

„Repeat that, repeat“

Der Zauber der Wiederholung bei Herder und Hopkins

Vortrag an der Arbeitstagung der Schweizerischen Gesellschaft für Symbolforschung vom 1. Oktober 2011 zum Thema Wiederholung von Franziska Struzek-Krähenbühl

„Wer etwas zu sagen hat, sage es auf einmal oder führe das Bild regelmäßig fort; wiederhole sich aber nicht ewig. Wer jede Sache zweimal sagen muß, zeigt damit nur, daß er sie zum erstenmal halb und unvollkommen sagte.“¹ Mit diesen Worten bringt Johann Gottfried Herder die zeitgenössische Kritik an der Wiederholung auf den Punkt. Im Lehrgespräch *Vom Geist der Ebräischen Poesie* vertritt Alcyphron diesen Standpunkt der Aufklärer, währenddem Eutyphron, der belehrende Dialogpartner, die Wiederholungen in der hebräischen Dichtung als ursprüngliche und natürliche Ausdrucksweise der Poesie verteidigt. So wendet dieser gegen die Kritik ein: „Haben Sie noch nie einen Tanz gesehen? und nichts vom Chorgesange der Griechen, der Strophe und Antistrophe, gehört? Wie, wenn die Poesie der Ebräer ein solcher Tanz, ein kurzer und einfacher Chorgesang wäre?“ (H11, 235) Bei der klaren Sprache des Verstandes herrscht das logische Schliessen eines Gedankens aus einem anderen vor und Wiederholungen sind dabei redundant und zu vermeiden. Tanz und Gesang hingegen entfalten ihre Wirkung aus der rhythmischen Wiederkehr von Elementen. Nach Herder neigt nun die Poesie von Natur aus ebenfalls zu rhythmischen Wiederholungen.

Welche Rolle spielt das Phänomen Wiederholung in der Poesie? Welche Wirkung erzielt sie? Diese und weitere Fragen sollen anhand Herders und Hopkins' Überlegungen zum Parallelismus sowie eines Gedichts von Gerard Manley Hopkins untersucht werden.

Johann Gottfried Herder: Wiederholung als natürliche Rhythmik

Wie im oben erwähnten Lehrgespräch entwirft Herder auch in den *Fragmenten zu einer ‚Archäologie des Morgenlandes‘* den Gedanken der Wiederholung als Grundprinzip der Dichtung. Er spürt der orientalischen Poesie nach und leitet daraus allgemeine Bestimmungen für die Dichtkunst ab. Dabei greift er auf die Untersuchungen des Bischofs Robert Lowth zurück: „Lowth hats bewiesen, daß die ganze Hebräische Dichtkunst einen Parallelismus, eine Symmetrie von Zeilen liebe, die bald Synonymisch, bald Antithese, bald Veränderung des vorigen Sinnes ist: und das kann ihm niemand läugnen, der Psalmen, Propheten und Hiob gelesen.“² Herder erkennt in der Sprache der Bibel eine poetische Qualität und zugleich ein Beispiel ursprünglicher, natürlicher und gottnaher Dichtung, die sich nicht an die Vorschriften der aufklärerischen Regelpoetiken hält.³ Doch Herder bezieht sich bei seinen Überlegungen nicht nur

1 Johann Gottfried HERDER, „Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben, und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes“ (1782/1787), *Herders Sämtliche Werke* 11, hg. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1879, 213–244 [= H11], 235.

2 Johann Gottfried HERDER, „Fragmente zu einer ‚Archäologie des Morgenlandes‘“ (1769), *Herders Sämtliche Werke* 6, hg. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1883, 1–131 [= H6], 40. Herder bezieht sich wohl auf Robert Lowths *De sacra poesia Hebraeorum* (1753) und *Isaiah* (1779).

3 Die Auffassung der Bibel als literarischen Text wurde von Herders Rezipienten kaum aufgenommen. Ein

auf die Hebräer. Er verteidigt das Moment der Wiederholung in der Dichtkunst überhaupt und erklärt es als Grundphänomen aller Poesie. Dabei löst er das Prinzip der Parallelenbildung von einer rein rhetorischen Kategorie und versteht unter Parallelismus generell die Wiederholung formaler und inhaltlicher Elemente in der Dichtung. Er sei die „leichteste, gefälligste Symmetrie in Gedanken, Bewegung, Rhythmus und Bau der Worte“. Als Beispiel für die „Symmetrie im Versbau“ nennt er den Reim, der als Parallelismus *par excellence* „die natürliche Rhythmik des Ohrs“ ausmache (H6, 42f.). Er geht dabei nicht von einer reinen Wiederholung des Gleichen aus, sondern schließt auch Variationen in den Begriff des Parallelismus mit ein. So wird der Parallelismus und somit das Phänomen der Wiederholung zum Inbegriff des Poetischen.

Mit dem Ausdruck „natürliche Rhythmik“ spricht Herder nicht nur die Verwandtschaft von Poesie und Musik an, sondern auch die Nähe der beiden Künste zur Natur. Denn die Rhythmen in der Poesie stehen in Analogie zu den Rhythmen der Natur, etwa dem zyklischen Wechsel von Jahreszeiten, von Tag und Nacht, aber auch dem Atemrhythmus oder dem wiederkehrenden Wechsel von Ruhe und Aktivität. Dementsprechend formuliert Herders Zeitgenosse Novalis pointiert: „Hat man den Rhythmus der Welt weg – so hat man auch die Welt weg.“⁴ Dabei kann „weg haben“ einerseits als „verstanden haben“ aufgefasst werden (man hat die Welt begriffen, wenn man ihre Periodizität verstanden hat), andererseits als „entfernt haben“ (ohne die rhythmischen Wiederholungen gäbe es keine Welt, sie *sind* die Welt). Wie die natürlichen Rhythmen den Gang der Welt bestimmen, machen für Herder die sprachlichen Rhythmen das Wesen der Poesie aus.

Herder bezieht sich jedoch nicht nur auf die Naturrhythmen, wenn er von Natur spricht. ‚Natürlich‘ bedeutet für ihn auch ‚näher am Ursprung‘. Das Sprechen in Klangwiederholungen und -variationen sei demnach natürlicher als das Sprechen in abstrakten Begriffen oder künstlicher Rhetorik. So erklärt er den Parallelismus in der Poesie anthropologisch, nämlich als natürliche und ursprüngliche Komponente des Menschseins. Nach Herder muss der Parallelismus aus den Tänzen und der Musik des Volkes entstanden sein, und zwar nicht nur bei den Morgenländern, sondern bei allen Poesien „wilder Völker“ (H6, 41). Nachdem zunächst die Empfindungen in „Ausrufung oder Seufzer“ und ohne „Beredsamkeit“ oder „logische Deutlichkeit des Verstandes“ ausgedrückt worden seien (H6, 42), sei gleich darauf die Poesie bzw. der Parallelismus als erste, urtümliche und natürliche Ordnung ins Spiel gekommen:

So bald nun über diese einzelnen Ausbrüche von Bildern und Empfindungen Etwas Kunst, Anordnung und Bildung kam: so bald sich die Musik mit den Tönen des Herzens verband, und Tanz und Gesang mit dem aufstürmenden Jauchzen der Freude, so bald Harfe und Saitenspiel die Seele zu mäßigen anfang, die in grossen Bildern und Gedanken aufflog; was in der Welt natürlicher, als daß die einzelnen Ausdrücke der Seele geordnet, geregelt, verbunden wurden? und welche Ordnung, welche Regel und Verbindung in der Welt war da natürlicher, ungekünstelter, einfältiger, als eben dieser Parallelismus? (H6, 42)

Der Sprachursprungsforscher spricht hier seine Theorie der ‚Lebensalter einer Sprache‘ an,

Grund dafür könnte etwa die Befürchtung einer damit einhergehende „Profanisierung“ des Bibeltextes sein. Vgl. Wulf KÖPKE, „Vom Geist der Ebräischen Poesie. Biblisch-orientalische Poesie als alternatives Vorbild“, *Herder Jahrbuch/Herder Yearbook* VII (2004), 89–101, 91f.

⁴ NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs* III, hg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, ²1968, 309.

die er in den Fragmenten *Über die neuere deutsche Literatur* behandelt. Dort vergleicht er die Entwicklung der Sprache mit den menschlichen Altersstufen. Dem menschlichen Kindesalter entspricht die affektive, raue Sprache der Töne, dem jugendlichen Alter die sinnliche, bildliche, poetische Sprache, dem männlichen Alter die schöne, geregelte Prosa mit abstrakten Worten und dem hohen Alter die philosophische Sprache.⁵ Dabei gilt für die Sprache: „Je mehr sie Kunst wird, je mehr entfernt sie sich von der Natur“.⁶ Dabei wird unter „Kunst“ das Künstliche, Abstrakte und Regelhafte verstanden.

Herder spricht der Poesie mehr Kraft, Sinnlichkeit und affektive Wirksamkeit zu als der logischen Begriffssprache und wertet sie höher. Ähnlich wie bei Rousseau wird dadurch eine Gesellschaftskritik geäußert, doch Herder empfiehlt nicht die Rückkehr zum Anfang, sondern die Rekonstruktion des Verlorenen auf der Basis der Bedingungen der Gegenwart.⁷ Die Poesie soll nach Herder wieder „Rede des Affekts“ sein, denn diese sei der „Pulsschlag der Natur“: „Für den Verstand allein dichtet die Poesie nicht, sondern zuerst und zunächst für die Empfindung. Und ob diese den Parallelismus nicht liebet? Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle, das ist Parallelismus.“ (H11, 237) So sagt er von den wilden Völkern:

„[S]ie mögen in Norden oder Westen, in Wäldern oder auf Bergen gewohnt haben: Skandinavier und Nordamerikaner, Letten und Lappländer: je mehr sich ihre Sprache der Poesie, und ihre Poesie dem Liede, dem Erhabnen, dem Zaubermäßigen nähert, desto mehr wird sie Antiphonie! Parallelismus!“ (H6, 41)

Die bildliche Sprache soll „bezaubern“.⁸ Und die Zauberkraft der Poesie entsteht gerade durch die Wiederholung und den dadurch entstehenden Rausch der Klänge.

Gerard Manley Hopkins: Die Kraft der Wiederholung

Herder erfindet den Parallelismus-Begriff nicht neu, verleiht ihm aber einen neuen Wert und macht ihn zu einem Kernbegriff seiner Poetik. Dichter wie Hölderlin, Novalis oder Friedrich Schlegel greifen später auf Herders Begriff zurück.⁹ Auch Roman Jakobson bezieht sich in seinem Text *Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart* auf Herder. So werden auch für ihn im Parallelismus die „tragenden Prinzipien der Poesie“ transparent.¹⁰ Jakobson erklärt die poetische Funktion damit, dass die Poesie mit Wiederholungen von

5 Johann Gottfried HERDER, „Über die neuere deutsche Literatur“, *Werke in zehn Bänden* 1, hg. Martin Bollacher et al. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, 181–184.

6 Herder, „Über die neuere deutsche Literatur“, 183.

7 Vgl. Ulrich GAIER, *Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1988, 40.

8 Herder, „Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente“, *Werke in zehn Bänden* 1, 70.

9 Hölderlin bezieht sich in seiner Schrift „Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen“ (1790) auf Herder und erklärt, dass das Ohr mit dem einfachen Sinn nicht zufrieden sei und nach Wiederholung und Rhythmus verlange. (Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* 4,1, hg. Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 1961, 184.) Zur Bedeutung des Parallelismus-Begriffs für die frühromantische Theorie des Ästhetischen vgl. Winfried MENNINGHAUS, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

10 Roman JAKOBSON, „Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart“ (1966), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, 264–310, 264.

Äquivalenzen und Differenzen arbeitet. Zwar wertet Jakobson das Natürliche und Einfältige nicht so hoch wie Herder, aber er fasst die symmetrischen, variativen und antithetischen Parallelstrukturen ebenfalls als universale Grundstruktur der Poesie auf.¹¹ Jakobson stellt jedoch seinen Überlegungen nicht ein Zitat von Herder, sondern von Gerard Manley Hopkins voran: „Die kunstwerkliche Seite der Poesie, vielleicht sogar alles Kunstwerk läßt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus [...]“.¹²

Das Zitat stammt aus Hopkins' Studie *Poetic Diction* aus dem Jahre 1865, wo sich der Jesuit ebenfalls mit dem Parallelismus als dem Inbegriff der Poesie beschäftigt.¹³ Wie Herder fasst er dabei den Begriff des Parallelismus weit. Er unterscheidet zwei Arten von Parallelismus, den deutlich abgesetzten oder schroffen Parallelismus („the marked or abrupt kind of parallelism“, J 85) und den chromatischen Parallelismus („the chromatic parallelism“, J 85). Die erste Art bezeichnet Parallelen mit einem deutlichen Gegensatz. Dazu zählt er die Metapher, das Gleichnis, die Parabel etc., bei denen die Wirkung auf der Gleichheit von Dingen beruht, aber auch die Antithese, den Kontrast etc., wo sie auf der Ungleichheit beruht. Zur ersten Form des Parallelismus ordnet er aber auch Rhythmus, Metrum, Alliteration, Assonanz und Reim zu. Die zweite Form der Parallelenbildung ist mehr transitorischer oder chromatischer Art. Dazu gehören Abstufung, Intensivierung, Steigerung, Tönung etc.

Da die poetische Sprache mit ihren Parallelismen, Wiederholungen und Symmetrien intensivere Ausdrucksweisen bietet als die Alltagssprache oder die philosophisch-begriffliche Sprache, die beide den Parallelismus oftmals nur als Störung erfahren, ist sie für Hopkins „stärker“ als die gewöhnliche oder begriffliche Sprechweise und ermöglicht dadurch eine „stärkere“ Denkweise. „An emphasis of structure stronger than the common construction of sentences gives asks for an emphasis of expression stronger than that of common speech or writing, and that for an emphasis of thought stronger than that of common thought.“ (J 85)¹⁴ Hopkins unterstreicht seine These, indem er die Wendung „stronger than“ gleich drei Mal wiederholt.

Wie Herder akzentuiert Hopkins die Kraft der Wiederholung. Er teilt mit Herder sogar die Ansicht, dass auch das Denken durch die Wiederholung „stärker“ werden könne. Denn, obwohl Herder hervorhebt, dass der Parallelismus vor der „logischen Deutlichkeit des Verstandes“ entstanden sei und sich also von Intention, Logik und Sinn trenne, räumt er zugleich ein, dass auch die Lehre bestärkt werden könne, wenn auch nicht mit rationalen Argumenten, sondern mit Ausdruckskraft. So notiert er zu den Parallelen: „Die beiden Glieder bestärken,

11 Jakobson, „Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart“, 296.

12 Jakobson, „Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart“, 265.

13 Gerard Manley HOPKINS, „Poetic Diction“ (1865), *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, hg. Humphry House and Graham Storey. London: Oxford University Press, 1966, 84–85 [= J]. Der Kommentar der Ausgabe „The Collected Works“ von Lesley Higgins legt nahe, dass sich Hopkins hier wie Herder auf Robert Lowth's Schrift über die Hebräische Poesie beziehe. Vgl. Lesley HIGGINS (ed.), *The Collected Works of Gerard Manley Hopkins* IV, hg. Lesley Higgins. Oxford Essays and Notes. Oxford: Oxford University Press, 2006, 122.

14 „Eine Betonung der Struktur, die stärker ist, als es die übliche Satzkonstruktion vorschreibt, verlangt nach einer Betonung des Ausdrucks, die stärker ist als die der gewöhnlichen Rede- oder Schreibweise, und diese wiederum nach einer Betonung des Gedankens, die stärker ist als die des gewöhnlichen Denkens.“ Gerard Manley HOPKINS, „Die poetische Diktion“, *Gedichte, Schriften, Briefe*, hg. Hermann Rinn, übers. Ursula Clemen. München: Kösel, 1954, 259–262 [= G], 261.

erheben, bekräftigen einander in ihrer Lehre oder Freude.“ (H11, 237)

Herder und Hopkins attestieren beide dem Parallelismus die Fähigkeit, den Sinn des Gesagten zu verstärken, dennoch betonen sie das Primat der Form über den Inhalt. In *Poetry and verse* notiert Hopkins, dass Intention und Inhalt in der Dichtung nicht die einzigen Aspekte der Mitteilung seien, denn Klangwiederholungen und -variationen entfalten ihre Wirkung jenseits vom Inhalt und kommen zur Wiedergabe des rein Gedachten dazu. Er fordert sogar, dass der Sinn zugunsten von Rhythmus, Musik und Schwingung zurücktreten solle. „Poetry is speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning.“ (J 289)¹⁵ Für Hopkins ist der Inhalt nur ein Element, das nötig ist, die um ihrer selbst willen betrachtete Form zur Entfaltung zu bringen. Die Formschönheit zeigt sich vor allem im Parallelismus und entfaltet sich insbesondere im Vers, da dieser teilweise oder ganz die gleiche Klangfigur wiederholt.

Die drei Momente der Wiederholung

Sowohl Herder wie auch Hopkins fordern das Zurücktreten des Inhalts zugunsten des Parallelismus, schreiben aber zugleich der Wiederholung die Kraft der Sinnverstärkung zu. Dieser scheinbare Widerspruch in ihren Äusserungen liegt am paradoxen Phänomen der Wiederholung selbst. Man ist nämlich zunächst versucht zu denken, die Wiederholung eines Wortes würde seinen Sinn verstärken, da die Verdopplung der Bedeutung ihr mehr Gewicht gebe. Doch die Wiederholung kann den Sinn nicht nur stärken, sondern auch schwächen. Indem die Wiederholung eines Wortes auf das Wort als Wort aufmerksam macht, tritt der Inhalt, der Sinn des Gesagten hinter die Form des Sagens zurück. Dies kann das Wort für einen Augenblick bedeutungslos machen. So gehört auch die ‚Sinnentleerung‘ zur Wiederholung. In seinem Buch *Lesen und Schreiben* weist Hans-Jost Frey auf diese doppelte und widersprüchliche Wirkung der Wiederholung hin. Sie verstärkt einerseits den Sinn, andererseits entleert sie ihn.¹⁶ Die Wiederholung löst ein Oszillieren zwischen Sinnentleerung und Sinnintensivierung aus.

Als Beispiel für den ambivalenten Charakter der Wiederholung nennt Frey das Abschreiben.¹⁷ Er bezieht sich dabei auf Walter Benjamin, der den Text mit einer Landstrasse vergleicht: „Die Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan darüber fliegt. So ist auch die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt.“¹⁸ Wer einen Text abschreibt, lernt den Text anders und genauer kennen, während derjenige, der den Text bloss liest, eine oberflächliche Sicht erhält. So kann das wiederholende Abschreiben dazu verhelfen, den Sinn des Textes besser zu verstehen. Doch das Abschreiben kann auch in Sinnleere abgleiten. Beim Kopieren des reinen Sprachmaterials gerät der Inhalt des Geschriebenen aus dem Blick. So bewirkt das abschreibende Wiederholen des Textes nicht nur eine

15 „Dichtung ist Rede [...], die um ihrer selbst willen angehört wird und Interesse weckt außer und neben dem Interesse am Sinn.“ (G 263)

16 Hans-Jost FREY, *Lesen und Schreiben*, Basel: Engeler, 2003, 70–76.

17 Frey, *Lesen und Schreiben*, 63.

18 Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, IV, I, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974ff., 90.

Sinnintensivierung, sondern auch eine Sinnentleerung.¹⁹

Das Phänomen der Wiederholung erschöpft sich aber nicht im Oszillieren zwischen Sinnintensivierung und Sinnentleerung. Es gesellt sich noch eine dritte Komponente dazu, die sich bei der Wiederholung einstellen kann. Indem die Aufmerksamkeit vom Sinn weg gerichtet wird, wird ein Raum eröffnet, in dem etwas Neues geschehen kann. Es sei noch einmal Benjamin zitiert. In *Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen* empfiehlt dieser nämlich die Technik des Abschreibens noch aus einem weiteren Grund: „Das Aussetzen der Eingebung fülle aus mit der sauberen Abschrift des Geleisteten. Die Intuition wird darüber erwachen.“²⁰ Gerade weil beim Abschreiben die Aufmerksamkeit nicht dem Mitteilungsgehalt gilt und es in die Nähe eines intentionlosen Schreibens gelangt, kann über diesem Ablassen von Intention die Intuition erwachen. Die Kraft der Wiederholung befördert einen nicht rationalen, meditativen oder sogar rauschhaften Bewusstseinszustand und bereitet so das Einfallen von Einfällen vor.

Dieses Phänomen ist jedoch nicht auf das Abschreiben begrenzt. Es kann sich zum Beispiel auch beim Wandern, das ein stetes, gleichmässiges Wiederholen der Schritte ist, Eingebung einstellen. So findet etwa Martin Heidegger im „Unscheinbaren des immer Selben“, d. h. beim Gehen des immer gleichen Feldwegs, den „Zuspruch“ des Seins. Es ereignet sich unvermittelt die Erfahrung des Seins des Seienden. So wird das Wandern zur Quelle einer Einsicht.²¹ Und Robert Walsers Dichter und Spaziergänger stellt fest: „Auf einem schönen und weitschweifigen Spaziergang fallen mir tausend brauchbare nützliche Gedanken ein. Zu Hause eingeschlossen, würde ich elendiglich verkommen und verdorren.“²²

Der Zauber des Kuckuckrufs

Hopkins, der die Kraft des Wanderns ebenfalls schätzte, betrachtete auf seinen ausgedehnten Spaziergängen immer wieder intensiv die Erscheinungen der Natur und hielt seine Beobachtungen in seinen Tagebüchern, Briefen und Gedichten fest. Im Gedicht *Repeat that, repeat* beschreibt er den Zauber der Wiederholung im Ruf des Kuckucks, der dieselben zwei Töne immer wieder wiederholt:²³

19 Frey, *Lesen und Schreiben*, 60f.

20 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, I, 106f.

21 Martin HEIDEGGER, *Der Feldweg*, Frankfurt am Main: Klostermann, 2010, 17 und 21. Zu Heidegger und Hopkins vgl. auch Willems, der die zentralen Begriffe *inscape*, *instress* sowie Ereignis, Geviert miteinander in Beziehung setzt. Brian WILLEMS, *Hopkins and Heidegger*, London: continuum, 2009.

22 Robert WALSER, „Der Spaziergang“ (1917), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* 5, hg. Jochen Greven, Zürich und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, 7–77, 50.

23 Bekannt ist der Kuckucksruf als grosse Terz und so setzt ihn auch Hopkins in seiner Vertonung von einem Gedicht mit dem Titel *Spring Ode* von seinem Dichterfreund Robert Bridges als Folge von E-Gis um (J 470). Doch dass der Ruf des Kuckucks nicht so festgeschrieben ist, wie es scheint, stellt Hopkins durch genaues Hinhören fest. In einem Brief vom 5. Juni 1882 an Robert Bridges berichtet er: „I have been studying the cuckoo's song. I find it to vary much. In the first place cuckoos do not always sing (or the same cuckoo does not always sing) at the same pitch or in the same key: there are, so to say, alto cuckoos and tenor cuckoos. In particular they sing lower in flying and the interval is then also least, it being an effort to them to strike the higher note, which is therefore more variable than the other. When they perch they sing wrong at first, I mean they correct their first try, raising the upper note. The interval varies as much as from less than a minor third to nearly as much as a common fourth and this last is the tune when the bird is in loud and good song.“ (Hopkins, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, 145f.) „Ich habe den Kuckucksruf stu-

Repeat that, repeat,
 Cuckoo, bird, and open ear wells, heart-springs, delightfully sweet,
 With a ballad, with a ballad, a rebound
 Off trundled timber and scoops of the hillside ground, hollow hollow hollow ground:
 The whole landscape flushes on a sudden at a sound.²⁴

Der Gesang des Vogels wird durch Holzstämme und Bodenmulden zurückgeworfen und durch dieses Echo verstärkt, so dass er überall zu sein scheint. Durch dieses Phänomen scheinen Landschaft und Klang zusammenzufallen. Die Erfahrung des Widerhalls des Vogelrufs aus der Bodenmulde beschreibt Hopkins auch in der Tagebucheintragung vom 16. Juni 1873. Darin vergleicht er diesen Klang mit demjenigen, der entsteht, wenn man in einen Wasserkrug bläst:

Sometimes I hear the cuckoo with wonderful clear and plump and fluty notes: it is when the hollow of a rising ground conceives them and palms them up and throws them out, like blowing into a big humming ewer – for instance under Saddle Hill one beautiful day and another time from Hodder wood when we walked on the other side of the river. (J 232)²⁵

Durch das Echo wird der Vogellaut nochmals intensiviert. Dabei klingt der repetitive Kuckucksruf an sich schon wie ein wie ein Echo seiner selbst, worauf Hopkins im Gedicht *Duns Scotus's Oxford* mit dem Ausdruck „cuckoo-echoing“ hinweist.²⁶

Die Verstärkung eines Vogelgesanges durch das Echo der Hölzer thematisiert der Dichter auch im Gedicht *Spring*. Hier wird die intensive Erfahrung allerdings durch den Gesang der Drossel ausgelöst: „[...] and thrush/ Through the echoing timber does rinse and wring/ The ear, it strikes like lightnings to hear him sing“.²⁷ Durch den repetitiven Gesang verbinden

diert und finde, daß es zahlreiche Variationen gibt. Vor allem rufen Kuckucke (oder ruft ein und derselbe Kuckuck) nicht immer in der gleichen Tonhöhe oder dem gleichen Schlüssel: es gibt, sozusagen, Alt-Kuckucke und Tenor-Kuckucke. Im besonderen ist der Ruf tiefer, wenn sie fliegen; auch ist das Intervall zwischen den beiden Tönen dann am kleinsten, da es für sie wohl eine gewisse Anstrengung bedeutet, den höheren Ton hervorzubringen, welcher deshalb auch stärker schwankt als der andere. Wenn sie aufbaumen, rufen sie zuerst falsch, ich denke, sie korrigieren ihren ersten Versuch, indem sie den oberen Ton höher ansetzen. Das Intervall variiert von weniger als einer kleinen Terz bis zu einem Abstand, der fast einer gewöhnlichen Quart gleichkommt, und eine solche Quart bildet die Melodie gerade dann, wenn der Vogel seinen Ruf laut und gut erschallen läßt.“ (G 561)

24 Gerard Manley HOPKINS, *The poetical works of Gerard Manley Hopkins*, hg. Norman H. Mackenzie. Oxford: Clarendon Press, 1990, 158. „Wiederhole dies, wiederhole,/ Kuckuck, Vogel, und öffne Ohrbronnen, Herzquellen, köstlich süß,/ Mit einem Reigenlied, einem Reigenlied, einem Widerschall/ Von gewälzten Stämmen und Mulden des Hügelhanggrundes,/ hohlen hohlen hohlen Grundes:/ Die ganze Landschaft erschimmert mit eins auf einen Ton.“ (Übers. von Ursula Clemens, G 195.) In *Zwischen den Zeilen* 7/8 wurde das Gedicht von Felix Philipp Ingold, Oskar Pastior, Joachim Sartorius, Raoul Schrott und Schuldt übersetzt. In der Ausgabe befindet sich zudem ein Kommentar von Hans-Jost Frey, der über das Übersetzen nachdenkt. Hans-Jost FREY, „Das Zwischen-Wissen“, *Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik* 7/8 (1996), 254–263.

25 „Manchmal höre ich den Kuckuck mit wunderbar klaren, vollen und flötenartigen Tönen rufen; diese entstehen wohl dann, wenn die Höhlung einer Bodenwelle uns die Töne verdeckt, sie wie zwischen Handflächen einschließt und dann ausstößt, als ob man in einen großen summenden Wasserkrug bliese – ich hörte dies zum Beispiel unter Saddle Hill an einem sehr schönen Tag und ein anderes mal vom Hodder-Wald herüber, als wir auf der anderen Seite des Flusses gingen.“ (G 349)

26 Hopkins, *The poetical works*, 156.

27 Hopkins, *The poetical works*, 142. „[...] und die Drossel/ Durch das Gehölz im Widerhall so das Ohr/ Spült und wringt – es trifft wie Blitze, sie singen zu hören;“ (G 59)

sich Klang („ear“) und Bild („lightnings“) als Effekt. Geoffrey Hartman entdeckt diese Erfahrung bei mehreren Gedichten des Jesuiten²⁸ und beschreibt dies als „sight-sound image“.²⁹ Genau dieses Geschehen finden wir auch im Kuckucksgedicht. Durch den Effekt der Klangwiederholung geschieht eine plötzliche Verwandlung der gesamten Landschaft. In dieser Erfahrung gehen Bild („landscape“) und Klang („sound“) plötzlich in einer Ganzheit auf: „The whole landscape flushes on a sudden at a sound“. Die Sukzessivität des Kuckucksrufs fällt mit der Simultanität des augenblicklichen Aufblitzens der Landschaft zusammen. So führt die Repetition der Lautfolge des Kuckucksrufs zur Erfahrung einer Ganzheit.

Die Wirkung des Kuckucksrufs muss aber noch intensiver sein als diejenige des Drosselgesangs, weil das Moment der Wiederholung noch dominanter vertreten ist. Hopkins spricht im Gedicht *The May Magnificat* sogar von „magic cuckoo call“.³⁰ Doch das Magische des Kuckucksrufs besteht für Hopkins nicht nur in der Wiederholung. Dies zeigt sein Lehr-Dialog mit dem Titel *On the origin of beauty* auf, denn auf der Suche nach einer Bestimmung des Wesens der Schönheit kommen die Gesprächspartner auf ein Kuckucksgedicht von William Wordsworth zu sprechen. Hanbury erklärt dem Ästhetik-Professor Middleton: „I am sure there is in the higher forms of beauty – at least I seem to feel – something mystical, something I don’t know how to call it.“ (J 95)³¹ Als Beispiel zitiert er die erste Strophe des Gedichts *To the Cuckoo* von William Wordsworth:

O blithe New-comer! I have heard,
I hear thee and rejoice.
O Cuckoo! Shall I call thee Bird
Or but a wandering Voice?

Und er schliesst die Frage an: „Now is there not something mystical there, or is it all in plain broad daylight?“ (J 95) Im Gedicht von Wordsworth wird der Kuckucksruf als geheimnisvoll beschrieben, da man ihn oft hört, ohne den Vogel zu sehen. Die Welt vibriert vom Kuckucksklang, doch der Vogel selbst bleibt unsichtbar. Der Klang des Vogelrufs und das Bild der Landschaft werden auf diese magische Weise eins, indem sie dem Wahrnehmenden beide als substanzlos erscheinen. So heisst es bei Wordsworth in der letzten Strophe: „O blessed Bird! the earth we pace/ Again appears to be/ An unsubstantial, faery place“.³²

Für die Wahrnehmung des Zusammenfalls von Klang und Bild braucht es allerdings nach Hopkins eine besondere, kontemplative Geisteshaltung. Er formuliert in einer Notiz vom 9. Februar 1868, dass der Geist zwei Arten von Aktivität besitze: Sukzession der Gedankenfolge und Verweilen im kontemplativen Augenblick. „The mind has two kinds of energy, a transitional kind, when one thought or sensation follows another [...]; (ii) an abiding kind [...], in which the mind is absorbed [...], taken up by, dwells upon, enjoys a single thought: we may

28 Geoffrey H. Hartman stellt etwa in Hopkins berühmten Gedicht *The Windhover* fest: „Sound and sight are combined“, vgl. Geoffrey H. HARTMAN, „The Dialectic of Sense-Perception“, in: Harold Bloom, ed., *Gerard Manley Hopkins (Modern Critical Views)*, New York: Chelsea House Publishers, 1986, 15–28, 17.

29 Hartman, „The Dialectic of Sense-Perception“, 17.

30 Hopkins, *The poetical works*, 154.

31 „[...] doch ich bin sicher, daß es in den höheren Formen der Schönheit noch etwas anderes gibt – wenigstens glaube ich es zu fühlen – etwas Mystisches, etwas, das ich nicht benennen kann.“ (G 257)

32 William WORDSWORTH, „To the Cuckoo“, *The Poetical Works of William Wordsworth*, hg. E. de Selincourt. Oxford Clarendon Press, 1969, 207–208, 208.

call it contemplation [...].“ (J 125f.) So folgt etwa beim Lesen ein Gedanke dem anderen, aber der Geist kann auch bei einem einzigen Gedanken verweilen, wenn er gleichsam von ihm ergriffen ist. Hopkins bezieht diese beiden Geistesaktivitäten auch auf die Kunst: „Art exacts this energy of contemplation but also the other one, and in fact they are not incompatible, for even in the successive arts as music, for full enjoyment, the synthesis of the succession should give, unlock, the contemplative enjoyment of the unity of the whole.“ (J 126) Diese beiden Energien des Geistes können sich verbinden, und sogar in den sukzessiven Künsten wie der Musik kann es eine Synthesis der Sukzession geben, die den Genuss des Zusammenschlusses zu einem Ganzen eröffnet.

In solchen Momenten des Zusammenfalls zu einer Ganzheit zeigt sich der Wesenskern der Dinge, den Hopkins *inscape* nennt.³³ Dieser Neologismus ist ein Schlüsselbegriff in seiner Poetologie. Im Wort *landscape* des letzten Verses des Kuckucksgedichts klingt das Wort *inscape* an („The whole landscape ...“). Man geht davon aus, dass der Begriff *inscape* sogar nach dem Wort *landscape* gebildet ist.³⁴ Das Wort *landscape* ist ein niederländisches Lehnwort (von *lantscap* oder *landschap*), das zusammen mit der holländischen Landschaftsmalerei nach England eingewandert ist.³⁵ Zunächst war *landscape* ein Terminus aus der Malerei und meinte eine Landschaft im Bild, später wurde der Begriff übertragen auf die natürliche Landschaft. Dies erklärt das Suffix *-scape*, denn die englische Form des Suffixes wäre *-ship*, wie etwa bei *friendship*. Das Suffix *-scape* lehnt sich zugleich akustisch an das Wort *shape* (Form) an. *Inscape* meint entsprechend das innere Formgesetz der Dinge, das in ihnen zur Erscheinung kommt: „Suggested presumably by ‘landscape’: an ‘inscape’ is any kind of formed or focussed view, any pattern discerned in the natural world.“³⁶

Eng mit dem Begriff *inscape* verbunden ist auch der Neologismus *instress*. Harold Bloom erklärt prägnant: Hopkins prägte den Neologismus *inscape*, „for every natural pattern he apprehended“ und den Neologismus *instress* für „the effect of each pattern upon his own imagination.“³⁷ *Inscapes* können *instress* als Effekt haben. Die Notizbücher von Hopkins sind voll von Beobachtungen von *inscape* und *instress* in der Natur.

Oft hängt bei Hopkins das Erleben von *inscape* mit einer Ganzheitserfahrung zusammen. Beim Erfassen des inneren Wesenskerns der Dinge schliesst sich das Fließende, das Lineare in einer *coincidentia oppositorum* zu einer simultanen Einheit zusammen. Gerhard Bruederlin erklärt entsprechend: „‘Inscape’ is thus a cognitive framework relating to the whole of reality.“³⁸ Beim Kuckucksgedicht wird die Erfahrung von *inscape* und *instress*, d. h. die Erfahrung

33 Hopkins wurde bei der Entwicklung des *inscape*-Konzepts vom Franziskanischen Philosoph Duns Scotus (1265–1308) beeinflusst. Scotus betonte, dass jedes Individuum eine eigene „Form“ habe, eine „haecceitas“ oder „thisness“ von Menschen und Naturdingen.

34 Vgl. Austin WARREN, „Instress of Inscape“, in: Bloom, *Gerard Manley Hopkins (Modern Critical Views)*, 5–14, 8 sowie Hans-Jost FREY, *Dante. Fünfundzwanzig Lesespäne*. Basel: Engeler, 2008, 237.

35 Vgl. hierzu Frey, Dante, 237 und *The Oxford Dictionary of English Etymology*, hg. C. T. Onions. Oxford University Press, 1966, 514.

36 Warren, „Instress of Inscape“, 8.

37 Harold BLOOM, „Introduction“, in: *Gerard Manley Hopkins. (Modern Critical Views)*, 1–3, 2.

38 Gerhard BRUEDERLIN, „...it strikes like lightnings to hear him sing“: *The Pattern of Contrast and Union in Gerard Manley Hopkins' Work and its Relation to Poetic Creativity and Religious Mimesis*. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft, 1987, 19. Bruederlin betont, dass für Hopkins „change, difference, and movement“ in seinem „concept of perception“ sehr wichtig sei, aber dass „the final revelation of being seems still for him to be a momentary, almost static effect, comparable to a film being stopped to give everybody a

einer Ganzheit durch das plötzliche Zusammenfallen von Klang und Bild vorbereitet durch die Wiederholung, die „natürliche Rhythmik“ des Vogelrufs.

Wiederholung als Formschönheit im Gedicht

Inscap liegt in den Dingen der Natur, aber auch in der Kunst. In einem Brief vom 15. Februar 1879 an seinen Dichterfreund Robert Bridges schreibt Hopkins, der sich auch als Maler und Komponist betätigte: „But as air, melody, is what strikes me most of all in music, and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling ‘inscape’ is what I above all aim at in poetry.“³⁹ Und in *Poetry and verse* notiert er: „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)⁴⁰ Dabei muss *inscape* nicht unbedingt schön sein, aber: „Beauty is the virtue of inscape.“ (J 289) Die Schönheit zeigt sich wiederum vor allem in der Form.

Entsprechend ist das Kuckucksgedicht mindestens so sehr auf die Sprache mit ihren Parallelismen selbst ausgerichtet als auf Inhalt und Mitteilung. Wie der Vogelgesang will auch das Gedicht mit den Klangwiederholungen den Effekt der Erfahrung von *inscape* erreichen. Es strebt die alles einigende Macht des Kuckuckslieds selbst an. So beschreibt es nicht nur die Wirkung des Vogelgesangs in der Natur, sondern setzt sie zugleich inhaltlich und formal um.⁴¹ Die „natürliche Rhythmik“ des Kuckucksrufs fungiert dabei als Vorbild für die Poesie.

Die Magie des Kuckucksrufs entspricht also dem Zauber des Gedichts. Der Kuckuck kann somit für den Dichter selbst stehen und sein Ruf für die Dichtung, seine ‚Ballade‘. Hopkins wählt hier für die Allegorie des Dichters nicht etwa einen Greifvogel wie den Habicht, Bussard oder Falken, die für ihre Zielgerichtetheit berühmt sind, sondern den Kuckuck, dessen dominantes Merkmal der dasselbe Intervall wiederholende Ruf ist. Damit verweist er auf das Moment der Wiederholung als Inbegriff der Poesie.

Der Effekt des Vogelgesangs wird im Gedicht im Wesentlichen auf vier verschiedene Weisen erzeugt. Zunächst geschieht die Umsetzung des Vogelrufs mimetisch-onomatopoetischer Art, indem in der dreifachen Wiederholung von „hollow“ akustisch das Intervall des Kuckucksrufs anklingt. Zweitens verweisen die zahlreichen Repetitionen auf das charakteristische Merkmal des Vogellauts: die Wiederholung. Das Kuckucksgedicht verfügt über zahlreiche Parallelismen, d. h. Wortrepetitionen, Assonanzen und Alliterationen. So gibt es etwa eine doppelte Wiederholung der Worte „repeat“ und „ground“ sowie der Wendung „with a ballad“. Die dreifache Wiederholung von „hollow“ wird eingerahmt von „ground“, so dass eine chiasmatische Struktur entsteht: „ground, hollow hollow hollow ground“. Eine Assonanz erscheint, wenn etwa „hollow“ in „whole“ nachklingt. Das Verfahren der variierenden Wie-

close-up view of an enlarged shot.“ Bruederlin, „...it strikes like lightnings to hear him sing“, 11.

39 Gerard Manley HOPKINS, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, hg. Claude Collier Abbott. London: Oxford University Press 1970, 66. „Aber da in der Musik die Weise, die Melodie das ist, was mich am stärksten anrührt, und in der Malerei die Komposition, so strebe ich auch in der Dichtung vor allem nach der Komposition, dem Muster oder der Ingestalt, wie ich es zu nennen pflege.“ (G 543f.)

40 „Dichtung ist tatsächlich eine Rede, die keine andere Aufgabe hat, als die Ingestalt [inscape] der Rede um der Ingestalt willen zu tragen – und daher muß man auch bei der Ingestalt verweilen.“ (G 263)

41 Zu Hopkins’ Parallelisierung der Klangerfahrung durch das Gedicht mit derjenigen durch den Vogelgesang vgl. auch Frey, „Das Zwischen-Wissen“, 254–263.

derholung zeigt sich auch in den Alliterationen, etwa „trundled timber“ oder „sudden sound“.

Diese Klangbeziehungen spiegeln auch semantische Beziehungen. Der Widerhall („rebound“) des Echos („sound“), das durch den Hohlraum im Boden („ground“) entsteht, wird im Gedicht klanglich unterstützt, indem die Wörter „rebound“, „ground“ und „sound“ durch den Reim aufeinander bezogen sind. Das Echo ist akustisch durch die Klangwiederholungen, insbesondere im Reim präsent, zugleich wird es aber auch visuell umgesetzt, so etwa durch das Enjambement nach „rebound“: „with a ballad, a rebound/ Off trundled timber and scoops of the hillside ground“). In „rebound“ (Widerhall, Zurückprallen) steckt zudem das Wort „bound“ (Grenze). Die Versgrenze wird auf akustischer und visueller Ebene durch das Enjambement übersprungen. Darüber hinaus ist die zurückwerfende, zirkuläre Eigenschaft des Echos visuell in den Rundungen der Hölzer sowie der Bodenmulden präsent. Sogar der etymologische Ursprung von „trundle“ geht auf Altenglisch „trendel“ (Zirkel) zurück und verweist auf die gebogene Form der Baumstämme.⁴² Somit werden Klang und Bild auf formaler Ebene im Gedicht verbunden. Das Zusammenspiel von Klang und Bild ist auch eine Wirkung des Vogelgesangs und somit ein dritter Aspekt der Ähnlichkeit zwischen Gedicht und Kuckucksruf.

Die drei Momente der Wiederholung, die Oszillation von Sinnintensivierung und Sinnentleerung sowie das dritte, ‚magische‘ Moment treten am Schluss des Gedichts konzentriert auf: „hollow hollow hollow ground:/ The whole landscape flushes on a sudden at a sound“. Auf der sprachlichen Ebene bewirkt die Repetition von „hollow hollow hollow“ zugleich eine Sinnintensivierung und eine Sinnentleerung. Die Sinnentleerung wird semantisch unterstützt durch das Hohle („hollow“). Im „o“ klingt zudem onomatopoetisch der Klang des Wasserkrugs („like blowing into a big humming ewer“) an. Dieses Hohle wird jedoch wiederum klanglich mit dem Ganzen („whole“) verbunden. Die Sinnentleerung durch die Wiederholung von „hollow“ führt zu einer Ganzheitserfahrung. Unterstützt durch die Klangassoziation „whole“ und „hollow“ wird das Hohle zum Ganzen. So ist auch im Gedicht das Sukzessive des Klanges mit der augenblicklichen Erfahrung von Ganzheit aufeinander bezogen. Die Alliteration „sudden sound“ betont das Geschehen zusätzlich.

Vor allem aber wird dies unterstützt durch das, was Hopkins Sprungrhythmus („sprung rhythm“) nennt. Dieser grenzt sich von „running“ oder „common“ Rhythmus des 19. Jahrhunderts ab, ist aber keine (Neu-)Erfindung von Hopkins.⁴³ Beim Sprungrhythmus ist die Zahl der Hebungen konstant, die Zahl der unbetonten Silben jedoch nicht festgelegt: „This then is the essence of sprung rhythm: *one stress makes one foot, no matter how many or few the syllables*“⁴⁴, schreibt Hopkins an den Dichter Richard Watson Dixon am 27. Februar 1879.

42 Im Kommentar der Ausgabe *The poetical works* wird „trundle“ vom Altenglischen hergeleitet: „The *trundled* trees are curved, clumped: ‘trundle’ is a wheel, tub [...], from OE [Old English, F.S.], *trendel*, ‘a circle’ (*tryndeled*, rounded); hence ‘trundled’, wheeled“ (vgl. Hopkins, *The poetical works*, 404). Vgl. auch *The Oxford Dictionary of English Etymology*, 946.

43 „I do not of course claim to have invented *sprung rhythms* but only *sprung rhythm*; I mean that single lines and single instances of it are not uncommon in English and I have pointed them out in lecturing“, schreibt Hopkins am 21. August 1877 an Bridges. Hopkins, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, 45.

44 Gerard Manley HOPKINS, *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, hg. Claude Collier Abbott, London: Oxford University Press, 1970, 23.

Dies führt zu Versen von sehr unterschiedlicher Länge.⁴⁵ Um zu markieren, wie ein Vers rhythmisch gemeint ist, hat Hopkins oft metrische Vortragszeichen gesetzt, so auch im Kuckucksgedicht. In der Schlusszeile lässt Hopkins in „whóle lándscape“ zwei Betonungen abrupt aufeinanderprallen, was das in eins Zusammenschliessen der Landschaft klanglich unterstützt. Dies ist zugleich das, was Hopkins im engeren Sinne mit dem Wort Sprung meint: „I shd. add that the word Sprung which I use for this rhythm means something like *abrupt* and applies by rights only where one stress follows another running, without syllable between.“⁴⁶ So wird das Zusammenfallen zu einer Ganzheit im Gedicht sprachlich durch den Versrhythmus umgesetzt.

Die Wirkung des Vogelgesangs wird im Gedicht auf vielfältige Weise erzielt, zunächst mimetisch-onomatopoetischer Art, aber auch durch zahlreiche Wiederholungen, die zugleich eine Sinnleere und Sinnfülle erzeugen, durch das Zusammenspiel von Klang und Bild sowie durch den Höhepunkt, die Verbindung des Sukzessiven des Klangs mit der augenblicklichen Erfahrung einer Ganzheit, die unterstützt wird durch die abrupte Betonung des Sprungrhythmus’.

Fazit

Für Herder und Hopkins sind sprachliche Wiederholungen kein Indiz für ein unvollkommenes Sprechen. Während die Ratio mit ihrer Technik des logischen Schliessens auf Wiederholungen möglichst verzichtet, verfügt die Poesie über eine „natürliche Rhythmik“. Diese macht sogar den Inbegriff des Poetischen aus. Das Kuckucksgedicht von Hopkins zeigt exemplarisch die drei Momente, die das Wesen der Wiederholung ausmachen: die Sinnverstärkung, die Sinnschwächung und den Zauber, der aus dem Rausch der Klänge entspringt. Da sich die Poesie nicht darauf beschränkt, zielgerichtet einen Inhalt mitzuteilen, kann sie nicht nur Wiederholungen zulassen, sie erreicht vielmehr ihre Wirkung erst aus diesen.

45 Im bereits erwähnten Brief vom 21. August 1877 an Bridges erklärt Hopkins, dass ihm der Sprungrhythmus vor allem aufgrund seiner Natürlichkeit wichtig ist. Dabei führt er mit der Natürlichkeit ein ähnliches Argument ein wie Herder. „Why do I employ sprung rhythm at all? Because it is the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of speech, the least forced, the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms“ Hopkins, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, 46. „Warum ich nun überhaupt den Sprungrhythmus verwende? Weil er dem Rhythmus der Prosa am nächsten ist, d.h. dem ursprünglichen und natürlichen Rhythmus der Sprache, und weil er von allen möglichen Versmaßen das ungezwungenste, das ausdrucksvollste und am meisten emphatische ist“ (G 537).

46 Hopkins, *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, 23.