

Peter Hühn

**Englische Lyrik II**

**Natur und Kultur in der Romantik**

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 135–170

## Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

*Open access* verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik .....	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik .....	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I .....	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I .....	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
<b>Englische Lyrik II .....</b>	<b>135</b>
<b>Natur und Kultur in der Romantik</b> <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II .....	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III .....	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts .....	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III .....	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts .....	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV .....	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV .....	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts .....	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China .....	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende .....	483

# Englische Lyrik II

## Natur und Kultur in der Romantik

Peter Hühn

Die für das 16. und 17. Jahrhundert ausgewählten Gedichte inszenierten und definierten das Ich und die sich herausbildende individuelle Identität über den Bezug auf eine andere menschliche oder aber göttliche Instanz. Im 18. Jahrhundert und vor allem in der Romantik rückt eine andere Konstellation in den Mittelpunkt des Interesses in der Lyrik und gründet dann eine eigene Traditionslinie, die Gegenüberstellung von Natur und Kultur. Der Begriff von Natur (wie der von Kultur) ist außerordentlich vielschichtig, meint aber in diesem Zusammenhang konkret vor allem die belebte außermenschliche Welt, also die unkultivierte Landschaft, die wilde Szenerie und die Flora (weniger die Tierwelt). Mit Natur werden dabei die Qualitäten des Spontanen, Gewachsenen, Selbständig-Entstandenen, des Lebendigen und Lebengebenden assoziiert, aber auch die des Unverdorbenen, Noch-nicht-Getrennten, dessen, was mit sich selbst eins ist – im Gegensatz zu dem vom Menschen Hergestellten, Produzierten, Künstlichen, also zur Menschenwelt, zur Gesellschaft, zu den sozial bedingten Lebensumständen. Die Herausbildung dieses Begriffspaars im Laufe des 18. Jahrhunderts ist kulturgeschichtlich ein Indiz dafür, daß man beginnt, die gesellschaftliche Struktur und die besondere Form menschlichen Zusammenlebens nicht mehr als naturgegeben aufzufassen, sondern als geschichtlich geworden, und als auch anders möglich zu erkennen. Wichtige Faktoren für die Entwicklung dieser Opposition von Natur und Kultur sind einerseits die Aufklärung in Philosophie und Politik und andererseits die beginnende industrielle Revolution in der Wirtschaft mit den sie begleitenden gesellschaftlichen Umwälzungen, die in unterschiedlicher Weise das Bewußtsein von dem Gewordensein, der Bedingtheit und der Veränderlichkeit menschlicher Kulturen förderte, gegen die als Gegenbild dann die nicht-gewordene und unveränderliche Natur gesetzt wurde. Dieses neu sich bildende Gegensatz-

paar Natur – Kultur ist zu unterscheiden von der alten, aus der Antike stammenden Gegenüberstellung von Stadt und Land mit der Vorstellung des idyllischen, geruhsamen und harmonischen Landlebens, bei dem meist eine idealisierte, arbeitsfreie Agrargesellschaft gezeichnet wird.

Für die Lyrik ist die Entgegensetzung von Natur und Kultur besonders im Übergang vom Neoklassizismus zur Romantik von thematischer und auch poetologischer Relevanz, nämlich hinsichtlich der Konzeption künstlerischen Schaffens und schöpferischer Kreativität, wie sie die Romantiker und ihre Vorläufer entwickeln. In diesem Sinne werden – analog zur Natur-Kultur-Opposition – Entstehen gegen Machen, organische Spontaneität gegen mechanische Regelanwendung, Originalität gegen Imitation, Imagination gegen Phantasie, natürliche Sprache gegen rhetorisch geformte „poetische Diktion“ gesetzt. In entscheidender Weise ist die Natur hierbei das andere des Menschen, auf das sich der Sprecher im Gedicht in romantischer (Natur-)Lyrik als Kraftquelle und Orientierungsrahmen für die Strukturierung seiner Erfahrung und Wirklichkeitsdeutung bezieht, gerade auch in Absetzung gegen die gesellschaftlichen Lebensumstände – während in den behandelten Gedichten aus der frühen Neuzeit der andere Mensch oder der persönliche Gott als Bezugsinstanz fungierte. Vielfach dient nun der Bezug auf die außermenschliche Natur der Heilung von Störungen in der psychischen Verfassung und der Wiedergewinnung einer verlorenen Ganzheit und Lebendigkeit. Im Folgenden wird an einigen ausgewählten Beispielen mit Schwerpunkt auf der Romantik gezeigt, wie sich dieser Bezug auf das andere des Menschen im Laufe dieser Jahrhunderte und speziell um 1800 charakteristisch verändert.

Das erste Beispiel – „The Water-fall“ (1655) von Henry Vaughan (1621/22–95) – stammt aus dem 17. Jahrhundert und repräsentiert noch eine konventionelle Naturauffassung, die seit dem Mittelalter in Europa weit verbreitet ist: die der Natur als Buch, mittels dessen Gott dem Menschen (neben der wichtigeren Bibel) zentrale Wahrheiten vermittelt. In dieser Auffassung ist die Natur also nicht das Andere, sondern vielmehr voller menschlicher Bedeutung und dadurch dem Menschen nahe, ein nützliches Medium für die Verbindung des Menschen zu Gott und eine Quelle der Erkenntnisse über ihn selbst. Vaughan wird zu den *metaphysical poets* gerechnet; er ist wie Herbert ein rein religiöser Dichter.

**The Water-fall**

With what deep murmurs through time's silent stealth  
 Doth thy transparent, cool and watery wealth,  
     Here flowing fall,  
     And chide, and call,  
 5 As if his liquid, loose retinue stayed  
 Ling'ring, and were of this steep place afraid,  
     The common pass,  
     Where, clear as glass,  
     All must descend  
 10 Not to an end:  
 But quickened by this deep and rocky grave,  
 Rise to a longer course more bright and brave.  
 Dear stream! dear bank, where often I  
 Have sat, and pleased my pensive eye,  
 15 Why, since each drop of thy quick store  
 Runs thither, whence it flowed before,  
 Should poor souls fear a shade or night,  
 Who came (sure) from a sea of light?  
 Or since those drops are all sent back  
 20 So sure to thee, that none doth lack,  
 Why should frail flesh doubt any more  
 That what God takes, he'll not restore?  
 O useful element and clear!  
 My sacred wash and cleanser here,  
 25 My first consigner unto those  
 Fountains of life, where the Lamb goes?  
 What sublime truths, and wholesome themes,  
 Lodge in thy mystical, deep streams!  
 Such as dull man can never find  
 30 Unless that Spirit lead his mind,  
 Which first upon thy face did move,  
 And hatched all with his quickening love.  
 As this loud brook's incessant fall  
 In streaming rings restagnates all,  
 35 Which reach by course the bank, and then

Are no more seen, just so pass men.  
 O my invisible estate,  
 My glorious liberty, still late!  
 Thou art the channel my soul seeks,  
 40 Not this with cataracts and creeks.

In Vaughans Gedicht beschreibt der Sprecher einen Flußlauf mit Wasserfall in seiner natürlichen Erscheinung, indem er den Verlauf des Fließens des Wassers im Fluß als eine Geschichte erzählt, und liest dann in diesem Vorgang zugleich eine andere, eine religiöse Erzählung, die Geschichte seiner Seele von ihrer Herkunft aus einem außerweltlichen Bereich („from a sea of light“, 18) über ihr Leben und Sterben auf der Erde bis zur Erlösung nach dem Tode durch Gott. Wörtlicher Bezug auf das Naturphänomen und dessen sinnhafte Interpretation werden dabei im Gedicht in komplexer Weise gemischt und verbunden.

Das Gedicht beginnt mit der Zeichnung des Naturbildes: Der Sprecher verfolgt erzählend den Wasserfluß von einem ruhigen Abschnitt, wo das „durchsichtige und kühle“ Wasser noch „murmelt“, über den Wasserfall, vor dem es sich einen Augenblick staut („steht“ / „zaudernd“) ehe es fällt, bis zum tiefen Becken unterhalb, wo es sich wieder einen Moment staut und dann (so scheint es sich zunächst darzustellen) in einer langen, ebenen Strecke weiterfließt. Anschaulich wird dieser Verlauf auch typographisch zum Beispiel durch wechselnde Zeilenlängen abgebildet: der Fall durch kürzere Zeilen, das Stauen durch längere. Doch dieses Naturbild wird bereits mittels Metaphern formuliert, die auf die menschliche Bedeutung hinweisen. Dem fließenden Wasser werden Gefühle zugesprochen (es „schilt und ruft“, hat Angst vor dem Fall, 4, 6), und das Becken unterhalb des Wasserfalls wird als „Grab“ bezeichnet. Auch der Hinweis auf „time“ (1) als Umgebung unterstützt die allegorische Gleichsetzung des Flusses mit dem Lebenslauf des Menschen auf der Erde und besonders des Wasserfalls mit dem Tod. Darüber hinaus vermittelt das Bild bereits an dieser Stelle die spezielle Bedeutung der Auferstehung: Das Grab ist kein Ende („not to an end“, 10), das Wasser wird hier vielmehr „verlebendigt“ (11: „quick“ heißt ursprünglich „lebendig“, vgl. deutsch „quicklebendig“). Von hier aus wird auch klar, daß die letzte Zeile dieses Abschnitts (12) wohl nicht den weiteren Flußverlauf beschreibt, sondern das Aufstieben des Gischts unterhalb des Wasserfalls nach oben. Dieses Motiv des Wiederaufstiegs nach dem

Fall wird anschließend wieder aufgenommen als Vorstellung vom Kreislauf des Wassers, das heißt Rückkehr des Flußwassers durch Verdunstung in die Atmosphäre, in den Himmel.

Im weiteren Verlauf des Gedichtes deutet der Sprecher das Naturbild in diesem religiösen Sinne mit der tröstlichen Botschaft des ewigen Lebens weiter aus, das heißt er arbeitet mit der Lektüre der Natur immer genauer die Bedeutung heraus, die sie für ihn hat. Er stellt sich regelrecht als lesender Betrachter in die Naturszene hinein: „Dear stream! dear bank, where often I / Have sat, and pleased my pensive eye“ (13–14). Dabei deutet er das Wasser nun – spezifischer – als das Taufwasser, das ein Versprechen der (späteren) Erlösung von den Sünden enthält: „O useful element and clear! / My sacred wash and cleanser here“ (24–25). Die (religiöse) Bedeutungshaftigkeit der Natur wird schließlich ausdrücklich hervorgehoben: „What sublime truths, and wholesome themes, / Lodge in thy mystical, deep streams!“ (27–28), zugleich aber auch die Abhängigkeit des Lesers von der Interpretationshilfe durch den Heiligen Geist („that Spirit“, 30). Erst mit seiner Hilfe kann der Sprecher im Fluß, im Wasserfall und im Kreislauf des Wassers die – sonst unsichtbare – Geschichte der menschlichen Seele auf dem Weg zurück zu Gott lesen: „O my invisible estate, / My glorious liberty, still late!“ (37–38). Die Natur hat hier letztlich keine eigene Relevanz für den Sprecher; sie ist lediglich Vermittlungsmedium für die höheren Wahrheiten und kann, sobald diese erkannt sind, übersehen und überstiegen werden: „Thou [das heißt meine Erlösung] art the channel my soul seeks, / Not this with cataracts and creeks.“ (39–40) Mit sprachwissenschaftlichen Begriffen beschrieben: Der Signifikant (der Zeichenkörper) wird schließlich durch das Signifikat (den Zeicheninhalt) ersetzt. Diese Ersetzung der Natur durch das, was sie bedeutet, zeigt sich auch in der Verschiebung der Anrede. Wird zu Anfang des Gedichtes der konkrete Fluß angeredet („Dear stream“, 13), so am Schluß die zukünftige eigene Auferstehung, auf die die metaphorische Fluß-Geschichte hindeutet: „O my invisible estate ...“ Die Natur ist hier also nicht das ganz andere; sie ist auch ohne eigene Substanz, sondern nur ein Kommunikationsmedium für den Weg des Menschen zu seiner zutiefst eigentlichen Existenz.

Dies ändert sich grundsätzlich in der Romantik. Ein charakteristisches Beispiel für romantische Naturdarstellung ist William Wordsworths (1770–1850) „I wandered lonely as a cloud“ (1807) – in Anthologien häufig unauthentisch als „The Daffodils“ betitelt:

### I wandered lonely as a cloud

- I wandered lonely as a cloud  
 That floats on high o'er vales and hills,  
 When all at once I saw a crowd,  
 A host, of golden daffodils;  
 5 Beside the lake, beneath the trees,  
 Fluttering and dancing in the breeze.
- Continuous as the stars that shine  
 And twinkle on the milky way,  
 They stretched in never-ending line  
 10 Along the margin of a bay;  
 Ten thousand I saw at a glance,  
 Tossing their heads in sprightly dance.
- The waves beside them danced; but they  
 Out-did the sparkling waves in glee:  
 15 A poet could not but be gay,  
 In such a jocund company:  
 I gazed – and gazed – but little thought  
 What wealth the show to me had brought:
- For oft, when on my couch I lie  
 20 In vacant or in pensive mood,  
 They flash upon the inward eye  
 Which is the bliss of solitude –,  
 And then my heart with pleasure fills,  
 And dances with the daffodils.

Auch dieses Gedicht erzählt eine Geschichte über die Natur, diesmal sogar im üblichen Tempus der Vergangenheit, und wiederum geht es um die Bedeutung dieser Geschichte für den Sprecher. Aber hier ist die Natur nicht wie bei Vaughan lediglich das letztlich zu vernachlässigende Medium, sondern Teil und Mitspieler der Geschichte, über die der Sprecher seine eigene Situation, sein Lebensschicksal erfaßt oder bestimmt.

In den ersten drei Strophen erzählt der Sprecher einen Frühlingsspaziergang, auf dem er überraschend auf riesige Felder wildwachsender Narzissen an einem Seeufer gestoßen ist, über deren Anblick er sich gefreut hat.

Bedeutungsvoll wird dieses Erlebnis durch die Metaphern und Implikationen, mit denen der Sprecher seine eigene Lage und die Naturszenerie sprachlich wiedergibt. Aber im Unterschied zu Vaughan wird dieser zusätzliche oder vielmehr eigentliche Sinn der Vorgänge nicht bewußt reflektiert und benannt. Wordsworths Sprecher liest nicht mehr die Natur wie ein Buch, das ihm Wahrheiten kommuniziert, sondern er interagiert mit ihr. Auffällig ist als erstes, daß der Sprecher sich als einsam und isoliert darstellt: „lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills“ (1–2). Wenn er als zweites die Narzissen als „Menge“ („crowd“) und „Heerschar“ („host“) beschreibt, so stellt sich implizit eine quasi soziale Beziehung zwischen dem vereinzelt Sprecher und den Narzissen als einer Menschenmenge her. Übrigens impliziert das Wort „host“ im Englischen weniger Heer im militärischen Sinne als vielmehr die himmlischen Heerscharen (also die Engel), so daß die Wahrnehmung der Blumen durch den Sprecher von „crowd“ zu „host“ sich in der Qualität von „ungeordnet“ und „anonym“ zu „geordnet“ und „persönlich“ verändert, zumal bei „host“ auch noch die Bedeutung „Gastgeber“ mitschwingt. Im weiteren werden die Narzissen durch die Metaphern zunehmend stärker vermenschlicht, wenn vom „Tanzen“ (6 ff.), von ihren „Köpfen“ (12) und von ihrer „Freude“ („glee“, 14) die Rede ist. Diese Entwicklung erreicht in der dritten Strophe ihren Höhepunkt: Der einsame Sprecher empfindet sich in die Gemeinschaft oder Kameradschaft der Narzissen integriert, und dadurch überträgt sich ihre Freude auf ihn: „A poet could not but be gay, / In such a jocund company“ (15 f.). Damit ist die Erzählung des Naturspaziergangs beendet, ohne daß der Sprecher sich zu dem Zeitpunkt ihrer Bedeutung bewußt geworden wäre: „I gazed – and gazed – but little thought / What wealth the show to me had brought“ (17 f.).

In der letzten Strophe erzählt der Sprecher nun ein Nachspiel, das diese Bedeutung betrifft, aber ebenfalls nicht ausformuliert ist: die spontane Wiedervergegenwärtigung der Begegnung im Bewußtsein, in der Erinnerung, und zwar in naturferner, in menschlicher Umgebung (worauf „couch“ hindeutet, 19). Während der Spaziergang ein einmaliges Erlebnis in der Vergangenheit war, ist die jetzt erzählte Erfahrung dauerhaft gegenwärtig (deswegen im Präsens) – sie kann ständig erneut wiederholt werden. Obwohl der Sprecher sich auch jetzt die Bedeutung nicht bewußt macht, sie also nicht auf den Begriff bringt, ist sie abermals aus Implikationen und Metaphern zu rekonstruieren. Es ist eine ähnliche Konstellation wie in der

ersten Erzählung: Der einsame und (hier zusätzlich noch) unausgefüllte Sprecher („solitude“, 22; „vacant“, 20) erfährt eine erfüllende, freude-schenkende Aufnahme in eine Gemeinschaft („And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils“, 23–24). Der imaginierte Tanz mit den Blumen steigert die Vorstellung der harmonischen Integration und spontanen Freude sogar noch über das reale Erlebnis hinaus.

Das Besondere an diesem so vermittelten Naturerlebnis, also die Bedeutung der hier erzählten Geschichte der Begegnung mit der Natur, läßt sich nun genauer auf den Begriff bringen. Die Natur erscheint (anders als bei Vaughan) in ihrer Eigentlichkeit als außermenschliche Macht. Sie tritt in eine Konkurrenz zur menschlichen Gesellschaft und übernimmt deren Funktion: der Sprecher sucht nach der ersehnten Gemeinschaft nicht unter Menschen, sondern in der gesellschaftsfernen natürlichen Landschaft. Aber auch wenn die Natur hier ein eigenständiger Bereich außerhalb der Gesellschaft ist, ist sie doch deutlich menschen- und gesellschafts*analog*, wie an den Anthropomorphisierungen zu erkennen ist. Oder genauer: Der Sprecher stellt die menschliche Analogie selbst her, indem er diese Kategorien auf die Naturphänomene projiziert und sie entsprechend wahrnimmt. Der Leser kann diese Projektion beobachten, wenn er das Gedicht analysiert, aber der Sprecher darf dies nicht wissen, weil die Natur sonst nicht mehr in diesem Sinne für ihn funktionieren würde. Deswegen kann er nicht sehen, daß er die Narzissen erst zu einer Gemeinschaft macht, ehe er mit ihrer Hilfe seine Vereinzelung überwinden kann. Die hier angedeutete Einsamkeitsempfindung und Gemeinschaftssehnsucht können als Indiz für ein allgemeines kultur- oder individualgeschichtlich bedingtes Gefühl der Entfremdung und des Ausgegrenztseins auf seiten des Autors gedeutet werden, das sich auch bei anderen Romantikern findet und das mit den allgemeinen sozialen und kulturellen Umbrüchen dieser Zeit zusammenhängt. Die sich hier andeutende prekäre Lage des Individuums und Künstlers ist der Hintergrund für die besondere Funktion der Natur.

Es ist generell charakteristisch für die Romantik, daß diese Erzählung eines Naturerlebnisses als Erfüllung emotionaler und sozialer Sehnsüchte hier noch eine weitere Bedeutungsdimension besitzt, nämlich den Bezug auf die Problematik der dichterischen Kreativität. Die Selbstbezeichnung als Dichter (15) verweist punktuell auf diese Bedeutung, führt sie aber nicht aus. Diese künstlerische Thematik läßt sich besonders gut sichtbar machen, indem man das Gedicht in den Kontext von Wordsworths Konzeption über

den Prozeß dichterischen Schaffens stellt (im Vorwort zur Gedichtsammlung *Lyrical Ballads* von 1800). Wordsworth entwickelt dort die Vorstellung, daß Dichtung durch die zeitlich gestaffelte Verbindung von emotionaler Spontaneität und intellektueller Distanz zustande kommt, das heißt dichterische Kreativität hat einerseits ihre Wurzeln im spontanen Gefühl: „the spontaneous overflow of powerful feelings“, im spontanen Überfließen mächtiger Gefühle, aber das konkrete Gedicht entsteht andererseits erst im zeitlichen und intellektuellen Abstand zu den Gefühlen durch die spätere Erinnerung, als „emotion recollected in tranquillity“.

Diese Konzeption verwirklicht das vorliegende Gedicht „I wandered lonely as a cloud“ insofern in nahezu idealtypischer Weise, als es diese Kombination als Aufeinanderfolge der beiden zeitlichen Momente erzählt. Genau genommen beschreibt das Gedicht nicht die Schaffung eines Kunstwerkes, sondern nur die Entstehung von dichterischer Imagination, also der kreativen mentalen Wahrnehmung oder Vorstellung, die die Grundlage eines Gedichtes sein könnte. Das bedeutet letztlich, daß der Sprecher, indem er dieses spontane Naturerlebnis und seine spätere Wieder-Erinnerung im Bewußtsein erzählt, sich über diese Erzählung als (potentieller) Dichter identifiziert. Man kann hinzufügen: Und Wordsworth beweist sich, indem er diesen Vorgang in einem Gedicht darstellt, gemäß seinem Konzept faktisch als kreativer Dichter. Das heißt, das Gedicht ist eigentlich selbstreferentiell: Es beschreibt sein eigenes Zustandekommen. Wenn dies im Gedicht selbst, abgesehen von dem singulären Hinweis auf „a poet“, nicht thematisiert wird, so ist es dadurch bedingt, daß die explizite Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung beim Dichten die dichterische Produktivität blockieren würde. Das hat mit der prekären, hochproblematischen Lage des dichterischen Schaffens für die Romantiker zu tun. Das allgemeingültige Gattungssystem und die etablierten Regeln und Vorbilder, die sogenannte Regelpoetik, auf die sich die Lyriker der vorausgehenden Epoche des Neoklassizismus noch fraglos stützen konnten, haben in der Romantik ihre Gültigkeit verloren, bedingt durch die Aufklärung und die tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen (industrielle Revolution, Kommerzialisierung, Verbürgerlichung). Der Dichter ist auf sich selbst, sein Ich, seine originelle persönliche Schöpferkraft zurückgeworfen, über die er aber nicht rational und willentlich verfügen kann, die er deswegen auch nicht zu intensiv beobachten darf, da sie sonst leicht versiegt (wie immer wieder beklagt wird). Um diesen blockierenden Selbstbezug zu

vermeiden, beziehen sich die Lyriker auf die Natur als das andere, eine außermenschliche lebendige, spontan schaffende und sich regenerierende Macht, über die der Dichter auch seine eigene schöpferische Vitalität stimulieren und erneuern kann. Es ist bei Wordsworth zu beobachten, wie dies unter anderem durch undurchschaute Projektion der eigenen Imagination und durch deren anschließenden Re-Import von außen bewerkstelligt wird, so daß die Operation dem Sprecher verdeckt bleibt. Ein zentrales Indiz und Begleitmoment der gelingenden Imagination und dichterischen Kreativität ist die Freude als Ausdruck spontaner Lebendigkeit und Einheit des Menschen mit sich selbst, die hier in Wordsworths Gedicht durchgängig vorkommt: „glee“, „gay“, „jocund“, „bliss“, „pleasure“ – sowie überhaupt im Tanz.

Während die Natur bei Wordsworth noch sehr anthropomorph erscheint und das Verfahren der Verdeckung des Schaffensprozesses noch relativ einfach gestaltet ist, finden sich beide Aspekte bei Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) in „Kubla Khan“ (1816) in erheblich gesteigerter Komplexität.

### **Kubla Khan: or, A Vision in a Dream. A Fragment**

The following fragment is here published at the request of a poet of great and deserved celebrity [Lord Byron], and, as far as the Author's own opinions are concerned, rather as a psychological curiosity, than on the ground of any supposed poetic merits.

In the summer of the year 1797, the Author, then in ill health, had retired to a lonely farm-house between Porlock and Linton, on the Exmoor confines of Somerset and Devonshire. In consequence of a slight indisposition, an anodyne had been prescribed, from the effects of which he fell asleep in his chair at the moment that he was reading the following sentence, or words of the same substance, in ‘Purchas’s Pilgrimage’: ‘Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a stately garden thereunto. And thus ten miles of fertile ground were inclosed with a wall.’ The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composi-

tion in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort. On awaking he appeared to himself to have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved. At this moment he was unfortunately called out by a person on business from Porlock, and detained by him above an hour, and on his return to his room, found, to his no small surprise and mortification, that though he still retained some vague and dim recollection of the general purport of the vision, yet, with the exception of some eight or ten scattered lines and images, all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast, but, alas! without the after restoration of the latter!

Then all the charm  
 Is broken – all that phantom-world so fair  
 Vanishes and a thousand circlets spread,  
 And each mis-shape[’s] the other. Stay awhile,  
 Poor youth! who scarcely dar’st lift up thine eyes –  
 The stream will soon renew its smoothness, soon  
 The visions will return! And lo, he stays, And soon  
 the fragments dim of lovely forms  
 Come trembling back, unite, and now once mute  
 The pool becomes a mirror.

[From *The Picture; or, the Lover’s Resolution II. 91–100*]

Yet from the still surviving recollections in his mind, the Author has frequently purposed to finish for himself what had been originally, as it were, given to him. Αύφριου άδιου άσω<sup>1</sup>: but the tomorrow is yet to come.

---

<sup>1</sup> Theokrit: „Morgen singe ich weiter.“

As a contrast to this vision, I have annexed a fragment of a very different character, describing with equal fidelity the dream of pain and disease.

### **Kubla Khan**

In Xanadu did Kubla Khan  
 A stately pleasure-dome decree:  
 Where Alph, the sacred river, ran  
 Through caverns measureless to man  
 5 Down to a sunless sea.  
 So twice five miles of fertile ground  
 With walls and towers were girdled round:  
 And there were gardens bright with sinuous rills,  
 Where blossomed many an incense-bearing tree;  
 10 And here were forests ancient as the hills,  
 Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted  
 Down the green hill athwart a cedarn cover!  
 A savage place! as holy and enchanted  
 15 As e'er beneath a waning moon was haunted  
 By woman wailing for her demon-lover!  
 And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
 As if this earth in fast thick pants were breathing,  
 A mighty fountain momentarily was forced:  
 20 Amid whose swift half-intermitted burst  
 Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
 Or chaffy grain beneath the thresher's flail:  
 And 'mid these dancing rocks at once and ever  
 It flung up momentarily the sacred river.

25 Five miles meandering with a mazy motion  
 Through wood and dale the sacred river ran,  
 Then reached the caverns measureless to man,  
 And sank in tumult to a lifeless ocean:  
 And 'mid this tumult Kubla heard from far  
 30 Ancestral voices prophesying war!

- The shadow of the dome of pleasure  
 Floated midway on the waves;  
 Where was heard the mingled measure  
 From the fountain and the caves.
- 35 It was a miracle of rare device,  
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!
- A damsel with a dulcimer  
 In a vision once I saw:  
 It was an Abyssinian maid,  
 40 And on her dulcimer she played,  
 Singing of Mount Abora.  
 Could I revive within me  
 Her symphony and song,  
 To such a deep delight 'twould win me,  
 45 That with music loud and long,  
 I would build that dome in air,  
 That sunny dome! those caves of ice!  
 And all who heard should see them there,  
 And all should cry, Beware! Beware!
- 50 His flashing eyes, his floating hair!  
 Weave a circle round him thrice,  
 And close your eyes with holy dread,  
 For he on honey-dew hath fed,  
 And drunk the milk of Paradise.

Dieses Gedicht ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Sehr ungewöhnlich ist bereits, daß der Text in seiner Prosa-Einleitung die Geschichte der Entstehung und auch noch der Veröffentlichung des Gedichtes erzählt. Dabei ist nicht wichtig, ob diese Darstellung biographisch authentisch ist, sondern welche Tendenz diese Erzählungen über das Zustandekommen des Textes aufweist und welche Funktion sie hat. Die Hauptintention beider Erzählungen ist das Herunterspielen der Verantwortung und der Urheberschaft des Sprechers beziehungsweise Autors für sein Gedicht. Dies zeigt sich schon daran, daß er durchgängig selbst-distanzierend von „the Author“ spricht und an keiner Stelle mit dem Pronomen „I“ auf sich als Verfasser von „Kubla Khan“ verweist. Erst im letzten Satz dieser Einleitung, wo er

sich aber auf ein anderes Gedicht bezieht, spricht er in eigener Person: „I have annexed ...“ Ferner wird hinsichtlich der Veröffentlichung der Anstoß einem anderen, dem berühmten Dichter Lord Byron, zugeschrieben, das eigene Interesse abgestritten und der Wert als Kunstwerk negiert: es sei lediglich eine „psychologische Kuriosität“.

Hinsichtlich der Komposition des Gedichtes sind die Bemühungen, den Charakter seiner absichtsvollen planerischen Produktion als Kunstwerk zu reduzieren, noch umfassender und massiver: Er habe die veröffentlichten Zeilen in einem durch Opium ausgelösten und von der vorausgehenden Lektüre angeregten visionären Traum gleichsam diktieren bekommen; zudem habe sich der Text im Traum ohne bewußte Anstrengung selbst geschrieben: indem „all die Vorstellungen vor ihm als *Dinge* auftauchten, mit einer gleichzeitigen Hervorbringung der entsprechenden sprachlichen Ausdrücke“; die Inkohärenz, das Fragmentarische sei durch eine Unterbrechung der Niederschrift verursacht worden (von der berühmten „person on business from Porlock“). Die anschließenden Versuche der aktiven Vervollständigung seien alle gescheitert. Das durchgängige Konzept des Schaffens ist also von Passivität und Rezeptivität gekennzeichnet: Dies kommt zum Beispiel auch innerhalb der zitierten Gedichtpassage in dem verwendeten Spiegelbild zum Ausdruck, im Spiegel als Bild für das getreue Aufnehmen und Wiedergeben des von außen Kommenden. Das hier zugrundeliegende Konzept des Schaffens erinnert an die antike Vorstellung einer göttlichen Inspiration: Hiernach ist der Dichter nur Empfänger der Kunst aus einem jenseitigen Bereich. Allerdings handelt es sich um eine dezidiert säkularisierte, moderne Version dieser mythischen Konzeption: Die Inspiration wird quasirationalistisch „erklärt“ als eine Traumerscheinung, die durch Lektüre assoziationspsychologisch angeregt und durch eine Droge medizinisch stimuliert wurde.

Daß diese anekdotischen Erzählungen nicht wörtlich zu glauben sind, bedarf wohl nicht eigens der Erläuterung: Derart komplex durchstrukturierte Texte werden einem nicht im Traum gegeben. Die massiven Versuche, die bewußte Autorschaft für den Gedichttext abzustreiten, sind als gezielte Strategie zu werten. Sie dienen zum einen natürlich dem Schutz vor Kritik, aber vor allem der Abwehr einer zu direkten Beobachtung des kreativen Prozesses durch andere und auch durch sich selbst. Zum anderen bereiten die Abwehrversuche paradoxerweise zugleich den Leser darauf vor, daß genau diese Problematik das zentrale Thema des Gedichtes ist: die Schwie-

rigkeiten, die prekären Probleme der Schaffung des dichterischen Kunstwerkes.

Das Gedicht „Kubla Khan“ besteht aus zwei Teilen, die den Text exakt im Verhältnis von zwei Dritteln zu einem Drittel untergliedern (1–36, 37–54) und sich beide in unterschiedlicher Hinsicht mit dem Schaffensprozeß beschäftigen. Diese genau „abgemessene“ Untergliederung ist ein weiteres Indiz gegen die behauptete traumhafte Entstehung des Textes. Während der erste Teil die erfolgreiche Herstellung eines Kunstwerks distanziert anhand eines geschichtlichen Beispiels mit einem fremden Urheber und im Präteritum erzählt, berichtet der zweite das (bisher erfolglose) Verlangen des Sprechers selbst nach solch einem Gelingen für das Abfassen eines Gedichtes in der Gegenwart. – Das Kunstwerk, um das es in diesem ersten Teil geht, ist die Parkanlage mit Palast, die Kubla Khan (das ist der historische Mongolenkaiser Kubilai Chan, der Gründer der Yüan-Dynastie in China im 13. Jahrhundert) in Xanadu (das heißt Shang-Tu) bauen ließ. Das Werk besteht also in der künstlichen und künstlerischen Überformung der Natur, und es erhält infolgedessen seine Dynamik durch die Spannung und Balance zwischen der Elementarkraft der Natur und der menschlichen Ordnungskraft. Das bei Coleridge gezeichnete Naturbild unterscheidet sich erheblich von dem bei Vaughan oder auch bei Wordsworth. Natur besitzt hier zwar auch idyllisch-schöne und friedliche, dem Menschen freundliche Züge (etwa in den blühenden duftenden Bäumen und den sonnengrünen Flächen), aber diese treten gegenüber dem nichtmenschlichen Gewaltigen und Gewalttätigen in den Hintergrund. Natur ist hier in der Tat das ganz andere, sie steht im diametralen Gegensatz zum Menschen und seiner Kultur, speziell zur menschlichen Rationalität, die sich im Ordnen, Messen sowie als Bewußtsein, Kontrolle und Klarheit manifestiert. Das Gedicht vermittelt den Gegensatz Natur gegenüber Mensch oder Kultur vornehmlich durch folgende Merkmalskontraste: (a) unermessen/nicht meßbar (4, 27) versus messend; ebenfalls: unbegrenzt vs. begrenzend: Die Naturkräfte werden mit den unermeßlichen unterirdischen Höhlen, Meeren und Ozeanen assoziiert (4, 5, 27, 28), während die menschliche Aktivität im Umgrenzen, Abgrenzen des Parks und im Abmessen besteht; ein Beispiel hierfür sind die Meilenangaben; (b) heilig/verzaubert (3, 14, 24, 26) vs. profan: Das Heilige ist das absolut Außermenschliche, vom Menschen Abgegrenzte und ihm Gefährliche, hier mit dem Fluß und dem Abgrund verbunden; (c) unten vs. oben: Die Naturgewalt wird hier vornehmlich mit der Tiefe assoziiert, sie

dringt in Form des Flusses aus der Tiefe nach oben in den menschlichen Bezirk; (d) gewalttätig/dynamisch (17 ff., 28) vs. ruhig/friedlich: Auch dieses Merkmal ist mit Gefahr für den Menschen verknüpft, wie der vage Hinweis auf einen künftigen Krieg (30) deutlich macht; (e) dunkel/lichtlos vs. hell/sonnig (5 vs. 11, 36); und (f) leblos/eisig vs. lebendig (28, 36): Dieses letzte Merkmal der Lebensfeindlichkeit ist jedoch zugleich in ambivalenter Weise mit Vitalität und Dynamik verbunden, wie die Bildlichkeit bei der Beschreibung der nach oben durchbrechenden Flußfontäne mit ihrer Assoziation an eine Geburt anzeigt: „And from this chasm, with ceaseless turmoil seething, / As if this earth in fast thick pants were breathing, / A mighty fountain momentarily was forced“ (17–19). Die Natur erscheint hier also als nichtmenschlich, nicht kontrollierbar, nicht einmal erkennbar, mit einer Ambivalenz zwischen dynamischer Energie und Zerstörung. Edmund Burke, der einflußreiche politische und literarische Publizist des 18. Jahrhunderts, hat in seinem Buch *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1757) für ein derartiges Naturbild den Begriff des Erhabenen („the sublime“) eingeführt, womit er die ästhetische Wirkung des Großen, Bedrohlichen, Überwältigenden meint – im Unterschied zum „Schönen“ („the beautiful“) als dem Kleinen, Harmonischen, Gefälligen, wie es auf die Naturdarstellung in Wordsworths Gedicht zutrifft.

Ähnlich wie bei Wordsworth stellt nun Coleridges Gedicht die Natur nicht für sich dar, sondern in der Interaktion mit menschlichem Wirken in einem Kunstwerk. In seinem ersten Teil (1–36) erzählt das Gedicht die Herstellung eines Kunstwerkes aus den Materialien der Natur, von der Erteilung des Auftrags durch den Herrscher über die Wechselwirkungen zwischen landschaftlicher Natur und menschlicher Bautätigkeit bis zur schließlichen Fertigstellung des Palastes in einer perfekten, aber prekären Balance natürlicher und künstlicher Elemente und Kräfte. Die Art dieser Erzählung vermittelt nun den besonderen Zusammenhang zwischen dem Naturkonzept und der Problematik künstlerischen Schaffens. Zunächst ist zu bemerken, daß im Tempus der Vergangenheit, im Präteritum, erzählt wird, daß der Protagonist nicht der Sprecher oder Erzähler ist, sondern eine fremde, historisch ferne Figur, daß außer Kubla Khan als bloßem Auftraggeber keine anderen Figuren, also keine Künstler oder Kunsthandwerker, und daß außer dem Abgrenzen des Parks (im unpersönlichen Passiv) keine weiteren menschlichen Aktivitäten erwähnt werden. Statt dessen wird die Eigendynamik eines Naturphänomens (das Hervorbrechen, oberirdische Fließen

und Versinken des heiligen Flusses) innerhalb dieser menschlich gesetzten Grenzen narrativ als Vorgang dargeboten. Am Ende dieses Teiles erfolgt dann die Beschreibung des Ergebnisses – des fertiggestellten perfekten Kunstwerkes im landschaftlichen Ambiente (31–36), das eine außerordentlich differenzierte Integration bedeutet. Diese wird zum einen als harmonische Balance und Mischung bezeichnet („shadow ... Floated midway on the waves“; „mingled measure“), zum anderen als harmonische Kombination von gegensätzlichen Tendenzen, von menschlichen und natürlichen Kräften: von Wasser und Gebäude, von unten und oben, von Dunkelheit und Helligkeit, von Eis und Sonne, von Wunder („miracle“) und gemachtem Werk („rare device“).

Diese Erzählung von der Entstehung des Kunstwerks weist generelle Gemeinsamkeiten mit dem Bericht in der Prosa-Einleitung auf. Auch hier werden die konkrete Herstellungsprozedur und der aktive Produktionsprozeß den Blicken entzogen; auch hier scheint sich das Werk (in der Dynamik der Natur) durch Auftauchen von unten selbst zu schaffen (ähnlich wie im Traum die Vorstellungen – Bilder – als Dinge emporstiegen). Gegenüber dem Prosabericht gelingt nun allerdings das Werk und steigert sich die Distanzierung des Sprechers vom Schaffensprozeß: Hier sind Erzähler und Künstler verschiedene Personen, und sie sind zeitlich getrennt. Vor dem Hintergrund der Erzählung im Prosa-Vorspann ergeben sich damit zwei Aussagen zur Problematik des Schaffens. Die aktive, planerische Aktivität des Künstlers wird heruntergespielt; sie erscheint lediglich als Abgrenzen, Ermöglichen, Zulassen, Aufnehmen für das, was aus einem nichteinsehbaren, unkontrollierbaren und nichtverfügbaren Bereich jenseits des Bewußtseins auftaucht, zu dessen Verbildlichung und Konzeptualisierung auf die Dynamik der außermenschlichen Natur als Quelle der Kreativität zurückgegriffen wird. Wenn man „Kubla Khan“ einerseits mit Wordsworths „I wandered lonely as a cloud“, andererseits mit der Anekdote im Vorspann vergleicht, wird deutlich, wie viel konsequenter hier die Quelle der Kreativität der Beobachtung entzogen wird: Während bei Wordsworth die Herkunft des Sinns aus der Sehnsucht noch erkennbar war, ist sie dies bei Coleridge nicht mehr. Zugleich legt der Ablauf der Naturvorgänge – als Auftauchen aus der Tiefe an die Oberfläche und ans Licht – eine Assoziation an das nahe, was heute das Unbewußte heißt (das meist mit der Raummeter der Tiefe gegen das Bewußtsein als „oben“ abgesetzt wird). In dieser Weise wird – assoziativ – das ganz andere der Natur den unzugänglichen

vitalen Dimensionen der menschlichen Psyche als unverfügbare Naturspontaneität zugeordnet. Diese angedeutete Integration der unkontrollierbaren, ambivalent kreativ-destruktiven Naturgewalt in den Künstler macht diesen zu einem höchst gefährlichen und gefährdeten Wesen. Der Hinweis auf die Kriegsprophezeiungen (29–30) ist vielleicht ebenso in diesem Sinne zu verstehen wie die heilige Scheu, mit der man sich am Schluß des zweiten Teils des Gedichts vor dem inspirierten Dichter schützen muß (49–54).

Auch der zweite Teil des Gedichtes (37–54) thematisiert den Prozeß der Schaffung des Kunstwerkes, aber unter gänzlich veränderten Bedingungen und mit anderem Resultat. Hatte der erste Teil von einem in der Vergangenheit erfolgreich abgeschlossenen Herstellungsprozeß mit einem historisch fernen Auftraggeber ohne Erwähnung der eigentlichen Künstler erzählt, so richtet der Sprecher die Aufmerksamkeit nun direkt auf sich selbst in der Gegenwart und ersehnt – bisher erfolglos – seine eigene Kreativität zur Schaffung des Kunstwerkes, und zwar eines ähnlichen Kunstwerkes wie im ersten Teil, der dichterischen Schilderung des Palastes. Ein wörtliches Zitat macht diesen Bezug deutlich: „That with music loud and long, / I would build that dome in air, / That sunny dome! those caves of ice!“ (45–47). Der Hinweis auf Musik und Luft als Medium betont zugleich den Unterschied dieses Kunstschaffens zum vorigen, denn hier geht es nun nicht um eine landschaftlich-architektonische Konstruktion, sondern um ein dichterisches, ein lyrisches Kunstwerk (das akustisch, also immateriell, nur in der „Luft“ existiert). Auch dieser Teil erzählt in gewisser Weise die Geschichte der Herstellung des Werkes, aber nicht im Präteritum als abgeschlossen, sondern im Konditional als unter Bedingungen in der Zukunft möglich: „Could I revive within me ... / I would build ...“ Es besteht also eine Analogie im Thema und ein Kontrast im Erfolg zum ersten Teil; und zugleich liegt eine strukturell sehr enge Parallele zum Prosa-Vorspann vor. In beiden Fällen steht der Sprecher selbst in seiner Rolle als Künstler im Mittelpunkt und beobachtet sich also selbst.

Dadurch bedingt erscheint der Schaffensprozeß als prekär und hoch problematisch. Beide Male ist das Schaffen (teilweise) noch erfolglos und wird ein (endgültiger) Erfolg erst für die Zukunft erwartet. Beide Male wird die Abhängigkeit der Kreativität von einem außerbewußten Bereich betont, der jeweils mit einem Traum oder einer Vision assoziiert wird oder über sie zugänglich ist. Im Vorspann träumte der Sprecher, wie die Bilder und Vorstellungen aufstiegen und sich von selbst formten; und im zweiten Teil er-

innert er sich an die (frühere) visionäre Erscheinung einer weiblichen Gestalt, die Ähnlichkeiten mit der Vorstellung von der Muse aufweist: Von der Wiedervergegenwärtigung ihrer damals gespielten Musik erwartet er für sich die Inspiration zur analogen Fähigkeit des Singens, das heißt Dichtens („with music loud and long“). Diese Vorstellung des inspirierten Dichters wird dann am Schluß noch einmal explizit aufgerufen (49 ff.), in Anspielung auf antike Konzepte, daß Dichter Zugang zu einem außermenschlich göttlichen Bereich haben und von daher ihre Kraft, sozusagen ihre poetische Nahrung erhalten, so daß sie dann im göttlichen Wahnsinn (dem „furor poeticus“) begeistert dichten können – allein von sich aus sind sie dazu unfähig. Entsprechend heißt es zum Beispiel in Platons Dialog *Ion*: „... so dichten auch die Lieddichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie von Harmonie und Rhythmus erfüllt sind, dann werden sie den Bacchen [den Anhängerinnen des Gottes Bacchus] ähnlich, und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig nur wenn sie begeistert sind schöpfen, wenn aber ihres Bewußtseins mächtig, dann nicht ...“<sup>2</sup> Demgemäß kann der Sprecher sich nicht planvoll an das Werk machen, sondern nur den Wunsch äußern und sich bereithalten.

Auffällig ist noch eine weitere Analogie zu der Kubla-Khan-Erzählung: Der Künstler ist *gefährdet* – in seiner Kreativität, und er ist *gefährlich*, weil er in seinem Wahnsinn Zugang zu außermenschlichen Bereichen hat (analog zu dem im Park hervorbrechenden Fluß) und diese in die Gesellschaft vermittelt. Deswegen muß er abgegrenzt werden, wie der Schluß des Gedichtes dies in einer ehrfürchtig-erschrockenen Geste („holy dread“ – heilige Scheu) als Aufforderung an die Zuhörer vorhersieht. Diese Betonung der Gefährlichkeit signalisiert aber zugleich die Inspiriertheit, und die ehrfürchtige Scheu der Zuhörer bedeutet auch die Anerkennung des Dichters in seiner kreativen Rolle durch die Gesellschaft, etwas was die romantischen Dichter immer wieder vermißten und beklagten. Wie bei Wordsworth identifiziert sich der Sprecher in Coleridges „Kubla Khan“ mit Hilfe dieses gesamten Gedichtes, aber sehr viel prekärer und nur als Wunsch und zukünftige Möglichkeit.

Der Dichter bringt also die Natur in die Kultur, er vermittelt die Natur in die Gesellschaft, aber sie ist unverfügbar: Das ist ihre potentielle Gefähr-

---

<sup>2</sup> Platon. *Sämtliche Werke*, Bd. 1, übers. Friedrich Schleiermacher (Reinbek, 1957), 103 (534 a–c).

lichkeit und seine prekäre Abhängigkeit. Wenn die Naturkraft allzu starker Beobachtung ausgesetzt wird, versiegt sie. Deswegen dient die ehrfürchtige Abschirmung und Scheu vor zu klarer Bewußtheit ihrer Ermöglichung.

Mit dieser Problematik ist schließlich die Frage der Kohärenz des Gedichtes, des Zusammenhangs seiner beiden Teile, verbunden. Obwohl der zweite Teil abrupt, ohne Übergang, ohne Verknüpfung und in gänzlich andersartiger Redeweise auf den ersten folgt, ist dieser doch – wie gezeigt wurde – durch ein wörtliches Zitat auf die Schlußzeile des ersten zurückbezogen. Wie dieser Rückbezug aber im einzelnen zu deuten ist, bleibt im Text offen. Drei Möglichkeiten sind denkbar. Liest man die beiden Teile als historischen Bericht von der Herstellung eines architektonischen Kunstwerks und als anschließenden Wunsch nach dessen Reproduktion in dichterischer Sprache, dann kann man diese Aufeinanderfolge – indem man von der Inhaltsebene auf die poetische Darstellungsebene wechselt – als schon erfolgte Erfüllung auffassen. Denn der historische Bericht realisiert bereits die ersehnte „Konstruktion der Kuppel in der Luft“, das heißt die Schaffung des Kunstwerkes hat sich unversehens schon vorher vollzogen, ohne daß der Dichter dies in bewußter Beobachtung wahrgenommen hätte – es wäre dann so etwas wie die ersehnte unbeobachtete, sich spontan vollziehende Kreativität (wenn auch etwas anders als in der Vision). Dieser Schöpfungsakt zeigte dann die Merkmale der Selbstdistanzierung und ausgeschalteten Selbst-Beobachtung, wie sie ja auch sonst im Gedicht wie im Vorspann vorkommen. Das Fragmentarische wäre dann lediglich eine Strategie der Verdeckung der Kohärenz. Diese Version scheint am plausibelsten, da sie die Problematik der Kreativität aus den anderen Teilen berücksichtigt. – Man kann den Bezug aber auch etwas anders konstruieren, indem man konsequent zwischen Protagonist und Erzähler unterscheidet. Der Protagonist (der Auftraggeber beziehungsweise Künstler) im ersten Teil ist erfolgreich, der im zweiten ist es noch nicht. Der Erzähler (oder Sprecher) – in beiden Fällen derselbe – ist aber auf einer höheren Ebene anzusiedeln und deswegen von Erfolg oder Nicht-Erfolg nicht betroffen. Er kann sowohl die erfolgreiche wie auch die nichterfolgreiche künstlerische Aktivität eindrucksvoll, überzeugend, damit also erfolgreich erzählen, was hier geschehen ist. Man kann also über die Schwierigkeit und das Nicht-Gelingen künstlerischen Schaffens ein gelungenes Gedicht schreiben. Das Gedicht als künstlerisches Gebilde stellt die Lösung des in ihm thematisierten Problems dar. – Eine dritte Bezugsmöglichkeit könnte an der Konstellation inspirierter Dichter – Publikum anknüpfen und folgendermaßen

argumentieren: Das Schaffen ist immer prekär und bedarf letztlich der Bestätigung durch das Publikum. Erst wenn das Publikum das Geschaffene auch tatsächlich „sieht“, akzeptiert es den Dichter als inspiriert und gibt ihm damit einen Ort – aber außerhalb der Gesellschaft. Diese Lösung würde zwar die vom Dichter empfundene Randstellung in der Gesellschaft betonen, doch darin zugleich das Prekäre dieser Beziehung zwischen Dichter und Gesellschaft – als Vermittler des Außerkulturellen in die Kultur – besonders hervorheben. Sicher gibt es noch andere Bezugsmodalitäten, aber was sie wahrscheinlich gemeinsam haben, ist die hochproblematische Haltung gegenüber dem kreativen Akt.

Interessanterweise äußert sich Coleridge innerhalb seiner theoretisch-kritischen biographischen Schrift *Biographia Literaria* (1817) in seinen berühmten programmatischen Ausführungen zur kreativen Vorstellungskraft – *imagination* – und zur Funktion des Dichters etwas optimistischer über die poetische Kraft, „jene synthetische und magische Macht, für die wir exklusiv den Namen Imagination vorgesehen haben“. Er sagt weiter: „Diese Macht, die allererst durch den Willen und das Verständnis umgesetzt und unter ihrer unnachgiebigen, wenngleich sanften und unmerklichen Kontrolle aufrechterhalten ... wurde, manifestiert sich in der Balance oder im Ausgleich von gegensätzlichen oder widersprüchlichen Qualitäten ...“<sup>3</sup> Es gibt hier zwar noch Hinweise auf die Ambivalenz und notwendige Indirektheit des Schaffens, aber die Macht des Dichters wird hier sehr viel selbstbewußter proklamiert – weil sich die Probleme vor allem in der praktischen Ausführung, nicht in der theoretischen Beschreibung stellen.

Zum Kontrast wird abschließend ein Gedicht von P. B. Shelley (1792–1822), „The Cloud“ (1820), besprochen, das die Natur aus ihrer eigenen – imaginativ vermittelten – Sicht darstellt und an keiner Stelle über den Menschen spricht.

---

<sup>3</sup> *Biographia Literaria*, ed. George Watson (London, 1975), 174. Eigene Übersetzung.

### The Cloud

I bring fresh showers for the thirsting flowers,  
     From the seas and the streams;  
 I bear light shade for the leaves when laid  
     In their noonday dreams.  
 5 From my wings are shaken the dews that waken  
     The sweet buds every one,  
 When rocked to rest on their mother's breast,  
     As she dances about the sun.  
 I wield the flail of the lashing hail,  
 10     And whiten the green plains under,  
 And then again I dissolve it in rain,  
     And laugh as I pass in thunder.  
  
 I sift the snow on the mountains below,  
     And their great pines groan aghast;  
 15 And all the night 'tis my pillow white,  
     While I sleep in the arms of the blast.  
 Sublime on the towers of my skiey bowers,  
     Lightning, my pilot, sits;  
 In a cavern under is fettered the thunder,  
 20     It struggles and howls at fits;  
 Over earth and ocean, with gentle motion,  
     This pilot is guiding me,  
 Lured by the love of the genii that move  
     In the depths of the purple sea;  
 26 Over the rills, and the crags, and the hills,  
     Over the lakes and the plains,  
 Wherever he dream, under mountain or stream,  
     The Spirit he loves remains;  
 And I all the while bask in Heaven's blue smile,  
 30     Whilst he is dissolving in rains.  
  
 The sanguine Sunrise, with his meteor eyes,  
     And his burning plumes outspread,  
 Leaps on the back of my sailing rack,  
     When the morning star shines dead;

- 35 As on the jag of a mountain crag,  
Which an earthquake rocks and swings,  
An eagle alit one moment may sit  
In the light of its golden wings.  
And when Sunset may breathe, from the lit sea beneath,
- 40 Its ardors of rest and of love,  
And the crimson pall of eve may fall  
From the depth of Heaven above,  
With wings folded I rest, on mine aery nest,  
As still as a brooding dove.
- 45 That orb'd maiden with white fire laden,  
Whom mortals call the Moon,  
Glides glimmering o'er my fleece-like floor,  
By the midnight breezes strewn;  
And wherever the beat of her unseen feet
- 50 Which only the angels hear,  
May have broken the woof of my tent's thin roof,  
The stars peep behind her and peer;  
And I laugh to see them whirl and flee,  
Like a swarm of golden bees,
- 55 When I widen the rent in my wind-built tent,  
Till the calm rivers, lakes, and seas,  
Like strips of the sky fallen through me on high,  
Are each paved with the moon and these.
- I bind the Sun's throne with a burning zone,  
60 And the Moon's with a girdle of pearl;  
The volcanoes are dim, and the stars reel and swim  
When the whirlwinds my banner unfurl.  
From cape to cape, with a bridge-like shape,  
Over a torrent sea,  
65 Sunbeam-proof, I hang like a roof, --  
The mountains its columns be.  
The triumphal arch through which I march  
With hurricane, fire, and snow,  
When the Powers of the air are chained to my chair,
- 70 Is the million-coloured bow;

The sphere-fire above its soft colours wove,  
     While the moist Earth was laughing below.  
 I am the daughter of Earth and Water,  
     And the nursling of the Sky;  
 75 I pass through the pores of the ocean and shores;  
     I change, but I cannot die.  
 For after the rain when with never a stain  
     The pavilion of Heaven is bare,  
 And the winds and sunbeams with their convex gleams  
 80 Build up the blue dome of air,  
 I silently laugh at my own cenotaph,  
     And out of the caverns of rain,  
 Like a child from the womb, like a ghost from the tomb,  
     I arise and unbuild it again.

Im Unterschied zu allen drei bisher besprochenen Naturgedichten, in denen stets der Mensch von seinem Standpunkt aus das Naturphänomen betrachtete, spricht also in Shelleys Gedicht die Natur selbst: Die Wolke erzählt im Tempus der Gegenwart ihren Existenzverlauf, die ständigen Veränderungen ihrer Gestalt. Anders ausgedrückt: Die Wolke konstituiert ihre Existenz und ihre Natur durch das Erzählen – sie erzählt sich selbst. Diese Selbst-Erzählung ist in den einzelnen Strophen nach verschiedenen Aspekten, sozusagen in verschiedenen Phasen ihrer Existenz in folgender Weise unterteilt. In der ersten Strophe erzählt sie von ihrem Verhalten im Sommer, wenn sie den Pflanzen Schauer und Tau, aber auch Hagel, bringt. In der zweiten Strophe beschreibt sie sich vor allem in der Gestalt der Gewitterwolke, wobei sie speziell auf das Phänomen der Elektrizität (Blitz) und der elektrischen Spannung zwischen Atmosphäre und Erdoberfläche eingeht, das hier im Bild des Lotsen und der Liebe zwischen ihm und den Geistern der Tiefe wiedergegeben wird. Hier zeigt sich übrigens Shelleys naturwissenschaftliches Interesse an meteorologischen Erscheinungen. In der dritten und vierten Strophe zeichnet die Wolke einen Tag beziehungsweise eine Nacht ihrer Existenz nach, wobei in verschiedenen Bildern die Verbindung von oben und unten betont wird. In der fünften Strophe stellt die Wolke ihre machtvoll waagerechte Bewegung mit Bildern aus dem Bereich von Politik und Militär dar, auch hierbei eine Verbindung in vertikaler wie horizontaler Richtung mit ihrer Umgebung herstellend. In der letzten Strophe schließlich faßt sie ihre Wesensmerkmale allgemein zusammen.

Die derart ausführlich präsentierten Wesensmerkmale der Wolke – und damit auch der Natur – bestehen vor allem in der Einheit von extremer Wandlungsfähigkeit und gleichzeitiger Dauer und in der damit verbundenen Dynamik, Vitalität, Macht und Unsterblichkeit. Die dynamische Wandlungsfähigkeit wird in immer neuen Beispielen vorgeführt, zum einen hinsichtlich dessen, was die Wolke der Umgebung und der Erde bringt: Regen, Tau, Hagel, Schnee, Donner und Blitz, Schatten usw., zum anderen hinsichtlich ihrer eigenen Gestalt und ihres Verhaltens, zum Beispiel im Wechsel zwischen sanftem Ruhen wie bei einer Taube (3. Strophe) und machtvолlem Triumphmarsch wie bei einem Heerführer (5. Strophe). Diese extrem wandlungsfähige Identität wird in ihrer Paradoxität besonders in der letzten Strophe herausgestellt. Wenn nach dem Regen der Himmel absolut klar und leer ist, scheint die Wolke verschwunden, also gestorben, zu sein. Der klare Himmel ist sozusagen ihr Grab, aber ein Grab ohne Leiche, ohne Gebeine – eben ein Kenotaph, denn sie ist nicht gestorben. Die Wolke befindet sich nicht in ihrem Grab, sondern lacht über diese Vorstellung und entsteht aus der von ihrem Regen produzierten Feuchtigkeit wieder neu und „entbaut das Kenotaph wieder“. Diese Formulierung bringt die paradox unzerstörbare Existenz der Wolke auf den Begriff: Ihr Grab enthält sie gar nicht, und wenn sie dieses Grab „entbaut“, also auflöst, entsteht sie selbst wieder in sichtbarer Gestalt. Die Begriffe aufbauen / abbauen, entstehen / vergehen stellen für die Wolke keinen Gegensatz dar, deswegen kann das Wiederenstehen der Wolke auch gleichzeitig mit Geburt und Auferstehung, mit Mutterleib und Grab verglichen werden. Die Wolke formuliert diese extrem wandelbare Identität und ihre Unsterblichkeit in dieser Schlußstrophe auch explizit: „I change, but I cannot die“.

Die Dynamik und Vitalität der Wolke drücken sich in ihrem an verschiedenen Stellen erwähnten *Lachen* aus. Es ist weniger wichtig, daß dies (an einer Stelle) eine Metapher für den Donner ist. Lachen ist vielmehr allgemein als Ausdruck spontaner *Freude* zu verstehen, und Freude („joy“, „delight“, „bliss“, „pleasure“ etc.) ist für die Romantiker stets ein entscheidendes Merkmal von Lebendigkeit, Einheit, Vitalität, Intensität, Kreativität. Sowohl bei Wordsworth („and then my heart with pleasure fills“, vgl. auch „glee“, „gay“, „jocund“ in bezug auf die Narzissen, „bliss“) als auch bei Coleridge („such a deep delight ...“) kam dieses Phänomen in Verbindung mit dem gelingenden Schaffensakt vor. Die Wolke ist eins mit sich selbst und mit ihrer Umgebung, und sie ist in ihrem Austausch mit ihrer Umgebung (Regen etc.), aber auch in ihrem eigenen Gestaltwandel kreativ. Das Gedicht vermittelt diese

Freude und spontane Lebendigkeit übrigens auch durch seine metrische Form: in der Einfachheit der Balladenstrophe mit den zusätzlichen internen Reimen und dem daktylisch tänzerischen Versmaß, das die dauerhafte genußvolle Wandelbarkeit sinnlich vermittelt, hörbar macht. Wie schon angedeutet, ist ein weiteres zentrales Merkmal der Natur in der Wolke die Einheit und Verflochtenheit der Wolke mit anderem und in sich selbst, das ich nur nennen will, ohne es weiter zu illustrieren, da es deutlich genug ist.

Wie Natur in der Lyrik nie nur um ihrer selbst willen vorkommt (anders als in der Botanik oder Biologie), sondern immer als Bezugsphänomen für den Menschen, so auch hier: Die Natur spricht nicht selbst, sondern der Dichter verleiht ihr eine Stimme. Diese Zuschreibung einer Stimme produziert eine ambivalente Konstellation. Einerseits wird die Wolke dadurch vermenschlicht; aber andererseits wird durch ihre Selbst-Erzählung ihre fundamentale Andersartigkeit vom Menschen herausgestellt. Mit den menschlichen Kategorien, die die Wolke in ihrer Erzählung auf sich anwendet, wird deutlich, wie sehr diese Eigenschaften dem Menschen und auch besonders dem Dichter radikal abgehen. Nicht nur ist der Mensch sterblich und vermag nicht Identität mit einer derartigen Wandelbarkeit zu vereinbaren, sondern ihm fehlt auch die absolute spontan-freudige Einheit mit sich selbst und die Verbindung mit der Umgebung.

Ein besonderes Moment ist die Kreativität bei gleichzeitig ständiger, intensiver Selbstbeobachtung in der Gegenwart (als Merkmal des präsentischen Erzählens), bei hellem Selbst-Bewußtsein. Diese Eigenschaft steht in diametralem Gegensatz zu der Konstellation sowohl bei Coleridge als auch bei Wordsworth, die mit raffinierten Mitteln diese Selbstbeobachtung und Selbstbewußtheit unterlaufen mußten, um schöpferisch werden zu können. So gesehen stellt Shelleys „The Cloud“ den Versuch dar, die imaginative Wiedergabe eines Naturphänomens als Kontrast und Vorbild für menschliches Schöpferium zu vermitteln.

## Textausgaben

Henry Vaughan. *The Complete Poems*, ed. Alan Rudrum (London, 1983).

William Wordsworth. *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson (London, 1966).

Samuel Taylor Coleridge. *The Complete Poems*, ed. William Keach (London, 1997).

Percy Bysshe Shelley. *The Major Works*, ed. Zachary Leader and Michael O'Neill (Oxford, 2003).

## Literatur

Dirk Baecker. *Kultur, begrifflich* (Witten, 1999).

Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer (Hg.). *Naturplan und Verfallskritik: Zu Begriff und Geschichte der Kultur* (Frankfurt/Main, 1984).

Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, ed. D. Womersley (London, 1998).

Stephen Bygrave. *Coleridge and the Self: Romantic Egotism* (London, 1986).

Thomas O. Calhoun. *The Advancement of Silex Scintillans* (Newark, NJ, 1981).

Judith Chernaik. *The Lyrics of Shelley* (Cleveland, 1982).

E. R. Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948).

Paul Hamilton. *Wordsworth* (New Readings) (Atlantic Highlands, 1986).

Geoffrey Hartman. *Wordsworth's Poetry, 1787–1814* (New Haven, 1964).

Andrea K. Henderson. *Romantic Identities: Varieties of Subjectivity, 1774–1830* (Cambridge, 1996).

Angela Leighton. *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems* (Cambridge, 1984).

Lisa Low. *Milton, the Metaphysicals, and Romanticism* (Cambridge, 1994).

- Lucy Newlyn (ed.). *The Cambridge Companion to Coleridge* (Cambridge, 2002).
- David B. Pirie. *William Wordsworth: The Poetry of Grandeur and Tenderness* (London, 1982).
- Jonathan F. S. Post. *Henry Vaughan: The Unfolding Vision* (Princeton, NJ, 1982).
- Charles J. Rzepka. *The Self as Mind: Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats* (Cambridge, MA, 1986).
- David Vallins. *Coleridge and the Psychology of Romanticism: Feeling and Thought* (Basingstoke, 2000).
- Leon Waldoff. *Wordsworth in His Major Lyrics: The Art and Psychology of Self-Representation* (Columbia, MO, 2001).
- Andrew J. Welburn. *Power and Self-Consciousness in the Poetry of Shelley* (Basingstoke etc., 1986).
- K. M. Wheeler. *The Creative Mind in Coleridge's Poetry* (London, 1981).
- Raymond Williams. *Culture and Society: Coleridge to Orwell* [1958] (London, 1990).
- William Wordsworth and S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads*, ed. A. R. Jones and R. C. Brett (London, 1991).

## Anhang

### Deutsche Übersetzungen

#### Henry Vaughan: Der Wasserfall

- Mit welchem tiefen Rauschen durch der Zeit schweigende  
Heimlichkeit  
 fällt fließend durchsichtig hier dein kühler wäßriger Reichtum,  
 und schilt, und ruft,  
 als ob sein locker flüssiges Gefolge zaudernd stünde,  
 5 und Furcht es hielte vor dieser Steile, dem Absturz, wo,  
 klar wie Glas,

- alles hinab muß:  
 nicht, um dort zu enden,  
 sondern, daß es, durch dieses tiefe Felsengrab verlebendigt,  
 10 zu längerem Lauf sich aufmacht, heller und rüstiger.  
 Teurer Strom! teures Ufer, wo ich oft  
 gegessen habe und nachdenklich meine Augen sich erfreuten:  
 Warum sollten, da jeder Tropfen deines lebendigen Vorrats  
 dorthin eilt, woher er kam,  
 15 arme Seelen einen Schatten fürchten oder eine Nacht,  
 die doch (gewiß) aus einem Meer des Lichtes kamen?  
 Oder, da diese Tropfen alle so sicher zu dir  
 zurückgesendet werden, daß keiner fehlt,  
 wie sollte schwaches Fleisch noch ferner zweifeln,  
 20 daß, was Gott nimmt, er auch zurückerstatten wird?  
 O nützliches und klares Element!  
 mein heiliges Bad und Reiniger hier,  
 der mich als erster jenen Quellen zuwendete,  
 die des Lammes sind!  
 25 Welche erhabenen Weisheiten und heilsame Gegenstände  
 wohnen in deinen mystisch tiefen Strömen!  
 wie der stumpfe Mensch sie nimmer finden kann, solange sein  
 Gemüt der Geist nicht leitet,  
 der zuerst auf deinem Angesicht schwebte  
 30 und dessen Liebe brütend alles ins Leben rief.  
 Wie dieses lauten Baches unaufhörlicher Fall  
 in strömenden Ringen ganz sich wieder sammelt,  
 die an das Ufer treiben und dann  
 nicht mehr gesehen werden,  
 35 so auch vergehn die Menschen.  
 O mein unsichtbarer Stand, meine Freiheit in der Herrlichkeit, nie  
 früh genug!  
 du bist das Flußbett, das meine Seele sucht,  
 nicht dieses mit seinen Katarakten und Rinnsalen. <sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Übersetzt von Friedhelm Kemp. In: Friedhelm Kemp und Werner von Koppenfels (Hg.). *Englische Dichtung: von Chaucer bis Milton. Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1 (München, 2000), 345–347.

### William Wordsworth: Wie einsam über Berg und Tal

- Wie einsam über Berg und Tal  
 Die Wolke in der Höhe streicht,  
 Ging ich – und sah mit einemmal  
 Ein Heer von Goldnarzissen leicht  
 5 Sich wiegen, flattern im Geweh  
 Unter den Bäumen, nah am See.
- Zusammenschmelzend wie der Schein  
 Des milchig hellen Sternpfads  
 Ziehn sie in endlosen Reihn  
 10 Sich hin am Bogen des Gestads:  
 Zehntausend sah ich stehn im Glanz,  
 Die Häupter schüttelnd im lichten Tanz.
- Die Wellen tanzten, sprühten Licht:  
 Sie gaben freudenhelleren Schein!  
 15 Da konnt ein Dichter anders nicht  
 Als fröhlich mit den Frohen sein.  
 Ich schaute – schaute – unbedacht,  
 Wie reich mich diese Schau gemacht:
- Oft, wenn ich mich zu ruhn anschick,  
 20 Halb sinnend, halb zum Traum bereit,  
 Aufleuchten sie dem innern Blick,  
 Dem Geistesglück der Einsamkeit –  
 Dann tut mein Herz, an Freude reich,  
 Im Tanz es den Narzissen gleich!<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Übersetzt von W. Breitwieser. In: Werner von Koppenfels und Manfred Pfister (Hg.). *Englische Dichtung: von Dryden bis Tennyson, Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2 (München, 2000), 229–232.

### **S. T. Coleridge: Kubla Khan: Oder eine Vision in einem Traum. Ein Fragment.**

Das folgende Fragment wird hier auf Wunsch eines Dichters von großer und verdienter Berühmtheit [Lord Byron] veröffentlicht, und zwar, jedenfalls was die eigenen Ansichten des Autors betrifft, mehr als psychologische Kuriosität denn aufgrund irgendwelcher angennommener poetischer Verdienste.

Im Sommer des Jahres 1797 hatte sich der Autor krankheitsbedingt in ein einsames Bauernhaus zwischen Porlock und Linton zurückgezogen, an der Exmoorgrenze von Somerset und Devonshire. Wegen einer leichten Unpäßlichkeit war ein schmerzstillendes Medikament verschrieben worden, durch dessen Wirkung er genau in dem Moment auf seinem Stuhl in einen Schlaf fiel, als er gerade den folgenden Satz oder Worte desselben Inhalts in „Purchas's Pilgrimage“ las: „Hier befahl der Khan Kubla, einen Palast zu erbauen und einen prächtigen Garten dazu. Und so wurden zehn Meilen fruchtbaren Landes von einer Mauer eingeschlossen.“ Der Autor fuhr für etwa drei Stunden in einem tiefen Schlaf fort, was zumindest die äußeren Sinne betraf, währenddessen er die höchst lebhafteste Zuversicht hat, daß er nicht weniger als zwei- bis dreihundert Zeilen verfaßt haben konnte; falls das tatsächlich Verfassen genannt werden kann, bei dem all die Vorstellungen (Bilder) vor ihm als *Dinge* auftauchten, mit einer gleichzeitigen Hervorbringung der entsprechenden sprachlichen Ausdrücke, ganz ohne Gefühl oder Bewußtsein von Anstrengung. Beim Erwachen erschien es ihm, als habe er eine klare Erinnerung des Ganzen, und seine Feder, Tinte und Papier nehmend, schrieb er augenblicklich und eifrig die Zeilen nieder, die hier wiedergegeben werden. In diesem Moment wurde er unglücklicherweise von einer Person mit einem geschäftlichen Anliegen aus Porlock herausgerufen und von ihr über eine Stunde aufgehalten, und bei seiner Rückkehr in sein Zimmer stellte er zu seiner nicht geringen Überraschung und Verärgerung fest, daß, obwohl er immer noch einige vage und schwache Erinnerungen an den allgemeinen Tenor der Vision hatte, dennoch mit Ausnahme von etwa acht oder zehn verstreuten Zeilen und Bildern, der ganze Rest entschwunden war wie die Bilder auf der Oberfläche eines Baches, in den ein Stein hineingeworfen worden ist, aber Ach! ohne die nachfolgende Wiederherstellung der Letzteren!

Dann ist all der Zauber,  
 gebrochen, die ganze liebreizende Phantom-Welt  
 verschwindet, und tausend Kreise breiten sich aus,  
 und jeder verformt den anderen. Bleib ein wenig,  
 armer Jugendlicher! der du kaum deine Augen zu erheben wagst –  
 Der Bach wird bald seine Glätte erneuern, bald  
 werden die Visionen zurückkehren! Und siehe, er bleibt,  
 und die verschwommenen Fragmente der lieblichen Formen,  
 kommen bald bebend zurück, vereinigen sich, und, nun stumm,  
 wird der Teich zu einem Spiegel.

[aus *The Picture; or, the Lover's Resolution*, 91–100.]

Dennoch, aus den noch überlebenden Erinnerungen in seinem Gedächtnis hat der Autor häufig vorgehabt, für sich selbst das fertig zu stellen, was ihm ursprünglich sozusagen gegeben worden war: Αύριον ἄδιον ἄσω: [= morgen singe ich weiter], aber dieser Morgen muß noch kommen.

Als Kontrast zu dieser Vision habe ich ein Fragment von einem ganz anderen Charakter angefügt, welches mit gleicher Genauigkeit den Traum von Schmerz und Krankheit beschreibt.

### **Kubla Khan**

- In Xanadu schuf Kubla Khan  
 Ein Lustschloß, stolz und kuppelschwer,  
 Wo Alph, das heilige Wasser, floß,  
 Durch unermessene Höhlen sich ergoß
- 5 In sonnenloses Meer.  
 So ward zehn Meilen reicher Grund  
 Mit Turm und Wall umfriedet rund:  
 Dort glänzten Gärten von der Bäche Schein.  
 Dort blühte weihrauchträchtig mancher Baum:
- 10 Dort schlugen Wälder, alt wie das Gestein,  
 Den Mantel um manch sonnengrünen Raum.  
 Doch oh! die tiefe Schlucht durch Zedernhaine  
 So schaurig in den grünen Berg geschlagen!  
 Landschaft so wild! Verwunschen wie sonst keine,

- 15 Die je ein Weib im fahlen Mond alleine  
Durchirrte, um den Dämon-Liebsten klagend!  
Und aus der Kluft, drin endlos Aufruhr kochte,  
Als ob der Erde Atem keuchend pochte,  
Trieb, jäh aufzuckend, eines Springquells Schwall,
- 20 In dessen mächtigem, halbgebrochenem Strahl,  
Steinbrocken, wirbelnd, prasselten wie Hagel,  
Wie Korn, das hochschnellt unterm Flegelschlage:  
Und immer neu, und alle Augenblicke  
Sprang auf der Fluß im Tanz der Felsenstücke.
- 25 Fünf Meilen dann in Kehr und Gegenkehr  
Der heilige Strom durch Wald und Auen floß,  
Bis er durch unermessene Höhlen sich ergoß,  
Bis tosend er versank im toten Meere.  
Und aus dem Toben klang an Kublas Ohr,
- 30 Krieg prophezeiend, seiner Ahnen Chor!  
Des Freudendomes Schatten schweben  
Zitternd mittwegs auf der Welle,  
Wo die Klänge sich verweben  
Aus den Höhlen, aus der Quelle.
- 35 Ein Wunderwerk, wie man kein zweites weiß:  
Besonnter Freudendom! Gewölb aus Eis!
- Ein Mädchen hold mit Saitenspiel  
Ich einst in einem Traumbild sah:
- 40 Es war ein abessinisch Kind,  
Das, seine Saiten schlagend, sang  
Vom Berge Abora.  
Könnt ich erneun, tief innen,  
Das Lied, den Saitenklang,
- 45 So tiefe Lust wollt ich gewinnen,  
Daß ich mit Tönen hell und lang  
In Lüften schuf des Domes Pracht,  
Den Sonnendom! Gewölb von Eis!  
Und wer mich hörte, sah ihn gleich,
- 50 Und jeder rief: Habt acht! Habt acht!  
Der Haare Wehn, des Blickes Macht!

Dreifach zieht um ihn den Kreis,  
 In Ehrfurcht eure Augen schließt,  
 Denn ihn hat Honigtau gespeist,  
 Er trank die Milch vom Paradies.<sup>6</sup>

### **P. B. Shelley: Die Wolke**

- Ich bringe frische Schauer für die dürstenden Blumen  
 von den Meeren und Bächen;  
 ich trage (heran) lichte Schatten für die Blätter, wenn sie  
 in ihren Mittagsträumen hingelagert sind.
- 5 Von meinen Flügeln werden die Tautropfen geschüttelt, die  
 jede einzelne der süßen Blüten erwecken,  
 wenn sie an der Brust ihrer Mutter zur Ruhe gewiegt werden,  
 wie sie um die Sonne tanzt.
- 10 Ich schwinge den Dreschflegel des peitschenden Hagels  
 und färbe die grünen Ebenen unten weiß,  
 und dann löse ich ihn (den Hagel) wieder in Regen auf  
 und lache, während ich mit Donner vorbeiziehe.
- Ich streue den Schnee auf die Berge da unten,  
 und ihre großen Kiefern stöhnen entsetzt;
- 15 und die ganze Nacht hindurch ist dies mein weißes  
 Kopfkissen,  
 während ich in den Armen des Sturms schlafe.  
 Erhaben sitzt auf den Türmen meiner himmlischen Gehäuse  
 der Blitz, mein Lotse;  
 in einer Höhle unten ist der Donner gefesselt,
- 20 er bäumt sich (kämpft) und heult anfallartig;  
 über Land und Ozean leitet mich  
 dieser Lotse mit sanfter Bewegung,  
 angelockt von der Liebe zu den Geistern (Genien), die sich  
 in den Tiefen des purpurnen Meeres bewegen;
- 25 über die Rinnen und die Felszacken und die Hügel,

---

<sup>6</sup> Prosavorspann: eigene Übersetzung. Gedichtübersetzung: W. Breitwieser. In: Koppensfels, Pfister (Hg.). *Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2, 253–255.

- über die Seen und die Ebenen,  
wo immer er träume, unter Berg oder Bach,  
bleibt der Geist, den er (der Lotse) liebt;  
und ich sonne mich derweil im blauen Lächeln des Himmels,  
30 während er (der Lotse) sich in Regen auflöst.
- Der heitere Sonnenaufgang, mit seinen Meteor-Augen  
und seinem ausgebreiteten brennenden Gefieder,  
springt auf den Rücken meiner segelnden Wolkenfetzen,  
wenn der Morgenstern erlischt (tot scheint);  
35 so wie auf der Spitze eines Bergzackens,  
den ein Erdbeben schaukelt und schwingt,  
wohl ein für einen Moment niedergegangener Adler sitzt  
im Licht seiner goldenen Flügel.  
Und wenn der Sonnenuntergang wohl seine Feuer von Ruhe  
und Liebe
- 40 aus dem erleuchteten Meer unten einatmet  
und der karminrote Mantel des Abends wohl  
von der Tiefe des Himmels oben fällt,  
Raste ich mit gefalteten Flügeln auf meinem luftigen Nest,  
so still wie eine brütende Taube.
- 45 Jenes kugel-gestaltige mit weißem Feuer beladene Mädchen,  
das die Sterblichen den Mond nennen,  
gleitet schimmernd über meinen fell-artigen Boden,  
bestreut von den Mitternachtsbrisen;  
und wo immer der Takt ihrer unsichtbaren Füße,  
50 den nur die Engel hören können,  
wohl das Gewebe meines dünnen Zeltdachs durchbrochen  
haben,  
da blicken die Sterne hinter ihr hervor und gucken;  
und ich lache darüber, wie sie wirbeln und fliehen,  
wie ein Schwarm goldener Bienen,
- 55 wenn ich den Riß in meinem wind-gebauten Zelt weite,  
bis die stillen Flüsse, Seen und Meere,  
wie oben durch mich hindurch gefallene Himmelsstreifen,  
mit dem Mond und diesen (Himmelsstreifen) gepflastert sind.

- Ich umbinde den Thron der Sonne mit einem brennenden  
 Gürtel
- 60 und den des Mondes mit einem Gürtel aus Perlen:  
 die Vulkane sind dunkel, und die Sterne taumeln und  
 schwimmen,  
 wenn die Wirbelwinde meine Fahne entfalten.  
 Von Kap zu Kap, mit brücken-artiger Gestalt,  
 über einer reißenden See,
- 65 hänge ich abgeschirmt gegen Sonnenstrahlen, wie ein Dach –  
 dessen Säulen sind die Berge.  
 Der Triumphbogen, durch den ich  
 mit Wirbelsturm, Feuer und Schnee marschiere  
 wenn die Mächte der Luft an meinen Sitz gekettet sind,
- 70 ist der millionen-farbige Regenbogen;  
 das Sphärenfeuer oben webte seine zarten Farben,  
 während unten die feuchte Erde lachte.
- Ich bin die Tochter von Erde und Wasser  
 und das Ziehkind des Himmels:
- 75 ich dringe durch die Poren des Ozeans und der Küsten:  
 ich verändere mich, aber ich kann nicht sterben.  
 Denn nach dem Regen, wenn ohne jeden Flecken  
 der Baldachin (Pavillon) des Himmels rein (unbedeckt) ist  
 und die Winde und Sonnenstrahlen mit ihrem gewölbten  
 Glänzen
- 80 die blaue Kuppel der Luft aufbauen,  
 lache ich still über mein Kenotaph,  
 und ich erhebe mich aus den Höhlen des Regens,  
 wie ein Baby aus dem Mutterleib, wie ein Geist aus dem Grab,  
 und entbaue es (das Kenotaph) wieder.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Eigene Übersetzung.