immer auch als „conjecture“ zu sehen sind. Vgl. Kevis Goodman: Conjectures on Beachy Head: Charlotte Smith's Geological Poetics and the Grounds of the Present. In: ELH 81 (2014), S. 983–1006.

⁴² Zur besonderen Bedeutung der Küstenlandschaft und seiner stratigraphischen Gestalt für die Britische Geologie um 1800 vgl. auch Patrick Stoffel: Die nachträgliche Entdeckung der Tiefenzeit während eines Bootsausflugs an der schottischen Ostküste. Über eine Urszene der modernen Geologie. In: Ästhetische Eigenzeiten der Wissenschaften. Hg. v. Michael Camper. Hannover 2020, S. 267–282.

⁴³ Charles Darwin: *On the Origin of Species*. Hg. v. Gillian Beer. Oxford 1996, S. 208.

bereits dadurch, dass der Beginn der ersten Strophe im erdgeschichtlichen Maßstab eine komprimierte Entstehungsgeschichte des Ärmelkanals liefert:

On thy stupendous summit, rock sublime!
 That o'er the channel rear'd, half way at sea
 The mariner at early morning hails,
 I would recline; while Fancy should go forth,
 and represent the strange and awful hour 5
 Of vast concussion; when the Omnipotent
 Stretch'd forth his arm, and rent the solid hills,
 Bidding the impetuous main flood rush between
 The rifted shores, and from the continent
 Eternally divided this green isle.⁴⁴ 10

Wie in einer Miniatur einer das gesamte Gedicht bestimmenden Dynamik weisen bereits die ersten fünf Verse vier unterschiedliche Richtungen und Bewegungen auf. Vom Meer aus wird das Kliff durch den Matrosen begrüßt. Dem sprechenden Ich dient es als exponierter Aussichtspunkt, von dem aus sich die als „[f]ancy“ (V. 4) selbst thematisierende Rede des Gedichts, über die Bruchkante des Kliffs hinausdrängend, in die tiefenzeitliche Dimension der Landschaft hinabbewegt, die durch den Arm eines allmächtigen Schöpfergottes in Bewegung versetzt wurde. Die „solid hills“ (V. 7) von denen das Gedicht spricht, werden ihrem Attribut also gerade nicht gerecht. In einem ähnlichen Spannungsverhältnis wird zwar der Gegenstand der lyrischen Rede durch das eröffnende Possessivpronomen „thy“ (V. 1) zu einem ‚du‘ personifiziert, zu einem einzelnen Gegenüber. Dieser Hervorhebung des Singulären genau entgegengesetzt, entwirft das Gedicht in seinem Verlauf von 731 Blankversen und 21 Strophen jedoch einen pluralen, mehrfachcodierten Ort, der sowohl auf einer räumlich-geographischen als auch einer zeitlich-historischen Achse eine Reihe von unterschiedlichen Ebenen eröffnet und miteinander verbindet. So setzt *Beachy Head* über die Beschreibung der Landschaftsformation eine zurückblickende Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben der Ich-Perspektive in Bewegung. Indem sich die biographische Rückschau über die Beschreibung des Landschaftsgefüges, der Küste und ihrer unterschiedlichen Lebensräume realisiert, entsteht jedoch keine eindeutige, ein für alle Mal festgeschriebene Identität. *Beachy Head* betont stattdessen Momente der Instabilität in den sowohl zeitlichen als auch räumlichen Beziehungen von unterschiedlichen Komponenten.

⁴⁴ Charlotte Smith: *Beachy Head*. In: dies.: *The Poems of Charlotte Smith*. Hg. v. Stuart Curran. Oxford 1993, S. 217–250, hier S. 217. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe mit Angabe der Verse direkt im Text zitiert.

Bereits in der ersten Strophe wird Beachy Head als ein Aussichtspunkt evoziert: „On thy stupendous summit, rock sublime! [...] I would recline“ (V. 1–4). Ungeachtet dieses expliziten Bezugs auf den Begriff, wird das Meer aber nicht in einer Ästhetik des Erhabenen dargestellt, als Topos des Grenzenlosen oder Unendlichen. Stattdessen ist es, und das gilt für die Darstellung der Natur in diesem Gedicht insgesamt, durch konkrete Vorgänge bestimmt, für die Smith eine um Präzision bemühte Sprache entwickelt. Dieser Beobachtungsperspektive bietet sich nun nicht nur eine große Vielzahl an Lebewesen, Gegenständen, Bewegungen und zeitlichen Prozessen dar. Die Bestandteile dieser Vielfalt sind darüber hinaus auch jeweils für sich dadurch bestimmt, dass sie beweglich sind. Dies umfasst unter anderem den Rhythmus der Gezeiten, den Flug der Wolken, den Flug der auf dem Kliff anlandenden und nistenden Zugvögel, umherstreifende Schäfer, den Schiffs- und Handelsverkehr, sodass vielleicht die einzige gemeinsame Eigenschaft all dieser unterschiedlichen Gegenstandsbereiche eine besonders ausgeprägte Mobilität ist. Natürliche und kulturelle Prozesse verschränkend, ist der Küstenabschnitt Kontaktfläche des Ungleichartigen und der Ort eines Austauschs, der sich der Kontrolle entzieht.⁴⁵ In der Nacht legen Schmuggler an, „[c]landestine traffic“, im Zusammenhang der napoleonischen Kriege besteht die reale Gefahr einer Invasion durch Frankreich.⁴⁶

In einer zeitlichen Entsprechung dieser räumlichen Austauschbeziehungen wird die Küste als eine Landschaft thematisiert, die mehrere Zeitschichten in sich trägt. Der Boden wird als ein Medium evoziert. Vor dem Hintergrund einer Reihe von Invasionen, die über die Landspitze erfolgt sind, wird die Küste zum archäologischen Speicher, aus dem die zur Rekonstruktion der eigenen Geschichte nötigen Spuren ausgegraben werden können. Der Untergrund ist ein kaum noch zu erkennendes Begräbnisfeld, das als eine Art Gegenarchiv den schriftlichen Geschichtsquellen gegenübergestellt wird und die Spuren derjenigen enthält, deren Namen nicht verzeichnet wurde:

[...] deep beneath
 Rest the remains of men, of whom is left
 No traces in the records of mankind,
 Save what these half obliterated mounds
 And half fill'd trenches doubtfully impart
 To some lone antiquary; [...]

405

⁴⁵ Vgl. den Beitrag von Rebekka Rohleder in diesem Band.

⁴⁶ Zu diesen politischen Kontexten vgl. das Kapitel „That Something Living is Abroad: Missing the Point in *Beachy Head*“ in Lily Gurton-Wachter: *Watchwords: Romanticism and the Poetics of Attention*. Redwood City 2014, S. 110–140.

Die Figur des „lone antiquary“ (406), dessen Aufmerksamkeit sich auf die kaum noch sichtbaren Grabhügel richtet, ähnelt den einsamen Beobachter-Figuren in Volneys und Lyells Frontispizen. Sie rekonstruiert eine Vergangenheit, die keine Spur (*trace*) in den historischen Aufzeichnungen hinterlassen hat, wohl aber im Erdreich. Zudem erinnert diese Perspektive an eine frühere Stelle innerhalb des Gedichts, an der eine personifizierte Beobachtung, „[c]ontemplation“ (V. 118), aus einer räumlich erhöhten Position der Nachlese die Geschichte des Küstenabschnitts zusammensucht (*retrace*). Ähnlich wie in den Frontispizen von Volney und Lyell, wird diese archäologische Perspektive zu einer Instanz des Lesens:

Contemplation here,
high on her throne of rock, aloof may sit,
and bid recording Memory unfold
Her scroll voluminous – bid her retrace
The period, when from Neustria's hostile shore
The norman launch'd his galleys [...]

120

In einer Weitung dieser materiellen Spurensuche wird das Kliff als das Speichermedium einer geologisch-erdgeschichtlichen Entwicklungsgeschichte apostrophiert. Dem Meer gegenübergestellt und vertikal von dessen planer Fläche aufragend, erscheint die Küste als eine Art natürlicher Schriftträger. Wird das Meer als symbolischer Gegenraum von Geschichte und Kultur verstanden, so ist das Festland demgegenüber ein dauerhafter Untergrund, Monument im Sinne von Wordsworth, in das sich Zeit einschreibt. Dieser erdgeschichtliche Aspekt wird durch die bereits zu Beginn genannte Entstehungsgeschichte des Ärmelkanals aufgerufen, verdichtet sich aber besonders in der Auseinandersetzung mit fossilen Resten und Abdrücken, die im Untergrund des Bodens gefunden und als fremdartige Formen beschrieben werden:

And still, observing objects more minute,
Wondering remark the strange and foreign forms
Of sea-shells; with the pale and calcareous soil
Mingled, and seeming of resembling substance.
Tho' surely the blue Ocean (from the heights
Where the downs westward trend, but dimly seen)
Here never roll'd its surge. [...]

375

An der Beschreibung der fossilen Muscheln macht sich bemerkbar, wie die Überbrückung zeitlicher Distanzen auch eine räumliche Bedeutung annimmt. Als „strange and foreign forms“ (V. 373), erscheinen die fossilen Reste früherer Erdzeitalter und völlig andersartiger Ökosysteme einerseits wie die naturgeschichtliche Entsprechung der *emigrants*, die sich in Smiths Lyrik meist am Strand aufhalten. Anderer-

seits ist die Präsenz der fremdartigen Lebensformen Metapher für Erinnerungen, die an die Oberfläche des Bewusstseins treten, aber auch für die literarischen Verfahren des Gedichts. Denn für das schreibende Ich ist die Gegend von Beachy Head im ländlichen Gegensatz zum urbanen Raum zugleich Erinnerungsmaschine einer idealen Kindheit, als deren Exilantin es sich beschreibt:

And childhood scarcely passed, I was condemned,
 A guiltless exile, silently to sigh,
 While Memory, with faithful pencil, drew
 The contrast; and regretting, I compar'd 290
 With the polluted smoky atmosphere
 And dark and stifling streets, the southern hills
 That to the setting Sun, their graceful heads
 Rearing, o'erlook the frith, where Vecta breaks
 With her white rocks, the strong impetuous tide, 295
 When western winds the vast Atlantic urge
 To thunder on the coast[.] – Haunts of my youth!
 Scenes of fond day dreams, I behold ye yet!

In der Formulierung „Haunts of my youth!“ (V. 297) wird deutlich, wie Raum, Zeit, Idealisierung und Unbehagen sich vermischen, ist *haunt* als Substantiv doch einerseits ein vertrauter und gewohnter Ort, als Verb aber Wiederkehr des Toten und entsprechend Besuch derer, die eigentlich nicht mehr anwesend sind oder auch nicht anwesend sein sollen, also „visits and molestation of disembodied spirits“, wie das *OED* das Verb *to haunt* erläutert.⁴⁷

Diese Doppelung von *haunt* ist auch eine intertextuelle. Die Küste ist nicht allein eine Verbindungslinie der Verkehrs-, Handels-, Schmuggel- und Ausbeutungsrouuten in ferne „orient climates“ (V. 44). Sie bildet eine Kontakt- und Interaktionsfläche mit Smiths eigenem lyrischen Werk, in dem die Topographie aus Strand, Meer und Klippen ein wiederkehrendes Motiv bildet. Wie die Forschung gezeigt hat, ist das Gedicht durch die Wiederaufnahme eigener Formulierungen aus früheren Sonetten bestimmt,⁴⁸ sodass die Präsenz geologischer und archäologischer Fragmente im Untergrund des Erdreichs auf der poetologischen Ebene

⁴⁷ Oxford English Dictionary. Oxford 2001. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=haunt>, (letzter Zugriff: 23.03.2023).

⁴⁸ Charlotte Smiths *Written on the Sea Shore. October* (1784) etwa entwirft im Verhältnis von Schiffbruch, Ufer und vergeblichem Blick ins Meer als Horizont möglicher Rettung eine nautische Metaphorik des Scheiterns. Dort heißt es in der dritten Strophe: „Already shipwreck'd by the storms of Fate, / Like the poor mariner, methinks, I stand, / Cast on a rock; who sees the distant land / From whence no succour comes – or comes too late.“ Charlottes Smith: *Written on the sea shore*. – October, 1784. In: dies.: *The Poems of Charlotte Smith*. Hg. v. Stuart Curran, S. 20.

durch die Integration älterer Textmaterialien gespiegelt wird, die wie Fossilien im eigenen Untergrund eingelagert sind. Die Erde als Archiv geschichtlicher Spuren beschreibend, ist das Gedicht zugleich Gedichtspeicher.

Diese Intertextualität betrifft indes nicht allein Referenzen auf das eigene Werk. Auffällig ist darüber hinaus die heterogene Beschaffenheit des Textes, die den Küstenabschnitt als einen pluralen Raum unterschiedlicher Lebewesen und zeitlicher Rhythmen lesbar macht.⁴⁹ Der heterogenen Beschaffenheit des Gedichts entspricht ein dichtes Ineinander von unterschiedlichen Lebensformen, das es schildert. So werden zum einen Begriffe durch einen umfangreichen Fußnotenapparat kommentiert, in dem unter anderem die lokale Flora und Fauna erläutert und mit lateinischen Namen genau bezeichnet wird. In dieser Raumaufteilung des Textes werden geologische, botanische und ornithologische Wissensbestände eingebaut, sodass die Lesefluss von einer linearen Richtung abgelenkt wird. Sowohl auf der synchronen Ebene der räumlichen Gleichzeitigkeit und Nachbarschaft unterschiedlicher Lebensformen als auch auf der diachronen der Geologie und der Archäologie erscheint die für das Gedicht zentrale Landschaftsform als ein heterogener, offener Lebensraum, in dem sich natürliche und kulturelle, literarische, biographische, aber auch politische und gewaltsame Zusammenhänge begegnen, in Interaktion zueinander treten. Zum anderen enthält das Gedicht zwei Binnengedichte, die von einem umherwandernden „hermit“ (V. 560) stammen. Dessen Aufenthaltsort sind nicht allein „ruins“ sowie „fragments gray of towers and buttresses“ (V. 509), seine Dichtung besteht ihrerseits aus „scatter'd rhymes, / Unfinish'd sentences, or half erased“ (V. 575). Mithin zeigt sich in der Nähe von literarischer Form und materiellen Resten oder Bruchstücken ein ähnliches poetologisches Modell, wie es Walter Benjamin in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) anhand der Figur der Ruine herausarbeitet und von organischen Modellen des Kunstwerks unterscheidet: „Was die Antike ihnen [den Dichtern des Barock] gelassen hat, sind ihnen Stück für Stück die Elemente, aus welchen sich das neue Ganze mischt. Nein: baut. Denn die vollendete Vision von diesem Neuen war: Ruine.“⁵⁰ In einer Entsprechung der einzelnen Ebenen, verweisen der als zerfallene Ruine beschriebene Ort und die fragmentarische Verfasstheit der dort entstehenden Dichtungen zugleich auf die heterogene Verfasstheit des Textes, in den sie eingefügt sind.⁵¹

Die aus dem kalkigen Untergrund von Beachy Head gegrabenen Muschelfossilien sind demnach Metapher für die Erinnerungen der lyrischen Ich-Perspektive,

49 Vgl. Anne D. Wallace: Interfusing Living and Nonliving in Charlotte Smith's *Beachy Head*. In: *The Wordsworth Circle* 50 (2019), H. 1, S. 3–19.

50 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 354 f.

51 Zu dieser fragmentarischen Form vgl. John M. Anderson: *Beachy Head: The Romantic Fragment Poem as Mosaic*. In: *Huntington Library Quarterly* 63 (2000), H. 4, S. 547–574.

die von der Höhe des Kliffs auf ihr Leben zurückblickt, zugleich aber poetologische Kennzeichnung für die heterogene Verfasstheit des Gedichttextes. Noch einmal verdichtet wird dieser poetologische Aspekt in der letzten Strophe, die von einem weiteren Einsiedler berichtet, der am Fuß des Kliffs lebt und Schiffbrüchige rettet, bis er dabei schließlich selbst ertrinkt. Von diesem *hermit* heißt es ganz am Ende:

[...] his drowned cor'se
 By the waves wafted, near his former home 725
 Receiv'd the rites of burial. Those who read
 Chisel'd within the rock, these mournful lines,
 Memorials of his suffering, did not grieve,
 That dying in the cause of charity
 His spirit, from its earthly bondage freed, 730
 Had to some better region fled for ever.

Mit der Praxis des Begräbnisses und der Formulierung „chisel'd within the rock, these mournful lines“ (V. 727) wird die handwerkliche Verfertigung eines Epitaphs evoziert, in der sich das Gedicht selbst thematisiert. Es evoziert sich als eine Selbsteinschreibung in den materiellen Schriftträger der Landschaft und des Erdreichs, wobei der umfassende Fußnotenapparat die Schriftlichkeit des Gedichts zusätzlich hervorhebt und seine Klangdimension in den Hintergrund rückt. Wenngleich das Gedicht damit eine nachträgliche Zeitlichkeit von Lesenden setzt („Those who read“, V. 726), ist die Zeitbeständigkeit der in den „mournful lines“ festgehaltenen Erinnerung keineswegs gesichert, wie ein abschließender Blick auf Lyells *Principles* verdeutlichen mag. In einem Kapitel über die Küstenlandschaften von Großbritannien beschreibt Lyell einen Friedhof, der nach und nach durch den Wellengang und die Gezeiten abgegraben wurde:

The waves have almost isolated the promontory, and invaded the cemetery, where they have made sport with the mortal relics, and thrown up a skull upon the beach. In the foreground is seen a broken tombstone, erected, as its legend tells, „to perpetuate the memory“ of one whose name is obliterated, as is that of the county for which he was „Custos Rotulorum.“ A cormorant is perched on the monument, defiling it, as if to remind some moralizer like Hamlet of „the base uses“ to which things sacred may be turned. Had this excellent artist desired to satirize certain popular theories of geology, he might have inscribed the stone to the memory of some philosopher who taught „the permanency of existing“ continents.⁵²

52 Lyell: *Principles of Geology*, S. 274. Beachy Head selbst beschreibt Lyell ebenfalls als eine sehr unbeständige Landschaft: „South Coast of England. – To pass over some points near Hastings, where the cliffs have wasted at several periods, we arrive at the promontory of Beachy Head. Here a mass of chalk, three hundred feet in length, and from seventy to eighty in breadth, fell, in

In dieser merkwürdig dichten Stelle, die sich selbst in den Raum der Theaterkulisse rückt, lassen sich mehrere Fäden zusammenführen. Das offenbar namenlose Grab soll die Erinnerung an einen „Custos Rotulorum“ festhalten, dem qua Amt die Aufgabe zukommt, die schriftlichen Dokumente einer rechtlichen Institution zu verwahren. Im erdgeschichtlichen Kontext bildet der Wellengang eine Dynamik, welche diese doppelte Institution der schriftlichen Erinnerung und Festschreibung allmählich auslöscht. Gegenüber der geologischen Dynamik im Grenzverlauf zwischen Ozean und Festland, wie er in Smiths *Beachy Head* entworfen wird, kann das Grab nur noch das Scheitern der eigenen Überlieferung bekunden und wird unfreiwillig ironisch. Die Bedeutung der Grabinschrift ist demnach genauso wenig zu kontrollieren wie der Verbleib der Knochen, die von den Wellen aus dem Erdreich gespült werden.

Beachy Head verzeichnet somit unterschiedliche Formen, in denen Vergangenheit erinnert, aufgelesen und rekonstruiert wird, ohne dabei einen einzelnen Standpunkt zu priorisieren. Unterschiedliche Perspektiven stehen nebeneinander, einen privilegierten Erkenntniszugang weist das Gedicht jedoch nicht aus. In einer Verschränkung unterschiedlicher Skalierungen betrifft dies erdgeschichtliche und archäologische Zeiträume, die Erinnerung der eigenen Kindheit, aber auch des eigenen Schreibens. Vermittelt wird dies stets über ein Gelände, das seinerseits durch Dynamik und Vielschichtigkeit bestimmt ist. Die Ich-Perspektive des Gedichts ist in einem Netzwerk von unterschiedlichen Prozessen und Zeiten der Natur und Kultur situiert. Darüber hinaus zeichnet sich durch die heterogene Beschaffenheit des Gedichts auf einer poetologischen Ebene eine Pluralisierung von Zeitlichkeit ab, wie sie auch in zeitgenössischen Diskursen der Geologie und der Paläontologie zu beobachten ist.

Ein verbindendes Element der Texte von Lyell, Wordsworth und Smith ist demnach eine Bildlichkeit von Ruine, Monument und Epitaph, aus der eine Erweiterung des Schrift- und Archivbegriffs auf Naturräume hervorgeht. Alle Texte setzen eine Beobachtungsperspektive der Lektüre, die sich auf diese verstreut liegenden Bruchstücke, Ruinen und Gräber bezieht. Erfolgt diese Übertragung aus dem Raum der Kultur in ein sich veränderndes Verständnis von Natur und ihrer zeitlichen Dimension, so hat sie umgekehrt aber auch Folgen für den Bildspender: das Verständnis von Schrift und Lesbarkeit. Im geologischen und paläontologischen Zusammenhang werden fossile Bruchstücke oder Erdschichten in der Metapher der Schrift und des Archivs als ‚Dokumente‘ einer Erdgeschichte in den Blick genommen, sind aber gerade nicht Teil einer intentionalen Überlieferung

the year 1813, with a tremendous crash; and similar slips have since been frequent.“ Lyell: *Principles of Geology*, S. 278.

oder Hinterlassenschaft. Obschon *Beachy Head* genau wie das darin beschriebene Epitaph mit Blick auf eine spätere Rezeption entstanden ist und eine nachträgliche Zeitlichkeit von Lesenden setzt („Those who read“), führt die strukturelle Nähe zum materiellen Gegenstandsbereich von Begräbniskultur, Geologie und Paläontologie ein Moment des Sinnentzugs und der Verselbständigung mit sich, das die Vorstellung einer einheitlichen Bedeutung destabilisiert. Darin zeigt sich wiederum die Nähe zwischen der hier untersuchten Perspektive des zeitlichen Rückblicks und einem allegorischen Lektüremodell, wie es Benjamin in den Abschnitten zum Verhältnis von Symbol und Allegorie in der Romantik herausgearbeitet und unter dem Begriff des ‚allegorischen Tiefblicks‘ gefasst hat: „Wo die Romantik in dem Namen der Unendlichkeit, der Form und der Idee das vollendete Gebilde kritisch potenziert, da verwandelt mit einem Schlage der allegorische Tiefblick Dinge und Werke in erregende Schrift.“⁵³ Vor diesem Hintergrund lässt sich der hier untersuchte Komplex der Endlichkeit, wie er sich in Ruine, Monument und Epitaph realisiert, mit dem Lektüre-Modell verbinden, wie ihn das *Trauerspiel*-Buch skizziert. In Abgrenzung von der Vorstellung eines organisch-ganzheitlich verfassten Kunst- und Symbolbegriffs, wie er innerhalb der Romantik etwa von Samuel Taylor Coleridge vertreten wird,⁵⁴ und einer komplementär dazu verlebendigenden und auf das Ganze ausgerichteten Lektüre,⁵⁵ entwirft Benjamin einen Begriff der allegorischen Kritik, der sich auf das Bruchstück richtet, um es mit Wissen anzureichern: „Mortifikation der Werke: nicht also – romantisch – Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen.“⁵⁶ An der hier untersuchten Perspektive des Rückblicks zeigt sich im Wechselverhältnis von Erdgeschichte und literarischer Poetik eine Lektüreform, in der Schrift in dem Maße bedeutsam wird, in dem sie einen einheitlichen lebendigen

53 Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 154.

54 Samuel Taylor Coleridge: *Life*. In: ders.: *Coleridge's Poetry and Prose*. Hg. v. Nicholas Halmi/ Paul Magnuson/Raimonda Modiano. New York/London 2004, S. 596 f. „[A] Symbol is characterized by a translucence of the Special in the Individual or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal. It always partakes of the Reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity, of which it is the representative.“

55 Zum Gegensatz von Allegorie und Symbol und der Kontinuität von Romantik und Barock in der Priorisierung des Allegorischen schreibt Benjamin an gleicher Stelle: „Kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar als dies amorphe Buchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt. In ihm erweist sich das Barock als souveränes Gegenspiel der Klassik, wie man bisher in der Romantik nur es anerkennen wollte.“ Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 154.

56 Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 159.

Ursprung einbüßt und, mehrdeutig geworden, zum Gegenstand von Wissen und Bedeutungszuschreibungen wird.

Bildnachweise

- Abb. 1** Frontispiz von Constantin François Volney: *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*. Paris 1792 <<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:12591030>>, letzter Abruf 14.06.2024.
- Abb. 2** Titelblatt von Charles Lyell: *Principles of Geology, being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface, by Reference to Causes now in Operation*. London 1830, Volume 1. Royal Society Picture Library.