

"The words are wild" : das Paradox der Wortwildnis bei Hopkins

Autor(en): **Gutbrodt, Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 5

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006668>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Fritz Gutbrodt

„THE WORDS ARE WILD“:
DAS PARADOX DER WORTWILDNIS BEI HOPKINS

I

Im Postskriptum eines Briefes an Robert Bridges, Freund, Dichter und späterer Herausgeber seiner Gedichte, teilt Hopkins mit, er habe zwei Sonette in Arbeit und würde sie ihm schicken – „if they shd. come to anything“. Von einem weiteren angekündigten Text heißt es vage, er sei

something, if I cd. only seize it, on the decline of wild nature, beginning somehow like this –

O where is it, the wilderness
the wildness of the wilderness?
Where is it, the wilderness?

and ending –

And wander in the wilderness:
In the weedy wilderness,
Wander in the wilderness. (LI, 73-74)¹

Direkter könnte kein Anfang eines Texts zu seinem Ende führen, und das im doppelten Sinn des Wortes. Die Ironie des hier sich zeigenden

1 Zitiert wird nach der Ausgabe der Schriften von Hopkins in der Oxford University Press. Dabei werden folgende Abkürzungen verwendet, gefolgt von der Seitenzahl:

P = *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, London, 1967⁴; J = *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, London, 1959; S = *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*, London, 1959; LI = *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, London, 1955; LIII = *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, London, 1956.

Verfahrens gründet darin, daß gerade die kompositorische Gewißheit, mit der der Text der Unbestimmtheit seines eigenen Entstehens – seinem *something* und *somehow* – einen scheinbar doch festen Beginn und Schluß entgegensetzt, verantwortlich ist für sein vorzeitiges Ende. Das Gedicht ist nicht fragmentarisch, weil es abbricht, sondern weil es sich zwischen Anfang und Schluß ausspart, sich gleichsam selber aussperrt von dem, wovon zu reden es vorhat: der Wildnis. In einer traditionellen Rhetorik sind *beginning* und *ending* die Agenten einer Organisation des Texts als Ordnung. Sie sichern dem Text eine Abgeschlossenheit, in der sich die Totalität seines Sinns und sein Sinn als eben diese Totalität erschließen sollen. Sie orientieren ihn über den Ablauf, den er buchstäblich zu beschreiben hat: von einem Anfang auf das Ziel hin, das im Ende und am Ende zu erreichen ihm versprochen scheint. So ist man versucht, das „wander in the wilderness“ als eine gerichtete Bewegung zu lesen, als ein Ankommen dort, wohin der Fragende in der Frage „Where is it, the wilderness?“ aufgebrochen ist, die Beantwortung oder Erfüllung der Frage an seinem Ziel, dem Ende des Gedichts. Das alles ist die Wildnis aber gerade nicht, und sie wird hier angesprochen. Es geht dem geplanten Gedicht nicht um eine Wildnis, der als unberührter Natur neben einer Kultur noch ein Reservat eingeräumt werden könnte, sondern vielmehr um die „wildness of the wilderness“ schlechthin. In dieser gibt es aber weder Orientierung noch Begrenzung durch Anfang und Schluß. Sie ist die Unordnung, die der hier gewählten rhetorischen Strategie des Ordnen widerspricht und ihr ihrerseits ein Ende setzt. Damit ist angedeutet, wie in der Lektüre des Fragments als ein Scheitern lesbar wird, was der Text in seinem eigentlichen Versagen als prekären Gewinn noch zu sagen vermag. Der Platz der diskursiven Ordnung wird in Hopkins' Wortwildnis von einer ständigen Wiederholung von Ähnlichkeiten eingenommen. In der Tat sind die zweiten drei Zeilen nichts als die Repetition der Fragen des Anfangs. Was beide kennzeichnet und verbindet, ist ein und derselbe Mangel. Wie der Frage nach der Wildnis durch das Fehlen des Gedichts die Antwort entzogen ist, verliert der Wanderer in der Wildnis als dem Ziellosen das Ziel aus dem Blick. So werden Anfang und Ende letztlich gleich. Im *wander* klingt das *wonder* noch mit. Das Wandern wird zur Metapher für das Fragen, und die zwischen den Ausgangs- und Ziel-

punkt des Gedichts gesetzte Distanz schwindet in diese metaphorische Differenz, die die Wildnis wenigstens noch lesbar macht als ein in der Wiederholung geschehendes Zurückholen von Anfang und Ende in das Durcheinander, das sich in *Spelt from Sibyl's Leaves* als das „all throughther, in throngs“ sagt und hier sich in der verschieden intonierten Repetition der immer gleichen Sätze, Wörter, Alliterationen und Assonanzen manifestiert. Die Bewegung des Fragments ist die eines ständigen Stehenbleibens im Kreisen und Zurückkehren. In diesem Sinne kommt der Text in der „wildness of the wilderness“ als dem Ort, an dem Anfang und Ende gleichgültig und hinfällig werden, gerade an. Er gelingt in seinem Unvermögen, so gut wie er sein eigenes Entstehen verunmöglicht.

II

Was sich hier wie eine Parodierung eines möglichen, besseren und fertigeren Gedichts „on the decline of wild nature“ liest, ist paradigmatisch für Hopkins' gesamte Dichtung. Alle seine Texte sind Ausdruck jenes „if I cd. only seize it“, unter dessen Signatur jenes Fragment in jenem Postskriptum erscheint und in dem sich ein Anruf der Wildnis als des Unverfügbaren ereignet. Das Zerbrechen des formalen Ordnungsgefüges liest sich wie eine Allegorie dessen, das in jenen Gedichten geschieht, wo das „if I cd. only seize it“ seiner „wild words“ (P, 151) sich dem Zwang des Sagens und des Texts, dem *seizing*, unterzieht, wo Möglichkeit und Unmöglichkeit in der paradoxalen Struktur ihrer Rede aufeinandertreffen: „How to keep – is there any, any is there none such, nowhere known some, bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key to keep/ Back beauty, keep it, beauty, beauty, beauty, ... from vanishing away?“ (P, 91) Bleibender als hier im *Leaden Echo* könnte die Schönheit nicht verschwinden. Von all den angerufenen Vorrichtungen des Festmachens, Zurückbindens und Einschließens wird gesagt, es gebe sie nicht – „No there's none, O no there's none“ –, und doch sind sie ganz da im Erklingen ihrer Musik, die, wie es im Sonett über die Musik von *Henry Purcell*

heißt, „so throngs the ear“ (P, 80). Das Entschwinden der Schönheit wird in einer wiederholten Wiederholung ihres Namens gesagt, in der der Wunsch des Zurückhaltens oder Wieder-Holens von der Sukzession der Wörter an das Weggleiten verraten wird. Die manchmal harten, manchmal weichen Verschußlaute in *bow*, *brooch*, *catch*, *key*, *beauty*, und so fort, schließen nicht ein, sondern entlassen die Wörter in eine Reihe fast aller möglichen Vokale und Diphtonge der englischen Sprache, in deren enteilemendem Durchlaufen die Schönheit aber gerade erklingt. Die Bewegung dieser Zeilen ist verwandt mit den Gedichten, in denen jene Vögel Hopkins' aufsteigen, die das *keeping* verstehen: *windhover* und *skylark*, Falke und Lerche. Ihnen ist die Bewegung des Verbleibens eigen, und ihr *hovering* kommt zustande durch ein Übermaß an Bewegung oder ruhendes Kreisen auf den tosenden Wirbeln des Winds. „Beschrieben“ wird ihre Bewegung dort wie im Echogedicht: im Klang, Anklang und Zurückklang der Wörter. Was dabei geschieht, sowohl in den Bildern als auch den Tönen der Texte, wird in *The Windhover ecstasy* genannt. Dieses Wort markiert dort den Punkt, an dem der im, gegen und auf dem Wind reitende Falke rüttelnd für einen Moment zum Stillstand kommt, der Nullpunkt der Bewegung, bevor er hinabsticht: „In his riding/Of the rolling level underneath him steady air, and striding/High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing/In his ecstasy! then off, off forth on swing“ (P, 69). *Ecstasy* ist sowohl das Kreisen der Flügel, als auch der Zustand, in den der Vogel dabei gerät. Es ist „*his ecstasy*“, eine stetig nach innen gerichtete Bewegung, in der er ganz sich selber ist, wo sich erfüllt, was ihm und nur ihm eignet: das Stillstehen in der Bewegung. Dieser Punkt des Sichselberseins ist aber zugleich der seines Außersichseins: die Ekstase. Der Zustand der Ekstase kann – davon hat Hopkins aus seiner Lektüre von Therese von Avila und anderen Mystikern gewußt – ebensogut als Raserei wie auch als eine Art der völligen Erstarrung erfahren werden. Bei Hopkins ist es das eine im andern zugleich. Wie aber kann er hier gesagt werden? Das Wort *ecstasy* sagt eigentlich eine Wegbewegung: die Entrückung als Deplatzierung. In Hopkins' Vogelflug wird es neu, wörtlich, zu lesen versucht. In der Ekstase des Falken fällt die Ruhe seiner Bewegung mit dem Akt seiner Entrückung zusammen, und dies so, daß sich der dort beschworene Nullpunkt der Bewegung im Wort *ecstasy* als die einan-

der widerstehenden und sich gegenseitig aufhebenden Bedeutungen der beiden Wortteile *ek* – „weg!“ – und *stasis* – „steh!“ – als ein Nullpunkt des Bedeutens schlechthin sagt.

Was sich in *ecstasy* als diesen Nullpunkt ablesen läßt, ist die Darstellung eines zentralen Anliegens von Hopkins' dichterischem Unterfangen. Seine Sprache ist immer auf diesen Punkt hin unterwegs, an dem das Sagen der Rede aufgehoben wird. Hier ist man vielleicht sehr nahe bei dem, das Frau Frey bei Trakl das Paradox des Unsäglichen nennt. Bei Hopkins geschieht dieses Unsagen in der Ekstase der Wörter, in der Wildheit, in die sie in seinen Texten durch ihr Tönen und Klingen geraten. Was heißt es aber, zu sagen, das Sagen der Wörter werde bei Hopkins in ihrem Klang aufzuheben versucht? Ihr Sagen heißt hier nichts anderes als ihre Eigenschaft, immer etwas zu sagen, das sie selber nicht sind, sondern bedeuten. Dieser Zustand der Sprache als ein System der referentiellen Verweisung ist der eigentliche Sündenfall der Sprache². Der Fall aus einem adamitischen Sprechen setzt den Menschen in Distanz zur göttlichen Sprache, die zu reden oder verstehen er vergessen hat. Als Jesuit ist es Hopkins' Aufgabe und Bestreben gewesen, „Gott Unseren Herrn zu loben“, wie es im *Prinzip und Fundament* gleich am Anfang des Exertitienbuchs heißt. Dies ist nur möglich, wenn eine Sprache wiedergefunden wird, in der man sowohl „Christ's call“ vernimmt, als auch zugleich selber eine Sprache redet, „which *shall* be acceptable to God“ (S, 209) – eine Sprache des Hörens und Erhörtwerdens. Diese Sprache hat Hopkins in einer radikalen Hinwendung zum Klang gesucht. In ihm hat das sagenhafte selige und wortlose Sprechen der Engel innerhalb des streng durchorganisierten Systems der menschlichen Sprache sein letztes Residuum³. In ihm überlebt so etwas wie eine Erinnerung an die verlorene paradiesische Sprache. Der Klang an sich nämlich teilt nichts mit außer sich selbst, klingt seinen Klang. Ihm müßte es gegeben sein, sich dem Zwang der Signifikation, in dem die Wörter unserer Sprache operieren, zu entziehen. Gerade für diese Operation wird

2 Davon handelt am eindrucklichsten Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*.

3 Zur Sprache der Engel als Musik s.S. 352-55 („Fall of the Angels according to Babylonian and Welsh Texts“) und S. 200-01 („Song of Lucifer's“ als „countermusic“).

der Laut aber von den Zeichen vereinnahmt. „This intimate relation between sounds and meaning is perfectly manifest and clear [...] They call for each other“, heißt es bei Jakobson in seiner New Yorker Vorlesung über Laut und Bedeutung⁴. Was hier gesagt wird, ist die strukturelle Notwendigkeit der Wörter, den Klang der Herrschaft des Sinns zu unterwerfen. Diese Herrschaft ist das Wissen über die Dinge im Nennen ihres Namens, in dessen Nennung sich deren Sinn in einem Akt des Verweisens erschließt. Dieses Anrufen ist aber nicht mehr das göttliche *fiat*. Die Dinge sind schon da, und es wird auf sie nurmehr gezeigt. Die Kenntnis von den Wörtern als Zeichen ist ein Fall aus dem heiligen Wissen des göttlichen Namens, in dessen Verlautbarung („vocalising“) die Dinge ins Leben gerufen werden: „And with the Word, all worlds and animations sprang co-instantaneously to being and life from their non-existence: shouting *in extacy of joy*“ (S, 354). Was Hopkins vorgeschwebt hat, ist ein Reden, in dessen eigener Verlautbarung Ton und Klang sich aus der Verbannung in die Zeichenhaftigkeit lossagen und über diese emporheben würden, wie sein Falke „in *his ecstasy!*“ Im linguistischen Zeichen droht der Klang in seinem Dienst an der Bedeutung gerade zu verstummen. Dichtung aber ist für Hopkins ein Zu-Gehör-Gelangen von Texten, der Ort, wo sich der Ton im Wort zurückmeldet, nicht als Diener am Anderen (der Bedeutung), sondern um seiner selbst willen:

Poetry is speech framed for contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning. Some matter and meaning is essential to it but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. (Poetry is in fact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake – and therefore the inscape must be dwelt on). (J, 289)

In dieser Definition zeigt sich, welche Bedeutung bei Hopkins dem Sinn zukommt. Was den Zusammenhang seiner Dichtung stiftet, ist nicht die Totalität eines Sinns, in deren Ordnung dieser zugänglich und abrufbar wird, sondern so etwas wie ein tragender Ton („carry“)

4 Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, Hassocks, 1978, pp. 23-24.

über die Wörter hinweg. Die Reduzierung des Sinns auf eine unterstützende Funktion soll nicht heißen, daß die Bedeutungen einzelner Wörter in einem Lesen, das die Wörter dem Hören zuführt, verschwinden. Damit sie auf das Hören ihres Klangs hin verlassen werden können, müssen sie gerade da sein. Daß die Lossagung vom Primat des Sinns Hopkins' Gedichte einem Ausmünden in die Unverständlichkeit ausgesetzt hat, ist dabei notwendigerweise so. „Many, most, things should be at once intelligible“, schreibt er an Bridges, „but everything need not and cannot be [...] In the end, something must be sacrificed, with so trying a task, in the process“ (LI, 265). Was geopfert wird, ist *meaning*: „I was not over-desirous that the meaning of all should be quite clear, at least unmistakable“ (LI, 50), verteidigt er sich gegen den Vorwurf der Obskurität seines *Wreck of the ‚Deutschland‘*⁵. Die Wildheit, in welche die sich in ihren Bedeutungen verwirrenden Wörter geraten, ist Hopkins Grundbedingung für das, was in seinen Hör-Texten das „dwelling on the inscape for the inscape's sake“ ermöglicht. Was *inscape* heißt, ist nirgendwo in seinen Schriften erklärt. Einmal heißt es *pattern, design*, ein andermal ist es *species*, das, was die „individually-distinctive beauty of style“ (LIII, 373) ausmacht, das „selving“ in allen Dingen (S, 147). In seiner Definition der Dichtung als „frame to be heard“ ist es der Klang der Dinge bzw. ihrer Wörter, in dem sich ihre Selbstheit, ihre „Inschaft“, ausdrückt. Was in dem dabei implizierten Übergang des Texts vom Phänomen zum Klang geschieht, soll in *Pied Beauty* sicht- bzw. hörbar werden. Dort wird *inscape* aufdringlich augenfällig als das Prinzip der Differenzierung in den „dappled things“, den gesprenkelten Dingen, ihrem Spiel von „fickle, freckled (who knows how?)“. Im *dapple* werden die Dinge als „counter, original, spare, strange“ (P, 70) zugleich gelesen und in der Wildheit dieser gegensätzlichen Beschreibungen gepriesen. In ihrer Lobpreisung im Gesang als Klang geschieht mit ihnen das, was „dwelling on the inscape“ heißt. Das von Hopkins angestrebte *dwelling* ist ein Versuch des Verbleibens im gerade Flüchtigsten des Redens, dem Klingen. Realisiert wird es in seinen Gedichten in der Häufung von gleichklingenden Wörtern, die

5 Hopkins plante „prose arguments“, durch deren Voranstellung der Text des Gedichts frei würde von der Aufgabe der Sinnvermittlung (LI, 265).

zugleich je andere Wörter, Bilder und Bedeutungen in den Text bringen, in deren Gleichklang aber so etwas wie ein Zurückbuchstabieren zum Ton geschieht (die späten Gedichte sind voll davon: „right, wrong; reckon but, reck but, mind“; „skeined stained veined variety“ [P, 98])⁶. In diesem Vorgehen, dem „repetition, *oftening*, *over-and-overing*, *aftering* of the inscape“, versucht Hopkins die Differenz der Zeichen auf das hin zu lesen, in dem sie aufgehoben sind. Sie sollen in der Verlautbarung ihrer Verschiedenheit das verkünden, das sie gemeinsam haben. „Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough“ lautet eine Zeile in *Pied Beauty*. Die schreibende Hand, die diese Zeile gleichsam als Pflug in die Landschaft dieses Texts gezogen hat, hinterläßt in ihren Bildern eine Spur aufgeworfener distinkter Erdbrocken: *plotted* und *pieced* sind die Bilder so gut wie die Schriftzeichen, die sie aufmalen. In der Verschiedenheit dieser Wörter geht aber, wie aus der Saat in der Furche, ein Ton auf, der ihre Verschiedenheit in seinem Gleichklang auflöst. Das Wandern in und Lesen dieser „landscape“ ist das „dwelling on the inscape“ ihrer Verlautbarung. Daß die dunklen Vokale genau in der Mitte der Zeile von einem hellen Vokal spitzig durchstoßen werden, ist dabei bedeutungsvoll: „Landscape plotted and *pieced*, fold, fallow, and plough.“ *Pieced* tönt wie *peaced*. Der Klang befriedet die Unruhe der wirren Bilder und ihrer Schrift und weist bzw. tönt auf das hin, was ihre Gemeinsamkeit ist und bei Hopkins für einen letzten Frieden schlechthin steht. Ihr Gemeinsames ist das, was sie als differenzierte hervorgebracht hat und in dem als ihrem Ursprung die Dinge in ihrer Vielfalt zugleich aufgehoben sind. Bei Hopkins ist dies Gott und Christus als Inkarnation des *logos*. Er steht am Schluß von *Pied Beauty*, auf ihn zielen das Gedicht und all die Dinge, die es vor Augen führt: „All things [...] He fathers forth whose beauty is past change:/Praise him.“ Loben heißt hier die Wildheit der wirr wechselnden Phänomene, die Schrift der Dinge, auf ihren Anklang an das sie begründende Gleiche hin zu lesen. In der Wildnis der sich ständig desorientieren-

6 Dies ist Hopkins' Konzeption des „rhyme“: „There are two elements in the beauty rhyme has to the mind, the likeness or sameness of sound and the unlikeness or difference of meaning, and the last is lessened by any likeness the words may have beyond that of sound“ (J, 286).

den Zeichen soll sich so ein Wegweiser, der zugleich Ziel ist, im Klingen sagen.

Das Lesen dieses Wegweisers geschieht bei Hopkins in Gedichten, in denen im Text, bestimmten sich dazu anbietenden Wörtern, der Übergang zum Klingen thematisiert wird. Die vielleicht wichtigsten Wörter kommen in einem kurzen Text zur Sprache, der eine Exposition von Hopkins' Sprachprogramm ist:

„All things [...] are charged with love, are charged with God and if we know how to touch them give off sparks and take fire, yield drops and flow, ring and tell of him.” (S, 195)

In dieser Glosse zu den *Exerzitien* sind Gott und Liebe das in den Dingen, das sie in ihrem Erscheinen und Erklingen freilassen. In den *sparks* und *drops* wird an die Bilder eines Feuerschlagens und das Schlagen des Wassers aus dem biblischen Stein angespielt, das *ring and tell* erinnert an das Anschlagen einer Glocke. Diesem *ring and tell*, in das die Aufzählung dieses Texts mündet, kommt eine besondere Stellung zu. *Sparks* und *fire* stehen hier für die Inspiration einer Stimme, die in ihrem Fließen von Gott erzählt, indem sie dessen Anwesenheit in allen Dingen aufzählt. Diese Aufzählung soll so geschehen, daß Gott in deren Erklingen (*ring*) gehört und zugleich verkündet wird. Es ist ein *telling* als *tolling*. In dem schon zitierten Vers aus dem *Windhover* erscheinen diese beiden Wörter und spielen mit diesem Anklang. „How he rung upon the rein of a wimpling wing, in his ecstasy!“, der Augenblick, in dem der Flug des Vogels höchste Augenschau ist, sagt sich in einem Wort, das gleichermaßen Auge und Ohr anspricht. *Rung* meint hier sowohl das Kreisen der Flügel als auch das Läuten und Klingen, das aus diesem Bild geschlagen wird. In dieser Homonymie ist der rüttelnd stehende Vogel am schnellsten unterwegs „To Christ our Lord“, dem dieses Gedicht gewidmet ist. *The Windhover* „rings of him“ wie auch „to him“. Am Schluß des Gedichts wird diese Entdeckung des Tönens nochmals gesagt. Nach dem „Buckle!“, das sowohl das Zurückfalten seiner Flügel zum Sturzflug als auch, wie immer betont wird, das Annageln Christi am Kreuz sagt, heißt es vom herabstürzenden Vogel: „AND the fire that breaks from thee then, a billion times told lovelier“. Was in diesem Feuer aufscheint, ist so etwas wie eine ekstatische Vision des Klingens von

Bildern. *Told* ist hier sowohl das Erzählen des Falkenflugs, das Zählen all seiner einzelnen Flügelschläge, als auch Anklang an das *tolled*. Billionenmal schlägt der Flügel die Glocke, die die Ankunft Christi verkünden soll. Auf ihrem Schall reitet der Falke⁷.

Jedes Sprachprogramm hat zur Aufgabe, anzuzeigen, wie seine Sprache zu lesen sei. In diesen Versen aus dem *Windhover* scheint sich zu realisieren, was Hopkins in mehreren Briefen als das seiner Sprache adäquate Lesen bezeichnet: „Take breath and read it with the ears“, schreibt er, und nicht, „as one commonly reads whether prose or verse, with the eyes, so to say“ (L I, 79). Was sich hier anmeldet, ist so etwas wie ein Exorzieren der Schriftlichkeit eines Texts im Akt des Lesens seiner Zeichen. Das Ohr soll den Blick des Auges auf den Ton lenken, in dem der Text aus der Stille seiner Schrift in einen Gesang bricht, ganz so wie in jener Zeile aus *Pied Beauty*. Zweifellos ist dieses Lesen für Hopkins das einzig wirkliche Lesen gewesen, und das obwohl sein Tagebuch voll ist von einem „All my eyes see“, einem Lesen der Natur als Buch. Die Wörter gehören, in ihren Bildern und Tönen, immer sowohl dem „kingdom of the eye“ als auch dem „kingdom of the ear“ an, wie John Hollander die „two senses of poetic form“, ihre doppelte Verfaßtheit, nennt⁸. Natürlich ist das *run*g auch in Hopkins' Gedicht beides, und der Falke rüttelt in

7 Die Aufzählung ist das charakteristische Merkmal von Hopkins' Stil. Es ist auch das typisch Jesuitische seiner Texte. Der beste Aufsatz über Hopkins ist Roland Barthes' „Loyola“ in *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971. Barthes zeigt, wie die ignatianische „comptabilité“ den Text der *Exerzitien* streng organisiert und die Bilder als Gravuren nebeneinander anordnet: „L'image ignatienne n'est pas une *vision*, elle est une *vue*, au sens que ce mot a dans l'art de la gravure“ (p. 60). Damit grenzt sich die Sprache der *Exerzitien* von einer mystischen Erfahrung ab, deren Tendenz zur Auflösung der Sprachlichkeit Ignatius suspekt war: „Le langage est son horizon définitif, et l'articulation une opération qu'il ne peut jamais abandonner au profit d'états indistincts – ineffables“ (p. 59). Dies gilt auch für Hopkins. Seiner in der beschleunigten Aufzählung der Bilder versuchten Überführung der Gravuren in den Klang (nicht in eine mystische Vision) eignet aber gerade eine Tendenz zur Aufgabe einer referentiellen Sprache. Die Aufhebung des Bedeutens, der Entzug seiner Texte aus dem jesuitischen Ordnungszwang in die Wildnis, haben Hopkins als Theologe und Dichter einem ständigen Zweifel ausgesetzt.

8 *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New York, 1975.

beiden Reichen. Seine Bestimmung ist es aber gerade, diese Reiche durcheinanderzurütteln. Hopkins' Insistieren auf dem Ohr hat unverkennbar den Charakter einer Befreiung von der stummen Schrift⁹. Man muß sich allerdings fragen, ob das „read it with the ears“ nicht gerade die Schrift, das Bild und das Zeichen wieder zurückrufen, wenn es ganz gelingt, klingt. Die Zeile in *Pied Beauty* mit dem hellen /i/ in ihrer Mitte organisiert ihre Verlautbarung zu einem perfekten Lautbild mit der jesuitischen Friedensfigur in ihrem Zentrum. „Lautbild“ heißt hier aber nicht, daß das eine zugunsten des anderen aufgegeben wird. Gerade das kann es eben nicht. Es ist „Laut/Bild“, Anprall in letzter Opposition. Schrift und Zeichen melden sich dabei immer wieder in Hopkins's Texten zurück. Im *Windhover* findet sich an der Stelle, wo das Bild ganz den Klang des *rung* sein bzw. sagen soll, ein Zeichen, das stummer nicht sein könnte: Das Ausrufezeichen in „In his ecstasy!“ fixiert graphisch den Punkt, über dem der Falke für einen Augenblick hängt, in stummer Emphase seiner „Vogelschrift“, wie das Fliegen einmal bei Günter Eich genannt wird¹⁰. Dem *fire* und *ringing* in dem zitierten Text über das Verkünden Gottes geht ein „if we know how to touch them“ voraus, eine magische Berührung. Sie erinnert an die Idee des Zauberworts, der Musik des Orpheus, das die Dinge aus ihrem Träumen weckt, an ein „The whole landscape flushes on a sudden at a sound“ (P, 183). Für den Dichter sind die Dinge aber seine Wörter, und sein *touch* ist ihre Berührung mit seiner Feder beim Schreiben. Dieser Text ist eine Glosse zu Ignatius' Betrachtung der Himmelfahrt Christi, „der von euren Blicken weg in den Himmel gehoben worden ist.“ Dieser Moment ist Anlaß zur Ankündigung seiner Rückkehr. Er ist aber vor allem ein letztes Zeichen, das in seiner Stummheit auf das Verschwinden des Logos zeigt und den Dichter als Schreibenden und Lesenden zurückläßt bei der stummen Zeichenhaftigkeit seiner Texte.

9 „The so-called rhyme to the eye ... is a fiction, there is no rhyme but to the ear“ (J, 286), heißt es in seinen Ausführungen zur Metrik.

10 Von einer solchen Schrift heißt es einmal bei Hopkins: „They [die Vögel] are purer, but alas! not solely/The unquestioned readings of a blotless book.“ Das Lesen der Schrift evoziert bei ihm immer ein Wissen, das ein Wissen um den Fall ist, hier im doppelten Sinn: „Knowing them well I can but see the fall“ (P, 26).

III

The Wreck of the ‚Deutschland‘ handelt von der Zurückrufung des Logos. Es ist die Exposition der beiden Arten des Redens und Lesens, des „reading with the ear“ und des „reading with the eyes“, deren gegenseitige Ausschließung und Pro-Vozierung Hopkins geplagt hat. Im Zentrum dieses langen Gedichts, des ersten, das Hopkins seit seinem Eintritt in die Gesellschaft Jesu nach mehrjährigem Nichtschreiben sich zu schreiben wieder erlaubte, steht eine Franziskaner-Nonne. Sie ist eine von fünf Ordensschwwestern, die 1875 im Gefolge der Schließung der Klöster in Preußen auf der *Deutschland* unterwegs waren zu ihrem Exil in Amerika und bei deren Schiffbruch in der Themsemündung umkamen. Das Gedicht dreht sich um den Ruf der Nonne auf dem Deck des untergehenden Schiffs, wie Hopkins ihn einem Bericht der *Times* entnommen hat. In seiner Lektüre wird er zu einer Taufe in der Wüste der „wild waters“: „She to the black-about air, to the breaker, the thickly/Falling flakes, to the throng that catches and quails/Was calling ‚O Christ, Christ, come quickly‘: /The cross to her she calls Christ to her, christens her wild-worst Best“ (Strophe [St.] 24). Im Nennen des Namens Jesu offenbart sich ihr die Gottheit unmittelbar. Im Eigennamen geschieht nicht ein Benennen, sondern das Nennen selbst, und der Aufgerufene ist im Anruf immer schon da. Der Name *ist* das Ankommen der Leere der Absenz in der Fülle der Präsenz, die der Name sagt. Hier ist die Nähe größtmöglich. Die Taufe geschieht immer im Namen Christi. Im Zusammenfallen von Taufe und Tod der Nonne wird ihr Opfer dem Opfertod Christi gleich, und ihr Wild-Ärgstes bekommt den Namen Bestes, Christus. Diese Textstelle wird aber von einer eigenartigen Unsicherheit heimgesucht. Wie ist das „come quickly“ zu lesen? – (Es ist wichtig, festzuhalten, daß diese Frage sich erst im Lesen stellt. Sie *ist* das Lesen. Das Lesen vom Ruf der Nonne in der *Times* ist nicht dieses Rufen selbst. Das „O Christ, Christ, come quickly“ ist eine Übersetzung des deutschen Rufs der Nonne. Der Ruf als Hopkins’ Modell eines unmittelbaren Anredens Christi und eines Sprechens als Nennen überhaupt verweist so von Beginn weg auf ein nachbabylonisches Zerbrechen des Redens in eine Vielfalt der Sprachen. Die

Distanz des Texts zu seinem Gegenstand präsentiert sich auch geographisch. Das Gedicht ist eine Lektüre des Rufs am „Kentish Knock“ (St. 14) vom „pastoral forehead of Wales“ (St. 24) aus, wo sich das Ich des Gedichts befindet. Es ist in dessen Sprechen aber zugleich auch der Versuch, aus dieser Distanz dennoch in einen Vollzug des Rufs zu gelangen. Dies wird im Gedicht diskutiert.) – Wie also ist das „come quickly“ zu lesen? Wenn im Rufen des Eigennamens der Gerufene immer schon da ist, ist die Präsenz Christi gerettet, war da ein „Word, that heard and kept thee and uttered thee *outright*“ (St. 30), unmittelbar und richtig. Wenn das „come quickly“ aber auf einen Zweifel an der Präsenz des Angerufenen deutet, kommt mit ihm eine Absenz gerade dort zu Wort, wo das göttliche Wort als Präsenz schlechthin gesagt wird. Die Möglichkeit dieser Uneindeutigkeit schickt das Gedicht in eine Reihe von Deutungsversuchen. Dem „The majesty!“, das sich unmittelbar an den Taufakt anschließt, folgt die Frage des „what did she mean?“ Überhöhung und Auslegung treffen in dieser Taufe aufeinander. Die Struktur des Nonnenrufs erinnert, und hier beginnt die Auslegung, an das Wandeln von Christus und Simon Peter auf dem Wasser in Mat. 14. Peters ausgestreckte Hand und sein „Rette mich!“ nach anfänglich sicherem Gehen ist dort, wie Christus ihm vorwirft, Ausdruck seiner Kleingläubigkeit. Peters Ausruf am sicheren Ufer, „Du bist in Wahrheit Gottes Sohn“, faßt das Gelernte dieser Lektion zusammen, dessen Lehrer Christus ist. Christus wird im Gedicht „The Simon Peter of a soul“ genannt, Lehrer, der in seinen Schülern sich zeigt. In dieser Taufe geschieht nicht nur „heart-throe“, Herzgeburt, sondern auch „birth of brain“ (St. 30), ein Glaube in der Schulung. Man muß sich überlegen, was das für diesen Text bedeutet, in dem es um die „divine utterance“ (S. 354) im Nennen des Namens Christi geht. Dies führt direkt zum Problem des Lesens, das sich hier präsentiert.

Die Frage Sinns steht am Anfang jeder Schriftauslegung. In ihr legitimiert der Mönch oder Priester seine Arbeit am Wort Gottes, die nichts anderes ist als ein Zugang zu und Wissen von diesem Wort im hermeneutischen Akt des Lesens der heiligen Schrift. In der Tat beginnt die Reihe der Deutungen, die auf das „The Majesty!“ folgt, mit einer Hinzuziehung einer im Kontext des Schiffbruchs relevanten Bibelpassage: Die Stillung des Seesturms in Mat. 8 – „we are perish-

ing'' (St. 25). Diese Reihe der zunehmend vermittelteren Lesungen des ursprünglichen Hörens Christi, des Logos, im Ruf der Nonne mündet schließlich in ein Schwenden der im Namensruf gehörten Nähe in das Lesen von Zeichen wie Leuchttürme:

Ah! there was a heart right!
There was single eye!
Read the unshapeable shock night
And knew the who and the why;
Wording it how but by him that present and past,
Heaven and earth are word of, worded by? –
The Simon Peter of a soul! to the blast
Tarpeian-fast, but a blown beacon of light. (St. 29)

Der Versuch, Christus in zwei konventionellen Emblemen zu fassen – dem Felsenfesten („Tarpeian-fast“, eine typische Form des im Text angewandten Emblems) und dem Leuchtturm („blown beacon of light“), Mal des erhellenden Wissens, Zeichen – führt den Text an ein sicheres Ufer, weit weg von der stürmischen See dieses Gedichts. Diese Strophe wird gewöhnlich als ein Text gelesen, in dem gesagt wird, was in jener Nacht faßbar wurde. Das Gelingen des Zugriffs ist allerdings ein gründliches Mißlingen, „mis-reading“. Das „Read the unshapeable shock night“ ist hier zu lesen als ein Fall aus dem Schock, dem „The Majesty!“, das die Erfahrung der unmittelbaren Nähe Christi im Nennen seines Namens war. Das Lesen ist nicht ein Lesen der Nacht als *unshapeable*, sondern gibt ganz im Gegenteil der „unshapeable night“ *jenes* Rufens gerade eine Form – die diskreten Zeichen der Leuchttürme. Das Wissen („knew the who and the why“), von dem *hier* die Rede ist, wird mit einem Verlust des Namens Christi erkaufte. Diese Strophe steht unter dem Patronat von Simon Peter. Er steht hier für ein Reden, das zwar weiß, aber auch erinnert, daß diesem Wissen die Kleingläubigkeit vorausging. Christus wird mit Peters Namen, dem Anderen, gerufen: „The Simon Peter of a soul“. Weiter könnte man in diesem Namenstausch nicht vom Nonnenruf, dem „O Christ, Christ“, entfernt sein. Was in diesem Lesen und Wissen lesbar wird, ist, was das Lesen nämlich ist: Schaffung der Distanz, in dem es operiert, Absenz, Zeichen, Bilder. In der vorausgehenden Strophe versucht das *I*, das Ich des Gedichts, Christus bei seinem Namen zu nennen. Es ist ein Versuch, den Ruf der Nonne nachzuahmen:

„But how shall I ... make me room there:
 Reach me ... Fancy, come faster –
 Strike you the sight of it? look at it loom there,
 Thing that she ... there then! the Master,
Iipse, the only one, Christ, King, Head (St. 28)

Der Appell an die Einbildung, die Bilder jener nächtlichen Szene zu spenden, führt in seinem Insistieren auf dem „look at it“ in ein ständiges Abbrechen der Rede, die eigentlich nennen will, und wenn sie endlich nennt, das „*Iipse*, the only one“ in die verschiedenen Gesichter der Gottheit zerlegt¹¹. Das Mißlingen hat hier mit dem Zuviel des Sehens zu tun. „How shall I“ heißt hier eigentlich „How shall *eye*“. Das traditionelle Spiel mit *eye* und *I* wiederholt sich nochmals: „There was single *eye*!/Read the unshapeable shock night“ wird immer auf die Einsicht der Nonne bezogen. Es tönt hier aber auch als „There was single *I*“. „Make words break from me here all alone“ (St. 18), sagt das Ich in Wales. Es ist ein verlassenes Ich, weil es fern vom Reden der Nonne ist, und fern ist es, weil sein Reden ein „single eye“, zuviel Augenrede und zuwenig Namenrufen ist. Es scheint, daß der Nonne das „heart-throe“ zufällt, dem Ich „on a pastoral forehead in Wales“ aber das „birth of brain“, das Lesen. Die Taufe kann nicht ersetzt werden durch das Reden davon. Man muß dazu untergehen.

Allerdings: das Gedicht, in seinem Anschlagen all der Töne jener Nacht ist doch auch ganz dort. Ihm kommt die Nähe jenes Geschehens vielleicht doch zu. Davon handeln die Strophen 16 und 17. In Strophe 16 läßt sich ein mutiger Seemann angeseilt von der Takelung herab, um „the wild womankind“ zu retten. Er stürzt tot in die Fluten und: „They could tell him for hours, dandled the to and fro“. Dieser mißglückten Rettung wird in der nächsten Strophe die Nonne entgegengestellt. „A lioness arose breasting the babble,/A prophetess towered in the tumult, a virginal tongue told.“ Das *babble*, das Geschrei von Frauen und Kindern, hat Hillis Miller als Anklang an Babel gelesen¹². Dem Babel des Geschreis setzt die Nonne das „tongue

11 Diese Gesichter sind dort Thema, wo die Auslegung der Schrift und des Worts zur Aufgabe wird: In Hopkins' Predigten. „God is our king. *The Lord is a great king*, says the Scripture ... a king, an emperor, any kind of prince, ruler, governor“ (s. S, 53-8).

12 *The Linguistic Moment*, Princeton, N.J., 1985, p. 258. Dort weist er auch

told" entgegen. *Tongue* bedeutet im Englischen sowohl Zunge als auch Klöppel einer Glocke, *told* klingt an *tolled* an. Wir finden hier wieder die beiden Arten des *tell* bei Hopkins. Während der tote Seemann in seinem *dandling* und *dangling*¹³ scheinbar nur die Zeit zählt und erzählt, läutet die Nonne den Namen Christi. Eigenartigerweise hat Hillis Miller Babel entdeckt, nicht aber den Turm, der dort immer steht, sehen wollen. Er steht auch hier auf dem Schiff: „A prophets *towered* the tumult“. Wie ist das zu lesen? Die Nonne redet doch gerade nicht in vielen Zungen, sondern nur in der einen. Das hier erzählende, zählende Ich macht sie in seinem Bild von ihr zu dieser Erscheinung. In der Übersetzung und Lektüre ihres Rufs geschieht das Fallen aus dem Nennen des Namens in die Zeichnung von Bildern. Wo das „tongue told“ den Text in eine Ankündigung des bloßen Klingens überführen will, meldet sich der Ort zurück, wo die Zunge zu Zungen wurden, das Bild vom Scheitern der Sprache. Dieses letzte Mißlingen klingt aber gerade an das Gelingen an. Dies macht die Schwester zur Schwester des Dichters, „a sister calling/A master, her master and mine“ (St. 19). Diese Verwandtschaft wird im Seemann ersichtlich. Sein „dandled the to and fro“ am Seil, das ihn mit dem Deck des Schiffs verbindet, wo die Nonne steht, ist in perfektem Gleichschwung mit der Zunge, die die Glocke Christi in ihrem Nennen seines Namens anschlägt. Und auch er wird getauft. Und der Klang ist auch da, wird gehört: „They could tell him for hours, dandled the to and fro/Through the cobbled foam-fleece, what could he do/With the burl of the fountains of the air, buck and the flood of the wave?“ Er erzählt sich dem, der hier hört, was es heißt, mit dem Ohr zu lesen¹⁴. Das „foam-fleece“ ist Anspielung an das Vlies des Lamms und ein mythischer Geburtsschaum, aus dem Hopkins seine

auf den Anklang von *tolled* in *told* hin. Für die Wichtigkeit dieser Anspielung bin ich ihm verpflichtet.

- 13 *Dandle*, (ein Kind) wiegen, und *dangle*, baumeln, sind verschiedene Wörter. Der Gebrauch von *dandle* im Sinn von *dangle* ist allerdings bis ins 16. Jh. bezeugt. Diesen Hinweis verdanke ich Peter Hughes.
- 14 „ ‚Burl‘ of being/uncloven“ als „the possible world“ im Gegensatz zu den vereinzelt „cleaves of being“ der „actual world“ ist ein zentraler Begriff in Hopkins' Ausführungen zur Gnade. S. S, 154-5. Vgl. das „in wind's burly“ in St. 27.

neue Sprache mit diesem Gedicht nach langer Stille hat geboren werden hören wollen. Das *dandling* des Seemanns wiegt hier den Text als dieses Kind.

Zwischen einem Reden, das immer nur „cries countless, cries like dead letters sent/To dearest him that lives alas! away” (P, 101) ist, das immer nur „the cipher of suffering Christ” (St. 22) entziffert, und einem Reden, das nur noch *calling* ist, bewegt sich dieser Text in unauflöslichem Selbstwidersprechen hin und her, „dandles the to and fro”.

IV

„No doubt my poetry errs on the side of oddness” (LI, 66). Hier sagt sich Hopkins’ Dichtung nochmals als die Wildnis, von der am Anfang ausgegangen wurde. Das Wandern in der Wildnis seiner Wörter und Töne ist ein Irren. Es ist ein Irren zwischen zwei sich anbietenden Bewegungs- und Redearten, die in seinen Texten miteinander streiten, zwischen der Wildnis als der Szene der Versuchung und dem Ort der Taufe. „All Christ’s words, it seems to me, are either words of cure, ... or correction of some error or fault; their function is always *ramener à la route*” (S, 158). Was den Redenden vom rechten Weg abzubringen droht, ist Luzifer, der „thrower of things off the track” (S, 199), wie er einmal beschrieben wird. Davon hat Luzifer ja eine Ahnung. Seinen Fall hat Hopkins als eine Verliebtheit in seinen eigenen Gesang beschrieben, „a dwelling on his own beauty, an instressing of his own inscape”, der zu einem „counterpoint of dissonance”, „a concerting of selfpraise” (S, 201), dem Fall, geführt hat. Die gefährliche Nähe zu Luzifer ist immer die Ferne zu Gott, und Hopkins hat in einem Hin und Her zwischen ihnen operiert. Gefährlich ist die Sprache für ihn dort, wo seine Texte im Versuch, ihre Rede loszusagen von der „*éternelle malédiction*” Luzifers¹⁵, an der sie in ihrer

15 Aus *La vie et les oeuvres de Marie Lataste*. Von Hopkins zitiert im Anschluß an den babylonischen Text vom Fall der Engel: S. 354.

Sprachlichkeit teilhaben, gerade in sie hineingeraten. Wenn der Klang das Ungefällene der Sprache ist, kann sich in ihm der Fall noch ereignen. Im *Windhover* heißt es nicht nur „the fire that breaks from thee then, a billion/Times told lovelier“, sondern auch billionenmal „more dangerous“. Die Anwesenheit beider (Gottes und Luzifers) in der Sprache, zeigt sich als der Widerstreit, der in seinen Texten ausgetragen wird, ihrer paradoxalen Struktur. Vom Paradox als rhetorische Figur hat Hopkins wenig gehalten: „I cannot follow you in your passion for paradox: more than little of it tortures“ (LIII, 388). In seinen Gedichten zeigt es sich aber, und es ist dort ein Platz der Sprachfolter, ein „rack/Where, selfwrung, selfstrung, sheathe – and shelterless, thoughts against thoughts in groans grind.“ *Groans* ist hier ebensogut Stöhnen unter Schmerz wie Seufzen als Gebet: Nach der Heilung des Taubstummen in Mark. 7 schaut Christus zum Himmel: „*He looked up to heaven and groaned –*“. Hopkins' Kommentar lautet: „It was an appeal, a prayer to his heavenly Father“ (S, 18). Die Unartikuliertheit dieses *groaning* reflektiert die Unentwirrbarkeit seiner Aussage, das Verbleiben im Qual-Heil des Paradoxen. In ihm wird der Taubstumme hörend und sprechend – ist Heilung – und/oder wird der Sprechende und Hörende seiner Sprache beraubt – ist Folter.

Abstract

Hopkins's poetry is an attempt to translate the phenomenal of things and images into their sound, in which he heard them „ring and tell“ of God and Christ as the incarnation of the Word. This shift from the image as a mute sign to the sound as the immediate „re-vocalizing“ of the divine utterance leads, as becomes apparent in his famous definition of poetry, to a radical lessening of the importance of meaning. The aim of his poems is to free language from the referentiality of its well ordered system of signification. This is where his words grow wild. The paradoxical structure of his texts can best be seen in his claim that his poetry ought to be read „with the ear“ rather than „with the eyes.“ This reading, however, still remains a form of *reading* and is constantly threatening to fall back into the signs from which it struggles to disentangle itself. This problem is sketched out in a reading of relevant verses from *The Windhover* and *Pied Beauty*. They lead the paper on to a more detailed discussion of *The Wreck of the ‚Deutschland‘*, where the attempt to name Christ is marred by the necessity of translation and exegesis.