

TORSTEN VOß

WENN DIE SPRACHE ZUM BILD WIRD:
KONKRETE METAMORPHOSEN IN DER LYRIK
MODERNER KATHOLISCHER LITERATUR –
KONRAD WEIß UND GERARD MANLEY HOPKINS

Abstract. Warum kann sich eher die Dichtung mit ihrer Bildhaftigkeit an die Religion oder an religiöse Erfahrungen annähern als die einer instrumentellen Vernunft gehorchende Sprache des Diskurses? Vielleicht, weil letztere zu sehr auf Kommunikabilität und damit auf Dialogizität ausgerichtet ist. Die Alternative beharrt auf der Eigenart religiöser und ästhetischer Erfahrung, jenseits kausalpraktischer Vernetzbarkeit. Woran könnte das festgemacht werden? Wie wird mit und durch die Sprache Kommunikation unterbrochen und wie spricht wiederum diese Sprache, wenn sie Religion und Dichtung miteinander zu fusionieren trachtet? Anschaulichkeit bietet so etwas wie Konkretisation. Deshalb benutzt die Literatur den Apparat der Tropen, um langatmige und vieldeutige Umschreibungen zu vermeiden. Das Bild verdeutlicht einen Sachverhalt und macht ihn quasi gegenständlich bzw. simuliert eine Form von fassbarer Anwesenheit, ohne auf eine direkte Verständlichkeit hin ausgerichtet zu sein. Im Bereich der sakralen Kunst und Ikonographie ist derlei von großer Bedeutung und wird von Lyrikern einer modernen katholischen Literatur wie Konrad Weiß und Gerard Manley Hopkins aufgegriffen und mit einem eigenständigen poetologischen Konzept verbunden: Zu Ungunsten einer semantisierenden Sprache wird über die Anwesenheit des Bildes im lyrischen Wort eine gezieltere und zugleich kontemplativere Begegnung oder auch Betrachtung/Rezeption des Heils- und auch Schöpfungsgeschehens evoziert, worin die verborgene Funktionalität dieser stark konfessionsgebundenen Dichtung liegt.

Schlüsselwörter: Literarischer Katholizismus; Poetik; Inbild; Wahrnehmung; Konrad Weiß; Gerard Manley Hopkins.

VORAB

Bildhaft gesehene Zeit ist aus den Augen verlorene Zeit. Sein und Zeit sind zweierlei. Das Bild, wenn es über Sein und Zeit hinaus ist, strahlt und ist ewig. (René Char)

Es geht vielleicht gar nicht um die Kunst, sondern um das inkorrumperte Bild. (Hugo Ball)

Warum kann sich eher die Dichtung mit ihrer Bildhaftigkeit an die Religion oder an religiöse Erfahrungen annähern als die einer instrumentellen Vernunft gehorchende Sprache des Diskurses? Vielleicht, weil letztere zu sehr auf Kommunikabilität und damit auf Dialogizität ausgerichtet ist. Der sich immer wieder mit dem Katholizismus aber auch dem Mythos auseinandersetzen Autor Botho Strauß schreibt dazu in seinen aphoristisch gehaltenen Reflexionen von 2004:

Dürfte ich das Unwort des Zeitalters bestimmen, so käme nur eines infrage: kommunizieren. Ein Autor kommuniziert nicht mit seinem Leser. Er sucht ihn zu verführen, zu amüsieren, zu provozieren, zu beleben. Welch einen Reichtum an (noch lebendigen) inneren Bewegungen und entsprechenden Ausdrücken verschlingt ein solch brutales Müllschluckerwort! [...] Ein Katholik, der meint, er kommuniziere mit Gott, gehört auf der Stelle exkommuniziert. Zu Gott betet man, und man unterhält nicht, sondern man empfängt die Heilige Kommunion. (Strauß 2004, 41)

Dieses Empfangende scheint Strauß sowohl an der ästhetischen als auch an der religiösen Erfahrung auszumessen und als entscheidende Umgangsform mit Dichtung und Religion zu propagieren. Wie so oft in seiner konservativen Kulturpolemik rechtfertigt Strauß seine Sprachkritik mit den Folgen der Kommunikabilität für die alltägliche Praxis, was meines Erachtens auch den l'art pour l'art-Vorwurf mancher Kritiker gegenüber Straußens Werk relativiert:

All unsere glücklichen und vergeblichen Wünsche, uns mit der Welt zu verständigen, uns zu berühren und zu beeinflussen, die ganze Artenvielfalt unserer Regungen und Absichten fallen der Ödnis und der Monotonie eines soziotechnischen Kurzbegriffs zum Opfer. Damit leisten wir dem Nichtssagenden Vorschub, das unsere Sprache mit großen Appetit auffrißt. (Strauß 2004, 41)

Was wäre dazu die Alternative?: „Der Dichter als Unterbrecher der Kommunikation. Der Spalt, die Unterbrechung spricht“ (Strauß 2004, 42). Das ist freilich nicht sehr kommunikativ, sondern beharrt auf der Eigenart religiöser und ästhetischer Erfahrung, jenseits kausalpraktischer Vernetzbarkeit, genannt Kommunikation. Woran könnte das festgemacht werden? Wie wird mit und durch die Sprache Kommunikation unterbrochen und wie spricht wiederum diese Sprache?

Anschaulichkeit bietet so etwas wie Konkretisation. Deshalb benutzt die Literatur den Apparat der Tropen, um langatmige und vieldeutige Umschreibungen zu vermeiden. Das Bild verdeutlicht einen Sachverhalt und macht ihn quasi gegenständlich bzw. simuliert eine Form von fassbarer Anwesenheit, ohne auf eine direkte Verständlichkeit hin ausgerichtet zu sein. Im Bereich der sakralen Kunst und Ikonographie ist derlei von großer Bedeutung und wird von verschiedenen – mit dem Mysterium kokettierenden Lyrikern – einer modernen katholischen Literatur aufgegriffen, dabei aber nur selten mit einem poetologischen Konzept verbunden. Der kunsthistorisch geschulte Lyriker Konrad Weiß und der englische Jesuit Gerard Manley Hopkins haben sich daran abgearbeitet.

EINE ÄSTHETIK DER KONKRETISATION? KONRAD WEIß' BILDTHEORIE

An einer Fokussierung auf das Bild ist der schwäbische Lyriker Konrad Weiß, dessen Nachlass in der Handschriftenabteilung des Marbacher Literaturarchivs vorrätig ist, nicht nur aufgrund seiner kunsthistorischen Ausbildung interessiert.¹ Er arbeitet in seinem dichterischen Werk an einer

¹ Zu Konrad Weiß und seiner möglichen Wiederentdeckung im Literaturbetrieb vgl. den Essay von Botho Strauß *Eine nicht geheure Begegnung. Der große vergessene Dichter Konrad Weiß ist ein Mystiker, ein Sprachkünstler, ein erratischer Brocken in der deutschen Literatur*“ (Strauß 2003). Es liegt nahe, dass Botho Strauß in seiner Emphase für Konrad Weiß auch wieder einmal einen Wesensverwandten für seine eigene Ästhetik der Anwesenheit und seinen raunenden Konservatismus zu finden vermutet, wie er es auch schon bei Autoren wie Rudolf Borchardt, Gómez Dávila und George Steiner vollzogen hat. Die Eigentümlichkeiten der Weißschen Sprache – dieses „Enthusiasten der Frühe“ (Strauß 2003, 41) beschreibt Strauß wie folgt: „Äußerste Verdichtungen der Sprache, oder besser gesagt: gesteigerte ausgangslose Erlebnisformen des Deutschen, wie Hamann, Hölderlin, Weiß sie uns übertrugen, sind unverzichtbar, um die Sprache als Dienstmittel, sei es in der Erzählkunst oder der gesellschaftlichen Verständigung, von Zeit zu Zeit stärkend zu unterbrechen, damit sie nicht konstant ihrem Mangel anheim fällt. Dies geschieht unvermeidlich um den Preis der Abgeschlossenheit, denn im Herzen der Verdichtung

Verbildlichung des Passions- und damit des Heilsgeschehens, versucht sich also dem Mysterium anzunähern. Damit greift er eine spätrromantische Tradition auf: Ebenso findet sich bereits beim späten Clemens Brentano, vor allem in seinen Aufzeichnungen der Visionen der stigmatisierten Augustiner-Nonne Anna Katharina Emmerick in *Das Bittere Leiden unseres Herrn Jesu* (vgl. Brentano) ein deutlicher Widerspruch zum intellektuellen und logozentrierten theologischen Diskurs, wenn es um Fragen der Medialisierung der nachgefühlten Passion Christi geht. Bündig fasst es Brentano zusammen: „Ihr armer Leib selbst mußte Christum, den Gekreuzigten, predigen“ (Brentano 32). Das ist ein eindeutiger Affront gegenüber einem protestantischen oder aufgeklärten Bibelverständnis. Statt auf gelehrter Exegese, Rechtfertigung und Argumentation wird auf vorbegriffliche Unmittelbarkeit der Erfahrung gesetzt. Entscheidend ist jedoch nicht nur die Direktheit der Erfahrung von Passion und Leid, sondern für den Rezipienten die Sichtbarkeit des Körpers als Aufzeichnungs- und Überträger-Medium, also seine Bildwerdung und sein Schauwert. Zu Ungunsten der Sprache wird er – aufgrund seiner Anschaulichkeit – in die Nähe des Bildes gerückt², welches später in europäischer Breite auch im literarischen Katholizismus bei Paul Claudel, Gerard Manley Hopkins, Guido Gezelle, Konrad Weiß und Hugo Ball eine gezieltere und zugleich kontemplativere Begegnung oder auch Betrachtung/Rezeption des Heils- und auch Schöpfungsgeschehens evozieren kann.

Eine Nähe zur Passionsmystik (à la Jakob Tauler, Spee von Langenfeld und vielleicht auch Paul Gerhard) findet sich unter anderem in Konrad

kann zunächst kein anderer als der Dichter sein.“ (Strauß 2003, 42). Diese von Botho Strauß beschriebene und gelobte Verdichtung scheint meines Erachtens ein Hinweis auf die starke Bildlichkeit in Konrad Weiß' Lyrik und Prosa (vor allem „Die Löwin“) zu sein, die sich sowohl der Abstraktion als auch der leicht lesbaren Aussage zu entziehen versucht. Dadurch entstehen Differenzen der Kommunikation, so dass Strauß zusammenfassend über seine Entdeckung der Weißschen Werke nur schreiben kann: „Weil aber Sprache unter den Kommunizierenden nur noch ein schlechter Witz ist, dient es den wirklich Bedürftigen zur Stärkung, sie in hoch konzentrierter Dosis zu sich zu nehmen“ (Strauß 2003, 42). Also in Form von verdichteter Sprache und das ist eine bildhafte Sprache! Die einzige, die ein Botho Strauß anscheinend zu lesen wünscht, um sich der Alltagskommunikation bisweilen entziehen zu können.

² Anhand von Clemens Brentanos katholischer Reversion und seiner Emmerick-Schriften erkennt Jutta Osinski, „daß Brentano religiös-dogmatische Wahrheit poetisch zu gestalten vermeinte“ (Osinski 180). Ob es ihm gelang, soll hier nicht diskutiert werden. Entscheidend ist die Tatsache, dass er eine formalästhetische Kongruenz für seine Reversion sucht. Seine Emmerick-Schrift „geriet zu allegorisierenden Leben-Jesu-Geschichte“ (Osinski 180). Katharina Emmerick wurde dadurch selbst zur Allegorie auf das Interessante im Sinne der romantischen Poetik instrumentalisiert. Und der Leib wird zum Aufzeichnungsmedium für die Schrift, wodurch der Visualität ein größerer Stellenwert zugestanden wird als dem Wort.

Weiß³ 30teiligen Sonett-Zyklus *Gesichte des Knechts auf Golgatha*.⁴ Dieser ist gekennzeichnet von der Ablehnung von Begriff und Epistemologie als den traditionellen Elementen der idealistischen Philosophie. An ihre Stelle treten Bild und Kontemplation zwecks Einführung in das Heilsgeschehen und die Vergegenwärtigung des Leidens Christi. Daher wählt Weiß die traditionelle Strophenform des Sonetts: Erhöhter Bildcharakter bereits in der lyrischen Gattung erleichtert den Nachvollzug der Passion. Sinnversprechen, wissenschaftliche Exegese, Logozentrismus und Begrifflichkeit entleeren dagegen den Menschen nach Auffassung des lyrischen Ich.⁵ Charakteristisch für Konrad Weiß' Bildaffinitäten ist unter anderem die erste Strophe des zwölften Sonetts:

Du gehst durch Bild zu Bild, als ob ich dich rief/ ein unvollbracht unlösbar einzig
Wort,/ es lockt dich zügellos im Strome fort/ Echo um dich, als ob es in dir
schliefe;// du kannst Natur nicht wandeln, nur zur Tiefe/ gerichtet bist du in dein
Selbst gebohrt,/ wird dir der unlenkbare Strudel Mord,/ als ob dein Mutterbild sich
aus dir schüfe? (Weiß 104)

Bilder dienen der Vergegenwärtigung, nicht Wörter. Das eine Wort, auf das es ankommt (wohl auch eine implizite Anspielung auf „Tantum dic verbo“, den ersten Zyklus des Autors, aber auch auf die Kommunionformel „Herr, ich bin nicht würdig, dass Du eingehst unter mein Dach. Aber: Sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund!“), ist *unvollbracht unlösbar*, also nicht signifikativ aufzulösen, sprich nicht mit einer logozentrischen Wirklichkeitsauffassung zu erfassen. Das rückt Weiß' Bildverständnis stark in die Nähe von Jacques Derridas Schriftbegriff aus „L'Écriture et la dif-

³ Vgl. als Ausgabe: Weiß, Konrad. *Dichtungen und Schriften. Erster Band: Gedichte 1914-1939*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Kösel, 1961. Als kleinen biographischen Abriss zu Konrad Weiß vgl. den Artikel von Joachim Faller *Konrad Weiß* (Faller 1517-1520). Weiß als Gegner einer subjektzentrierten Moderne wird mit Blick auf sein Werk von Faller sehr deutlich gemacht. Seine „Werke sind Ausdruck seiner Weltsicht, welche die Geschichte als Heilsgeschichte im Sinne einer kontinuierlichen Verwirklichung der Schöpfung begreift und daher die postulierte Autonomie des modernen Menschen als vordergründige Illusion ablehnt. Zeugnisse des sich in der Welt manifestierenden Christentums stellten für Weiß insbesondere sakrale Dichtung, Kunst und Architektur dar, denen sein besonderes Interesse galt“ (Faller 1517). Das spiegelt sich auch in seiner Lyrik wider, die stark am geistlichen Barock anschließt und sich um eine Präponderanz des Bildes bemüht. Wie noch zu zeigen sein wird, misstraut Konrad Weiß dem Wort zu sehr, um es für aussagekräftig zu halten.

⁴ Er ist wiederum entnommen dem Band *Cumäische Sibylle* (Weiß 91-122).

⁵ Hier besteht eine ungeheure Nähe zu Novalis' Kritik an der kritischen Bibelauslegung und dem Schrift- und Predigtverständnis des Protestantismus, die er in seinem Aufsatz *Die Christenheit oder Europa?* von 1800 kundgetan hat (vgl. Voß 442-470)

ferance“, der auch nicht bezeichnet, sondern erfasst wird. Dem einen Wort kann sich nur mit Bildern angenähert werden⁶, so wie sich nach Derrida und seinem Aufsatz „Der Entzug der Metapher“ über die Metapher nur metaphorisch und nicht begrifflich sprechen lässt, um ihr Funktionieren und ihr Wirken begreifbar zu machen. Dennoch muss bei diesem Zyklus gefragt werden: Wer spricht? Ein Betender, der Mystiker, der Autor oder ein imaginierter Christus, der die eigene Menschlichkeit durch die Passion auf schmerzhafteste Weise erfährt? Zumindest hat Konrad Weiß auch darüber die Möglichkeit, seine Bildtheorie zu artikulieren. In einem Brief an den Kritiker Hans Hennecke vom 6. Juli 1939 erläutert Konrad Weiß die Worte ‚Tantum dic verbo‘⁷ aus der Kommuniionsformel dahingehend, dass „dem Menschen nichts übrig bliebe, als durch Dinge und Bilder zu sprechen“ (zit. n. Schneider 116), weil das Wort, durch das alles gesagt werden könne, selber nicht zu sagen sei.

Nach Heiko Christians (Christians 481-502) *ist diese unumgängliche Reibung* (doch auf Worte zurückgreifen zu müssen, obgleich man sich auf das Bild fokussieren möchte, T.V.) „die Lizenz der christlichen Lyrik, deren Berechtigung in Erkenntnis und gleichzeitiger kunstvoller Überbrückung dieser unumgänglichen Lücke des Sprachlichen die Berechtigung profaner Lyrik wiederum übersteigt“ (Christians 489). Damit ist Konrad Weiß’ Poetik und sein ästhetisches Anliegen von Christians auf den Punkt gebracht. Man kann das eine Wort (welches nur Christus sprechen kann, denn er wird ja in der Kommuniionsformel angerufen) nicht aussprechen und sich dem nur über

⁶ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Clemens Heselhaus *Konrad Weiß. Das geistliche Gedicht* (Heselhaus 379-397). Bereits der Untertitel lässt auf eine möglich Alternative gegenüber logozentrischen Vorstellungen von Dichtung schließen. Das eine Wort kann sich bei Weiß nur im Bild artikulieren. Dem Bild kann sich sinnlich angenähert werden und es kann zur Kontemplation anleiten. Hier vermischen sich mittelalterliche und moderne Bildtradition und bereiten auch Ansätze der Dekonstruktion Derridas vor.

⁷ Mit Blick auf Weiß’ frühes Gedicht *Wirbel* aus dem ersten großen Zyklus *Tantum dic verbo* von 1918 schreibt Heselhaus: „Ein solches Gedicht ist geistlich, nicht nur weil es Gott (Du) einführt, sondern auch weil es die bewegliche und unsichere Situation des Geschöpfes im Wort und in der Fügung erlebbar macht. Das Theologische des Sinns verbindet sich mit dem Magisch-Überredenden der Form. Es ist nicht nur Dichtung aus dem Glauben, sondern auch Dichtung auf den Glauben hin. [...] So heißt es am Ende des ‚Wirbel‘-Gedichts, daß die Spur der Hände zwar zerbrochen, aber in der Bewegung doch vorhanden ist.“ (Heselhaus 383). Zum Glauben hin bedeutet über die Welt hinaus, was auf das transgressive Potential lyrischer Sprache verweist und auf die kontemplative Funktion der Bildbetrachtung und Bildversenkung. Das Vorhandensein der Spur in der Bewegung verweist auf schöpferische Tätigkeit, sei es Gottes oder auch womöglich des Künstlers. Zudem verweist der ‚Wirbel‘ auf einen Schwebestand, der keinen konkret fassbaren Sinn veranschlagen lassen kann.

Bilder annähern. Um diese in der Dichtung zu erzeugen, muss eine spezifische Sprache generiert werden, die sich der Bildhaftigkeit annähert. Sprache wird von Weiß stets als unzureichend gegenüber dem Bild, welches sie eigentlich aussagen soll, empfunden; eine nicht unerhebliche und im Widerspruch begriffene produktionsästhetische Problematik. Letzteres ist jedoch die Kernfigur allen mystischen Denkens: die *coincidentia oppositorum*, wie sie von Nikolaus von Kues benannt wurde. Wie funktioniert das? Dazu bedarf es der Konsultation von Theologen, die in ihrer Arbeit stets auch dem literarischen Sprechen die Nähe zum Liturgischen zugestanden haben.

DIE RELIGIÖSE SPRACHE ALS SPRACHE DER BILDER:
ROMANO GUARDINI UND HANS URS VON BALTHASAR

Eine mögliche Antwort auf die zuvor gestellten Fragekomplexe liefert der Theologe Romano Guardini, der sowohl für die liturgische Bewegung als auch für katholische Jugendverbände wie Quickborn eine Führungsposition einnahm, mit seinem Vortrag *Die religiöse Sprache* aus dem Jahr 1980 (Guardini 1980): Nicht um die Sprache der Liturgie geht es dabei. Das hat Guardini bereits in anderen Publikationen behandelt, so unter anderem in seiner wunderbaren kleinen Schrift *Von heiligen Zeichen* (Guardini 1929), „sondern es wird gefragt werden, wie die Aussage gebaut sei, die dem Hörenden religiöse Inhalte mitteilt – so mitteilt, daß er sie verstehen kann“ (Guardini 1929, 14).

Für Guardini, der an dieser Stelle mit Rudolf Ottos *Das Heilige* (1932) und Martin Bubers *Chassidischen Erzählungen* (1949) argumentiert,

gibt die echte religiöse Erfahrung das Bewußtsein, daß im Numinosen der letzte Grund des Welthaften liegt und erst von ihm her jener endgültige Sinn kommt, den die Idee des „Heils“ meint. Daß das Verhältnis so liegt, drückt sich in einem Begriff aus, den die religiöse Sprache mit allem verbindet, was zu ihm gehört, nämlich dem des ‚Geheimnisses‘. Der Begriff meint etwas anderes als ‚Rätsel‘ oder ‚Problem‘. Dieses bedeutet die Tatsache, daß ein Sach- oder Sinnverhalt noch nicht durchschaut ist, welches als Tatsache schwindet, sobald die Arbeit des Verstandes das Ihre tut. Das ‚Geheimnis‘ hingegen verschwindet nie, es sei denn durch eine Abnahme der lebendigen Erfahrung. Das Problem ist dafür da, daß der Verstand es auflöse; das Geheimnis dafür, daß das religiöse Selbst in ihm atme. (Guardini 19f.)

Wie gilt es dem sich sprachlich anzunähern? Es ist ein wesentliches Thema und Problem des romantischen und auch des modernen literarischen Katholizismus. Viele lassen es beim Bild bewenden und versuchen den Begriff oder das Wort zu vermeiden (gelingt meines Erachtens vor allem in der Lyrik, was bei Konrad Weiß oder bei den von Guardini so geschätzten Lyrikern Rilke und Mörike der Fall sein könnte, also in einer verdichteten und nicht in einer diskursiven Sprache). Auf jeden Fall ergibt sich dabei folgende Frage bei Guardini:

Die religiöse Aussage ist nun jene, welche diese Erfahrung bzw. ihren Inhalt zum Ausdruck bringt und vom Hörenden als solche verstanden wird. Wie kann das aber geschehen, wenn, dem Gesagten zufolge, das Gemeinte anders ist als alles Welthaft-Erfahrbare, die verwendeten Wörter hingegen notgedrungen aus dem Material der Welt stammen? (Guardini 1929, 21f.)

Hier wird der Konflikt für katholische Autoren deutlich, sich einer Sprache der Welt zu bedienen, um das Außerweltliche zu bezeichnen. Um den Anregungen durch die Sprachkritik und der sogenannten Krise des Bezeichnens zu entgehen, fokussiert sich Guardini in mystischer Tradition auf die Aussage durch einfache Bilder:

Die einfachste Aussage ist die bildliche. Sie überträgt einen Inhalt der unmittelbaren Erfahrung auf das betreffende Numinose. Sofort entsteht beim verständnisfähigen Hörer das Bewusstsein eines Unterschieds. Dieses bewirkt, daß das Ausgesagte in einen Zustand [...] einer zutreffenden Uneigentlichkeit gehoben wird. Dadurch wird der Hörende aufmerksam und vermag – aus einem Mindestmaß eigenen Erfahrens heraus – das Gemeinte zu verstehen. (Guardini 1929, 23)

Guardinis Ansatz soll an einem Beispiel aus der neueren erzählenden Literatur des literarischen Katholizismus verdeutlicht werden: Eine bildhafte Vergegenwärtigung der Lamm-Gottes-Vorstellung aus der Heiligen Kommunion erfährt der Schriftsteller und Begründer des *Renouveau catholique* Léon Bloy in Gertrud Fusseneggers biographischem Roman *Zeit des Raben, Zeit der Taube* von 1960 (Fussenegger 137f.).⁸ Das geschieht im deutsch-französischen Krieg 1870/1871 als durch seinen Schuss Bloys kein preußischer Soldat, sondern – hoch symbolträchtig (und nicht frei von Kitsch) – ein Lamm angeschossen und später im Kameradenkreis verschlungen wird:

⁸ Vgl. als eine der wenigen Dissertationen zu Fussenegger: Rainer Hackel, Rainer. *Gertrud Fussenegger. Das erzählerische Werk*. Mit einem Vorwort von Dieter Borchmeyer. Böhlau, 2009. Darin besonders zu Léon Bloy und ihrem Roman *Zeit des Raben, Zeit der Taube*, 255-312.

Das, was da lag, war kein Mensch, konnte kein Mensch sein, es war zu klein, lichtgrau, wollig, ein verwundetes Lamm. Und dann hörte er es auch schreien. Eine blutige Spur schleifte sich zu ihm hin. Die blutige Spur im schneeweißen Feld, und dort in einer blutigen Kuhle das kleine getroffene, zappelnde Tier. (Fussenegger 137f.)

Diese Erfahrung wiederholt Bloys Paris-Erlebnis bei Fussenegger, als er sich selbst, gerade aus einem Zeichenbüro fristlos und mit Prügeln entlassen, blutend durch die Straßen schleifte und eine Blutspur hinter sich gelassen hatte. Beides gehorcht der Ikonographie des Marsches des geschundenen Jesu Christus durch die Straßen der Stadt Jerusalem auf dem Weg zur Kreuzigungsstätte auf Golgatha. Es ist der Weg des Opferlammes hin zu seiner Schlachtstätte. Die weiteren Beschreibungen aus Fusseneggers Roman scheinen das zu bestätigen:

Er kniete nieder: es zitterte am ganzen Leib. Als er es aufhob, schrie es einmal auf, kurz und schrecklich, dann hielt es still, ließ Kopf und Läufe hängen, als stürbe es eben. Dem Mann fuhren die Worte der Liturgie durch den Kopf, mit denen die Kirche den Gottessohn in der täglichen Messe für ihre Gläubigen hinopfert: *Agnus dei, qui tollis peccata mundi, Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt ...* Das Blut näßte seinen Rock und drang ihm bis an die Haut. Er fühlte die klebrige Wärme an seiner Brust, sie rieselte an ihm hinab, als blutete er selbst aus dem Herzen. Das Tier lebte noch, als er die anderen erreichte. Nach einem kurzen Wortwechsel rissen sie es ihm aus den Armen, ein Kolbenschlag zerschmetterte dem Tier den Schädel. Eine Stunde später hatten sie es abgehäutet, zerwirkt und auf einem rasch entfachten Feuer gebraten. Auch Léon empfing seinen Teil. (Fussenegger 138)

Hier wird die gesamte Passion, die Einsetzung der Sakramente und der erlösende Verzehr des Leibes Christi als Opferlamm, als Brot des Lebens, in Szene gesetzt und ist daher ein Musterexempel für die sprachlichen Verfahren des literarischen Katholizismus und deren Verdichtung zum Bild. Im Bild des sterbenden, zerrissenen und zu verzehrenden Lammes, welches die Soldaten ernährt, ja dafür hingeschlachtet wird, unschuldig stirbt, vermag es Fussenegger den Sinn der Eucharistie für ihren Helden Léon Bloy, aber auch für die christliche Kirche zu verbildlichen und dadurch in einen Diskurs der Mittelbarkeit zu überführen. Das Bild nähert sich der Unaussprechbarkeit des Mysteriums an und zeigt zugleich auf einer rhetorischen Ebene die Funktionen des Tropus auf: Einsehbarmachung eines Gegenstands, ohne diesen selbst sprechen zu lassen, nach Gerhard Kurz eine der Funktionen meta-

phorischen Sprechens über den Vorgang der Epiphora, also der Substitutionstheorie (vgl. Kurz).

Und man rufe sich ins Gedächtnis: Auch sprachliche Denkfiguren der Mystik (Meister Eckhart, Dante) werden zwecks bildhafter Veranschaulichung des Numinosen bemüht:

Wir begegnen hier dem für die religiöse Symbolik so bedeutsamen Motiv der Integration. Der Mystiker will das Ganze des für ihn Wichtigen in die kleinste, aber ebenfalls intensivste Einheit zusammenfassen. So wird „der Punkt“ Ausdruck für jenen Aspekt des Göttlichen, welcher dem der umfassenden Allheit polar gegenübersteht: die vollkommene Integration ins Absolut-Kleine. (Guardini 1929, 28)

Letzteres ist aber ebenso wenig erfassbar wie die Allheit und kann sie deshalb adäquat ausdrücken. Außerdem ist der Punkt eher Bild als Wort, weil nicht lautlich zu bezeichnen: „Wieder also wird das Unmittelbare ins Nicht-Vorzustellende hinübergelassen und so religiöse Erfahrung gedeutet.“ (Guardini 1929, 28f.). Über das Bild vom zerrissenen Lämmlein wird dieser kleinste Punkt bemüht. Wird diese religiöse Erfahrung bzw. der Nachvollzug des Heilsgeschehens durch den Dichter nun gedeutet oder nur beschrieben?

Der Theologe (und man muss auch sagen: der Philologe) Hans Urs von Balthasar würde in seiner mehrbändigen *Theodramatik* (Balthasar) mit einem performativen Ansatz antworten: „Die Handlung wird nicht erzählt, sondern sie ereignet sich mit den Worten; er wird keine Abhandlung vorgetragen, die Handlung trägt sich selbst im Wort durch und durch vor.“ (Balthasar 17). Das wäre nach Anthropologen und Mythenforschern wie Mircea Eliade reine Magie, Gottesdienst, Eucharistie und es korrespondiert mit Christi Handeln selbst, was nach Balthasar die Theodramatik veranschaulichen soll. Auf jeden Fall würde diese Analogie mit Konrad Weiß Sonettenzyklus *Gesichte des Knechts von Golgatha* harmonieren. Im 25. Sonett heißt es in der zweiten Strophe:

[...] Weil ich den inneren Spiegel selbst getrübt,/ muß ich hinaus durch diese offene
Türe,/ damit ich mich in aller Menschheit rühre,/ bis ich den Sinn des neuen Bilds
geübt.// Zweifach geteilt muß ich die Erdspur gehen,/ es dringt, als dränge mir ins
Herz ein Schwert,/ der Weg in mich,/ dem ich verfallen bin. (Weiß 117, Vs. 2-3)

Die Fleisch-, bzw. Menschwerdung Gottes wird hier als Schicksalsdrama interpretiert, ja als dramatisches Geschehen, welches Gott selbst der Menschlichkeit unterwirft und damit auch der Pein und dem Schmerz. Darin offenbart sich die zweifache Gespaltenheit in Gott und Mensch. Damit lässt sich Balthasars

Theo-Dramatik auch über die Lyrik stützen, welche sich des Doppelcharakters ihrer Bildsprache bewusst ist, mit der sie den unauflösbaren Doppelcharakter des Christus-Geschehens zwischen Gottsein und Menschsein selbst zu veranschaulichen sucht und zum Tragischen erhebt.

KONRAD WEIß UND GERARD MANLEY HOPKINS:
VOM WORT ZUM BILD

Allein der Titel des Abschnitts bezeichnet den Konflikt und die dualistisch angelegte Thematik in Weiß' Poetik und Werk, die Differenz zwischen Abstraktion und Konkretisation, aus welcher er auszubrechen sich bemüht. Es wird deutlich in dem bereits erwähnten Brief von Konrad Weiß an Hennecke vom 06. Juli 1939. Es geht um den 1918 bei Kurt Wolff in Leipzig publizierten Gedichtband *Tantum dic verbo*.

Ich bin zu dem Buche schon wegen des Titels befragt worden, und in einer Besprechung hieß es einst, daß er bedeuten solle ‚Sprich nur Worte‘. Es ist aus der Kommunionformel genommen, und ich wollte damit sagen, daß das Wort, durch das alles gesagt werden könne, selber nicht zu sagen möglich sei, und dem Menschen nichts übrig bleibe, als durch Dinge und Bilder zu sprechen. (zit. n. Schneider 116)⁹

Heißt es doch im 22. Sonett des „Golgatha“-Zyklus: „Warum nicht Menschen, Dinge, Vieh, nur ich,/ ich, ich, der ich das eigne Bild bestritt,/ der ich von Bild zu Bild unendlich glitt/ und fand als Urbild aller Dinge dich?“

⁹ Dass sich daraus immer wieder produktionsästhetische Paradigmenwechsel für die Autoren ergeben, verdeutlicht auch die Entwicklung des flämischen Lyrikers Karel van de Woestijne, über die sein Übersetzer Heinz Graef leicht verklärend schreibt: „Dem Wandel in der Gedankenwelt des Dichters, innerhalb deren die Gotteserfahrung immer stärker durchbricht, entspricht auch ein Wandel der sprachlichen Form, die in steigendem Maße auf die anfängliche Fülle an prunkenden Worten und Bildern verzichtet. Das dichterische Mittel wird der Klarheit des Gedankens geopfert, der Schönheitssucher und -künder wird zum Gottfinder“ (Graef 53). Wort und Bild stehen also durchaus in einem Konflikt mit der durch sie zu suggerierenden Aussage. Statt der ausgedehnten Ekphrase des Bildgehalts steht vielmehr die pikturale Komprimierung und Reduktion im Zentrum des poetischen Verfahrens Woestijnes, so in den Versen: „Segne den Abend, segne, Gott! Wir wollen schweigen./ – Gelassen und versöhnt im Tode abendgroß,/ Will unser müder Sinn an Deine Brust sich beugen,/ So wie ein schlafend Kind hinsinkt in Mutterschoß“ (Woestijne 41). Das Schweigen korrespondiert mit dem schlichten Bild. Auch bei Weiß und Hopkins finden sich Versuche pikturaler Verdichtung auf das Einfache, um das Mysterium in Diskurse der Mittelbarkeit zu überführen. Ekphrasis würde dementsprechend wieder einen Rückzug auf den Logozentrismus bedeuten, dem es ja über das konkret werdende Bild zu entfliehen gilt.

(Weiß 114) Weiß lässt hier Christus selbst sprechen, der das Urbild, weil selbst Teil von ihm bzw. identisch mit ihm, schauen kann. Im 23. Sonett sagt er über sich selbst: „Wenn ich dazu verurteilt bin, das Bild/ zu tragen, dessen ich im Kern erbange.“ (Weiß 115). Das ist die Passion, die das Bild des Gekreuzigten stiftet. Die Bilder sind für Konrad Weiß – als Medium der Konkretisation und Bewusstwerdung des Passionsgeschehens – auch immer noch wichtiger als die Worte. Deshalb versucht Weiß die Sprache zu verbildlichen, sie bildhaft zu machen, anstatt mit Worten zu arbeiten, die stets zur Semantisierung und Konnotation aufrufen und damit vom Wesentlichen ablenken. Der Ausschließlichkeitscharakter des Bildes verlangt also zeitgleich Entsemantisierung und universale Bedeutsamkeit in Einem.¹⁰

Es ist wichtig Konrad Weiß' Gedankenspiel aus dem *Tantum dic verbo* zu berücksichtigen, da es bereits sein Anliegen komplett enthält und dadurch auch als poetologische Aussage charakterisiert werden kann. Die Frage der Bezeichnung des Bildes scheint Konrad Weiß nach Hans Peter Holl (vgl. Holl) aber auch immer wieder Probleme zu bereiten: „Das Unbewußte oder das Gefühl decken sich nicht mit Bild, sind aber auch keine ganz falschen Bezeichnungen. Für Weiss hat Bild durchaus mit seinem nicht formulierbaren Innenleben zu tun“ (Holl 149), welches eben durch die Sprache nicht erfasst werden kann. Dennoch halte ich es für fragwürdig mit der Kategorie des Gefühls zu arbeiten. Das Gefühl ist schwammig, das Bild dagegen bemüht sich um Konkretheit. Nur dadurch kann es – im Gegensatz zur Abstraktion des Wortes (Protestantismus) – zur Anbetung anleiten. Und man erinnere sich: Das Wort „Tantum dic verbo“ selbst wird auch im Allerheiligsten Altarsakrament, gesetzt ins Ostensarium oder die Monstranz, zur Anschauung, zur Anbetung, zum gerahmten Bild. Es markiert auch in theologisch-liturgischer Hinsicht das für uns Unerreichbare und für uns Unaussprechliche, worauf auch Holl hinweist: „Das ‚Bild‘ ist also ursprünglich das Paradies, der Vollkommenheitszustand, Engelgleichheit. Es ist aber auch das Suchen nach dem verlorenen Paradies, es steht für alle Bemühungen und Bestrebungen, ein Paradies zu erschaffen“ (Holl 155). Und damit auch für das Heilsgeschehen durch Christus, der diese Ordnung durch das Bild als Opferlamm wieder herstellt und in dem unaussprechlichen Wort der Kommunionformel sich artikuliert.

¹⁰ Als produktionsästhetisches Fluidum wird diese paradoxe Gemengelage nach Hans Hennecke auch die Lyrik von Gerard Manley Hopkins immer wieder mitbestimmen. (vgl. Hennecke 109-115) Der Artikel mit seinem etwas martialisch anmutenden Titel stellt gleichzeitig eine Rezension der ersten deutschen Ausgabe der Werke von Hopkins dar.

Als Funktion der katholischen Dichtung wird allgemein von Johanna Schomerus-Wagner (vgl. Schomerus-Wagner) benannt: „Katholische Dichtung hat für die Sendung und Aufgabe des Christentums, für die Offenbarung des Göttlichen in der Welt Zeugnis abzulegen. Sie ist zugleich der künstlerische Ausdruck dessen, was das katholische Volk dem geistigen und kulturellen Bestand Deutschlands zu schenken hat“ (Schomerus-Wagner 14). Einmal abgesehen von dieser grauenvollen volkstümlichen Schwiemelei und Offenbarungssehnsucht im Vokabular einer Philologin, wird hier der katholischen Dichtung eine Doppelfunktion unterstellt, eine religiöse bzw. metaphysische und eine kulturelle. Vor diesem Spannungsverhältnis, welches aber von vielen Autoren eher als Befruchtung angesehen wird, bewegt sich auch die Beziehung des *Renouveau catholique* zu den Avantgarden, wobei nicht jeder katholische Autor den Programmatiken und den Zielsetzungen des *Renouveau catholique* zu subsumieren ist. Kitschlyriker wie Ruth Schaumann oder Dietrich Weber (*Dreizehnlinden*) ließen sich davon gewiss exkludieren.

Anders dagegen sieht es bei Konrad Weiß aus. Er „ist dem Gegensatz von Drinnen und Draußen besonders preisgegeben. Er leidet am Eindruck, an der sinnlichen Fülle der Welt und ihrer Erscheinungen und sucht die Abhängigkeit davon zu überwinden. Die geistige Welt soll die sinnliche Welt auslösen, doch verwirklichen kann es der Dichter nur durch die Sprache, durch das Wort“ (Holl 177). Damit wäre von Schomerus-Wagner der Konflikt benannt, an dem sich Konrad Weiß in seinem Werk abarbeitet. Zugleich erfasst es auch die Crux innerhalb seiner Produktionsästhetik. Der subjektive Vollzug soll ja ausgeschaltet werden, aber dies gelingt nur über das konkrete Bild, dem Weiß Objektivierung zugestehen möchte. Deshalb sind seine Bilder auch aus dem Arsenal einer das Subjekt transzendierenden Sphäre des Heiligen entnommen. Diese Bilder ermöglichen Konkretisation und Kontemplation, was er dem Wort nicht auf die gleiche Weise zugesteht. Was bedeutet das für Weiß als christlichen Autor? Sein Briefpartner und Kritiker Hans Hennecke spricht von einer „Versinnlichung des Abstrakten“ (Hennecke 245-253). Letztendlich – und jetzt werde ich wieder weltlich – geht es um Probleme der Darstellung! Dieser hier referierte Durchgang verweist auf Kontemplation und Anbetung, was bei Weiß lyrisch transformiert wird, was vor allem in den genannten Golgatha-Sonetten deutlich wird.

Die beinahe schon tragische Situation im Ringen um den richtigen Ausdruck, findet sich gerade in dem Titel *Tantum dic verbo*. Er wird dieses – allein Christus vorbehalten – Wort niemals aussprechen können und muss

sich daher um seine Bilder bemühen. Und wieder tauchen bei dieser Wortskepsis meines Erachtens Antizipationen von Derridas *écriture*- und *différance*-Begriff auf, denn – so Michael Schneider (vgl. Schneider) – Konrad Weiß erfasst die Wahrheit jenseits des bürgerlichen ‚Logos‘ und des ‚liberalen Zustands unseres Bildungswissens‘. Statt einer abstrakten ‚idealistisch-philosophischen Weltanschauung‘ und dem klassischen Stil zu huldigen, wählt er die teilweise dunkle Sprache der Bibel, der Liturgie und der Mystik um in der ‚Wirrnis und Unklarheit der Zeit‘ etwas Festes zu finden (142). Damit ersetzt er den semantisierenden abendländischen Logozentrismus durch stark bildaffine Sprachen, denen hier eine ähnliche Funktion zukommt, wie der Schrift bei Derrida. Dessen Urschrift erfährt hier eine Art mystisch grundierte Vorbereitung, wenn es über Weiß’ Verhältnis zur Kunst heißt: „Den Urgrund aller Wirklichkeit wird kein Wort und kein Kunstwerk erreichen; nur durch die Dinge und Bilder hindurch kann der Mensch ihn berühren, jedoch im Mangel und in der Entfernung, im Fragment und in der Gebrochenheit“ (Schneider 143). Das erinnert an Moses, der zwar im Buch Exodus das gelobte Land sehen kann, es aber nicht mehr betreten wird. Wie auch er – falls man Moses sich einmal allegorisierend annähern dürfte – „ist jedes Kunstwerk beladen mit der ‚Schwere der Zeit‘“ (Schneider 143). Immer verbirgt sich hinter Weiß’ Sprachkritik und seinem Bildbegriff auch eine Art Reinheits- oder Vollkommenheitslehre, die mit der Tragik des Unerreichbaren kokettiert und sich dafür – zwecks Illustration – einer christlichen Ikonizität berührt: „Die Natur ist durch den Menschen empfangend, nicht aber wirkend. [...] Nur in Maria ist die Natur eine heile, sie ist das Urbild des ‚jungfräulichen Inbildes‘ der Geschichte, wo die Kirche reine Braut des Wortes ist“ (Schneider 147). Weiß operiert also durchaus mit der Vorstellung vom Ideal, dass im Bild der Jungfrau Maria kanalisiert wird, so zum Beispiel in dem Gedicht *Das unverbrauchliche Linnen* aus dem Zyklus *Das Herz des Wortes*, wo es unter anderem heißt: „[...] Fort von Bildern rings umworben,/die zu sich die Seele laden/ immer neu und unverdorben,/ Jungfrau, dies Gewand der Gnaden [...]“ (Weiß 1961, 206, Vs. 8-11). Das in Maria verkörperte Ideal kann sich von den Bildern emanzipieren, da sie gemäß des christlichen Mythos des Heils sicher ist und es mit garantiert. Der Mensch dagegen bedarf der Bilder, um sich dem Heile anzunähern, erfasst es aber ebensowenig vollständig wie Moses das gelobte Land auf seinem Berg.

Der Kritiker Curt Hohoff (vgl. Hohoff 118-137) hat sich mit der Präponderanz des Bildes in dem Denken von Weiß auseinandergesetzt. Über dessen Art des Dichtens schreibt er: „Die analytische Aussage bleibt um

soviel hinter der lyrischen zurück wie das Denken hinter dem Dichten“ (Hohoff 122). Trotz Weiß' Insistieren auf Andacht und Anbetung, ist diese Bildpotenz zu Ungunsten des Begriffs eine deutliche Analogie zur modernen Lyrik. Hohoff ist sich auch der sich daraus ergebenden Bildproblematik bei Konrad Weiß und des Mangelcharakters der lyrischen Ausdrucksform innerhalb seiner Poetik bewusst: „Was sie sagt und setzt, hat eher negative Wirkung, sie ist ein Mangel, der um etwas Positives, das Inbild, kreist“ (Hohoff 122f.). Insofern leistet er keinen Beitrag zu den großspurigen und selbstbewussten Poetiken der Moderne, sondern eher zu ihrer sprachskeptischen Fraktion. Das Kreisen um das Inbild ist meines Erachtens gleichzusetzen mit seiner Beschreibung, was aber nicht seine adäquate Erfassung inkludiert, sondern stets nur eine Annäherung an den vorhandenen aber nicht erreichten Gegenstand ist. Das teilt die Lyrik von Weiß ebenso mit Gebet und Anbetung, die auf das Heilige gerichtet sind, ohne es zu schauen, wie mit dem Ringen moderner Lyrik um einen den gewandelten Erfahrungs- und Wahrnehmungsmodalitäten äquivalenten Ausdruck. Diese Problematik beschäftigt einige Jahrzehnte früher auch den englischen Lyriker, Konvertiten und Jesuitenpriester Gerard Manley Hopkins in seinen verstreuten Journalen und Tagebuchblättern (vgl. Hopkins 2009), so dass sich ein Streifen seines Verständnisses vom Inbild anbietet.¹¹

Trotz seines jesuitischen Hintergrundes bemüht Hopkins jedoch nicht wie Weiß das Mysterium oder die Passion Christi, um das Verhältnis der Teile zum Ganzen innerhalb einer Theorie der Wahrnehmung zu bestimmen, sondern orientiert sich dabei eher an der antiken Ontologie des Parmenides und der Wahrnehmungslehre des scholastischen Philosophen Johannes Duns Scotus.¹² Wie stark die Ontologie dieses Kirchenlehrers sowohl für Hopkins eigene Ästhetik als auch seine Religiosität¹³ prägend war, zeigt auch das Widmungsgedicht *Duns Scotu's Oxford* (1879). Dort wird dem Heiligen beinahe eine mythische Initialzündung als Begründer dieser reinen, das Walten der Schöpfung in den Dingen begreifenden, Wahrnehmung unterlegt: “Yet

¹¹ Vgl. dazu den Essay des Lyrikers Arnfried Astel *Ingestalt und Inkraft bei Gerard Manley Hopkins* (Astel) und als eine grundlegende Einführung den Basisartikel von Clemens Heselhaus *Gerard Manley Hopkins* (Heselhaus 1968, 187-195), sowie als Überblick über das lyrische Gesamtwerk von Paul L. Mariani (Mariani) und den Reader zur langjährigen Lyrikrezeption durch Kritik und Wissenschaft *Gerard Manley Hopkins. Poems. A Casebook* (Gerard).

¹² Die Begrifflichkeit wird entwickelt in dem 1868 entstandenen Essay *Parmenides* (Hopkins 1954, 266-271) und erfährt eine dichtungstheoretische Umsetzung in dem Vortrag von 1873/1874 *Dichtung und Vers* (Hopkins 1954, 263-265).

¹³ Zum Beispiel auch für die Mariologie des Autors, die er in verschiedenen Predigten aufbereitet.

ah! this air I gather and I release/ He lieved on; these weeds and waters, these walls are what/ He haunted who of all men most sways my spirits to peace;/ Of realty the rarest-veinèd unraveller; a not/Rivalled insight” (Hopkins 1954, 88). Diesen besonderen Einblick des Scotus macht das lyrische Ich auch für sich geltend. Da es eben dieselbe Luft wie der Theologe atmet, nämlich die der Universität Oxford, ist er dem Vorbild verbunden, das es vermocht hatte, die Wirklichkeit der Erscheinungen zu entwirren und zu ihrem eigentlichen Kondensat in nuce vorzudringen. Die ungeheure Bedeutsamkeit und Radikalität dieser Wahrnehmungskomponente bewahrheitet sich spätestens in den sogenannten *Terrible Sonnets* von 1885¹⁴, wo der Ausgang aus einer entsetzlichen metaphysischen Leere und existentiellen Krise¹⁵ eben durch diese neuen Intensitäten ermöglicht und dadurch zur Epiphanie des Göttlichen ex negativo als Modus einer zentralen (und bisweilen tragisch-schmerzhaften) Ich-Erfahrung wird: „At God knows when to God knows what; whose smile/ s’not wrung, see you; unforeseen times rather – as skies/ Betweenpie mountains – lights a lovely mile“ (Hopkins 154). Dem zerrütteten lyrischen Ich wird durch eine rein unerzwungene und sich allein in den kondensierten Naturwahrnehmungen manifestierende Gottesbegegnung das Walten der Gottheit im Naturgegenstand offenbar. Das impliziert den Ausbruch aus der Krise, die sich durch den gesamten Zyklus zieht und zeigt nach Müller, „daß das Ich die verzweifelte Kreisbewegung durchbrochen hat und bittet sich selbst, von dem selbstquälerischen Denken abzulassen und dem Trost Raum zu geben“ (Müller 191). Dazu aber an anderer Stelle mehr, da mit der Erfahrung der spirituellen Leere ein zentrales Thema und eine spezifische Ausdrucksform im gesamten *Renouveau catholique* berührt wird, bei der sich sogar die Poesie nicht mehr als adäquates Medium erweisen könnte. So bemerkt dann auch Mariani in einer Fußnote: „We are in a different world from the aesthetic world of Hopkins’ journals of nearly two decades earlier where he could delineate the beauties of night“ (Mariani 204, Fußnote 9). Diese spirituellen Nächte entbehren jedoch eine kompensatorisch wirkende Schönheit. Trost ist hier kaum zu attestieren. Welche sprachlichen und bildlichen Konsequenzen sich daraus für den lyrischen Ausdruck ergeben, wird noch erörtert werden. Es wird dann auch deutlich gemacht, „that hell for Hopkins means experiencing eternal separation from God,

¹⁴ Die Modernität dieser Gedichte und der von ihnen beschworenen Ich-Offenbarung erkennt im Besonderen die verdienstvolle Untersuchung von Wolfgang G. Müller: *Die Gleichung von Ich und Sprache in Gerard Manley Hopkins’ Terrible Sonnets* (Müller 170-193).

¹⁵ Genauerer dazu (Mariani 197-248).

regardless of religion“ (Mariani 204).¹⁶ Müller bemerkt dabei auch „das Aufsichselbstgeworfensein des Ichs“ (Müller 182), welches vom lyrischen Sprecher eben nicht mehr unter aufklärerischen und idealistisch-transzendentalphilosophischen Vorzeichen als emanzipatorischer Akt, sondern nur noch als unendliche Einsamkeit erlebt wird. So beschreibt es sich selbst in erstaunlich konkreten Bildern als „I am gall, I am heartburn. God’s most decree/ Bitter would have me taste: my taste was me“ (Hopkins 150). Das Bild und das Ich werden eins, wobei gemäß der mittelalterlichen Humoralpathologie die brennende (gelbe) Galle nicht nur für den Melancholiker, sondern auch für den Choleriker steht. Auch wenn sich daraus für das lyrische Ich noch keine Erlösung ergibt, so ist doch eine gewisse Deckungsgleichheit zu erkennen, die der Sprache oder gar dem Versuch einer Dialogizität mit einem imaginären Partner, womöglich Gott, nicht gegeben war. Wenige Verse zuvor wird auch das Scheitern einer solchen Kommunikationsform eingestanden: „And my lament/ Is cries countless, cries like dead letters sent/ To dearest him that lives alas! away“ (Hopkins 150). Auch in poetologischer Hinsicht zeigt das lyrische Ich sich selbst und damit der Gattung, in welcher es sich zu entäußern versucht, seine Grenzen auf. Nach Müller „dient dieses Bild der Charakterisierung der lyrischen Rede als einer einsamen, ungehörten Wehklage, einer Rede, die keinen Adressaten findet“ (Müller 183). Ein Gespräch kommt also nicht zustande, was auch in religiöser und ritueller Hinsicht nicht unerheblich ist und die Differenz zwischen Anbetung und Fürbittengebet verdeutlicht. Die Anbetung kennt nämlich weder Klage noch Bitte oder Anliegen. Sie ist nämlich nicht auf den Betenden, sondern kontemplativ auf den Gegenstand in seinem reinen So-sein ausgerichtet. Insofern ließe sich Müllers Auffassung etwas relativieren, dass in Hopkins düsteren Sonetten „das Ichbewußtsein [...] intensiver als das Gegenstandsbewusstsein“ (Müller 185) sei. Das isolierte Ich erfährt sich in seiner Gottesverlassenheit und der daraus folgenden Gottessuche in einer radikalen und sich zum Bild verdichtenden Gegenständlichkeit. Ich und Gegenstand fallen zusammen, oder wie es Müller formuliert: „Die Sprache trägt die Merkmale des Spontanen und des Gearbeiteten. Spontaneität und Formbewußtsein schließen sich nicht aus“ (Müller 193).

¹⁶ Auch in Léon Bloys und Hugo Balls Tagebüchern finden sich Protokolle einer solchen, aus der mittelalterlichen Mystik entnommenen ‚goetzvroemdunge‘ (Gottesfremdheit) wieder und dienen den Autoren des literarischen Katholizismus dazu, ihre Situation an der Figur des Propheten Hiob zu veranschaulichen. Dass dadurch der eigenen spirituellen und auktorialen Position auch ein besonderer Modus an Exklusivität und Distinktion zukommt, lässt sich kaum bestreiten. Die Tagebücher beider Autoren, zumal Ball seinen Kollegen Bloy begeistert rezipiert hatte, würden eine eigene Gegenüberstellung erforderlich machen.

Der Betrachter – und das wurde auch schon bei dem Gedicht über Scotus deutlich – inkludiert sich selbst in das Bild hinein, geht also über den Status des Beobachters oder Ekphrasten hinaus, wenn er in einem etwas glücklicher anmutenden Tagebucheintrag vom 12. März 1870 festhält:

Aber weswegen ich alles vermerke ist dieses: zuvor hatte ich immer den Sonnenuntergang und die Sonne als zueinander unjustiert angesehen, wie sie es physikalisch in der Tat sind, denn das Auge nachdem es in die Sonne geblickt hat, ist stumpf allem anderen gegenüber und wenn man den Rest des Sonnenuntergangs ansieht, muß man die Sonne abdecken, aber heute habe ich sie zusammen zum Inbild gebracht und die Sonne zum wahren Auge und zur Würfeleins des Ganzen gemacht, wie es ihr entspricht. (Hopkins 2009, 111)

Die Sonne folgt hier nicht nur dem Mythos des göttlichen Gestirns, sie konstituiert auch das Inbild, das alles umfasst, den Sonnenuntergang, den Betrachter und sich selbst. Dadurch, dass dieser immer Teil des Inbildes ist, ist es auch unmöglich, es selbst konkret zu erfassen. In dieser Hinsicht ähnelt diese wahrnehmungsphilosophische Perspektive Hopkins durchaus der mystisch grundierten und am Mysterium ausgerichteten Bildlichkeits- und Sprachtheorie von Konrad Weiß. Für Hopkins kommt neben dem Inbild auch der Inwucht, dem *instress*, eine entscheidende Bedeutung zu. Beinahe lyrisch muten daher auch die weiteren Beschreibungen des Sonnenuntergangs an: „Sie war ganz aktiv und Licht von sich schleudernd und sprang so stark vorwärts aus dem Feld wie ein langer Stein oder ein Knopf im Knauf eines Kelch-Stiels: wirklich, wenn man sie so platziert wird sie zusammen mit dem Himmel zu einer einzigen Bildung“ (Hopkins 111f.). Es ist schwer zu unterscheiden, ob der Autor hier an einem Lobpreis der Schöpfung, oder an der physikalischen Legitimierung seiner Wahrnehmungstheorie interessiert ist bzw. beides miteinander verbinden möchte. Jedenfalls bewegt sich Hopkins dabei nicht innerhalb der Kunstgeschichte, wohl aber – überspitzt gesagt – innerhalb der Schöpfungsgeschichte, wenn er vom Verhältnis von *Inscape* und *Instress* spricht. Letzteres wirkt im Ersteren, ist aber durch dieses eingefasst, was für Hopkins letztendlich das göttliche Walten in der Natur veranschaulicht, was auch zu den Themen seiner Lyrik zu zählen ist, oder wie es William Peters in seiner Rekonstruktion der Hopkinsschen Poetik formuliert: „Instress is the force that holds the inscape together; it is for him (the poet) the power that ever actualizes the inscape“ (Peters 14). Daher ist nicht nur im Auge des Betrachters, sondern auch in der Beschaffenheit und Organisation der Dinge dieser Besonderheit eine Resti-

tution der Bildqualität gegeben. Unmittelbar nach dem Sonnenerlebnis notiert Hopkins am folgenden Morgen in seinen Aufzeichnungen:

Betrachtete man die Ulmen von unterhalb sah man jede Welle in jedem Schößling (der hierdurch zum draht-gleichen Stiel an einem Finger aus Schnee wurde) und den Pendeln und wehenden Sprühen rückerstattete er, für das Auge, die verlorenen Inbilder. Sie werden prachtvoll gegen den Himmel abgesetzt, der zu einer Seite passives Blau war, zur anderen überspült mit Gold. (Hopkins 112)

Durch die Farbgrammatik der Textstelle werden mit dem Blau und dem Gold die Konnotate der Sehnsucht und des Erhabenen assoziativ erweckt und damit auf die besondere Qualität des Inbildes verwiesen. Ebenso wird – ähnlich wie bei Konrad Weiß' architektonischer Konzeption dieser Bildlichkeitsvariante – auf die Verlorenheit des Inbildes hingewiesen, was letzteres nahe an das verlorene und wieder zu erreichende Heil bzw. Paradies heranrückt. Hier wird es – zumindest visuell – rückerstattet. Ob dem auch eine neue ontologische Qualität zukommt, ist schwer zu beurteilen. Jedenfalls geht sie auch aus dem spezifischen Arrangement der wahrgenommenen Naturerscheinung als etwas neu Entborgenes hervor. Dadurch haftet dem gesamten Prozess in der Tat eine erkennende und damit erlösende Relevanz bei Hopkins an.

Der ebenfalls zum Katholizismus konvertierte Romancier Julien Green hat in seinen umfangreichen Tagebüchern¹⁷ darin sogar ein ganzes Projekt erkannt, in dem er eine Verbindung von ästhetischen und heilsgeschichtlichen Beweggründen zu attestieren meint:

Sehr beeindruckt bei der Lektüre von Hopkins. In erster Linie wollte er Heiliger, erst dann Dichter sein. Er glaubte, ein guter Jesuit verherrliche Gott besser als ein guter Dichter, und er war beides. Er hat versucht, die Natur zu exorzieren, Gott durch sie zu sehen, sie von der Sünde zu trennen, in ihr all das wiederzufinden, was sie vor dem Sündenfall war. Seine ungewöhnliche, schöne und starke Sprache versucht auszudrücken, was jenseits der Sprache bleibt; es ist eine Sprache, die der Ekstase nahe scheint und verzweifelt das zu sagen versucht, was der Mensch im irdischen Paradies gesehen hat und woran sich der Dichter erinnert. (Green 67)

Green führt bei seiner Lektüre sowohl eine metaphysische als auch eine ästhetische Bewertung durch, wobei sich die zweite aus der ersten ergibt und damit auch die Reihenfolge der Parameter dichterischer Produktivität inner-

¹⁷ Diese bilden – ähnlich wie die Tagebücher Léon Bloys – eine eindringliche Quelle der Selbstanalyse eines sich als Katholiken verstehenden Schriftstellers und Intellektuellen.

halb des literarischen Katholizismus wiederholt und darüber eine Begründung für Hopkins Wahrnehmungs- und Bildlichkeitstheorie liefert. Das Erkennen des – durch die Inkraft generierten – Inbildes eines Gegenstandes oder einer Naturerscheinung bedeutet ja nicht nur die kondensierte Wahrnehmung seiner Substanz für Hopkins, sondern auch das Sichtbarwerden des Wirkens göttlicher Schöpfung. Letzteres wird oft als ein Folgeverhältnis, ja als eine Art Schlussfolgerung bei Hopkins konstruiert, so auch in dem Gedicht *The Starlight Night* (1877), dessen Conclusio lautet: „This piece-bright paling shuts the spouse/ Christ home, Christ and his mother and all his hallows“ (Hopkins 1954, 56, Vs. 13-14). Aus der ästhetischen Kategorie der Wahrnehmung wird hier eine epistemologische der göttlichen Erkenntnis, die aber bei Hopkins einen nicht hintergehbaren Konnex mit der ersteren bildet und sich aus dem Modus der genauen Betrachtung ergibt. Dass der Erlöser hier sowohl als Bräutigam als auch als Geschöpf der Gottesmutter erscheint, verbindet die Erscheinung innerhalb der Sternennacht mit den Akten von Schöpfung und Zeugung.

Die Geburt einer neuen Sprache aus dem Geiste einer Transzendierung der Wahrnehmung oder besser gesagt des Gesehenen, wie sie Hopkins laut Green vollzogen hat, bringt diesen zu geradezu frenetischen Beifallsbekundungen, die den englischen Lyriker und Diaristen zum Antizipator avantgardistischer Dichtung werden lassen: „Um 1875 hat dieser Jesuit, der beinahe allen Zeitgenossen unbekannt war, die modernsten Dichter unserer Zeit wiederholt, von denen man meinen möchte, sie folgten ihm“ (Green 67). Nicht nur die katholische Moderne Julien Greens, sondern auch eine eher säkulare Moderne beruft sich mitunter auf diese Wahrnehmungstheorie des britischen Lyrikers. Das Vordringen zum reinen Bild innerhalb der Wahrnehmung beschäftigt auch so avantgardistisch-avancierte Dichter wie Yves Bonnefoy, der sich in seinem Zyklus „Début et fin de la neige“ von 1991 in einem Gedicht direkt auf Gerard Manley Hopkins Verfahren, also über die Inkraft eines Gegenstandes dessen verborgenes Inbild wahrnehmungsemphatisch in seiner lyrischen Sprache hervorzubringen, zu beziehen scheint.

Das Poem *Hopkins Forest*, welches zwar trotz des assoziationsreichen Titels nicht auf den geistlichen Lyriker, sondern auf ein bekanntes und groß angelegtes Reservat in Massachusetts und Vermont bezogen ist, greift wesentliche Eigenschaften dieser Ästhetik und ihrer Konsequenzen für den dichterischen Produktionsprozess auf und bestätigt damit die Einschätzung Julien Greens (vgl. Bonnefoy 190-195).¹⁸

¹⁸ Wie sehr Hopkins moderne Lyriker geprägt hat, lässt sich auch an seiner begeisterten Auf-

In mehreren Versen offenbart das Gedicht von Bonnefoy die Bloßlegung verborgener Wahrnehmungsschichten, die Bloßlegung der gesehenen, eingegrabenen Gestalt, deren Zauber sich vor allem in scheinbarer Alltäglichkeit des Gegenstandes¹⁹ und seiner Visualität dokumentiert.²⁰ Wie bei Weiß und Hopkins ist diese Erfahrung mit einer deutlichen Affinität zum Mystischen und einer Symbiose von Entitäten unterlegt, wenn es in der fünften Strophe heißt:

Prenait fin le conflit de deux principes,/ Me semblait-il, se mêlaient deux lumières,/ Se refermaient les lèvres de la plaie./ La masse blanche du froid tombait par rafales/ Sur la couleur, mais un toit au loin, une planche/ Peinte, restée debout contre une grille./ C'était encore la couleur, et mystérieuse/ Comme un qui sortirait du sépulcre [...]. (Bonnefoy 192)

Die Entbergung der reinen Farbe eines Dachs kommt hier einem Akt der Erlösung gleich, da das lyrische Ich diese nicht nur als Versöhnung zweier Kräfte, sondern sogar als Auferstehung Christi inszeniert. Der lyrische Sprecher radikalisiert diese Wahrnehmungsphänomenalität in ihrer Reinheit auch noch dadurch, indem er diese mit den Worten Christi gegenüber Maria Magdalena nach der Auferstehung konterkariert bzw. sprechen lässt: „'Non, ne me touche pas', dirait-il au monde“ (Bonnefoy 192). Insofern gewinnt das Hervortreten der Farbe durch diesen bedeutungssuggestiven Modus epiphantanzendierende Qualitäten und lässt dadurch den Gegenstand selbst zugunsten dieser Inbildlichkeit zurücktreten, was auch die Nähe Bonnefoys zur modernen Malerei unterstreicht. Was hier mit der Infrontstellung der Farbe geschieht, wiederholt gewissermaßen auf einer sehr abstrakten Ebene das Projekt von Weiß' an der Architektur festgemachten Inbild-Konzeption und Hopkins Naturmystik. Der besondere Blick des Dichters nimmt die im Gegenstand waltende Inkraft wahr und kann auf diese Weise zum Inbild

nahme durch Louis-René des Forêts nachvollziehen. Sein mythologisch anmutendes Langgedicht *Les mégères de la mer* (1967) zeigt sich in seiner Struktur und seinem Aufbau in vielem von Hopkins Erstlingspoem *The wreck of the Deutschland* (1876) beeinflusst. Anstatt sich am Narrativ der Ballade zu orientieren, wird auf die Eindringlichkeit von Bildvorstellungen gesetzt (vgl. Forêts). Im angefügten Materialteil sind auch Interviewäußerungen des Lyrikers enthalten, die auf Hopkins Bezug nehmen. Das Balladeske wird aus tonal-musikalischen und nicht aus einer erzählerischen Motivation herausgewählt. Tonalität und Pikturalität gehen also eine stärkere Symbiose miteinander ein, als mit Kontextualität und Konnotation.

¹⁹ Das unterscheidet ihn auch stark von einem auf Exklusivität setzenden Ästhetizismus der Moderne (vgl. dazu Burk).

²⁰ Innerhalb der Tagebuchliteratur finden sich dafür Varianten bei Peter Handke in *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Suhrkamp, 2016.

vorstoßen, welches sich damit von seinen Kontexten akzentuiert, so auch Hopkins.²¹

Diese Exorzierung der Natur von ihrer Geschichte ist ein ästhetisches und metaphysisches Projekt bei Hopkins und liefert die Grundlage für seine Wahrnehmungstheorie, die eben die im Bild inkludierte Gestalt und die sie gestaltende Kraft zusammendenkt als ein Zeichen für das göttliche Walten im Konkreten. Dazu bedarf es keiner mythologischen Explikation der Natur wie in der Romantik. Ein so ontologisch anmutendes Projekt²² rückt Hopkins weit weg von einer rein deistischen oder pantheistischen Naturauffassung und Wahrnehmungstheorie, aber auch von frühromantischen Vorstellungen einer Naturmystik, was wohl auch die so manchen Zeitgenossen irritierende Unverbogenheit und mangelnde Künstlichkeit vieler seiner Gedichte erklärt, die in mancherlei Hinsicht einen diametralen Befund zu der viktorianischen Lyrikproduktion Rossettis, Swinburnes und wohl auch Tennysons darstellen. Dass darin auch das avantgardistische Potential dieses katholischen Priester-Lyrikers zu sehen ist, hat 1954 bereits sein Herausgeber Hermann Ring bemerkt:

In seiner integren, seiner integralen Katholizität – ein Vergleich zwischen den Gedichten vor und nach der Konversion beweist es – liegt der Ursprung seiner, archaischer Mittel nicht bedürftigen, die Alltagssprache ins Ungeheure steigernden Kühnheit und Erfindungskraft, die wie ein Gewitter aufging über den romantischen und ‚parnassischen‘ Gefilden seiner Zeit, und selbst von seinen Freunden als gewaltsam, ja erschreckend empfunden wurde, in seiner Katholizität die unbeschreibliche lyrische Zartheit und Frische. (Rinn 735)

realisierend.

²¹ Auch Bonnefoys lyrisierte und diaristische Kurzprosa ist an der Akzentuierung des Bildes inmitten von Bildlichkeiten interessiert. In seiner Reflexion *Là où retombe la flèche* (1988) steht der abgeschossene und wieder zu findende Pfeil implizit auch für die in der Dinglichkeit verborgene Wahrheit, die bei ihrer Aufspürung zur Erscheinung und damit zu einem Erlebnis von besonderer Intensität bzw. Wahrnehmungsqualität wird. Dadurch könnte der Pfeil, welcher an einem bestimmten Ort niedergeht auch metaphorisch für den Blick des Dichters stehen, welcher zur hinter dem Zeichen liegenden Wahrheit durchdringt, die bei Bonnefoy im dritten Abschnitt seines Prosagedichts in einer Art ästhetischen Utopie kulminiert, die da lautet: „Und etwas läuft aus dem Innersten der Dinge. Da ist kein Raum mehr zwischen ihm und dem geringsten Ding“ (Bonnefoy 1990, 91).

²² In der Forschung wird dieses im Naturgegenstand und ihn zum Sein machende Walten auch auf die Dichtungen des Autors selbst übertragen, so dass das berühmte Langgedicht *The Wreck of the Deutschland* (1875/1876) mit der Werkkonotologie aus Heideggers Kunsttheorie erklärt wird. Das im Gedicht – übrigens in keinerlei Weise balladesk – mitgeteilte dramatische Schiffunglück gewinnt durch seine piktural-suggestive Evokation im Poem Ereignischarakter, wird also Gestalt bzw. *Inscape*, um in der Terminologie Hopkins zu bleiben (vgl. Willems, bes. 3-31).

Damit steht Hopkins – trotz der kaum zu leugnenden Nähe seines Verständnisses von Wahrnehmung zum amerikanischen Transzendentalismus und auch zu einer präzisen naturwissenschaftlichen Begrifflichkeit – kreationistisch geprägten Dichtern wie dem Präromantiker William Cowper näher als eigenen Zeitgenossen wie Walt Whitman, Thoreau oder Ralph Waldo Emerson.²³ Das führt zu Naturbeschreibungen wie: „Vermerke daß eine schlanke Jagd feiner Flockungswolken inbildlich mit kontinuierlichen Brauenbögen sich im Passieren auf dem Weisshorn Gipfel verfinde“ (Hopkins 2009, 87). Und auch in Hopkins Naturlyrik erhält das Wahrgenommene einen beinahe ontologischen Eigenwert auch jenseits der Betrachtung durch das lyrische Ich.²⁴ So heißt es in dem Gedicht *Ashboughs*: “Not of áll my eyes see, wandering on the world,/ Is anything a milk to the mind so, so sighs deep/ Poetry tó it, as a tree whose boughs break in the sky” (vgl. Hopkins 1995, 34, Vs. 1-3). Der Baum ist losgelöst von der Wahrnehmung des Auges, also von einer transzendentalen Setzung der Welt durch das Bewusstsein bzw. durch die Wahrnehmung. Mehr noch:

Durch seine Nähe zum Himmel kommt ihm symbolisch eine höhere Bedeutung zu und bewirkt dadurch eine tiefere Wirkung beim lyrischen Ich, was sich laut dessen Selbstauskunft auch auf das poetische Tätigsein auszuwirken scheint. Es ist typisch für Hopkins, dass er diese Erkenntnis an einem minimalen Detail der Naturerscheinung verifiziert, nämlich an den titelgebenden Eschenzeigen, denen das lyrische Ich eine Unabhängigkeit von temporären Gegebenheiten und damit vielleicht auch der eigenen transzendentalen Setzung bescheinigt. So lauten die folgenden Zeilen:

Say it is ásh-boughs: wether on a December day and furred/
Fast ór they clammyish lashtender combs creep/
Apart wide and new-nestle at heaven most high/
They touch heaven, tabour on it; how their talons sweep/
The smouldering enormous winter welkin! May/
Mells blue and snow white through them, a fringe
and fray/Of greenery. (Hopkins 1995, 34, Vs. 4-10)

Hopkins bemüht hier das zyklische und strukturierende Modell der Jahreszeiten, welches sich zwar auf die Erscheinungsform der Zweige auswirkt,

²³ Obleich Green vergleichend feststellt: „Festzuhalten im Leben von Hopkins seine ganz besondere Verwandtschaft mit Whitman, was die *Bewunderung* betrifft“ (Green 142).

²⁴ Mitunter erfolgt derlei aber auch über den Rückzug in den theologisch-liturgischen Diskurs. Das Frühlingsgedicht *The May Magnificat* (1878) erhält durch den Marienmonat Mai seine sakrale Legitimation. Marienlob und Naturerfahrung kondensieren im Gesang des Magnificat bei Hopkins und die Wiedergeburt der Natur wird implizit mit dem marianischen Wunder der Geburt Jesu verknüpft.

diese aber dennoch in einer unvollendeten Schönheit bestehen lässt. Auch im siebten Vers wird wieder eine sakralisierende Nähe zum Himmel betont, was den Eindruck einer Unverfälschtheit des hinter den Eschenzeigen stehenden Schöpfungskonzepts vermuten lässt. Für den lyrischen Sprecher versinnbildlicht sich dahinter der Zusammenhang von Geschöpf und Schöpfer und die Sehnsucht des Ersteren nach der Transzendierung. So lautet dann auch das Fazit der lyrischen Naturbetrachtung: „it is earth’s groping towards the steep/ Heaven whom she child us by“ (Hopkins 1995, 34, Vs. 10-11). In der mythischen Ursprungsgestalt des Kindes erfahren beide Entitäten ihre symbiotische Kulmination und wiederholen mit der Schöpfungsmetaphorik das poetologische und wahrnehmungstheoretische Grundkonzept des Autors von Idee und Verwirklichung. Oder anders ausgedrückt: Ingestalt und Inwucht erhalten dadurch eine Vereinigung. Die Inwucht wirkt in der Ingestalt und dient dem beschriebenen Naturgeschehen als Katalysator, was für Hopkins göttliches Movens ist. An dem bei Hopkins auch in den Tagebüchern wiederkehrenden Motiv der Esche zeigt sich auf kleinstem Raum kondensiert, das Funktionieren dieses Bedingungsverhältnisses. Mit den Worten des Hopkins-Forschers Wolfgang Clemen zeigt sich darin „die Ausprägung des inneren individuellen Wesenskerns eines Dings in seiner nach außen hin sichtbar werdenden, sinnlich erfaßbaren Gestalt, sie ist das Hervortreten der Individualität, des ‚Selbst‘ eines Dinges“ (Clemen 17).²⁵ Ohne sich allzu sehr zu verheideggern, ergibt sich laut Jankowsky daraus folgende Aufgabe für die Dichtung: „Mit Hilfe des Begriffes ‚inscape‘ sucht Hopkins die Wesenheit des Gegenstandes zu erfassen, die im Vers sprachlich realisiert werden soll“ (Jankowsky 127).²⁶

Wie lässt sich das gezielt dichterisch umsetzen? Eine Antwort gibt unter anderem Hopkins Sonett *The Sea and the Skylark* (1877) (vgl. Hopkins 1995, 66).²⁷ Eine lautlich-pikturale Umsetzung des Funktionierens und des in sich geschlossenen Waltens von „Inbild“ und „Inkraft“ wird in der zweiten Strophe anhand der Titelfigur der Lerche vollzogen: „Left hand, off land, I hear the lark ascend,/ His rash-fresh re-winded new-skeinèd score/ In

²⁵ Auch auf den Zusammenhang der beiden Begriffe macht Clemen aufmerksam, denn „wenn der Beschauer die ‚Inkraft‘ von Bäumen oder Wolken fühlt, dann ist ihm die Besonderheit des angeschauten Gegenstandes, seine Ingestalt (oder sein Inbild, T.V.), in einem persönlichen Erlebnisakt wirksam und wirklich geworden“ (Clemen 18 f.)

²⁶ Dieser Eindruck deckt sich auch mit Willems Lektüre von *The Wreck of the Deutschland* (vgl. Willems 32-48).

²⁷ Diese Sammelübersetzung stellt immer noch die aktuellste Übertragung zentraler Gedichte von Hopkins dar.

crisps of curl off wind winch whirl, and pour/ And pelt music, till none's to spill nor spend“ (Hopkins 1995, 66, Vs. 5-8). Das quasi in sich gewundene und in sich windende Lied ist ein Bild für die onomatopoetische Transformation des Inbild-Gedankens in das Gedicht.²⁸ Es wird auf diese Weise stärker verdeutlicht und anschaulich gemacht. Solange dieser Vorgang des entspringenden Singens erhalten bleibt, kann also auch Musik ertönen und das „Inbild“ aufrecht bestehen bleiben, also in einem Vollzug. Dass Hopkins hier im siebten Vers mit einer dreifachen Alliteration arbeitet, erhöht den Eindruck der Geschlossenheit und Vehemenz des in sich selbst kreisenden Inbildes. Die Anknüpfung an eine sich drehende Spule verdeutlicht aber auch die Wirkungsweise der „Inkraft“ innerhalb des „Inbildes“. Dieser lautlich-bildhafte Kunstgriff ermöglicht es, das Konstruktionsprinzip und – verfahren der von Hopkins favorisierten und in seiner Ästhetik propagierten Bildlichkeits- und Schöpfungstheorie zu vermitteln.

Während Hopkins seine Ästhetik vor allem an Naturereignissen und Landschaft entwickelt²⁹, bewegt sich Konrad Weiß – mit ähnlicher Terminologie – eher in den Bereichen Kunstgeschichte und Liturgie, scheint aber, anders als sein englischer Kollege, stärker um den Ausdruck zu ringen, um das Inbild erfassen zu können, was sich immer wieder in der von ihm oft wiederholten Kommuniionsformel „Tantum dic verbo“ zeigt. Hennecke hat die sich daraus ergebende poetologische Konsequenz ziemlich überschwänglich benannt:

Sein Verstummen ist sozusagen eine trächtige Stummheit, aus der die ganz neuen sinnfälligen Worte und Wortfügungen geboren werden: ein substantiell beredt werdender Blick auf Menschen, Landschaft und Dinge wirkt sich in ihr aus, den man als einen schöpferischen Adamsblick bezeichnen darf – zumal der mit solcher Sicht begabte Mensch kein ruhender und geruhig Betrachtender ist, sondern seinerseits geheimnisvoll geistig erregte Kreatur. (Hennecke 247)

²⁸ Dazu passt auch, dass der eigentliche Originaltitel *Walking by the Sea* lautete (vgl. dazu Mariani 104). Der lyrische Sprecher lässt sich demnach in seiner Gestaltung vom Seegang bildlich tragen.

²⁹ Mit Green wäre mit Blick auf Hopkins zu fragen, ob die Exklusion körperlicher oder menschlicher Schönheit aus der eigenen ästhetischen Konzeption den spirituellen Anteil an eben diesen Überlegungen emphatisieren soll: „Ich sah, wie Puritaner [...] den Blick von einem schönen Gesicht abwandten. Wendet man die Augen von einer schönen Landschaft ab? Aber eine Landschaft begehrt man nicht“ (Green 142). Green postuliert eine Trennung von Begehren und Bewunderung und ordnet letzteres der Ästhetik zu, was wohl auch die Parallele mit Walt Whitman bewirkt.

So bemüht sich Weiß' Lyrik stets um eine erhöhte Bildlichkeit, orientiert sich an der bildenden Kunst, den Feiern des Kirchenjahres, der Passion, der geistlichen Lyrik des Barock, an der Liturgie und versucht damit den vom Wesentlichen und Konkreten ablenkenden, Charakter der Sprache zu umgehen, was zu der Dunkelheit seiner Lyrik führt, die Weiß mitunter vorgeworfen wurde und ihn aus dem Kanon verdrängt hat.³⁰ Aus dem Mangelcharakter der Dichtung, die stets nur um das „Inbild“ kreist. Als Kunsthistoriker macht Konrad Weiß dieses Verhältnis plastisch am Bild der Kathedralen und Dome fest, so im zweibändigen Reisebericht *Deutschlands Morgenspiegel* (Weiß 1950): Das Mittelschiff des Doms stellt das „Inbild“ dar, die umgebenden Pfeiler die Worte. Sie stützen das Inbild, ohne dieses zu sein. Sie umgeben es, sind es aber nicht. In lyrischer Form offenbart sich dieses Bedingungsgefüge noch einmal besonders stark in dem Gedicht *Die eine Rose* aus dem Gedichtband *Vom Sinnreich der Erde* von 1935:

Während wir uns schlugen auf den Wegen,/ Wort um Worte rührten,/ was die
Worte wollten, tiefer spürten,/ während wir dem Sinn entgegen/ und durch wache
Wildnis trugen,/ um ein schlafend Bild umsonst doch Worte/ wacher schickend
nur sein Schlafen schürten,/ und von Ort zu Orte/horchten und die Zungen in uns
schlugen,/ fiel auf eine Rose vieler Regen. (Weiß 1961, 352)

Das schlafende Bild verhält sich gleichgültig gegenüber allen semantischen Bezeichnungsversuchen. Es ist schlafend und damit ignorant gegenüber jeglichem Versuch, es in einen kommunikativ etablierten Diskurs jenseits des Schlafes zu überführen. Es artikuliert sich nur aus einem Modus des Vollzugs und vermittelt damit für Weiß das Numinose, das Heilige und das unaussprechliche Wort. Durch das etwas abgedroschene Bild der Rose, die bereits seit dem Rosenroman des Guillaume de Loris für die Heilige Jungfrau in ihrem geschützten Garten, dem *hortus conclusus*, steht, ist Maria als Gefäß des Wortes und Mutter Jesu implizit wieder genannt und hat in Form der vom Wasser benetzten Rose am Heiligen teil, womit das lyrische Ich erneut auf ein konkretes Bild hinweist, letzteres aber (als schlafend) von der in den ersten Versen des Gedichts beschriebenen Hektik und Geschäftigkeit der Sprechenden ebenso abgrenzt, wie von einem Diskurs der Innerlichkeit.

³⁰ Ich bedanke mich an dieser Stelle ganz herzlich bei Hans Braam (†), der mit seiner in Marbach entstandenen Datenbank der Lyrikanthologien nachgewiesen hat, dass Konrad Weiß in den Anthologien der Nachkriegszeit (unter anderem um 1955) noch stark vertreten war, seine Präsenz in den späteren Jahrzehnten der BRD-Geschichte immer seltener wurde. Eine selbstbewusster werdende und moderne BRD und deren Kultur- und Literaturbetrieb konnten anscheinend der lyrisch medialisierten Heilsbotschaft eines Konrad Weiß entbehren (überspitzt gesagt!).

Die Zungen, die „in uns schlugen“ stehen der Rose nämlich gegenüber, worauf das zeitliche Attribut des „Während“ als einleitendes Wort schon verweist. Freilich verhalten sich die bisweilen allzu simple Sprache des Gedichts und die Klischeehaftigkeit mancher der hier gewählten Bild(zitate!) heterogen gegenüber den großen poetologischen und metaphysischen Ansprüchen des Autors. Nichtsdestotrotz zeigen die Gedichte von Konrad Weiß gerade in ihrer Gegenüberstellung mit ebenfalls katholischen Lyrikern wie Hopkins oder modernen Autoren wie Bonnefoy, dass religiös inspirierte und ästhetisch affine Pikturalitäten keinesfalls einander widersprechen müssen, sondern in einem permanenten Austausch miteinander stehen. So wie Bonnefoy die Auferstehung Jesu bemüht, um das Hervorbrechen reiner Farbe zu illustrieren und stilistisch zu intensivieren, so orientieren sich Weiß und auch Hopkins an Augenblicksemphasen, um das tiefere Verständnis mystischer Erfahrung und deren Bedeutung für den christlichen Glauben zu behaupten. Was bei dem Einen auf das reine Zeichen hinausläuft, impliziert für den anderen die absolute Erfahrung über den Modus einer kondensierten Wahrnehmung. Beides entzieht sich damit jeglichen Vorwürfen der Inferiorität und des Kitschverdachts, welche katholischer Literatur unter dem Vorzeichen des Kulturkampfes während der Jahrhundertwende bisweilen gemacht wurden.

ZUSAMMENFASSUNG:
KONKRETISATION VS. INNERLICHKEIT
UND ABSTRAKTION

Wie wichtig der Bildcharakter, also die Konkretisation, an Stelle von Innerlichkeit und auch Abstraktion qua Wort, für Gebet und auch Literatur sein mag, erläutert der englische, katholische und humoristisch begabte Autor Gilbert Keith Chesterton in seinem abschließend zu zitierenden Essay *Das Banner der Welt* (Chesterton 133-160)³¹:

³¹ Vgl. über den Autor: Heinrich Schirmbecks *Gilbert Keith Chesterton* (Schirmbeck 196-207). Auch für ihn gilt: „»Reine Dichtung«, Dichtung um der Dichtung willen, hat er nie geschrieben. Er ist immer Publizist, der irgendwelche Anliegen zu verfechten hat“ (Chesterton 205). Das teilt er mit Léon Bloy, der sich auch nicht als Schriftsteller, sondern als Werkzeug eben dieser Anliegen gesehen hat, in diesem Falle: der Religion, der prophetischen Verkündigung, des missionarischen Eifers und des Katholizismus im Allgemeinen. Auch Hopkins sah sich zunächst als Geistlicher und hat auch die ersten sieben Jahre nach seinem Eintritt in den Jesuitenorden kein Gedicht mehr verfasst.

Von allen schrecklichen Religionen ist die schrecklichste der Kult um den ‚Gott im Innern‘. Man braucht nur einen Menschen zu kennen, dann weiß man, wozu das führt. Man braucht nur einen Vertreter vom Zentrum für Höheres Denken zu kennen, dann weiß man, woran man ist. Daß Meier den Gott in seinem eigenen Innern anbeten soll, läuft letztlich darauf hinaus, daß Meier Meier anbetet. Soll Meier doch die Sonne oder den Mond anbeten, alles besser als das ‚innere Licht‘; mag Meier Katzen oder Krokodile kultisch verehren, bloß nicht den Gott in seinem Innern. Das Christentum kam zuerst und vor allem in die Welt, um mit Macht darauf zu bestehen, daß der Mensch nicht nur nach innen schauen, sondern den Blick nach außen richten, daß er mit Staunen und Begeisterung eine göttliche Gemeinschaft und einen göttlichen Lenker zur Kenntnis nehmen müsse. (Chesterton 152)

Gerade das ergibt bei Konrad Weiß Kontemplation, die Versenkung in das objektiv gegebene Bild. Auch das ist in der ästhetischen Phänomenologie, unter anderem bei Roman Ingarden und dem Husserl-Schüler Moritz Geiger, auf der Ebene der Kunstbetrachtung die Voraussetzung für das Erkennen der künstlerischen Werte des Kunstwerks, nämlich „Außenkonzentration“ statt „Innenkonzentration“ bzw. „Konkretisation“ statt „Abstraktion“. Bemerkenswert, wie sehr sich moderne Kunst, Ästhetik und Religion im frühen 20. Jahrhundert in ihrer Theoriebildung einander entsprechen, ganz gleich wie viele ach so subversive Avantgardisten jetzt im Grabe rotieren und wie Brecht von einem „Peinlichen Vorfall“ sprechen mögen. Dass sich das Religiöse und das Ästhetische gerade in ihrer kommunikativen Alterität nur schwer voneinander trennen lassen, bemerkt auch Rinn bei seiner Lektüre von Hopkins Zyklus *Terrible Sonnets*. Sie haben für ihn etwas Erschreckendes an sich, „aber erschreckend sind auch die Miniaturen der Bamberger Apokalypse, die Gewändefiguren in Chartres, die Kapitelle in Autun. Es ist jedoch auch das ‚fascinosum‘ ein konstitutives Element des spezifisch Religiösen“ (Rinn 736). Daher werden diese sechs Sonette an anderer Stelle, die sich mit dem für den literarischen Katholizismus relevanten Moment der Gottesverlassenheit (in der Moderne) auseinandersetzt, wie ihn beispielsweise auch Léon Bloy, Barbey D’Aurevilly, Georges Bernanos und Julien Green in ihren erzählenden Werken thematisieren, noch analysiert werden.³²

³² Ich spiele damit auf die sich im Entstehungsprozess befindende Monographie *Literarischer Katholizismus und/als Avantgarde in Europa vom 19. bis zum 21. Jahrhundert* an.

LITERATUR

- Astel, Arnfried. „Ingestalt und Inkraft bei Gerard Manley Hopkins“. *Neue Deutsche Hefte*, Nr. 93, 1963.
- Balthasar, Hans Urs von. *Theodramatik*. Bd. 1: *Prolegomena*. Johannes-Verlag, 1973.
- Bonnefoy, Yves. „Dort, wo der Pfeil niederfällt“. Ders. *Berichte im Traum*. Aus dem Französischen von Friedhelm Kemp. Klett-Cotta, 1990, S. 90-95.
- Bonnefoy, Yves. „Hopkins Forest“. Ders.: *Was noch im Dunkel blieb/Ce qui fut sans lumière – Beginn und Ende des Schnees/Début et fin de la neige. Gedichte französisch und deutsch*. Aus dem Französischen von Friedhelm Kemp. Mit einem Interview des Dichters. Klett-Cotta, 1994, S. 190-195.
- Brentano, Clemens. „Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu.“ Ders. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, Bd. 26: *Religiöse Werke V*, hrsg. von Bernhard Gajek, Kohlhammer, 1980.
- Burk, Steffen. *Private Kunst. Hermetisierung und Sakralisierung der Literatur um 1900*. Ergon, 2019.
- Chesterton, Gilbert Keith. „Das Banner der Welt“. Ders. *Orthodoxie. Eine Handreichung für die Ungläubigen*. Aus dem Englischen neu übersetzt von Monika Noll und Ulrich Enderwitz. Mit einer Einleitung von Martin Mosebach. Eichhorn, 2000, S. 133-160.
- Clemen, Wolfgang. „Einführung“. Hopkins, Gerard Manley. *Gedichte, Schriften, Briefe*, hrsg. von Hermann Rinn. Aus dem Englischen von Ursula Clemen in Zusammenarbeit mit Friedhelm Kemp. Kösel, 1954, S. 9-25.
- Faller, Joachim. *Konrad Weiß. Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, begründet und hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Bautz, 2007, Sp. 1517-1520.
- Forêts, Louis-René des. *Die Megären des Meeres. Deutsch-Französisch*, hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von Jonas Hock. Turia + Kant, 2014.
- Christians, Heiko. „'und immer wieder nur das Wort'. Konrad Weiß' Sonett-Zyklus ‚Gesichte des Knechts auf Golgatha‘ und der ‚Geist der Liturgie‘“. *Euphorion*, Nr. 102, 4, 2008, S. 481-502.
- Fussenegger, Gertrud. *Zeit des Raben, Zeit der Taube. Roman*. DTV, 2005.
- Gerard Manley Hopkins. Poems. A Casebook*, hrsg. von Margaret Bottrall, Macmillan, 1975.
- Graef, Heinz. „Nachwort“. Woestijne, Karel van de. *Tödlicher Herbst. Gedichte*. Aus dem Flämischen von Heinz Graef. Karl Alber, 1941, S. 51-54.
- Green, Julien. *Tagebücher 1943-1954*. Mit einem Vorwort von Ute Stempel. Aus dem Französischen von Eva Groepler, Eva Moldenhauer und Alain Claude Sulzer. List, 1992.
- Guardini, Romano. *Von heiligen Zeichen*. Matthias-Grünwald, 1929.
- Guardini, Romano. *Die religiöse Sprache*. Oldenbourg 1980.
- Handke, Peter. *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Suhrkamp, 2016.
- Hennecke, Hans. „Ritter der Unendlichkeit und Unbedingtheit. Gerard Manley Hopkins“. Ders. *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur*. Bertelsmann, 1958, S. 109-115.
- Hennecke, Hans. „Versinnlichung des Abstrakten. Konrad Weiß“. Ders. *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur*. Bertelsmann, 1958, S. 245-253.
- Heselhaus, Clemens. „Konrad Weiß. Das geistliche Gedicht“. Ders. *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*. A. Bagel, 1961, S. 379-397.

- Heselhaus, Clemens. „Gerard Manley Hopkins“. *Christliche Dichter im 20. Jahrhundert. Beiträge zur europäischen Literatur*, hrsg. von Otto Mann, 2. Aufl., Francke, 1968, S. 187-195.
- Hohoff, Curt. „Der christliche Epimetheus [K. Weiß]“. Ders. *Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur*. Ehrenwirth, 1954, S. 118-137.
- Holl, Hanns Peter. *Bild und Wort. Studien zu Konrad Weiss*. E. Schmidt, 1979.
- Hopkins, Gerard Manley. *Gedichte, Schriften, Briefe*, hrsg. von Hermann Rinn. Aus dem Englischen von Ursula Clemen in Zusammenarbeit mit Friedhelm Kemp. Kösel, 1954.
- Hopkins Gerard Manley. „Ashboughs“. Ders.: *Pied Beauty/Gescheckte Schönheit. Gedichte*, ausgewählt und übertragen von Stefan Döring, Gerhard Falkner, Henryk Gericke, Andreas Koziol. Galrev, 1995, S. 34.
- Hopkins, Gerard Manley. *Journal*. Aus dem Englischen von Peter Waterhouse. Jung und Jung, 2009.
- Jankowsky, Kurt R.. *Die Versauffassung bei Gerard Manley Hopkins, den Imagisten und T.S. Eliot. Renaissance altgermanischen Formgestaltens in der Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Hueber, 1967.
- Kurz, Gerhard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. 5. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Mariani, Paul L. *A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins*. Cornell Univ. Press, 1970.
- Müller, Wolfgang G. „Die Gleichung von Ich und Sprache in Gerard Manley Hopkins' *Terrible Sonnets*“. Ders.: *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*. Winter, 1979, S. 170-193.
- Osinski, Jutta. *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. Schöningh, 1993.
- Schirmbeck, Heinrich: „Gilbert Keith Chesterton“. *Christliche Dichter im 20. Jahrhundert. Beiträge zur europäischen Literatur*, hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. 2. Aufl., Francke, 1968, S. 196-207.
- Schneider, Michael. „Antwort auf die Kraft des Horchens. Zur schöpfungstheologischen Grundlegung christlicher Existenz im Werk von Konrad Weiß“. *Ant-Wort. Jörg Splett zu 70. Geburtstag*, hrsg. von Sascha Müller, Thomas Schumacher. Wortmeldungen 6, Institut zur Förderung der Glaubenslehre (Stiftung), 2006, S. 109-127.
- Peters, Wilhelmus Antonius Maria. *Gerard Manley Hopkins. A critical essay towards the understanding of his poetry*. 2. Aufl., Blackwell, 1970.
- Rinn, Hermann: „Nachwort“. Gerard Manley Hopkins. *Gedichte, Schriften, Briefe*, hrsg. von Hermann Rinn. Übersetzt von Ursula Clemen in Zusammenarbeit mit Friedhelm Kemp, München 1954, S. 729-736.
- Schneider, Michael. *Konrad Weiß (1880-1940). Zum schöpfungs- und geschichtstheologischen Ansatz des schwäbischen Dichters*. Koinonia-Oriens, 2007.
- Schomerus-Wagner, Johanna. *Deutsche katholische Dichter der Gegenwart*. Glock & Lutz, 1950.
- Strauß, Botho. „Eine nicht geheure Begegnung. Der große vergessene Dichter Konrad Weiß ist ein Mystiker, ein Sprachkünstler, ein erratischer Brocken in der deutschen Literatur“. *Die Zeit*, Nr. 26, 18.07.2003, S. 41-42.
- Strauß, Botho. *Der Untergehende auf Zehenspitzen*. Carl Hanser, 2004.
- Voß, Torsten. „Ästhetisch konstruierte Traditionen? Poetiken des Katholizismus als/und romantische Programmatiken bei Novalis und Chateaubriand“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Nr. 44, 2, 2019, S. 442-470.
- Weiß, Konrad. *Deutschlands Morgenspiegel. Ein Reisebuch in zwei Teilen*. Kösel, 1950.
- Weiß, Konrad. *Dichtungen und Schriften. Erster Band: Gedichte 1914-1939*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Kösel, 1961.
- Willems, Brian. *Hopkins and Heidegger*. Continuum, 2009.
- Woestijne, Karel van de. *Tödlicher Herbst. Gedichte*. Aus dem Flämischen von Heinz Graef. Karl Alber, 1941.

GDY JĘZYK STAJE SIĘ OBRAZEM:
KONKRETNE METAMORFOZY WE WSPÓŁCZESNEJ LIRYCE KATOLICKIEJ –
KONRAD WEIß I GERARD MANLEY HOPKINS

Streszczenie

Dlaczego obrazowość poezji jest bliższa religii lub religijnemu doświadczeniu niż podporządkowany zinstrumentalizowanemu rozumowi język dyskursu? Być może dlatego, że jest on zbyt nastawiony na dialogiczność. Alternatywa opiera się na swoistości religijnego i estetycznego doświadczenia poza przyczynowo-praktyczną łącznością. W jaki sposób można to ukazać? W jaki sposób za pomocą języka i poprzez język zostaje przerwana komunikacja i jak przemawia język, gdy stara się on połączyć religię z poezją. Poglądowość oferuje swego rodzaju konkretyzację. Literatura stosuje zatem tropy, aby uniknąć rozległych i wieloznacznych opisów. Obraz wyostża każde zjawisko i nadaje mu przedmiotowość lub symuluje formę dającej się uchwycić obecności, równocześnie nie sugeruje jednoznacznego odczytania.

Ta jego właściwość jest szczególnie ważna w obrębie sztuki sakralnej i ikonografii. Przedstawiciele współczesnej liryki katolickiej Konrad Weiß i Gerard Manley Hopkins sięgają po nią i łączą ją z oryginalnymi koncepcjami poetologicznymi. Redukcja aspektu znaczeniowego języka i obecność obrazu w słowie poetyckim prowadzi do celowego i jednocześnie kontemplacyjnego doświadczenia lub też rozważania/recepcji dzieła zbawienia i stworzenia oraz determinuje ukrytą funkcjonalność tego rodzaju poezji, która jest silnie związana z wyznaniem.

Słowa kluczowe: katolicyzm literacki; poetyka; ideał; postrzeganie; Konrad Weiß; Gerard Manley Hopkins.

WHEN LANGUAGE TRANSFORMS INTO IMAGE:
CONCRETE METAMORPHOSIS IN CONTEMPORARY CATHOLIC POETRY –
KONRAD WEIß AND GERARD MANLEY HOPKINS

Summary

Why is it easier to link poetry and its imagery to religion than to the language of discourse that obeys an instrumental reason? Perhaps it refers too much to communicational configurations and thus to dialogicity. The alternative deals with a special evidence of aesthetic and religious experiences, without causal-practical connectivity. How can it be expressed? How is communication heard with and through language and how does this language speak when it merges religion and poetry? Visuality and pictoriality needs something like concretization. Poetry uses the ways of tropism to avoid paraphrases. The picture clarifies a situation and makes it more concrete, simulates a form of presence, without being towards a direct comprehensibility or reference.

In the field of sacred art and iconography, this is of great importance and is taken up by poets of modern literary Catholicism like Konrad Weiß and Gerard Manley Hopkins and it is associated with a certain poetological concept: To the detriment of a semantizing language, the management of the image in the lyrical word creates a presence and at the same time more contemplative encounter or contemplation/reception of the sacred events of salvation and creation, in which the hidden function of this strong denominational poetry lies.

Keywords: literary Catholicism; poetics; ideal; perception; Konrad Weiß; Gerard Manley Hopkins.