

Winfried Wehle (Hrsg.)

20. Jahrhundert

Lyrik

Sonderdruck

**STAUFFENBURG
VERLAG**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2010 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH
Postfach 25 25 · D-72015 Tübingen
www.stauffenburg.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany
ISSN 1439-0183
ISBN 978-3-86057-910-7

Inhalt

Winfried Wehle (Eichstätt) Einführung: Lyrik der Zweiten Moderne – Wandlungen einer dissidenten Sprachbewegung im 20. Jahrhundert	9
Winfried Wehle (Eichstätt) Lyrik, avantgardistisch (1909-1920)	43
Hermann H. Wetzel (Passau) Surrealistische Lyrik: Breton, Soupault, Aragon, Char	75
Thorsten Greiner (Würzburg) Die Beschwörung des Fremden – Lyrik der 30er und 40er Jahre (Supervielle, Saint-John Perse, Michaux, Char)	101
Wolfgang Asholt (Osnabrück) Das goldene Zeitalter des Chansons: Eine andere Geschichte der Lyrik?	141
Reinhard Krüger (Stuttgart) Konkretismus, Skripturalismus und die Medialität der Schrift als Felder poetischen Handelns in Frankreich nach 1945 (Michaux, Tardieu & Vian)	165
Christof Weiand (Heidelberg) Die französische Lyrik um 1960 – Bonnefoy, Butor, du Bouchet und Dupin	233
Marc Föcking (Hamburg) Lyrik und Strukturalismus – poststrukturalistische Lyrik	293
Uwe Schleypen (Eichstätt) Oulipo – poésie sous contrainte	335

8 Inhalt

Dietrich Scholler (Bochum)	
Transfugale Verse. Lyrik im Zeitalter der Digitalmoderne	381
Eva Kimminich (Potsdam)	
RapAttitüden – RapAttacken – RaPublikaner	409
Zeittafel	457

Die französische Lyrik um 1960 – Yves Bonnefoy, Michel Butor, André du Bouchet und Jacques Dupin

Christof Weiland (Heidelberg)

Die vier im Titel genannten Dichter repräsentieren mit ihren Frühwerken exemplarisch die Lyrik der 50er und der 60er Jahre im französischen 20. Jahrhundert. Ihre Rezeption gestaltet sich – auch in neuerer Zeit – sehr unterschiedlich. Während beispielsweise zu Ehren des Dichters Bonnefoy im Jahr 2006 ein internationales Kolloquium in Cerisy-La-Salle¹ stattfindet, ist zeitgleich in den französischen Buchhandlungen die kleine Einführung zu Jacques Dupin in der Serie der *Poètes d'aujourd'hui Seghers* als Erstausgabe aus dem Jahr 1974 (Railard: 1974) noch immer greifbar. Während die große Anthologie zur französischen Dichtung von Bernhard Böschenstein und Hartmut Köhler im Jahr 1990 Bonnefoy, Du Bouchet und Dupin dem Lesepublikum zweisprachig vorstellen (Böschenstein u. Köhler: 1990), bleiben die beiden letztgenannten an einschlägiger Stelle im Jahr 2001 unberücksichtigt (Köhler: 2001). Michel Butor hat als Dichter im engeren Sinn kaum je Beachtung gefunden. Erst mit der Gesamtausgabe seines literarischen Œuvres², die seit dem Jahr 2006 erscheint, könnte sich das ändern. Hier sollen die vier Dichter Seite an Seite vorgestellt werden. Wenn dabei Yves Bonnefoy ausführlicher zur Darstellung kommt, verbindet sich damit keine Qualitätszuschreibung, sondern die Einsicht in die Notwendigkeit der Beschränkung im Interesse des Lesers, dem an prägnanter Information gelegen ist.

1 Das Kolloquium fand vom 23.-30. August 2006 unter dem Titel: „Yves Bonnefoy, Poésie et Savoirs“ in Cerisy-La-Salle statt.

2 Die *Œuvres Complètes de Michel Butor sous la direction de Mireille Calle-Gruber* erscheinen seit Oktober 2006 in den Éditions de la Différence, Paris. Band IV, *Poésie I, 1948-1983*, Paris 2006.

I. Yves Bonnefoy

1. Poesie und Philosophie

Dichtung in der Moderne – nach Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé – ist „poésie sans les dieux – Dichtung ohne die Götter“³, „sous le ciel ‚mort‘“ (Bonnefoy: 1959, 166) – unter dem ‚toten‘ Himmel“ (Oster: 1994, 78). Der Tod (*la mort*), die Nacht (*la nuit*), das Nichts (*le néant*) gehören zum Absoluten dieser Welt der Überreste (*vestiges*), gegen die Bonnefoys Dichtung leidenschaftlich aufbegehrt. Wo Tod war, soll Sein werden. „La poésie doit sauver l'être, à lui ensuite de nous sauver. – Die Dichtung muss das Sein retten, dann ist es an ihm, uns zu retten.“ (Bonnefoy: 1959, 153; Oster: 1994, 70) Statt des toten Himmels das rettende Sein. Statt Schiffbruch, Untergang und Vernichtung, Rettung, „mon salut“ (Bonnefoy: 1959, 9-34, 29). Das „Vorhaben der Rettung“ (Oster: 1994, 182) („l'intention de salut“) ist „die einzige Sorge des Gedichtes – le seul souci du poème.“ (Bonnefoy: 1959, 252.)⁴

Rettung durch Dichtung, wie wahrscheinlich ist sie noch? Oder anders gefragt: Wie unwahrscheinlich ist es, dass die Dichtung im Raum der Metaphysik verloren geglaubtes Wirkpotential zurückgewinnt? *Das Unwahrscheinliche – l'Improbable* – lautet nämlich der programmatische Titel der Essay-Sammlung des Yves Bonnefoy zu Dichtung, Kunst und Kultur. Die Sorge um das Sein beflügelt die poetische Kreativität dieses Dichters. Im Zeitalter des Nichts und der Negation setzt er ganz auf Bejahung: „Affirmer, tel est mon souci.“ (Bonnefoy: 1959, 24-25) Bejahen, benennen – *affirmer, nommer* (Bonnefoy: 1959, 25), stehen im Fokus seiner Poetik. Dabei sucht Bonnefoy die Nähe der Meisterdenker der Ontologie: Platon, Plotin. Auf dem Terrain des Neoplatonismus entspinnt sich bei ihm die Frage nach dem Sein, die in der Moderne der Dichtung endgültig und negativ beantwortet schien.⁵ Bonnefoy tritt an, den Zugang

3 Bonnefoy: 1959, 147-185, 152; Oster: 1994, 68-89, 69. Die deutsche Übersetzung wird nachstehend als Oster zitiert.

4 Der Aufsatz ist ein Kapitel aus *Der Traum von Mantua – Un rêve fait à Mantoue*.

5 Der Kronzeuge dieser Negation ist der italienische Dichter Eugenio Montale. Sein Gedicht *Non chiederci la parola ...*, das 1923 entstanden ist und einer der berühmtesten lyrischen Texte der Sammlung mit dem Titel *Ossi di seppia* ist, endet mit dem für den Hermetismus – und damit für die emphatische Moderne – programmatischen Satz: „Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.“ (Hervorhebungen von Montale selbst). Vgl. Zampa: 1984, 29. Zur Datierung eb., 1059-60. Hans Hinterhäuser betrachtet das Gedicht „als Montales *Ars poetica*“. Vgl. Hinterhäuser: 1964, 56.

zum Sein über den Weg der Dichtung wieder freizulegen. Die Dichtung, genauer: die Sprache der Dichtung bestimmt das Sein –, das ist die poetologische Formel, mit der Bonnefoy um 1950 der skeptischen Moderne begegnet.

Bonnefoys Lyrik ist Seins-Lyrik und dies meint: die Elemente bzw. Phänomene, die seine poetischen Bilder aufrufen – Stein, Wasser, Licht, Stimme – sind hier und jetzt anwesend. Ihnen wohnen Zeichen der Teilhabe am Seienden inne, Zeichen, die der Dichter versammelt. Dieses Innewohnen des Seienden soll im Akt der Rezeption für den Leser erfahrbar werden. Der hohe Anspruch dieser Dichtung, ontologisch aufgenommen zu werden, ist kaum je auf einfache Weise einzulösen. Denn diese Gedichte sind nicht etwa deskriptive Naturlyrik, die auf eine gewisse Gestimmtheit abzielt. Jeder Gegenstand, jedes Phänomen, jeder Name für die Dinge der sinnlichen Welt verlangt bei Bonnefoy nach der emphatisch gesteigerten Rezeption als *présence*⁶, als unhintergehbare Anwesenheit im Hier und Jetzt. Diese Präsenz bedarf, um transparent zu werden, auch erkenntnistheoretischer Erwägungen.

Die neuplatonische Fundierung dieser Texte wird, ihres ontologischen Gehalts eingedenk, im Zusammenspiel von Theorie und Praxis des Dichtens realisiert. Diese Systematik dokumentiert eindrucksvoll der von Bonnefoy selbst herausgegebene Sammelband mit dem Titel *Poèmes*, der sein zwischen 1950 und 1975 entstandenes Hauptwerk erstmals an einem Ort versammelt. Es sind dies die vier eigenständigen Gedichtzyklen: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975).

Vorangestellt ist ihnen die kleine Sammlung, die den Titel *Anti-Platon*⁷ trägt und die nur zehn spärlich gefüllte Seiten umfasst. Diese zehn Seiten aber sind Dichtung und zugleich deren poetologische Grundlegung.⁸ Daher sollen diese bedeutungsvollen Texte sogleich näher ins Auge gefaßt werden.

6 Bonnefoy: 1959, 28. „L'objet sensible est *présence*. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence.“

7 Bonnefoy: 1978, 9-19. Alle Zitate aus lyrischen Texten Bonnefoys sind dieser Ausgabe entnommen.

8 In einer Anmerkung weist der Autor darauf hin, dass *Anti-Platon* auf das Jahr 1947 zurückgeht, 1962 in gekürzter Fassung ein zweites Mal erschien, und dass die dritte Fassung aus dem Jahr 1978 als „version nouvelle et définitive“ (ebd., 333) gelten darf. Die neun Prosagedichte erscheinen somit im perfekten zeitlichen Abstand von jeweils fünfzehn Jahren dreimal und stehen als Schlüsseltext im Mittelpunkt der Dichtung aus drei Jahrzehnten.

2. Anti-Platon

Der Zyklus *Anti-Platon* besteht aus neun Prosagedichten. Sie sind numerisch gereiht und mit den römischen Ziffern „I“ bis „IX“ versehen. Aus je zwei Strophen bestehen die Gedichte I, III, V, VII (Sequenz A). Aus nur je einer Strophe die Nummern II, IV, VI, VIII (Sequenz B). Das Gedicht IX (Sequenz C), der krönende Abschluss dieser Sammlung, hat sogar drei Strophen. Dieser harmonischen äußeren Struktur entspricht inhaltlich die Anlage der Gedichte als analogisches System. So ist Sequenz A einer männlichen *Figura* vorbehalten, die der lyrische Sprecher in der 3. Person Singular vergegenwärtigt: *un homme* (in I, III, V) und *il* (in VII). Sequenz B evoziert hingegen eine weibliche *Figura*, die ebenfalls in der 3. Person als *blessée* (II), als *savante* (IV), als *toi* (VI) und als *captive* (VIII) angesprochen wird. Diese parallel zueinander geführten Sphären werden in Text VI im ‚Wir‘ der ersten Person Plural, ‚nous‘, bedeutungsvoll vereint. Diese einende Nähe hat auch in Text VIII noch Bestand. Schließlich gibt es dann noch die Stimme, die Ich sagt: *je* (I), *moi* (VI), *je* gleich zweimal in Gedicht VIII. Die kunstvoll verwobene Symmetrie ist kaum zu übersehen: Er (1-3-5-7); Sie (2-4-6-8); Ich (1-4-8); Wir (6-8). Soviel zur absoluten Form.

Inhaltlich analog dazu ist Sequenz A der poetologischen Reflexion vorbehalten und sucht die Auseinandersetzung mit der Philosophie. Sequenz B erzählt hingegen Mikro-Geschichten aus der Welt der weiblichen *Figura*, die metonymisch auch als Repräsentation der *Poesia* lesbar ist. Sequenz C setzt sich aus insgesamt drei Texten zusammen (1-3-9), die sich zu einer eigenständigen Poetik summieren. Sie sind zentriert auf drei Schlüsselbegriffe: *objet* (I), *simulacre* (III), *modulation* (IX), ihrerseits eingebunden in den Prozess des künstlerischen Hervorbringens (*former*) und seines Gegenteils, der Vernichtung (*déformation*).

Die neun Texte sind bestimmt von einem komplexen Metaphernsystem, das kaum referenzialisierbar ist. Dort gibt es das Blut-Lachen (*rire de sang*, I), die Blut-Statue (*statue de sang*, III), das Nacht-Fleisch (*chair de nuit*, IV) ebenso wie das Blut-Land (*pays du sang*), das Todes-Land (*pays de la mort*), die Zeit-Spalte (*faille du temps*, V), die Welt-Lampen (*lampes du monde*, IX) oder die Schatten-Hörner-Axt (*hache aux cornes d'ombre*, II). Sie verweisen auf Zusammenhänge der Welt in ihren Anfängen. Die Anfänge des Sehens, des Sprechens, der Mythenbildung. Das alles vor dem Hintergrund des Seins, der Ontologie. Blut, Tod, Schatten – *sang*, *mort*, *ombre* – sind dabei in elementarer Weise für das Seiende konstitutiv. Dass sie als singuläre Restbilder anderen, meist antiken, Texten entnommen sind oder es sein könnten und – ohne über ihre vielfältige Herkunftsidentität jemals letzten Aufschluss zu geben – bei Bonnefoy neue ästhetisch verrätselte Diskurs-Welten stiften, lässt ahnen, dass Archaisch und Moderne poetologisch kontrolliert aufeinander prallen wer-

den. Dabei ist die Archaik mehr denn bloßes Ornament. Sie qualifiziert diesen Dichter als einen Kundigen zentraler Mythen und Mysterien. Von Ernst Robert Curtius stammt der Befund, dass bereits in posthomerischer Zeit, als Dichtung und Philosophie sich voneinander zu lösen beginnen, der Dichter „zum Hierophanten, zum Bewahrer esoterischer Geheimnisse“ (Curtius: 1993, 212) sich wandelt. Könnte es sein, dass der Dichter Bonnefoy diese Rolle für sich neu entdeckt hat, und dass er Poesie und Philosophie seinszentriert⁹ einander wieder annähern möchte? Wie stellt sich dazu sein *Anti-Platon*?

a) Sequenz A (1-3-5-7)¹⁰

- 1 Beschrieben werden zwei Kunstobjekte (*objet[s]*), ein Pferdekopf und der Kopf einer Frau, geformt von einem Subjekt, dem Künstler (1. Strophe). Es folgen optische Wahrnehmungen aus der Natur: Bäume und Steine. Ein blutbesudelter Rock scheint das Stichwort abzugeben für die (Erinnerung?) an ein Blut-Lachen (*rire de sang*), das in Zusammenhang steht mit „parfaites Idées“, die nicht genauer identifiziert werden (2. Strophe).
- 3 Ein Mann (der Künstler) formt das Abbild (*simulacre*) einer Frau, das, kunstvoll beleuchtet, lebendig zu werden sich anschickt (1. Strophe). Dann setzt er es in Flammen. Wie einen Stich spürt er die „*dialectique funèbre*“ der Vernichtung dieser „*statue de sang*“, die im Verbrennen neue Formen annimmt (2. Strophe).
- 5 Gefangen in einem Raum liest ein Mann das, was auf drei Spielkarten geschrieben steht, die er soeben aus einem Stapel herauszieht: a) *Éternité, je te hais!*, b) *Que cet instant me délivre!* (1. Strophe), c) *Indispensable mort* (2. Strophe). Gezeichnet von der an ihm jäh aufbrechenden (Seins-)Wunde taumelt er dahin auf dem Zeit-Riss (*faillie du temps*).
- 7 In einer Dunkelkammer ist ein Mann bemüht, die Fotografie eines Gesichts im Fixierbad zur Erscheinung zu bringen. Es will ihm aber so recht nicht ge-

9 Prill: 2001, 342. „Bonnefoy übernimmt also die religionsphänomenologische Kategorie der Epiphanie, profaniert sie jedoch inhaltlich, denn er leugnet jede Hoffnung auf Transzendenz. In der „*présence*“ scheint nicht das Göttliche auf, sondern die Sprache. Das Wort geht dem, „was es ausdrückt, voraus. Durch das Nennen eines Wortes muss das Sein erst geschaffen werden“ (Wolfensberger, 54). [U. Prill bezieht sich an dieser Stelle auf Wolfensberger-Meier: 1979.]

10 Die arabischen Ziffern ersetzen hier die römischen des Originals.

lingen. Die Lippen des Abbilds wollen sich noch immer regen. Überhaupt liegen Bewegung und Fixierung miteinander in Widerstreit, der sich zu der Frage nach den Rätseln von Leben und Tod entwickelt. Stirbt das Gesicht (im Akt der Fixierung)? Fährt es fort zu lächeln?

b) *Sequenz B (2-4-6-8)*

- 2 Der Hieb einer Axt (*arme monstrueuse*) auf den Körper (den Nacken) einer weiblichen Figur. Dieses vorüberhuschende Bild realisiert im Stil des Imagismus das auf eine knappe Strophe reduzierte Gedicht.
- 4 Ein sehr rätselhafter Text. Die Metaphern *pays du sang, chair de nuit, la lumière de hautes lampes dans les troupeaux, pays de la mort* bestimmen die metonymisch organisierte und damit wie zu Zeiten des Hierophanten rätselhaft gestaltete Welt des Texts. Welt der Sünde, des Todes, des Mordens? Die weibliche Figur ‚gräbt‘ (*creuser*) nach Licht auf der Schwelle des Todes stehend.
- 6 Die weibliche und die männliche Figur sind sprachlich vereint (*nous*) in der Aussage über die gemeinsame Herkunft aus einem Land „sur la bouche de la terre“. Sie – als Gestalt aus ‚einem Guß‘ (*un seul jet de fonte*). Er – als Erscheinung des sich neigenden Tages, sich öffnender Türen, der Rede über den Tod.
- 8 Die weibliche Figur als Allegorie der flüchtigen Zeit an den Rändern des Sommers. Der lyrische Sprecher ergreift in der 1. Person das Wort. Er sieht, hört. Er sieht, wie die weibliche Figur in den Sommer eindringt (*pénétrer dans l’été*), hört, wie sie auf der Rückseite des Sommers aufschreit (*crier au revers de l’été*).

Dieser kleine deskriptive *tour d’horizon* des Gedichtbändchens macht deutlich, dass es nicht einfach ist, Bonnefoys lyrische Texte zu resümieren. Das hat zu tun mit der Dunkelheit des Stils, mit den Bildsprüngen der Szenerien, mit den syntaktischen Brüchen seiner Sprache und nicht zuletzt mit den diesem Stil eigenen Verschiebungen und Aufschiebungen von Sinn. Der Schwierigkeitsgrad dieser Texte rührt auch daher, dass die Sinnzuweisung nicht abschließbar ist, ganz gleich wie motiviert ein Resümee ausfallen mag. Denn Bonnefoys Gedichte ‚zeigen‘ genauso viel, wie sich gleichzeitig in ihnen ‚verbirgt‘. Epipha-

nie und Mystifizierung bedingen beide die Rezeption dieser Texte.¹¹ So gesehen eignet dem Werk Bonnefoys von Anfang an eine nicht abschließbare Semiose. Erkennbare Bedeutungsschwerpunkte gibt es dennoch. Zeit und Vergänglichkeit,¹² Sein und Tod spielen dabei eine tragende Rolle. Dazu komplementär situiert sich der Versuch dieser Dichtung, das flüchtige Sein, das Transitorische der Phänomene, wenn schon nicht gänzlich aufzuhalten, so doch zugunsten der Bewusstwerdung zu verlangsamen.¹³ Das zeigen die auf elementare Strukturen reduzierten Landschaften, in denen sich etwas zu regen beginnt.¹⁴ Das Besondere und das Schwierige ist die Verflechtung dieser Vorgänge mit der Sphäre des Seins. Es sei deshalb hinzugefügt, dass, Bonnefoy zu lesen, gleich drei belastbare Spielarten ästhetischer Erfahrung voraussetzt. Die Freude an philosophischen Fragen, an lyrisch motivierten Antworten und an hermeneutisch geleiteter Sinnsuche. Vielleicht aber gehört das großzügige Aufschieben-Können von literarästhetisch vermitteltem Genuss zu den Kardinaltugenden eines

-
- 11 Richard: 1964, 260-1. Auf die Frage, wie die Texte Bonnefoys zu lesen seien, sagt Richard schließlich: „Mais il faudrait aussi les traverser comme des épiphanies, tentant d’apercevoir comment quelque chose en chacun d’eux se dérobe et s’indique (s’indique par le mouvement même qui veut le dérober), quel est ce quelque chose, à travers quoi il cherche à se manifester ou à s’enfuir, dans quelles formes, quels lieux, quels matières, bref, il faudrait décrire, si ces mots possèdent quelque sens, les catégories sensibles de la présence chez Yves Bonnefoy.“
- 12 Die Thematik ist signifikant für die Gruppe der Künstler im Umfeld der Zeitschrift *l’Éphémère*. Vgl. Bruckschlegel: 1990, 349. „Gesucht wird von den Künstlern um *L’Éphémère* nichts Geringeres als eine Sinnordnung, die die heterogenen Bruchstücke der Welt des 20. Jahrhunderts im wenn auch utopischen Licht des Einen neu zusammensetzen und insbesondere die Erfahrung von Leid und Tod in ihren vielfältigen Formen zu verarbeiten vermag.“ Dieser Befund erscheint insgesamt ein wenig euphorisch auf ‚das gute Ende‘ hin gedacht und formuliert.
- 13 Das Moment der Verlangsamung nennt Stephan Koban ein ‚geglücktes Scheitern‘ in der Dichtung nach Mallarmé. Vgl. Koban: 2002, 271. „Für Mallarmé bedeutet das Scheitern der reinen Poesie den notwendigen *Verlust der Präsenz*. Für Bonnefoy hingegen liegt im Scheitern – als der in einem aporetischen Akt akzeptierten Endlichkeit – die Möglichkeit der *Wahrung der Präsenz*. Alles Schreiben, auch das Dichten, scheitert. Das endliche Gedicht berührt nur, es hält nicht fest. Es gesteht sein Scheitern, indem es loslässt. Wir müssen uns dieses Scheitern als ein glückliches vorstellen.“
- 14 Diese Reduktion ist von John E. Jackson treffend notiert worden. Vgl. Jackson: 1976, 30. „*Hier régissant désert* [...] fait fond sur un champ lexical [...] fort réduit: de l’herbe à la pierre, de l’oiseau à l’épée, du feu à l’ombre, le recueil tend à privilégier un nombre restreint de termes dont la signification [...] se refuse souvent à l’investigation particulière.“

jeden Bonnefoy-Lesers.¹⁵ Das gilt im übrigen auch für die Dichtungen von Michel Butor, André du Bouchet und von Jacques Dupin, die, jeder auf ganz eigene Weise, der Poetik Bonnefoys nahe stehen.

3. Die Poetologie des *Anti-Platon* (1-3-9)

Bonnefoys Texte suchen den Dialog der Texte, die im kollektiven kulturellen Gedächtnis gespeichert sind oder doch gespeichert sein sollten. Sie tun dies in Form von Bildern, die zu durchschauen der Leser nach und nach lernt. Bonnefoys Gedichte sind residuelle Texte. Der Begriff der ‚Überreste‘ (*vestiges*)¹⁶ ist weiter oben bereits gefallen. Bruchstücke einst geläufiger Wissensbestände strukturieren diese Lyrik in entscheidendem Maße. Gleich das erste Gedicht des *Anti-Platon* ist dazu ein Beispiel. Der Titel der Sammlung ‚legt‘ eine Spur hin zu Platon. Die zwei Strophen des Textes I reagieren zunächst nicht auf diese Spur. Mit einer wichtigen Ausnahme. An der Stelle, wo plötzlich von „parfaites Idées“ die Rede ist, „Idées“ mit Majuskel, werden Reststücke gesunkener Episteme produktiv. Die Ideenlehre Platons meldet sich zu Wort. Ob sich der Leser an das Höhlengleichnis erinnert?

a) *Das Höhlengleichnis – die Welt der Objekte (Text I)*

Platons Höhlenbewohner sehen statt der Wirklichkeit nur deren Schattenbilder, vom Schein eines Feuers auf die innere Höhlenwand projiziert.¹⁷ Auf diese starren sie ohne Unterlass, ihr Kopf ist in nur diese Blickrichtung arretiert. Die Bilder an der Wand sind das, was als Wirklichkeit wahrgenommen wird. Außer diesen gibt es nämlich keine Informationen über die Welt ‚da draußen‘.

15 Zur Schwierigkeit, Bonnefoy ergebnisorientiert zu lesen vgl. Jackson: 1976, 77 Anm. 1. „C’est là d’ailleurs l’une des difficultés majeures qu’offre la poésie de Bonnefoy. L’assertion d’une vérité ou, mieux encore, la présence d’un mode assertif du discours au niveau des signifiés poétiques tend d’une part à confondre ceux-ci avec une vérité qui serait d’ordre référentiel tout en occultant la nature poétique du langage qui a engendré la signification. Dans la mesure où cette poésie est réflexive, c’est-à-dire dans la mesure où elle revient explicitement sur les conditions de vérité qui président à sa propre affirmation, elle tend à entraver, ou plutôt à court-circuiter le mouvement réflexif de son lecteur en donnant comme vérité en quelque sorte irréductible ce qui n’est en fait qu’un des moments (au sens hégélien) du procès dialectique de l’écriture.“

16 Der Begriff ‚vestiges‘ findet sich in Bonnefoy: 1959, 180.

17 Das Höhlengleichnis findet sich in der *Politeia*, Buch VII, 514aff.

Das Gleichnis will es, dass einer der Höhlenbewohner berufen wird, die Schatten im Licht der Sonne anzuschauen. Was geschieht? Zweierlei, so Platon: Die Sehkraft dieser Person muss im plötzlichen Wechsel vom ewigen Dunkel zum gleißenden Licht überanstrengt versagen. Als Folge davon wird wiederum nicht ‚die‘ Wirklichkeit wahrgenommen, sondern nur ihr Abbild. Ewig und somit wahr und verlässlich sind nur die Ideen. Diese aber entziehen sich dem profanen Auge. Das bedeutet für Platons Seinslehre: Die Phänomene sind und bleiben Abbilder von Abbildern, deren Teilhabe am Sein umgekehrt proportional in dem Maße schrumpft, wie der Abstand zur Welt der Ideen wächst.

Und somit gibt es die ‚untere‘ Welt der getrübbten Schattenbilder und die ‚obere‘ der reinen Ideen. Die Wirklichkeit wird – als Zwischenraum der Abbilder, der Kopien – abgewertet. Bonnefoy aber möchte den Zwischenraum der sinnlichen Welt entschieden aufgewertet wissen. Zur Ermöglichung dieses großen Schritts der seinsfundierten Aufwertung sucht er die ‚einende‘ Allianz mit Plotin. Hier im ersten Gedicht leistet diese Aufwertung der sensibel wahrnehmende Blick, der das Wesentliche festhält.

Folgen wir Bonnefoy in Platons Höhle oder besser in den Restraum, der in der Moderne von diesem emblematischen Ort geblieben ist. Die Höhle als solche kommt schon gar nicht mehr vor. Auch keine Wand, auf der Schatten, wie bei Platon, rätselhaft sich bewegen. Der Text hält fest, was ein Blick gerade erfasst: einen Pferdekopf, dann den Kopf einer Frau. Der Blick geht näher heran. Das Modell einer Stadt wird erkennbar, harmonisch hineinmontiert in die geschwungene Anatomie des Pferdekopfes. Der Frauenkopf ist seinerseits aus der Nähe betrachtet aus Wachs geformt, sich drehend auf einem Plattenspieler. Mit dieser surreal anmutenden Impression endet die erste Wahrnehmungssequenz und zugleich die erste Strophe.

Die zweite zeigt Bilder aus dem Reich der Natur: einen Weidenbaum, einen Stein. Ein wenig überraschend dazwischen ein verschmutztes Stück Stoff. Die Kontraste zwischen der ersten und der zweiten Wahrnehmungssequenz sind offensichtlich: Kunstobjekte dort, Phänomene der Natur hier. Was aber besagt diese Gegenüberstellung? Die Frage soll an das ganze Gedicht gerichtet werden:

I

Il s'agit bien de cet objet: tête de cheval plus grande
que nature où s'incrute toute une ville, ses rues et ses
remparts courant entre les yeux, épousant le méandre et
l'allongement du museau. Un homme a su construire de
bois et de carton cette ville, et l'éclairer de biais d'une
lune vraie, il s'agit bien de cet objet: la tête en cire

d'une femme tournant échevelée sur le plateau d'un phonographe.

Toutes choses d'ici, pays de l'osier, de la robe, de la pierre, c'est-à-dire: pays de l'eau sur les osiers et les pierres, pays des robes tachées. Ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence du regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche. (Bonnefoy: 1947, 11)

Zwei Textabschnitte, jeweils zwei Sätze: das ist die Form des Gedichts. Der ‚dunkle‘ Inhalt konfrontiert den Leser mit der rätselhaften Wiedergabe des ersten, dann des zweiten Objekts. Ein Pferdekopf, darin eingelassen eine ganze Stadt. Soeben wird diese Stadt kunstvoll beleuchtet. In der Helle eines wirklichen Mondes, „une lune vraie“, verwandelt sich diese Konstruktion unversehens in den wächsernen Kopf einer Frau. Sofern der Text diesen Übergang vom ersten zum zweiten Objekt als ‚Verwandlung‘ tatsächlich anstrebt, ermöglicht sich eine Verknüpfung mit Platons Höhlengleichnis. Hier wie dort will es scheinen, dass die Wirklichkeit ein Konstrukt (des Bewusstseins) ist, durchsetzt von täuschenden Wirklichkeiten und wirklichen Täuschungen. Bei Platon waren dies die Schattenprojektionen auf der Höhlenwand, hier bei Bonnefoy sind dies der Kopf eines Pferdes, der sich in den einer Frau verwandelt. Das (Kunst-)Licht – wie ‚wirklich‘ ist in diesem Kontext eigentlich „une lune vraie“? – hat das referentielle Täuschungsmanöver vor den Augen des Betrachters begünstigt.

Auch bei Platon war es in der zweiten Phase der auf die Probe gestellten Erkenntnis das Licht, das die wahren Konturen der Dinge wiederum zum Verschwimmen brachte, indem die Sonne die Augen des Höhlenbewohners blendete. Aber nicht nur die Ersetzung der Sonne Platons durch den Mond Bonnefoys fällt – dialektisch – auf. Platons helllichtiger Protagonist kehrte eiligst zu seinen Gefährten in die Höhle zurück, um ihnen von der Wirklichkeit zu berichten. Von diesen aber wurde er verlacht. Sein besseres, höheres Wissen ward ihnen ein Ärgernis. Dem Boten aus dem Licht drohte Ungemach. Doch hören wir Platon:

würde man ihn nicht auslachen und von ihm sagen, er sei mit verdorbenen Augen von oben zurückgekommen und es lohne nicht, dass man versuche hinaufzukommen; sondern man müsse jeden, der sich lösen und hinaufdringen wollte, wenn man seiner nur habhaft werden und ihn umbringen könnte, auch wirklich umbringen? (Platon: 1990, 517a)

Statt Aufklärung also deren blutige Verhinderung, angekündigt durch ein (skeptisches) Lachen. Auch bei Bonnefoy lässt sich Lachen vernehmen, „ce rire couvert de sang“, eine Metonymie, die bei erster Lektüre kaum entzifferbar ist.

Ein Lachen, an dem Blut klebt.¹⁸ Es wird hier und jetzt in einen gewichtenden Bezug gesetzt zu den ‚Ideen‘, und es stellt sich heraus, dass das Lachen schwerer wiegt als die sogenannten perfekten Ideen. Sofern nicht alles täuscht, ist der Leser des vierten Satzes hier in Bonnefoys Gedicht hineinversetzt in das Finale der erregten Gerichtsrede im Streit der Höhlenbewohner mit den Vertretern der oberen Welt. Selbstbewusst ergreift der lyrische Sprecher das Wort. Indes: Für – oder gegen – wen spricht er überhaupt? Für die trübe untere Welt? Für die sich verhüllende obere? Das Plädoyer ist gerichtet an *trafiquants, visages, regard*, eine wahrhaft enigmatische Metonymenreihe. Wer ist damit gemeint?

Der Sammeltitle *Anti-Platon* ist explizit: Er spricht *gegen* Platon. Dessen Sympathisanten sind in diesem Sinn die „trafiquants d'éternel“, die ‚Schmuggler des Ewigen‘. Gemeinsam ist dieser Gruppierung, das zeigen ihre uniformen „visages symétriques“, die stereotype Verrechnung der Wirklichkeit mit Ideen. An der Wirklichkeit selbst sind sie nicht interessiert. Das gibt die Abwesenheit ihres Blicks („absence du regard“) zu erkennen.

Wechseln wir (dialektisch) das Lager. Wir hören – antithetisch zum soeben Gesagten – das Schlussplädoyer *gegen* die Höhlenbewohner: Mit ‚dem Ewigen‘ hapert es bei den Höhlenbewohnern. Sie wissen sich einig („visages symétriques“) in der Ablehnung der Ideen (*l'éternel*). Diesen verweigern sie die Gefolgschaft („absence du regard“).

Wem wird wohl Recht gesprochen werden? Endlich ist es doch die Waage der *Justitia*, die entscheiden muss (*peser*). Hier das Verdikt: Als ‚zu leicht‘ befunden wird die Welt der Ideen. Diese Würdigung ist interpretationsbedürftig. Auf welchen Wegen soll die Interpretation verfolgt werden? Signifikanterweise führt der Text in die Aporie, in die Ausweglosigkeit. Irgendwie haben beide Seiten Recht und zugleich Unrecht. Sollte die Feststellung des Dilemmas alles gewesen sein, was der Text zu bieten hat? Betrachten wir ihn noch einmal.

18 Zur ritualistischen Bedeutung des Blutes vgl. Richard: 1964, 265. „Par l'assaut du vent commence l'épreuve de la conscience, l'expérience initiatique de sa mort. [...] la substance dont la présence sous-jacente commande tout le rituel de cette agonie, c'est bien évidemment le sang. [...] Comme la pierre, le sang possède une appartenance souterraine; comme le vent, il aime à palpiter, voler, jaillir. D'eux à lui il y a pourtant une très importante différence: c'est que la pierre était tout uniment inerte, et le vent continuellement hostile, tandis que le sang surgit en un accident de la durée, au terme d'une crise, comme dénouement d'un traumatisme.“

Der Pferdekopf, der Kopf der Frau. Wir sehen zwei Objekte. Oder ist es doch nur eines? Eben dies und jetzt das? Was besagt das zweimalige Deuten auf „cet objet“? Substitution oder Reihung? Einzahl oder Mehrzahl? Der Text sagt zweimal schlicht: ‚Hier ist‘. Eben dies – Pferdekopf, jetzt das – Frauenkopf. Die Dinge *sind*, simultan und im Zusammenhang. Das ist eine grundlegende ontologische Erkenntnis telegrammartig aufgezeichnet aus der Perspektive der Phänomenologie. Der Anfang der zweiten Strophe nimmt sie deutend auf:

Toutes choses d’ici, pays de l’osier, de la robe, de la pierre, c’est-à-dire: pays de l’eau sur les osiers et les pierres, pays des robes tachées.

In diesem Satz geht es um Dinge von hier, „choses d’ici“. Wir könnten hinzufügen: von hier ‚unten‘. Bonnefoys Blick richtet sich in die hiesige Welt. Dieser Blick erfaßt die Weide („l’osier“), das Kleid („la robe“), den Stein („la pierre“). Die Sprache benennt, was der Blick sieht, genau umrissen, definit, grammatisch mit bestimmtem Artikel versehen.¹⁹ Dergestalt konstituiert sich offensichtlich die Anwesenheit der Dinge, Bonnefoys *présence*.²⁰ Der Begriff kommt als „présence affirmée“ im dritten Poetik-Text (IX) an herausgehobenem Ort explizit vor und meint, wie Bonnefoy selbst hervorhebt, „unité rétablie“²¹. Die Phänomene der Wirklichkeit sind sinnlich über das Auge, über das Ohr er-

19 Oster: 1994, 19. „Immer, seit Parmenides, hat sich das Denken auf Kosten eines totgesagten Teils des Seins vollzogen, Unmaß der Erscheinung über das Wesen, welche man das Sinnliche genannt hat und die nichts als Illusion wäre. Daher zögert der Geist zwischen zwei Grisaillen. Dem Grau in Grau des Begriffs zunächst; und dem tiefen und stürmischen Grau der Gebirgskessel, der Steinparaden, die der Eingang zur Wirklichkeit sind. Ich weiß nicht, ich will nicht die Dialektik der Welt aufstellen, nicht das Sinnliche mit dieser minutiösen Kunst der geduldigen Metaphysik im Sein platzieren: ich beanspruche nur das Benennen. Hier ist die sinnliche Welt. Das Wort, dieser sechste und allerhöchste Sinn, muss ihr entgegengehen und ihre Zeichen enträtseln.“ Es hat den Anschein, dass Bonnefoy es doch nicht hat verhindern können, dass im ersten Gedicht aus *Anti-Platon* „das Sinnliche [...] im Sein“ platziert wird und der Leser sich mit dieser metaphysischen Aufladung des Texts gewissenhaft auseinandersetzen muss.

20 Oster: 1994, 181. „Ich nenne diese wiederhergestellte oder wenigstens an die Oberfläche tretende Einheit *Anwesenheit*.“ Hier ist zweierlei wichtig: das Sichtbarwerden der Einheit und die Wiederherstellung von Oberflächen- und Tiefenstruktur durch die Dichtung.

21 Vgl. Bonnefoy: 1959, 251. „J’appellerai cette unité rétablie, ou tout au moins qui affleure, la *présence*.“

fahrbar. Hier weiß sich Bonnefoys eins mit dem Konzept des Blicks im Existenzialismus.²² Bonnefoys Dichtung ist demnach eine hohe Schule des poetisch vermittelten Sehens, das der Wahrnehmung des „Pour-Autruï“ (des Anderen), wie es bei Sartre heißt, dient und dieses integriert in das ‚Eine‘, das plotinisch alle Gegensätze aufheben soll.²³

Bonnefoys Text (be-)nennt die Dinge, die vom Auge des Betrachters wahrgenommen werden. Ihr Vorhandensein bestimmt sogar die Identität des Raums. Die Dinge haben einen je eigenen Raum, der mit dem anderer Dinge koexistiert: *pays de l'osier* neben *pays de la robe* und neben *pays de la pierre*. Baum, Stein, Stoff – sie sind sich selbst, indem sie Inhalt sind des Blicks, der sie wahrnimmt.²⁴ Der lyrische Sprecher geht noch einen Schritt weiter und steigert das Sehvermögen. Plötzlich ist überall Wasser. Es ist auf den Dingen. Das *pays de l'osier* erweitert sich unvermittelt zum *pays de l'eau sur les osiers*. Das Wasser auf den Dingen betont elementar deren Anwesenheit im Hier und Jetzt. Und somit erscheinen beide durch den Akt der Wahrnehmung in ihrer Präsenz²⁵ legitimiert: die Kunst einerseits und die Natur andererseits. Während aber die Kunst sich in einem komplexen Beschreibungsverfahren realisiert und dennoch nicht recht lokalisierbar ist, ist die Natur in einfachen Begriffen benennbar, die sich in ihrer elementaren Bedeutung ‚von selbst‘ verstehen.

b) Pygmalion – die Welt des Werdens und des Vergehens (Text III)

Pygmalion, so berichtet Ovid im 10. Buch der *Metamorphosen*, verliebte sich so innig in die Gestalt des von ihm aus Elfenbein geformten Mädchens, dass

22 Vgl. Sartre: 1943. Der dritte Teil enthält im Unterabschnitt zu „L'existence d'autruï“ Ausführungen zu ‚Le regard‘.

23 Zu dieser komplexen Problematik vgl. Felten: 1984, 1-4 u. A-G., „Die Ansätze Bonnefoys sind indes nicht bei den Mystikern zu suchen. Hinter dem mitunter hochpriesterlich anmutenden Sprachzeremoniell, mit dem er seine Vorstellungen vom Konzept, besser: vom Antikonzept und von der ‚présence‘ vorzutragen pflegt [...], verbergen sich letztlich die plotinischen Gedanken vom Ureinen und von der Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt in einem Akt der Ekstase.“ (1-2)

24 Vgl. Sartre: 1943. Dort geht es um die Ontologie des Wahrgenommen-Werdens.

25 Vgl. in diesem Kontext den wichtigen Begriff der ‚rêverie négatrice‘, die zum Gelingen der Manifestation der *présence* entscheidend beiträgt, Richard: 1964, 261. „Le sentiment de la présence, cette illumination profonde en vertu de laquelle l'objet le plus particulier rayonne comme un universel, ne s'atteint pas en effet, [...], en un acte naïf ou heureux de l'imagination. Il ne s'obtient qu'au terme, ou bien au cœur d'une rêverie négatrice qui vise à l'opposé des fins ordinairement assignées aux actes de l'intelligence.“

sich die Göttin Venus geneigt zeigte, seinen sehnlichsten Wunsch in Erfüllung gehen zu lassen. Die Statue wird lebendig, in ihren Adern pocht das Blut.

Bonnefoy transformiert diese Geschichte, wenn nicht alles täuscht, in das folgende Gedicht:

III

Quel sens prêter à cela : un homme forme de cire et
de couleurs le simulacre d'une femme, le pare de toutes
les ressemblances, l'oblige à vivre, lui donne par un jeu
d'éclairages savant cette hésitation même au bord du
mouvement qu'exprime aussi le sourire.

Puis s'arme d'une torche, abandonne le corps entier
aux caprices de la flamme, assiste à la déformation, aux
ruptures de la chair, projette dans l'instant mille figures
possibles, s'illumine de tant de monstres, ressent comme
un couteau cette dialectique funèbre où la statue de sang
renaît et se divise, dans la passion de la cire, des couleurs?

Aus Wachs und Farben schafft Bonnefoys Pygmalion das Abbild („simulacre“) einer Frau, stattet es mit allen menschlichen Attributen aus und erweckt sie (gewaltsam?) zum Leben („l'oblige à vivre“). Wer sie genau betrachtet, glaubt, sie beginne zu lächeln. Dann setzt er sie verzehrendem Feuer aus. Er erschaut die Formveränderung in den Flammen („déformation“), das Entstehen der Risse im Fleisch („ruptures de la chair“).

In seinem Kopf beginnt es zu rasen. Bilder überstürzen sich. Der Augenblick lädt sich auf mit „milles figures possibles“, mit unheimlicher Monstrosität, „tant de monstres“. Der Künstler verspürt wie einen Messerstich das grauenhafte Spiel von Veränderung und Vernichtung der Materie im Feuer, das der Sprecher „dialectique funèbre“, Begräbnis-Dialektik, nennt.

Der Künstler als Schöpfer und als Zerstörer seiner Kunst, die Dialektik des *former* und der *dé-formation*: Das sind die zwei Wahrnehmungsreihen, die hier entwickelt werden. Bonnefoys Bericht fokussiert den Akt der Vernichtung. Unterschieden wird dabei zwischen den Ebenen der Handlung (*s'armer d'une torche, abandonner le corps*), der genauen Beobachtung (*assister à la déformation*), des Imaginierens (*projeter des figures, s'illuminer de monstres*) und schließlich des reflektierten Empfindens (*ressentir la dialectique*).

An den Leser war eingangs die Frage gerichtet worden, was denn der Sinn des Textes sei. Auf der Folie des Pygmalion-Mythos betrachtet, fällt auf, dass hier von einer Version der Kunstfigur die Rede ist, die es bei Ovid in dieser

Form nicht gab. Dort endete die Erzählung mit der Geburt eines Kindes, das aus der Liebe des Pygmalion und des zum Leben erweckten Mädchens hervorgeht. Nichts davon hier. Keine Liebe, keine Ehe, kein neues Leben. Das Gegenteil davon wird hier Ereignis, kommuniziert als Sinn- und Bilderrätsel. Was soll hier also gesagt sein? Ovids Pygmalion, der Schöpfer-Künstler, hat sich bei Bonnefoy in den negativ agierenden Artifex verwandelt, der das, was er formt, sogleich wieder beseitigt. Geht es also um die Allegorie des modernen, in der Negation befangenen Künstlers? Um die ästhetisch herbeigeführte Erfahrung der Vernichtung, die bezeichnend ist für die Gegenwart? Um das in der Destruktion sich entgrenzende 20. Jahrhundert?²⁶

Die Wiedergeburt des Kunstwerks („*renaître*“) im vernichtenden Feuer – ist sie nicht überaus paradox, diese „*dialectique funèbre*“? Vergleichen wir noch einmal die beiden Texte (I und III), indem wir von Gemeinsamem ausgehen. Der Künstler wird kreativ tätig (I: *construire* / III: *former*) und schafft Objekte, Artefakte. Raffiniertes Beleuchten (I: *éclairer* / III: *jeu d'éclairages*) führt zu differenter Objekt-Wahrnehmung. Während sich im ersten Fall der Pferdekopf in den Kopf einer Frau verwandelt und das Artefakt als Artefakt erhalten bleibt, verwandelt sich im zweiten Fall das Simulakrum (Klettke: 2001, 126 ff) zum lebendigen Körper. So bei Ovid. Nicht so bei Bonnefoy. Das Kunstwerk des modernen Pygmalion ist und bleibt eine paradoxe Mischform, eine „*statue de sang*“ (III). Sie ist als Kunstwerk dem Leben lediglich metaphorisch blutsverwandt.

c) *Der Triumph des Dichters (IX)*

Im Kopf des Menschen, so lautete das Fazit des Gedichts I aus *Anti-Platon*, wiegt das Lachen der Höhlenbewohner schwerer als die perfekten Ideen. Die perfekten Ideen, das hat sich inzwischen gezeigt, taugen nicht für die Poesie. Denn sie verhindern den unvoreingenommenen Blick auf die sinnliche Welt. Der letzte Text des kleinen Zyklus nimmt wiederum einen Kopf in den Blick. Aus seinem Innern soll, ja, muss etwas zutage gefördert werden.

26 ‚Destruction‘ ist eine polysemische Figuration der Lyrik Bonnefoys. Vgl. Richard: 1964, 271. „Voici la clef de son royaume: le salut sort de la destruction, l'être se révèle dans la nudité de l'*ici* et du *maintenant*, donc de la fugacité, le tremblé, dans l'*irréremédiablement emporté* [qui] est le degré poétique de l'univers'[...], mais qui en est aussi la fatalité, l'indice de mort et de néant.“

IX

On lui dit: creuse ce peu de terre meuble, sa tête,
 jusqu'à ce que tes dents retrouvent une pierre.
 Sensible seulement à la modulation, au passage, au
 frémissement de l'équilibre, à la présence affirmée dans
 son éclatement déjà de toute part, il cherche la fraîcheur
 de la mort envahissante, il triomphe aisément d'une
 éternité sans jeunesse et d'une perfection sans brûlure.

Autour de cette pierre le temps bouillonne. D'avoir
 Touché cette pierre: les lampes du monde tournent,
 L'éclairage secret circule.

Eine geheimnisvolle Suche hat gerade begonnen. Gilt sie dem Schlussstein der Poesie? Der Kopf (der Poesia) wird durchsucht. Ob der Dichter fündig wird? Sofern er über einen Spürsinn verfügt, der ontologisch ausgerichtet ist, wäre das schon möglich. Dieser sensibilisiert nämlich für die heikle Balance (*équilibre*) der Dinge in ihrer steten Veränderung (*modulation*), ihrer Flüchtigkeit (*passage*), ihrem Erzittern (*frémissement*). Der Dichter erfährt die Anwesenheit der Dinge (*présence affirmée*), die in ihrer Vergänglichkeit ungleich intensiver präsent sind als im Horizont der ‚Ewigkeit ohne Jugend‘ oder der ‚Vollkommenheit ohne Brandspur‘. In diesen beiden Reminiszenzen ziehen das Gedicht „I“ (*parfaites Idées*) und „III“ (*caprice des flammes*) ein letztes Mal vorüber. Philosophie und Poesie sind angewiesen auf die Wirklichkeit des Todes. Denn der Tod ist ‚auf immer jung‘, auf immer gegenwärtig. Ihm hat sich das Sein zuzuwenden in der Schrift der Poesia ebenso wie in derjenigen der Philosophia. Lebendig ist diese Welt hinab bis in den Stein.²⁷ Dies ist einer der erregenden ontologischen Momente der Dichtung Bonnefoys.

4. Thematisches der drei großen Lyriksammlungen

Du mouvement et de l'immobilité de Douve (1953) ist die Gedichtsammlung, in deren Mitte die weibliche Kunstfigur steht, die in *Anti-Platon* noch namenlos

27 So auch bei Butor vermittelt durch die ägyptische Gottheit des Thot. „Il [Thot] symbolise donc les pouvoirs d'invention de l'esprit; mais surtout il donne cette capacité inestimable de garder dans la pierre, dans le marbre, le granit, la mémoire des choses et des êtres.“ Vgl. Calle-Gruber: 1994, 16-29, 20. Wir kommen im Kapitel zu Butor darauf zurück.

war: Douve. Sie erinnert an die Beatrice des Dante oder an die Laura des Petrarca auch deshalb, weil Douve wie Beatrice oder Laura das lyrische Ich mit Tod, Vergänglichkeit und der Frage nach der Rettung (*salute / salut*) konfrontiert.²⁸ Sie steht an der Schwelle der empirischen und der übersinnlichen Welt. Douve absorbiert alle Aufmerksamkeit des lyrischen Sprechers. Kein Gedanke, ob der *Erde*, dem *Stein* oder der *Stimme* gewidmet, der nicht mit dem Spiel von An- oder Abwesenheit der Douve verknüpft würde.

Als Reminiszenz aus der poetischen Welt des Dolcestil Dantes und des Petrarckismus ist Douve eine Rest-Gestalt. Die Topik der ihr aus anderen Epochen der Lyrik vererbten Unnahbarkeit wird in Bonnefoys Liederbuch strukturell fünffach untergliedert: *Théâtre*; *Derniers gestes*; *Douve parle*; *L'Organerie*; *Vrai lieu*. Dieses kleine lyrische Drama kreist im ersten Zyklus um eben jene flüchtige oder reglos verharrende Geliebte.²⁹ Fünf Gedichte schildern den männlichen Blick, der zu Douve hin sich wendet: „Je te voyais courir“ (I), „Je t'ai vue ensablée“ (VII), und drei Texte, deren Anfang in steter Wiederholung lautet: „Je vois Douve étendue“ (X, XII, XIV).

Sein und wahrgenommen werden (*percipi*) sind in diesen Formeln eins. Dabei tritt die Douve auf in sich fortsetzender tropologischer Verwandlung als „lande résineuse“ (IV), „rivière souterraine“ (VI), „fontaine de ma mort“ (XI) und als „présence exacte“ (XVIII). Offensichtlich ist, dass diese Bilderfolge von der konkreten Welt ausgeht, um mit der Metapher vom ‚Brunnen meines Todes‘ überzusetzen in die Metaphysik. Das letzte Element („présence exacte“) realisiert die ontologisch gesteigerte Anwesenheit der Douve, Douve als absolute Figur der emphatisch zu rezipierenden Anwesenheit.³⁰

28 Vgl. Friedrich: 1964, 84-156, 112, 157-277, 192ff. vgl. auch Wehle: 1986, 57ff.

29 J. E. Jackson beschreibt die Douve-Lyrik als ein transgenerisches „théâtre de l'esprit“. Vgl. Jackson: 1976, 12.

30 J. E. Jackson synthetisiert die Anwesenheit („présence“) als „la figure en acte de la mort du moi. [...] un corps féminin, livré à la terre, et en décomposition. [...] L'Autre dont le moi a besoin pour parvenir à son identité vraie“. Jackson: 1976, 16-20. Vgl. Moog-Grünewald: 2008, 255-262. „Die klare Erkenntnis, die Ein-Sicht, dass auch die Malerei ganz wie die Poesie sich immer nur im ‚Bild‘, im Symbol präsentieren kann, ist aber die Bedingung der Möglichkeit, einen Ort, den ‚wahren Ort‘ (vrai lieu), zu denken bzw. zu sehen und ins ‚wahre Bild‘ zu bringen; ist Bedingung der Möglichkeit, im ‚Bild‘, ob sprachlich oder piktural, unmittelbare Präsenz (présence) zu evozieren und damit Wahrheit (vérité) erfahrbar zu machen: insofern die Intensität des Blicks die Reinheit der Sprache, die Reinheit in der Sprache verbürgt. (260)“ Diese Bestimmung lenkt den Blick zurück auf eine Definition, die Bonnefoy selbst vorschlägt.

Was die achtundfünfzig Texte dieser Sammlung somit in die Nähe der Aura der Modelle des Trecento (Dante, Petrarca) rückt, ist ein tropologischer Gestus, der die Douve nach dem Schema der vier Schriftsinne les- und deutbar macht (Gerigk: 2002, 119ff.). Douve mithin als Geliebte (*litteralis*), als Figuration irdischer Liebe (*allegoricus*), als Verweis auf die Liebe als ‚ewiges‘ Prinzip (*tropologicus*). Ob es im klassischen Sinn einen anagogischen Sinn (göttliche Liebe) geben kann, muss hier offen bleiben. Auf jeden Fall aber setzt diese Hermeneutik an beim Wort als komplexem Zeichen und ‚steigt auf‘ in letzte Bereiche des Verhältnisses von Ich, Welt, Sein und Tod. Das folgende Gedicht (Bonney: 1953, 44) bildet diesen Prozess deutlich ab.

Que saisir sinon qui s'échappe,
 Que voir sinon qui s'obscurcit,
 Que désirer sinon qui meurt,
 Sinon qui parle et se déchire?

Parole proche de moi
 Que chercher sinon ton silence,
 Quelle lueur sinon profonde
 Ta conscience ensevelie,

Parole jetée matérielle
 Sur l'origine et la nuit?

Zu den *Derniers gestes*, die eine Todesahnung aufkommen lassen, gehört als Grundfiguration die Verwandlung der weiblichen Gestalt in einen Baum („Elle fuit vers les saules“), die als Substrat einmal mehr auf die *Metamorphosen* des Ovid verweisen mag (10. Buch, Katalog der Bäume). Gedichte wie der „Phénix“ verdichten die mythologisch realisierten Bezüge der aus der eigenen Asche wiedererstehenden Welt zueinander (Prill: 2001, 338-348). Diese Vorstellung hatte der Text III des *Anti-Platon* im *renaître* der verbrennenden Frauengestalt (des Pygmalion) schon einmal angekündigt. Die maßgebliche Kritik hebt die Verknüpfung der essentiellen Trias von „vie-mort-résurrection“ (Giguère: 1985, 64) zutreffend hervor, die den Zyklus grundlegend prägt.

In *Douve parle* kommt es zum Wechsel vom männlichen zum weiblichen lyrischen Sprecher. Douve fragt nach dem Wesen ihrer Liebe, die auch im Umfeld der mittelalterlichen Alba-Dichtung (Ringger: 1987, 1-61, 54ff.) lokalisierbar ist, deren Topik seit der altprovenzalischen Lyrik geläufig ist. Der Anfangsvers des Gedichts „Quelquefois, disais-tu, errante à l'aube“ ist in dieser Hinsicht Programm. *L'Orangerie* ist gesetzt als ein Raum der Intimität, den der

lyrische Sprecher zum Zweck spiritueller Sammlung aufsucht („L’orangerie, / Nécessaire repos qu’il rejoignait“, 73).³¹ Ein Binnenzyklus ausgerichtet auf „La salamandre“ stellt weitere, auch erotisch konnotierte, Symbolik in Aussicht.

Vrai Lieu, der fünfte Abschnitt, rekapituliert Orte der optimalen Kongruenz des Seins, des Sehens und des Dichtens, zu denen bei Bonnefoy die „Chapelle Brancacci“ (86) in Florenz ebenso gehört wie die Städte Ravenna, Mantua oder die San-Francesco-Kirche zu Arezzo.³²

Hier régnant désert, die zweite umfangreichere Sammlung, ist erstmals 1958 erschienen. Sie versammelt zweiundvierzig Texte. Schon formal sind sie in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen stellt Bonnefoy diese Gedichte zu Werkabschnitten zusammen. Hier sind es vier: 1. „Menaces du témoin“; 2. „Le Visage mortel“; 3. „Le chant de sauvegarde“; 4. „À une terre d’aube“. Mit den Titeln werden Stichwörter greifbar, welche die Thematik der Sammlung strukturieren: Von Bedrohungen („menaces“) ist die Rede und von Sterblichkeit („mortel“), dann aber, gleichsam in einer Kehrtwendung, sogleich auch von Schirmung („sauvegarde“) und vom anbrechenden Licht des Morgens („aube“). Bei genauer Durchsicht erweisen sich die folgenden Isotopien als durchgängig angelegt: Wüste, Tod und Nacht; (Über-)Leben und Tagesablauf; Licht und Feuer; Ende und Neubeginn der Zeit. Dergestalt manifestiert sich die kryptische Narration einer negativen Schöpfungsgeschichte. Zum anderen experimentiert der Dichter mit homonymen Titeln. Mehrmals tauchen identische Überschriften auf nach dem Muster *Une Voix / La Voix*, *Une Pierre / La Pierre*. Sie sind indes nicht als Wiederkehr des Immergleichen mißzuverstehen, sondern sie repräsentieren das poetologische Prinzip der „unité dans la division“ und stehen damit der „définition de Plotin de l’unité dans la multiplicité“ (Giguère: 1985, 87) nahe. Diese besitzt Vorbildcharakter für die Bonnefoysche Ontologie. Zugleich fungieren die Homonymien als Elemente eines lyrischen Minimalismus, der signalisiert, dass die Dinge – auch die vermeintlich unwandelbaren wie der Stein – eben doch in steter Wandlung begriffen sind.

31 Die Orangerie als Ort der ersten Begegnung? So bei J. E. Jackson. Vgl. Jackson: 1976, 22. „Lieu solaire, centré par le sacrifice amoureux, l’orangerie métaphorise, dans la fiction qu’il met en scène, l’acte pur et réciproque du premier recueil“.

32 Diese Orte sind von übergreifender poetologischer und kunsttheoretischer Bedeutung und figurieren in den Titeln der einschlägigen Aufsätze von Yves Bonnefoy: *Les tombeaux de Ravenne* [1953], „Un rêve fait à Mantoue“ [1963], bzw. bestimmen deren Inhalt (Arezzo) in „Le Temps et l’Intemporel dans la peinture du Quattrocento“ [1959].

Der Zyklus *Pierre écrite* (1965) beispielsweise enthält fünfzehn Gedichte mit dem indefiniten Titel „Une Pierre“. Und wiederum ist das metonymische Spiel mit den Tropen zu beobachten, das sich diesmal um die wandelbare Identität des lyrischen Sprecher-Ichs rankt: „je fus / La conscience d’hiver“, „je fus [...] l’huile diurne“ (191), „je ne fus / Qu’un chemin de la terre“ (192). In allen Sammlungen kommt der um das Phänomen der Stimme („voix“) sich organisierenden metonymischen Verschiebung besondere Bedeutung zu. Grundlegend ist dabei der Gedanke, dass Dichtung ohne die Verlebendigung der Stimme nicht kommunizierbar und mithin bedeutungslos ist.

Das Liederbuch mit dem Titel *Hier régissant désert* ist ein Reservoir starker Affekte. Denn dort gibt es die Angst („peur“, Bonnefoy: 1959, 95), den grauen Tag („le jour gris“, Bonnefoy: 1959, 109), den Schiffbrüchigen („le naufragé“, Bonnefoy: 1959, 129), dann aber auch den bedeutsamen Umschwung der Gestimmtheit, den die Morgendämmerung („l’aube“, Bonnefoy: 1959, 143) konnotiert. Komplementär zu dieser kleinen Gefühlssuite geführt, gibt es im Kontext der handlungsanzeigenden Verben die Zerstörung („détruire“, Bonnefoy: 1959, 95), die Verneinung („nier“, Bonnefoy: 1959, 109), den Sturz („tomber“, Bonnefoy: 1959, 129), dann wiederum die Kehre hin zur Überwindung der Negativität durch den Einsatz von Farbe („colorer“): „Aube [...] / Colore peu à peu le temps recommencé“ (Bonnefoy: 1959, 143).

5. Einzelinterpretationen metapoetischer Texte

a) *Art poétique*

Yves Bonnefoy ist der Schöpfer einprägsamer Bilder. Sie suchen die Wucht des Ursprungs, des Mythischen, der geheimnisvollen Verwobenheit von Sein und Dasein. Elementare Begriffskonstellationen realisieren diese Verwobenheit – *lumière, pierre, voix*. Sie sind berufen, die emphatische Moderne ontologisch neu zu vermessen, indem sie den abwesenden Blick den Dingen zuzuwenden suchen. Darin liegt Bonnefoys ureigener Avantgardismus begründet, der Dichtungstraditionen (Antike, Mittelalter, Renaissance) im Kontext der neuplatonischen (Plotin, Ficino) und gleichwohl der modernen Seinsphilosophie (Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Sartre) zu Mythen der Ontologie des dritten Millenniums umformuliert.

Bonnefoys Texte sind daher notwendigerweise zeit- und kulturkritisch. Das zeigt besonders der Blick auf die Gedichte, die schon im Titel die Metaebene der sich selbst reflektierenden Dichtkunst annoncieren. Bei der Durchsicht der Werkabschnitte aus der hier relevanten Zeit, die 1950er und die 1960er Jahre, fallen unter diesem Prisma zwei Texte unmittelbar ins Auge: *Art poétique* (Bon-

nefoy: 1953, 56) (Text 1) und *Art de la Poésie* (Bonnefoy: 1965, 227) (Text 2). Sie sollen nachstehend genauer betrachtet werden. Das Gedicht *Une Voix* (Bonnefoy: 1958, 119) (Text 3), an dem sich der allegorisierende Gestus Bonnefoys exemplarisch aufzeigen lässt, wird diese Analyseschritte beschließen.

Nebenbei: Das Gedicht mit dem Titel *Art poétique* steht am Ende der zweiten Unterabteilung *Derniers gestes* der Kompilation *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*. Es ist durchaus möglich, die beiden Begriffe des Titels, „mouvement“ und „immobilité“, rückzubinden an die Philosophie des Zenon von Elea und damit an die Frage nach der dynamischen Strukturiertheit des Sein und seiner Wahrnehmbarkeit zu erinnern. Bonnefoys Gedichtzyklen sind intrikat konzipiert und enthalten meist mehrfach verschachtelte Sammlungen in der Sammlung. Auch darin zeigt sich das Merkmal der Verwobenheit der Phänomene.

(Text 1) *Art poétique* [1953]

Visage séparé de ses branches premières,
Beauté toute d'alarme par ciel bas,

En quel être dresser le feu de ton visage
O Ménade saisie jetée la tête en bas?

Das Gedicht ist dreigliedrig angelegt: Titel, erste Strophe, zweite Strophe. Über den Titel reiht sich der kurze Text in die Sub-Gattung der *ars poetica* ein, die seit der Antike dichtungstheoretische Fragen behandelt (Fuhrmann: 1992). Ein flüchtiger Blick auf die vier Verse zeigt, dass das Gedicht mit Theorie zunächst wenig zu tun hat. Es ist auf visuelle Eindrücke zentriert, auf Bilder, die in eine Frage münden. Es zeigt sich indes auch, in diesem Gedicht gibt es eine Instanz, die sieht, reflektiert und spricht – der lyrische Sprecher – und eine Figura, ein Gesicht, das herannaht und eingehend betrachtet wird. Diese Konstellation der genauen Betrachtung begegnete schon in der Sammlung *Anti-Platon*. Es könnte sich also auch in diesem Fall um die Darstellung der Poesia handeln. Vor dem Auge des Sprechers taucht sie auf als ein Mängelwesen:

(1) *Visage séparé de ses branches premières,*

Was zusammengehörte, ist getrennt. Dem Gesicht waren Zweige („branches“) assoziiert. Erinnert werden diese Zweige als „branches premières“. Das Epitheton „premières“ – ‚erste‘ ist polysem. Ist biologischer Ursprung gemeint und damit das Wachsen? Ist von den Zweigen des Lorbeer die Rede, die dem Gott

der Dichtung, Apoll, geweiht sind? Erinnerung an dieses Erste und Wahrnehmung des jetzt Gegebenen treffen aufeinander. Das Gesehene widerspricht dem Gewussten und umgekehrt. Der Bruch zwischen Einst (das Wissen) und Jetzt (das Schauen) ist im Begriff des (être) „séparé“ festgestellt. Mit dem zweiten Vers steigert sich das Befremden:

(2) Beauté toute d’alarme par ciel bas

Ruckartig wird das Geschaute metonymisch verwandelt. Der Begriff *visage* wird ersetzt durch den der *beauté*. Diese Schönheit aber, die das Bildarchiv der Erinnerung eingeblendet zu haben scheint, ist ihrerseits durchzogen von Anzeichen äußersten Aufruhrs („alarme“) im Horizont eines tiefhängenden Himmels („par ciel bas“). Das sind bedenkliche Signale einer akuten Krise. Wo Krisen sind, stellen sich Fragen. Diese Funktion übernimmt die zweite Strophe, genauer: der dritte Vers:

(3) En quel être dresser le feu de ton visage [?]

Die Frage klingt zunächst einfach. Wo – in welchem Herd („être“) – soll ein Feuer errichtet werden? Dann wird es komplizierter. Welches Feuer? Das ‚Feuer deines Gesichts‘. Diese Metapher will enträtselt werden. Auf der Basis des bislang Gesagten ist ein Zusammenhang zu vermuten zwischen Inspiration, Mythos und Kult. Zunächst aber ist festzuhalten: Aus dem anonymen Gesicht des Eingangverses („Visage“) ist ein bekanntes Gesicht geworden („ton visage“). Das Personalpronomen („ton“) kodiert dabei plötzlich eingestandene Vertrautheit, in der metaphorischen Verknüpfung mit dem Feuer vermutlich der Leidenschaft („le feu de ton visage“). Im Namen dieser Leidenschaft stellt sich die Frage, welchen Herd es überhaupt (noch) gibt, um das fällige rituelle Feuer (des Opfers, der Freude) zu entzünden. In dieser Frage treffen nunmehr antike und moderne Kunst aufeinander. Die Bewertung wird dann übermittelt in einem Bild, das die Kunst auf dem Kopf stehend darstellt:

(4) O Ménade saisie jetée la tête en bas

Das weibliche Du als Mänade: Einst muss sie Dionysos, den „Gott des Weines und des drängenden Lebens in der Natur“ (Lamer / Kroh: 1995) ekstatisch und orgiastisch verehrt haben. Eine emphatische Kultfigur der Lebensfreude,³³ das

33 J.-P. Richard (Richard: 1964, 273-4) wertet die Mänade dieses Gedichts als Archetyp „il [=Bonnefoy] s’accorde le droit de recourir à quelques archétypes, grandes

war sie. Und jetzt? Jetzt ist sie auf den Kopf gestellt. Was oben war, ist gewaltsam nach unten verdreht. Kopfüber („la tête en bas“) ist sie in eine Welt geworfen („jetée“), die nicht mehr ihre Welt ist. Das ist ihr Los, sie ist „séparé(e) de ses branches premières“.

Der Gehalt des kleinen Gedichts steigert sich in dem Augenblick, wenn die *branches premières* als die Zweige der *prima philosophia*, der Metaphysik, aufgefaßt werden. Dann aber würde der Text feststellen, dass die Poesia von der Philosophia (auch der Theologia) abgetrennt worden ist. Und damit stehen die Dinge auf dem Kopf, hängt der Götterhimmel tief.

Kann er noch irgendwo stehen – so lautete die Frage des lyrischen Sprechers –, der Herd zur festlichen Feier des Lebens und der Poesie? Wie wäre wohl auf diese Frage zu antworten, wenn man Meisterdenker der modernen Seinsphilosophie – Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, die für Bonnefoy wichtig sind – in die Frage mit einbezüge? Die Welt der Dichtung ist entzaubert. Dieses Gedicht spricht es klar aus. Und doch gibt es so etwas wie das ‚Dennoch‘ unseres Dichters, auch wenn auf die Frage nach dem Herd als Ort, an dem die Kunst (das Schöne) verehrt wird, keine Antwort erfolgt.³⁴

b) *Art de la Poésie*

Während das Gedicht mit dem Titel *Art Poétique* (1953) sich von der zeitgenössischen Dichtungspraxis gleichsam resignativ distanziert, indem es das Bild einer malträtierten Poesie zeichnet, die, kopfüber in die Welt gestürzt, ein leidenschaftsloses Dasein zu fristen verurteilt ist, ziehen die sieben Verse des *Art de la Poésie* (1965) eine verheißungsvollere Bilanz: Ein kränkelder Körper ist, dank schonend insistierender Therapierung, von seinem Siechtum genesen. Auf die Bedrängnisse der Nacht, so lässt sich im Schema der (an Hegel geschulten) Dialektik des Dichters Bonnefoy schließen, bricht ein neuer Tag an. Im Stil einer Anamnese wird vermerkt, dass sich aus dem Mund (der Dichtkunst) zuletzt nur noch eine vom Tod gezeichnete Stimme („une voix morne“) vernehmen ließ. Blutig, „sanglante“, war sie. Die wunde Stimme ist genesen

figures légendaires où l’imagination a de tout temps voulu enclorre une sorte d’ontologie du paradoxe: ainsi la ménade, vie follement amoureuse de la mort, Cassandre, voix ardente de la catastrophe, le phénix, mort brûlé et ressorti vivant de sa brûlure, la salamandre, chair qui se fait pierre et traverse le feu.“

34 Zur Ästhetik des Kunstschönen vgl. Jackson: 1978, 35. „L’art poétique de Bonnefoy est une méditation, une visée du Beau, et ce seul fait suffit à distinguer son auteur d’une large part des auteurs contemporains, occupés au contraire à définir la possibilité d’un langage authentique en dehors, semble-t-il, de tout souci de beauté.“

und ihrer Berufung wieder zugeführt worden („rappelée“). Hier der Krankenbericht der Patientin Poesia.

(Text 2) Art de la Poésie [1965]

Dragué fut le regard hors de cette nuit.
 Immobilisées et séchées les mains.
 On a réconcilié la fièvre. On a dit au cœur
 D’être le cœur. Il y avait un démon dans ces veines
 Qui s’est enfui en criant.
 Il y avait dans la bouche une voix morne sanglante
 Qui a été lavée et rappelée.

Ein Gedicht, dessen Form ‚spricht‘. Der Text besteht aus sechs Sätzen, die syntaktisch auf sieben Verse verteilt sind. Die Sätze 1 und 2 enden mit dem Zeilenschluss. Der dritte Vers weicht davon ab. Die Figuration ist mühelos als Enjambement zu identifizieren. Es betont das Satzende: „On a dit au cœur / D’être le cœur.“ Der Rejet („D’être le cœur“) bildet die symmetrische Mitte des kleinen Texts. Der einfache Imperativ – *être le cœur* – appelliert nicht nur. Kunstvoll im Textkörper platziert, befindet er sich an dem Ort, von dem er spricht: der Mitte. Form und Inhalt sind kongruent gemacht. Der Imperativ *ist*, wovon er spricht: Mitte, Herz. Das ist vollendete Dichtkunst.

Und als gelte es, diesen ästhetischen Zauber weiter zu nutzen, prägt die Form des Enjambements auch die Sätze, die noch folgen. Ihr anaphorischer Satzbeginn – zweimal „Il y avait“ – illustriert in seiner Wiederholung auf perfekte Weise die wünschenswerte Verbindung, die von der Mitte ausgeht und sich bis in die Peripherie fortsetzt. Das Herz – um es im Bild zu sagen – pulsiert in allen Gliedern des Gedichts.

Betrachten wir den Text noch einmal genauer: Der allgemeine Befund, dass der Blick (der Poesia) aus dunkler Nacht („nuit“) ‚herausgerissen‘ wurde, eröffnet die Rekapitulation der schrittweise eingeleiteten Rekonvaleszenz. Demnach wurden Hände zur Ruhe gebracht; Fieber eingedämmt; das Herz als Herz wiederbelebt; den Blutbahnen ein Dämon ausgetrieben; die Stimme reingewaschen und zu sich selbst gebracht.

Es lohnt sich zur Deutung der Texte, die beiden Gedichte *Art Poétique* (Text 1) und *Art de la Poésie* (Text 2) kurz zueinander in Bezug zu setzen. Text 1, der die metaphysische Heimatlosigkeit der Poesie ins Auge fasst, mündet in die Aporie. Sogar die Interpunktion signalisiert in Analogie zum Inhalt, dass ein Ganzes absichtlich zerstückelt worden ist. Diese Fragmentierung ‚auf dem Papier‘ ist strukturell analog zur figurativen Inszenierung ‚im Text‘. Die optisch

vermittelte Textzerrissenheit – auf gleichwohl ästhetisch schön gestalteter Seite – und die Botschaft, die von Zerstückelung und Seinsverlust kündigt, entsprechen sich. Abgetrenntsein, Separierung hier wie dort. Unter dieser Gegebenheit wird der Titel – *Art poétique* – zu einer Frage. Sie fragt, ob unter den Bedingungen der pessimistischen Moderne sich Lyrik überhaupt noch schreiben lässt.

Text 2 setzt dazu die Differenz: Kunstvolle Geschlossenheit der lyrischen Form, ein zusammenhängendes Textganzes von sieben Versen, die mittels Enjambement die symmetrischen Verssequenzen 3 : 1 : 3 realisieren und die Botschaft rhythmisch strukturieren. Dabei ist – gleichsam aristotelisch – die Gliederung in Anfang, Mitte, Ende auf engstem Raum umgesetzt. Zu beobachten ist darüber hinaus die ästhetisch sich steigernde Entsprechung von Form und Inhalt, die von der Mitte ausgeht. Das alles fließt zusammen und betont die intendierte Mitteilung: Rückkehr zum Eigentlichen – das Herz als Herz – und aktiv betriebenes Vernehmbarwerden. Gemeint ist damit die erfolgreiche Rückberufung der Dichtung als essentieller Stimme.

Vollzog sich die Begegnung mit der beklagenswerten Mänade in einer unspezifischen Zeit, so gibt hier die Heilung des siechen Körpers Anlass, zwischen Einst und Jetzt zu unterscheiden. Das leistet gleich eingangs der erste Vers unter Einsatz des *passé simple*: „Dragué fut“.

War die Mänade in Text 1 von einer anonymen oder kollektiven Kraft ergriffen und auf den Kopf gestellt worden, wendet sich das Schicksal in Text 2. Die Poesie wird der Nacht entrissen und in die Mitte des Seins³⁵ gestellt. „On a dit au cœur / D’être le coeur.“

c) *Une voix*

Die Stimme und das Sein. Bonnefoy hört sie (vgl. „VIII“, *Anti-Platon*). Die Vielzahl der Gedichte, die von der Stimme handeln, unterstreicht ihre besondere Bedeutung. In dem soeben besprochenen Text, *Art de la Poésie*, ist das

35 Zur Subtext-Fundierung (Shakespeares ‚A Winter’s Tale‘) vgl. Jackson: 1978, 60. „Loin d’être un *ars poetica*, ces quelques vers définissent à la vérité un *pouvoir*, une action exercée, à travers la recherche qui a pris corps dans des mots, sur le sujet de cette recherche. [...] Relatant le passage de la nuit au jour [...], de la culpabilité au pardon, réinstaurant l’intégrité du centre éthique de la personne [...], il retraduit la transition de l’état de nuit et de dérélition qu’avaient figuré, chronologiquement, les poèmes de la section ‚Pierre écrite‘, vers la lumière et la quiétude des derniers poèmes. Rappelant le destin du Roi Leontes dans le *Conte d’hiver*, auquel on peut l’appliquer mot pour mot, il relie l’ensemble du livre à l’exergue, tirée de cette même pièce, qui annonçait justement le passage des ‚things dying‘ vers les ‚things new-born‘. L’art de la poésie, une nouvelle fois, est resté l’art de l’espoir.“

Wort ‚Stimme‘ synonym gebraucht für ‚Dichtkunst‘. Die Stimme ist maßgeblich beteiligt an der poetischen Verlebendigung des Bezugs von Ich, Welt und Sein, den die Dichtung des Yves Bonnefoy nie vergisst. Der Stimme des Dichters, hat Yves Bonnefoy das folgende Gedicht (Text 3) gewidmet. Es steht in der Sammlung *Hier régnant désert* aus dem Jahr 1959 innerhalb der Unterabteilung *Le visage mortel* an siebter Stelle:

(Text 3) Une Voix

J’entretenais un feu dans la nuit la plus simple,
 J’usais selon le feu des mots désormais purs,
 Je veillais, Parque claire et d’une Parque sombre
 La fille moins anxieuse au rivage des murs.

J’avais un peu de temps pour comprendre et pour être,
 J’étais l’ombre, j’aimais de garder le logis,
 Et j’attendais, j’étais la patience des salles,
 Je savais que le feu ne brûlait pas en vain ... (119)

Une Voix: neun Mal sagt sie Ich. Sie spricht von Herkunft, von Tätigsein. Das Gedicht führt dazu aus: Ich, die Stimme, – (1) unterhielt in der Nacht ein Feuer; – (2) gebrauchte je nach Feuer nunmehr reine Wörter; – (3) wachte als helle Parze am Fuß der Mauern. Sie hatte – (4) ein wenig Zeit, um zu verstehen und um zu sein; – (5) war der Schatten, – (6) liebte es, das Haus zu hüten; – (7) wartete, – (8) war die Geduld der Säle; – (9) wusste, das Feuer brannte nicht vergebens. Was bedeutet dieser mythisierte Handlungs- und Bilderbogen?

Nacht (*nuit*), Feuer (*feu*) und Wörter (*mots*) sind hier Schlüsselbegriffe. Wenn das Feuer, wie es naheliegend ist, die Inspiration des Dichters repräsentiert, der mit einem spezifischen Wortmaterial arbeitet („mots désormais purs“), dann wird die Nacht lesbar als das Dahindämmern des Menschengeschlechts, wie es die Bilder des Höhlengleichnisses erstmals nahelegten, bzw. allgemeiner: als die Befangenheit der Dichtung im Pessimismus der Moderne, die Bonnefoy kritisch kommentiert.

Die Dichtung Bonnefoys in Gestalt der leuchtenden Tochter einer dunklen Parze: Das ist ein doppelter Hinweis. Zum einen, dass die Allegorien der Antike auch in der Kunst der Moderne ontologisch bedeutsam sind; zum andern, dass es mit dem Dichter Bonnefoy den Wechsel von der ‚dunklen‘ zu einer ‚hellen‘ Epoche geben soll. Als wachende *Moir*a („Je veillais“) könnte seine Parze eine Tochter der Lachesis sein, der Schicksalsgöttin, die den Lebensfaden erhält und bewahrt. Die Poesie als wachsame, das Sein hütende Gefähr-

tin, als *sauvegarde*, deren Stimme klar spricht: In dieser Gestalt realisiert sich die selbstbewusste Poesia des Yves Bonnefoy.

6. Die skeptische Moderne

Die Begegnung mit dem Sein, „la rencontre de l'être“, nennt Bonnefoy den alles entscheidenden Augenblick der Dichtung, „cet instant où tout se décide“. Diesen Augenblick ermöglicht Dichtung als Sprachkunst.³⁶ Nur sie besitzt die Eigenschaft, als „*chiffre de l'unité*“ zu fungieren. Diese Einheit trägt die unendlich vielen Formen der je konkreten Welt in sich. Sie integriert das Verschiedene im Einen. Sie ist der eine Ursprung, den die Sprache nie vergessen hat. Bonnefoys Lyrik ist gezeichnet von der Sehnsucht nach dem Sein, nicht der Seinsvergessenheit. Dorthin, zur *unité*, steigt die Sprache mit dem Dichter auf. Bonnefoy bezeichnet dieses gleichsam mystische Aufsteigen mit der Vokabel *remonter*.

la langue peut [...] donc remonter avec moi [...] à la rencontre de l'être.³⁷

„Aufsteigen“ ist hier das einfache Wort für einen Vorgang, der bei Baudelaire, Bonnefoys poetischer Polarstern, „*élévation*“ heißt. *Élévation* ist der Moment der Verwandlung schlechthin: die Sprache der Dichtung transzendiert sich selbst als referentielles System und wird visionäres Medium.

Das dritte Gedicht der *Fleurs du Mal* trägt den Titel *Élévation* (Baudelaire: 1975, 10). Es beschreibt den Dichter als den Visionär, als den *poeta vates*, dessen Geist hinausführt jenseits der Dinge – „Par delà le soleil, par delà les éthers“

36 Zu Bonnefoys Poetik der ‚Intensität‘ vgl. Stierle: 1994, 3-8, 4. „Kunst und Dichtung sind für Bonnefoy keine ‚Gegenstände‘, die sich beschreiben und geschichtlich einordnen lassen, sondern Orte einer Intensität, die ihren Grund hat in der keiner wissenschaftlichen Begrifflichkeit zugänglichen abenteuerlichen Wirklichkeit des menschlichen Daseins in der Welt. Anders als die Mystiker, die sich über das Irdische hinausträumen, ist Yves Bonnefoy ein Mystiker des Diesseits, dem die Kunst zum privilegierten Ort einer prinzipiell nicht auf Begriffe zu bringenden Erfahrung wird.“

37 Bonnefoy: 1959, 251. Das Zitat lautet im Zusammenhang: „Mais puisque la langue est une structure, elle peut tout autant, avant qu'aucune formule n'ait commencé son travail de mort, se faire *chiffre de l'unité* que porte en soi toute forme, et donc remonter avec moi, dans cet instant où tout se décide, à la rencontre de l'être.“

(V. 3) und der von diesem transzendenten Ort her die Dinge sprechen hört und sie versteht. An diesem Ort – dem Ort der Dichtung – spricht das Sein selbst.

Heureux [...] //

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
– Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Der Dichter als Visionär. Was bei Baudelaire skeptisch destruiert wird, das bejaht Bonnefoy. Ob diese Affirmation retten wird?³⁸

II. Michel Butor: *Poème écrit en Égypte* (1950-51)³⁹

Während sich die Welt in der Lyrik des Yves Bonnefoy kunstvoll im Seienden eint, hat ihr Zusammenhalt in der Wirklichkeit für Michel Butor deutliche Risse bekommen. Davon legt das Gedicht mit dem Titel *Poème écrit en Égypte* eindrucksvoll Zeugnis ab. Butor schreibt es, wie der Titel es festhält, in Ägypten

38 J. E. Jackson spricht sogar von der Erlösung („rédemption“), die obsiegt über die ‚Destruktion‘. Vgl. Jackson: 1976, 73. „Rédemption, destruction – ce que nous avons à comprendre ici est que la poésie n’est rien d’autre que la lutte pour assurer la victoire du premier de ces termes sur la virtualité toujours présente du second.“

39 Zitiert wird nach Michel Butor, *Travaux d’approche, Éocène – Miocène – Pliocène, Préface – entretien avec Roger Borderie*, Paris 1972, 73-81. Wiederabdruck in: *Œuvres complètes de Michel Butor*, Bd. IV, Poésie 1, 1948-1983, M. Calle-Gruber (Hg.), Paris 2006, 513-518. *Éocène* versammelt Gedichte aus den Jahren 1950-1961, *Miocène* Texte ab 1965, *Pliocène* die zwischen 1969 und 1971 entstandenen. Die drei Titel nehmen Bezug auf das Tertiär, sie denotieren mithin eine Art von lyrischer Paläographie. Im Tertiär entstand das heutige Erdbild. Auf diese Texte angewendet stellt sich die Intention des Dichters als ein doppelte dar: Einerseits wendet er sich älteren Perioden der Welt (ihrer Kultur) zu. Andererseits liegen diese Texte, jedenfalls die erste Sammlung (*Éocène*), in der Phase der Herausbildung der Poetologie des Autors. Interessant ist auch, dass Butor in der Reihung der drei Erdzeitalter chronologisch rückwärts geht. Damit betont er die archäologische Intention (den Aspekt der Suche nach dem Ursprung) seiner Dichtung.

– um 1951. Das Gedicht malt Bilder des fremden Landes, reich an Mythen, an Ritualen, deren Sinn sich verrätselt.⁴⁰ Das Leben Ägyptens ist merkwürdig in sich selbst befangen. Vom Spott der Götter ist gleich eingangs die Rede. Und im Wechsel der poetisch modellierten schönen Bilder will es scheinen, als lege die alte Zeit die neue lahm.

Das *Poème écrit en Égypte*⁴¹ bindet Poesie und Ethnographie eng zusammen. Der Dichter betreibt subtile Spurenlese in Natur, Kultur und Religion.⁴² Das Gedicht macht daraus arkane Bilder-Sequenzen in epischer Dimensionierung wie für eine große Leinwand. Die Aufgabe der Kunst ist es dabei, für die Kohärenz der Bilder zu sorgen; die des Lesers, den Zusammenhalt des Artefakts in Frage zu stellen. Mit welchem Ziel?

Die Antwort ist komplexer Natur. Zum einen erprobt Butor nämlich die Leistungsfähigkeit der Dichtung in der Beschäftigung mit den Formen fremder Zivilisation. Zum anderen setzt er seine Dichtung der Belastungsprobe aus, die Differenz von Welt und Kunst – von Sein und Schein – sorgfältig, gar referentiell, in Hinsicht auf die Wirklichkeit, zu reflektieren. Die vielen zivilisatorischen Brüche Ägyptens, die dabei zutage treten und die unser Dichter in Geschichte und Gegenwart diagnostiziert,⁴³ summieren sich zum Paradigma des verlorenen Ursprungs und dessen Folgen für die Moderne.

40 Diese Verrätselung trägt Spuren der ästhetischen Krise, in der sich der junge Dichter in fremder Umgebung befindet. Die Arbeit an seinem ersten Roman, *Passage de Milan*, geht in Ägypten nicht voran. Es ist daher zu betonen, dass das *Poème écrit en Égypte* inhaltlich noch gar nichts mit der Ägypten-Euphorie gemein hat, die späteren Texten Butors zu diesem Land und seiner Kultur eignet und die von der Kritik als Stereotype gepflegt wird. Butors erster Ägyptenaufenthalt ist eine Phase des Umbruchs, ja des Scheiterns. In diesem Kontext steht das Gedicht.

41 Das *Poème écrit en Égypte* ist der letzte Text der ersten Sequenz mit Titel *Éocène*. Diese Butors erste Lyriksammlung aus den Jahren 1950-1951 ist J.-F. Lyotard, dem Studienfreund des Dichters, gewidmet.

42 Monika Schmitz-Emans (Schmitz-Emans: 2004, 277-298) hat sich ausgiebig mit dem Werk von Michel Butor unter dem Aspekt der Kulturosoziologie und der -anthropologie beschäftigt. Die Interpretin versteht „unter Kultur einen zu interpretierenden vielschichtigen, aus Zeichenketten bestehenden Bedeutungszusammenhang“, der „Butors Generalthema“ (ebd., 278) abgibt.

43 Zur historischen Geschichtetheit von Räumen der Zivilisation vgl. den Hinweis von Jean-François Lyotard, dass Butors Ägypten ein Raum sei, „un espace à la fois plein d’altérité et recomposé, un espace de couches. J’ai toujours pensé à ce que Freud disait de l’espace égyptien à propos de l’inconscient de l’Homme aux loups: un espace où rien ne se perd, où tout ce qui s’est passé est toujours là, maintenu maintenant.“ (234) In: Calle-Gruber: 1991, 221-234.

Am Beispiel Ägyptens zeigt Butor diesen Verlust, indem er ihn in seiner Wortkunst verbirgt. Aber auch umgekehrt gilt: Er verbirgt ihn in seinem Offenbarwerden. Vielleicht ist es dieser ästhetisch effektiv herbeigeführte innere Widerspruch, dem es in diesem Gedicht zufällt, die visionäre Bedeutung der Dichtkunst für das 20. Jahrhundert kühn zu demonstrieren, vielleicht sogar etwas von der poetischen Kraft zurückzugewinnen, die es vermag, sich dem Zerfall von Sinnwelten entgegenzustemmen. Dieser Impetus ist Butor und Bonnefoy gemeinsam. Ob dieses Wagnis gelingen kann, wird indes die Leserin und der Leser in der Auseinandersetzung mit dem Text für sich selbst entscheiden.⁴⁴

Das Gedicht hat einen Umfang von 185 freien Versen, rhythmisiert in neun Strophen. Drei oder auch einunddreißig Verse können dabei eine Strophe bilden. Ein Vers wiederum mag aus nur einem Wort bestehen – *honteusement* – oder aus einem umfangreicheren Syntagma: *le corps penché contre la nuit de la falaise*.

Der Text verzichtet auf Majuskeln und auf Satzzeichen. Das ist eine graphische Reduktion, möglicherweise den Erschwernissen der Entzifferung einer fremden Schriftkultur nachempfunden, die das Leben des Interpreten mit hoher Spannung auflädt. Die Lektüre des Textes kann auf die mehrfache Wiederholung des hermeneutisch organisierten Leseakts nicht verzichten. Neben den vielen impliziten Fragen, die das Gedicht stellt und auf die es kaum genaue Antworten geben kann, formuliert das Ende, das für die Interpretation immer wieder zum Anfang wird, eine dramatisch inszenierte klare Botschaft. Beginnen wir also mit dem Ende.

Die neunte Strophe: Von der blinden Zukunft – *un œil d’aveugle*

et le temps passe / honteusement / comme un œil d’aveugle (V. 183-5)

Wir sehen, gleichsam surreal, Chronos als blindes Auge – eingeschüchtert, gedemütigt gar – vorüberziehen. Ägypten ist ein im Vergehen der Zeit erblindetes Auge. Butor betrachtet es genau, interessiert sich für die Ursache. Die Vergangenheit ist dabei genauso wichtig wie die Gegenwart. Im Einst hat das

44 Zur Leserrezeption bei Butor bemerkt Schmitz-Emans (Schmitz-Emans: 2004, 278) mit Recht: „Stets geht er [Butor] davon aus, dass sich die jeweils einzelne kulturelle Gegebenheit aus ihrem Kontext erschließen lässt, und dass insbesondere künstlerische Werke Bestandteile eines weitgespannten Gewebes sind, das sich wandelt, ohne einem Ziel zuzusteuern, das transsubjektiv ist und gleichwohl den einzelnen Leser zur Interpretation einlädt.“

Jetzt seinen Ursprung, im Jetzt zeigt sich die Spur des Einst. Für die Erfahrung der kulturellen Differenz hier im Gedicht bedeutet das: Das alte und das neue Ägypten werden zu einem Bilderbogen größter Spannungen zusammengezwungen, Geschichte und Gegenwart bilden – nicht ohne Mühe – ein artifizielles diskursives Kontinuum, das Zeugnis ist für ein diffuses Unbehagen in und an der Kultur. Gleich im achten Vers der ersten Strophe ist von der *symbiose des extrêmes* die Rede, ein bedeutsames Motiv, das auch am Ende des Gedichts, in der achten Strophe, noch produktiv ist. Dort erspäht das Auge des Dichters ein Extrem der Geographie: nämlich die Grenze zwischen Baumwollfeldern (*coton*) und Wüste (*sable*), eine Scheidelinie – vom Dichter lyrisch abgetönt: ein ‚Saum‘ (*lisière*, V. 177) – zwischen Leben und Tod. Das ganze Land, so stellt sich Bild um Bild heraus, ist immer schon eine Zone lauerner Todes. Davon handelt gleich eingangs die erste Strophe, die als Folge von drei Bildern, als Triptychon, angelegt ist. Im ersten Tableau wird eine Stimme vernehmlich, die *in extremis* spricht.

Die erste Strophe: Die Ägypten-Allegorie

[1, V. 1-26]

ne me laissez pas mourir / dieux qui vous moquez de moi / ici nul étang
rien / que la gloire et la patience / les scorpions et les poissons / échoués
au milieu des ronces / la vie qui se déplie en attente / dans la symbiose
des extrêmes // la barque tourne / dans l'éclair sec et durable / dans le
soleil qui devient mur / et grêle d'écailles de verre / qui terrorisent le
serpents // la voile est relevée / mais jamais elle ne rejoindra la corne / de
celle du ciel / qui gravit la vague du jour / depuis le sang lavé par le sable
/ jusqu'aux portes de plumes et de métal / qui navigue / d'un paysage à
l'autre de la mort / et terrible même sur la vallée / car ce qu'elle apporte
c'est bien la splendeur / mais non la vie même la nuit / l'inévitable vitre
de la lune / qui éclate sur les champs de blé

a) das Leben in Erwartung – *la vie qui se déplie en attente*

Das erste Bild: Zitiert wird das Flehen einer anonymen Figura, die nach und nach als die Allegorie Ägyptens identifizierbar wird. Sie bettelt um ihr Überleben und beklagt ein Dasein, das sich im Warten erschöpft – *la vie qui se déplie en attente* (V. 7). Der Binnenreim *vie / déplie* verleiht dem Vers eine spitze Note des Aufbegehrens. Worauf gewartet wird, das wird nicht kommuniziert.

b) der bedrohliche Himmel – dans le soleil qui devient mur

Das zweite Bild: Am Himmel wendet eine Barke, umgeben von Blitz, Sonne und Hagel, Insignien des Zorns der Götter. Die Sonne am Götterhimmel – das Wort steht im Zentrum der zweiten Teilstrophe – symbolisiert in der Religion des alten Ägypten den obersten Gott. Es muss also die Barke des Horus⁴⁵ sein, die soeben wendet. Später wird sein Sperber⁴⁶ in den Lüften kreisen wird. Unzugänglich ist das Gottesreich, *le soleil [...] se fait mur* (V. 11) und der gläserne Hagel, den es von dort oben herabregnet, lehrt sogar Schlangen das Fürchten. Wohin dreht die Barke ihren Bug? Darüber gibt es keine Notiz. Sie wendet geheimnisvoll.

c) vom Nicht-Leben – non la vie même

Das dritte Bild: Unter diesem Himmel, auf einem Fluss, fährt ebenfalls ein Schiff. Es erscheint gleichsam als segelnde Synekdoche, denn sichtbar wird nur seine *voile* (V. 14).⁴⁷ Im Verhältnis zur Sonnenbarke ist das Schiff auf dem Wasser unendlich klein. Sein Segel wird die Höhe der Gaffel (*la corne*, V. 15) – das ist in der Sprache des Bootsbaus: ein oberer Quermast – nie erreichen können. Dort aber schlägt (*la voile*) *du ciel* (V. 16) an, welche die Sonnenbarke in Bewegung versetzt. Das Schiff am Himmel fährt auf eine Landschaft des Todes zu, *un paysage de la mort* (V. 22). Wo sie liegt, wird nicht mitgeteilt.

Der Motivkreis des herannahenden Todes schließt sich am Ende der ersten Strophe. Blicken wir kurz zurück. Vor den Göttern (*dieux*, V. 2) fleht Ägypten um sein Leben, *la vie* (V. 7). Die prächtige Sonnenbarke schafft indes das Nicht-Leben heran: *la splendeur mais non la vie même* (V. 23-4). So vergeht der erste Tag unter der Sonne Ägyptens. Nun wird es Nacht. Am Himmel erscheint der Mond. Oder ist es Thot, der im alten Ägypten mit dem Mond asso-

45 Vgl. das Stichwort ‚Horus‘ in Schumann Antelme u. Rossini: 2003, 174-197. „Horus est un des plus anciens, des plus grands et des plus diversifiés des dieux de l’Égypte pharaonique.“ (174) Auf die multiple Gottheit, ihre Zuständigkeiten und Attribute soll hier nicht eingegangen werden. Was die Barke betrifft, so ist bei Schumann u. Rossini zu erfahren, dass es in Analogie zur Schifffahrt auf dem Nil eine Schifffahrt am Himmel gibt. „Ainsi, le parcours diurne du soleil s’effectuait-il dans la barque *mandjet* et celui de la nuit dans la barque *mesket*. Par la suite, ces véhicules sacrés étaient assimilés à l’astre lui-même et aux yeux du dieux solaire.“ (551)

46 Vgl. ebd., „Horus prend avant tout la forme du faucon.“ (174) Bei Butor vertritt der Sperber den Falken.

47 Vgl. „Synekdoche vom Engeren“ (§ 192), und „*pars pro toto*“ (§ 200) in Lausberg: 1963, 70-73.

ziiert wird?⁴⁸ Mondlicht über Getreidefeldern, so lässt sich das faszinierende Nocturne überschreiben. Aus dem Raum der Todeserwartung ist plötzlich eine idyllische Zone des Überlebens geworden.

Eine kurze Anmerkung zur metrischen Form der ersten Strophe: Die drei Teilstrophen weisen die Versfolge 8 / 5 / 13 auf. Dreizehn ist die Summe aus acht plus fünf. Form und Sinn schließen einen Bund. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Diese Relation gilt freilich auch über die Grenzen des Gedichts hinaus. Es ist selbst nur Teil der vielen Diskurse über Ägypten, die Jahrtausende der Kultur versammelt haben und die als Bruchstücke hier und da an der Textoberfläche des *Poème* auftauchen.

Die zweite Strophe: Vom Ausharren im Hiesigen (I) – *nous resterons*

[2, V. 27-43]

rochers d'air qui roulez / comme des tracteurs au milieu des vignes / le
sucre rouge qui teindra les canaux / l'amère liqueur chaude poissant les
feuilles / la rouge teinture sucrée / qui encombrera notre cœur ce soir
/ ne vous fera pas basculer / par-delà les rives du monde habitable / ne
nous livrera pas / à ces armées irrespirables / que l'on voit se former /
dans le pays sans routes visibles / prairie de la furie des dieux / et des
anciens vivants / et nous resterons parmi vous / comme une fourmilière
/ dans une corbeille de fruits trop mûrs

Das mythische Ägypten der ersten Strophe wird in der zweiten historisch. Aus Chronos wird Kairos. Menschen bevölkern den Raum. Aufbruch liegt in der Luft. ‚Partir‘ oder ‚rester‘ lautet die das Überleben umkreisende Frage. Schwer wie die am Himmel sich auftürmenden Wolken sind auf der Erde die Herzen (V. 32). Pflanzen werden von rotem Regen besudelt (poisser, V. 30).

Die Wolken als ‚Luftfelsen‘ – *rochers d'air* (V. 27) – bewegen sich – Geniestreich des Spätsurrealismus beim jungen Butor – wie Traktoren in einem Weinberg. So ist wohl auch der Regen kein wirklich roter Wüstenregen, allen-

48 Vgl. ebd., das Stichwort „Thot“ in: Schumann Antelme u. Rossini: 2003, 407-415. Dieser Gott fungiert repräsentativ als: „Organisateur de l'administration céleste, modèle de celle des hommes, bibliothécaire, archiviste, médiateur habile, interprète, messenger des dieux, héraut et ambassadeur, juge, médecin, philosophe, magicien: rien n'échappe à sa prodigieuse intelligence invective.“ (409) Der Ibis ist sein heiliges Tier.

falls eine dreifach in der Farbe Rot sich verwandelnde Substanz. Dient sie als Zucker, als Bitterstoff für Likör, als Färbemittel? In virtuoser Metonymisierung der Begriffe wird aus einem alsbald dreierlei: zuerst *sucre rouge*, dann *amère liqueur chaude*, schließlich *rouge teinture sucrée* (V. 29-31). Die Semantik tritt mit einem Mal auf der Stelle.⁴⁹

Die referentielle Unschärfe, die als Schwindelgefühl den Interpreten unmittelbar heimsucht, ist gewiss ästhetische Absicht. Sie aktiviert die Suche nach Botschaften aus dem Reich der Subtexte. ‚Partir – rester‘, was möchte sich hier Gehör verschaffen?

Ist vielleicht von einem Ägypten aus den Zeiten des Exodus die Rede, von der die Bücher Mose berichten? Wir erinnern uns: Israel mutiert im Laufe der Zeit zu einem Nomadenvolk, das begonnen hat, sich zu zerstreuen. Die einen wollen Mose folgend weiter dorthin ziehen, wo unser Gedicht verheißungsvolle *rives du monde habitable* (V. 34) vermutet. Die anderen haben für sich beschlossen: *nous resterons* (V. 41).

So könnte es sein. Vor dem Auge des Dichters erscheinen jetzt die, die bleiben wollen, wie ein Ameisenhaufen in einem Korb überreifer Früchte (V. 42-3), ein Dekadenzmotiv, das wenige Zeilen später, am Ende der vierten Strophe, in der Weigerung, Schiffe zu besteigen, um die Zeit zu erobern – *conquérir le temps* (V. 91) – wieder aufgegriffen wird.

Die dritte Strophe: Die Totenstätte (I) und der Leib des Dichters – *le corps penché contre la nuit de la falaise*

[3, V. 44-63]

c'est le chanvre que file ici l'araignée / la goutte de sa toile est chargée
de granit / ces minuscules meules étireront / le coton de nos minutes
vagues / le corps penché contre la nuit de la falaise / où devraient respirer
les ombres / mais nue et désertée / peuplée de noms seuls / qui sont
abandonnés au vent / et que personne ne prononce plus / immobile et
changeante / rasée par les âges / écroulée par les eaux / j'ai passé là
comme une île oubliée / d'année en année / déformée ou jamais revue

49 Vgl. ebd., die Einträge zu den „*Éléments et couleurs* des Horus“: „Ses éléments sont l'air et le Feu. Les couleurs d'horus sont multiples, mais en général noir, rouge et blanc. (176)“ Für Thot gilt: „L'élément Air correspond au mieux à la nature de ce dieu, dont les couleurs sont celles de l'ibis: noir, blanc et rouge.“ (409) Die Polysemie der Farben und deren Bedeutung korrespondieren bei Butor miteinander. Der Bedeutungshorizont der Signifikate ist damit offen.

/ dans ce purgatoire de fleurs / cette chapelle de printemps excessif / où
la rare poignante béatitude même / était épreuve

Eine uralte Totenstätte. Sie ist so verwittert, dass auf den Felsen geschriebene Namen unlesbar geworden sind. Dem lyrischen Ich, das hier leibhaftig, *le corps penché contre la nuit de la falaise* (V. 48), in Erscheinung tritt, will es scheinen, als säusele der Wind längst vergessene Namen. Dann das Unerwartete: Der Dichter beginnt sich zu verwandeln. Als Insel im Strom treibt er dahin. Rasch folgen weitere Metamorphosen, die an jenseitige Welten erinnern. Dringt da nicht sogar der Titel eines Jenseits-Epos an unser Ohr? (*P*)*urgatoire*. Das Wort zieht sofort zwei signifikante Begriffe in seinen Bann: *béatitude* und *épreuve* (V. 60-3).

Läuterungsberg, Glückseligkeit, Probe. Die Begriffstrias hat mythische und je nach Lesart auch christliche Implikationen. Sie bestimmt als tragende Struktur das Telos einer Vielzahl von Texten und stiftet eine Diskurstradition, die sich von den Büchern Mose bis zu Dante und – hier wird es deutlich – nunmehr auch bis zu Butor erstreckt. Hier bei Butor heißt es in epischer Diktion, *la béatitude était épreuve* (V. 62-3). Die Suche nach Glückseligkeit ist mithin bereits vorüber. Was bedeutet das? Ist die Beendigung der Suche nach dem Glück vielleicht der Grund für die Agonie des zeitgenössischen Ägypten?

Die vierte Strophe: Von der Süße des Exils (vom Ausharren im Hiesigen II) – *la douceur de cet exil*

[4, V. 64-91]

les gens d'ici eux-mêmes / y étaient étrangers / mais ils étaient tous
enchantés / et ne pouvaient se résoudre à quitter / la douceur de cet exil
/ à s'amarrer dans une terre enfin / où l'on fût solide et maître / d'une
nature amie / la cruauté généreuse / des heures glissantes / des lambeaux
de fraîcheur / perdus dans l'étouffement / et le mirage des fruits d'été /
les retenaient captifs / malgré leur continuelle plainte / et depuis toujours
/ ils avaient ainsi vécu / provisoires / inchangés / caressés et tentés / par
les vagues de l'histoire / ils n'étaient pas enracinés / mais lourds / et
leurs mouvements les plus volontaires / parvenaient bien à les rouler /
et à les renverser / mais non à leur faire prendre la mer / et conquérir le
temps

Die vierte Strophe knüpft an das Dekadenzmotiv des Früchtekorbs an mit dem Motiv von der Süße des Exils (V. 68). Aus den Ameisen sind unterdessen *gens*

d'ici (V. 64) geworden, Hiesige, möglicherweise Nomaden⁵⁰, zwischen den Zeiten und anderen Bewohnern lebend. Die Geschichte hat sie nicht zu entschlossenem Handeln herausfordern können (*être tentés*, V. 83). Sie lassen sich lieber von ihr verwöhnen – (*être caressés*) *par les vagues de l'histoire* (V. 84). So haben sie die Chance vertan, *à conquérir le temps* (V. 91). Der Dichter benutzt an dieser Stelle Topoi der großen Erzählungen – *vagues de l'histoire / conquérir le temps* –, die seine Stimme episch raunen lassen. Das stärkt die visionäre Kraft seines Auges. Was sieht es?

Die fünfte Strophe: Der Sperber; die Poetik des Augenblicks – *les éperviers s'attardent*

[5, V. 92-113]

les éperviers s'attardent / à retourner la pensée du jour / dans leurs volutes
et leurs détours / autour des maisons et des poteaux / c'est que le soleil
sait bien les trahir / et lécher leur ventre / comme s'ils étaient des barques
/ souples et peuplées / de porteurs de palmes les îles / sont et ne sont déjà
plus / comme avant / soulignées d'un trait de boue / qui les enrobe et les
décore / comme des taches de couleur / dont l'artiste prend possession
/ pour son désir et son plaisir / pour le passage de la page au paysage
/ quand le blanc du papier devient / celui des yeux et des dents / et les
limites de la feuille / momentanément / celles de la réalité

Am Himmel verspätet sich der Sperber. Auch er lässt es sich gut gehen. Wörtlich heißt es, die Sonne lecke seinen Bauch (V. 96-7). Hat der Greifvogel vergessen, dass er der gefiederte Gefährte des Horus ist, der höchsten Sonne, die er zeichenhaft verkörpert? Die höchste Sonne brächte *la pensée du jour* (V. 93), die Vernunft, zum Erstrahlen. Die Sonne des Gedichts aber quitiert diesen Pakt mit Verrat (*trahir*, V. 96). Ist die Gottheit selber tot? Der Sperber als Barke, als Sonne, als Horus – hier zerspringt das kosmische Bild, das in der ersten Strophe (V. 9) sich zu konstituieren begann. Es ist jetzt plötzlich nur

50 „Der Nomade bildet den ersten Typus des Reisenden und repräsentiert zugleich die erste Phase kultureller Orientierung. [...] Im Bild des Sich-Niederlassens bzw. des Exodus in ein anderes Land spiegeln sich metaphorisch Prozesse der Etablierung kultureller Praktiken, Institutionen und Regeln bzw. Prozesse des Orts-Wechsels zwischen den Kulturen. [...] Fixierung, Sich-Niederlassen, Sesshaft-Werden sind in hohem Maße an symbolische Prozesse gebunden, ja sie sind selbst symbolische Prozesse.“ Vgl. Schmitz-Emans: 2004, 289, Anm. 14.

noch Abbild, Simulakrum eines toten Himmels. Das trügerische Als-ob kann es nicht verleugnen. Der Sperber tut nur so, – *comme si* (V. 98) – als ob er eine Barke wäre. Die Enttarnung der Simulation hat gewaltige Folgen. Butor lässt das Himmelschiff mit dem großen Segel in ikonoklastischer Manier jäh zur Erde stürzen. Dort wird es zum banalen Transportmittel für Handelsware im Alltagsgeschäft auf dem Nil.⁵¹

Der Dichter als Mythenstürzer, als Ikonoklast: Wie wirklich ist die (ägyptische) Wirklichkeit des *Poème écrit en Égypte*? Darüber soll die poetologische Reflexion Auskunft geben, die in die fünfte Strophe eingeflochten ist.

Exkurs zur Poetik des Augenblicks

Michel Butors Poetik artikuliert sich in Analogie zur Landschaftsmalerei. Ihre ästhetische Mitte ist der *passage de la page au paysage* (V. 108), der – so lässt sich übersetzen – Gang der papiernen Seite hinüber in die Landschaft oder umgekehrt, so sei gleich hinzugefügt, die Rückkehr der Landschaft auf die Leinwand des Künstlers. Diese Landschaften – hier im *Poème* Landschaften des Himmels, der Erde, der kollektiven mythischen Erinnerung – sind seine Schöpfungen. Ihre Gestaltung in der Kunst macht all sein Begehren aus (*désir*), ist Quell seines Vergnügens (*plaisir*). Butors Poetik vergisst dabei keinesfalls die Wirklichkeit, die als Konzept-Begriff vom Ende her die Strophe, schließlich sein Dichten insgesamt, beherrscht.

Für sein hohes künstlerisches Handwerk braucht der Maler (wie der Dichter auch, so Horaz) Farben und Papier. Sie stehen im Dienst seines ästhetischen Blicks, der auf die Wirklichkeit – *la réalité* (V. 113) – gerichtet ist. Doch wie in der Wirklichkeit, so in der Kunst: Alles hat seine Grenzen (*limites*, V. 111). Raum und Zeit sind begrenzt, das Blatt des Künstlers ist es auch.

Die Wirklichkeit lässt sich in der Kunst – soviel ist seit Aristoteles bekannt – nur nachahmen. Diese Imitation aber, nimmt für einen besonderen Augenblick – *momentanément* (V. 112) – die Stelle der Wirklichkeit ein. Die Kunst der kalkulierten Täuschung obliegt im hier gegebenen Fall der Metonymie.

51 Die Korrespondenz zwischen der oberen und der unteren Welt endet abrupt. Vgl. zur Schifffahrt Schumann Antelme u. Rossini: 2003, „La seule voie de communication naturelle et rapide de l'Égypte était – et est encore en grande partie – le Nil. La langue contient de nombreuses références à la navigation fluviale, les bateau, barques etc. Il était donc naturel que les Anciens conçoivent le déplacement dans le monde divin et cosmique de la même façon.“ (551) Einen Aufstieg in die Götterwelt („déplacement dans le monde divin“) gibt es – im Bewusstsein der Zeitgenossen Butors – offensichtlich nicht mehr.

Begriffe und Bilder tauschen ihre Semantik in wechselseitiger Bezüglichkeit. Diese Semiose bindet vorübergehend alle Aufmerksamkeit des Lesers (des Betrachters) an sich.

Butor nutzt die Technik der Metonymisierung auf dichterisch vortreffliche Weise. Der Flug des Sperbers wird im Licht der Sonne zur Fahrt einer Barke, die leuchtende Barke am Himmel des Horus verwandelt sich in das farblose Boot auf dem Nil, das Ägypten der Götter gleitet im Nu über Jahrtausende hinweg in jenes Ägypten des 20. Jahrhunderts, dessen Boden der Dichter soeben erst betreten hat.⁵² Das unsichtbare Ägypten, aufgehoben in der Metapher vom *blanc du papier* (V. 109), nimmt erkennbar Farbe an und Form, eine ganze Zivilisation wird plötzlich lesbar, lesbar für den einen besonderen Augenblick der Kunst.

Die Erkenntnis der Dichtung ist demnach stets eine Erkenntnis auf Widerruf. Sie bringt kein philosophisch gesichertes Wissen hervor, das Dauer für sich beanspruchen könnte. Der Spiegel, den Butor als Blatt Papier (*la feuille*, V. 111) Ägypten vorhält, gibt Eindrücke wieder eines flüchtigen Augenblicks der Enthüllung (*devenir*, V. 109), der eben noch gegeben war und nun schon nicht mehr gewesen sein will. Wie die Inseln im Nil es lehren: *les îles / sont et ne sont déjà plus / comme avant* (V. 100-2).

Die sechste Strophe: Der Ibis, die Totenstätte (II) und das Prinzip des Lebens – *cet aubier sans âge*

[6, V. 114-137]

ibis votre flotte / sait bien se tenir en ordre / de possesseurs légitimes / et de protecteurs charitables / au-dessus des labyrinthes où furent enfermés / pompeusement / tous les sépulcres de vos frères / la nuit n'effacera que l'écorce et la rouille / les seules souillures de l'année / mais cet aubier sans âge qu'elle découvre / et qui déjà le jour transparaisait / par qui l'on croit soudain goûter / l'ennui des dieux / son parfum ne lasse pas / mais sa bouche est dure / et son toucher recèle / de mystérieuses fibres / que l'on ne parvient pas à caresser / le voici qui s'étend comme les draps qui manquent / remplis de pièces de monnaie / qui fondent au vent / ne devenant pas liquides / mais vapeurs / et poussières au lever du lendemain

52 Vgl. zur Kultur des Unterwegsseins bei Butor Schmitz-Emans: 2004, 297. „Zu den wichtigsten Texten gehört [...] der Entwurf zu einer Iterologie, denn er impliziert die Wendung von einer Kulturwissenschaft, die sich als Kartographie versteht, zu einem mobileren Konzept, welches in Betracht zieht, dass Kultur stets eine Kultur des Unterwegsseins ist [...].“

Die Bilder des alten und des neuen Ägypten verfließen ineinander. Im alten Ägypten ist der Ibis das Symbol des Thot, der Gottheit des Mondes.⁵³ Es steht in der Macht dieses Gottes, den Neumond immer wieder zum Vollmond zu runden.⁵⁴ Das Leben überwindet symbolisch den Tod. Was aber, wenn der Himmel leer und der Ibis nur ein Ibis ist, ein Vogel wie alle anderen? Woran zeigt sich dann die Unauslöschlichkeit des Lebens, gar des Seins?

Am wachsenden Holz, am *aubier*. Die Natur ist, wie schon in der Romantik, erhaben über die Zeit. Butor spricht daher vom *aubier sans âge* (V. 123).

Das Wort *aubier* ist ein seltenes Wort, das mehrere Bedeutungen hat. Es bezeichnet verschiedene Gehölze, zu denen z. B. der Goldregen gehört. Es bezeichnet aber auch das Jahresholz oder den Wachstumsring eines Baums. Das Jahresholz, so unser Dichter, ist ohne Alter. Es symbolisiert dank der Polysemie des Begriffs *aubier* die Vielfalt und zugleich das Prinzip des Lebens. Im *aubier* nimmt das Sein Gestalt an, und wir erleben im Duft, den das Holz verströmt, den erhabenen Moment seiner Epiphanie. Was sich enthüllt, die Leser des Dichters Butor wissen es, das verhüllt sich sogleich auch wieder. Schon hat die stetig anschwellende Natur des *aubier* begonnen, sich wie ein mit Münzen gefülltes Stück Stoff zu dehnen, schon schmelzen die harten Münzen im Wind dahin, sind Dampf, dann nichts mehr, nur noch Staub in der Morgendämmerung – *poussières au lever du lendemain* (V. 137). Und dem Leser steht es frei, an den Midas des Ovid (11. Buch) zu denken oder an das goldene Kalb, das Moses zu Staub werden lässt (Ex, 32). Oder an Ägypten als goldenes Kalb des pseudo-religiösen Materialismus.

Die siebte Strophe: Der Neuankömmling und der verlorene Leib Ägyptens – *le fourreau vert du corps perdu*

[7, V. 138-151]

le sifflet d'un train / qui sillone le fourreau vert du corps perdu / égaré
magnifiquement vif / au milieu du grouillant sommeil solaire / ne suffira
pas à te délivrer / de ces jambes de marbre noir / dont tu fus revêtu /

53 Vgl. Calle-Gruber: 1994, 17-30. Thot „symbolise les pouvoirs d'inventions de l'esprit; mais surtout il donne cette capacité inestimable de garder dans la pierre, dans le marbre, le granit, la mémoire des choses et des êtres.“ (20)

54 Vgl. zum Zusammenhang von Thot und Mond: Anteleme u. Rossini: 2003, 412. „Maître du calcul et du temps, il [Thot] est aussi ‚Celui qui compte les années‘, ‚Celui qui subdivise les années, les mois‘, [...] cela d'autant plus qu'il est un dieu-lune.“

comme d'une nouvelle religion / dès que tu débarquas / sur le triangle
d'écume / piège pour les innocents / pays qui sait se rendre invisible /
immense alambic / de grands disparus

Im Ägypten des Industriezeitalters nähert sich eine Lokomotive. Ihr Pfeifen weckt den letzten der fünf Sinne als Medium der Wirklichkeitserfahrung. Im Vorüberziehen der großen Tableaus folgen auf das Sehen das Schmecken (*l'amère liqueur*, V. 30), dann das Riechen (*parfum*, V. 127), das Tasten (*toucher*, V. 129) und nun das Hören (*le sifflet d'un train*, V. 138).

Ägypten aber liegt im Schlaf der (toten) Götter, im grummelnden *sommeil solaire* (V. 141), aus welchem es kein Pfeifen einer Eisenbahn je wird wecken können. In der historischen Wirklichkeit ist Ägypten mit dem Staatsstreich vom Juli 1952 unsanft geweckt worden. Obwohl das Gedicht davon noch nichts wissen kann, setzt das kulturelle Unbehagen, dessen Zeuge es ist, Assoziationen der Vorausahnung frei. Butors Gedicht demonstriert etwas von der visionären Kraft der Dichtung. Sie eilt der Wirklichkeit voraus. Denn noch ist diese nur mit sich selbst beschäftigt.

Vom Schlaf oder bizarren Verwandlungen wird im Raum Ägyptens jeder befallen. Auch derjenige, der soeben das Land betritt. Schon der Neuankömmling fühlt sich, als stehe er auf Beinen aus Stein, *jambes de marbre noir* (V. 143), ein Bild prachtvoller Erstarrung, der bedeutungslosen *nouvelle religion* (V. 145) eines Landes, das sich selbst bzw. sein wahres Gesicht unsichtbar zu machen versteht – *pays qui sait se rendre invisible* (V. 149). Was heißt hier Wahrheit? Der Leser wird auf das Bild vom verlorenen Ursprung zurückverwiesen. Ägypten ist nur noch die Hülle – *le fourreau vert* – eines siechen Körpers, *du corps perdu* (V. 139). Das ist die Diagnose des Dichters um 1951.

Ist die prekäre *symbiose des extrêmes* (V. 8) zu Ende? Wie es scheint, geht das voraussetzungs- und damit bedeutungslose Zusammenleben immer weiter. Das Gedicht greift, um diesen Fortgang darzustellen, zu einem einprägsamen Bild. Ägypten funktioniert wie ein Destillierapparat, ein *immense alambic* (V. 150). Der Gegenstand ist gut gewählt. *Al'anbîq* – Gefäß – ist ein arabisches Wort griechischen Ursprungs, das seinen Weg auch in das Lexikon des Französischen gefunden hat. Das Wandern des Wortes nimmt teil am Wandern der Kulturen, mit dem sich Butor hier auseinandersetzt. Der Destillierapparat vertritt bei ihm, so dürfen wir vermuten, das Konzept des *melting pot*. Aber hören wir noch das Finale, das aus dem großen Ägypten-Panorama die kritische Summe zieht. Der Diskurs des Dichters, inspiriert von der aufwühlenden Dynamik einer Gerichtsrede, redet der Figura Ägyptens ins Gewissen. Was hat er ihr zu sagen?

Die achte Strophe: Das Verlustregister des Neu-Ägypters – *vous y perdrez*

[8, V. 152-182]

vous y perdrez votre patience et votre jeunesse / pour accueillir une certaine / amertume paresseuse / portant le doute et la résignation / dans les parties les plus physiques / de votre être / et cette belle maîtrise de votre corps / voilà qu'elle s'en est allée en lambeaux / et la belle fierté / le tissu des projets qui ornait votre tête / ô rats / tout cela désormais / est sous la malédiction des éperviers / dans le sommeil vert / dans le marteau éblouissant / la forge blanche / un copeau de métal / qui étincelle dérisoire en se perdant / et le peu qui en restera éperviers / si singulièrement replié / troué de tant d'acides / où l'emporterez-vous / dans quel lieu si plein et si pur / dans quel lieu si habitable / où il sache ne plus rêver / de cette lisière entre le coton et le sable / si difficilement accessible / et qui lui baignait le cœur entier / d'une sueur tout à fait blanche / d'une rare vertu / pourrie d'un discours clair et las

Wer sich auf den *corps perdu* des zeitgenössischen Ägypten einlässt, wird viel verlieren. Die Verlustliste ist zehn Verse lang.⁵⁵ Alles wird dahingehen: *jeunesse*, *fierté*, das Handeln selbst, *projets*. Alles unterliegt – eine letztes Mal – der *malédiction des éperviers* (V. 164), dem Fluch der Götter. Das ist kultur- und religionskritisch zu verstehen. Wohin ist Ägypten unterwegs? Seiner Auslöschung entgegen? Oder einem Ende, in dem ein neuer Anfang liegt?

ne me laissez pas mourir
dieux qui vous moquez de moi

III. André du Bouchet

1. Du Bouchets rudimentäre Poetologie

Die Lyrik des André du Bouchet besitzt die selektive Kraft, die diffundierende Vielfalt der Welt auf deren elementare Bestandteile zu reduzieren. Das verbindet ihn mit den hier zur Rede stehenden Dichterkollegen. Berg, Gletscher,

55 Zum Stichwort Sinnverlust durch Geschichtlichkeit („history involves a sense of loss“) vgl. Britton: 1995, 308-320, 314.

Himmel oder Boden, Erde, Regen treten in singulärer Fokussierung als die Szene beherrschende Protagonisten in Erscheinung. Du Bouchet spricht in diesem Zusammenhang vom „pouvoir rudimentaire“⁵⁶ der Dichtkunst. Der Begriff ist illustrativ. Er bezeichnet präzise die auf die nüchternen Konturen der Welt reduktionistisch hinarbeitende Poetologie des Dichters.⁵⁷ Ein kurzer Blick auf das Gedicht „Rudiments“ soll zeigen, worum es geht. Unter der arabischen Ziffer 1 heißt es: „Force / ou génie de la toux // incroyable glacier.“⁵⁸ Acht Wörter, eine Strophe, kein Verb, kein erkennbares lyrisches Subjekt – und doch: ein vollständiger poetischer Diskurs gemäß der Poetik des André du Bouchet.

Du Bouchets elementare Lyrik reproduziert die Herausforderungen einer Rest-Inschrift der Welt als Text, die gerade in ihrer Lückenhaftigkeit nach Vervollständigung, nach Lesbar-Werden drängt. So ist es auch im hier gewählten Gedicht. Schauen wir genau hin: Was haben Gletscher und Husten miteinander zu tun, banale Erklärungen einmal ausgeschlossen? Was ist das Genie eines Hustens, gar die ihm innewohnende Kraft? Der Interpret ist auf erstes Vermuten angewiesen und es fragt sich: Kann es sein, dass im Hustenanfall ausgestoßene Luft in der umgebenden Eiseskälte als ein Gebilde erscheint, das – momenthaft⁵⁹ – einem Gletscher ähnlich sieht? Kaum zu glauben, *incroyable*, und dennoch metaphorisch immerhin plausibel. Zum einen nämlich ist in der Folgestrophe arabisch 2 der „Rudiments“ von Kälte die Rede („le froid“, 14), zum anderen trägt du Bouchets erste Lyriksammlung den Titel *Dans la chaleur vacante* (1961), eine Metonymie, die Kälte als ‚vakante Wärme‘ ab-

56 Met: 2003, 111. Zitiert wird nach der Ausgabe Du Bouchet: 1961. Zur Einführung empfohlen: Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Paris 1979.

57 Vgl. Richard: 1964, 286-314. „Elle [la poésie d’André du Bouchet] se veut par conséquent [...] pauvre et ressassante, regagnant en profondeur ce qu’elle a refusé en extension. Car ces thèmes si simples, si peu nombreux, qui se répètent ça et là avec une monotonie si fascinante – ainsi le souffle, la faux, l’orage, le glacier, la paille, le jour, le mur, l’arbre, le lit, la chambre, le vent, la pierre, la montagne, le foyer, la route, etc. –, servent finalement [...] à porter à nous une extraordinaire richesse de sens. Un peu comme chez Mallarmé, et en vertu des mêmes causes, la pauvreté même du matériau poétique aboutit à une plénitude de la suggestion.“ (306-7)

58 Du Bouchet: 1961, 14.

59 Die Poetik du Bouchets realisiert das momenthaft Flüchtige, das der Begriff des „Éphémère“ bezeichnet. *L’Éphémère* lautet auf der Titel der literarischen Zeitschrift, die du Bouchet, Dupin und Bonnefoy zwischen 1967 und 1972/73 herausgeben. Vgl. Bruckschlegel: 1990, 20f. Vgl. Met: 2003. J.-P. Richard (Richard: 1964, 300) qualifiziert die Lyrik Du Bouchets als „moins discursive qu’instantanée, ou faite d’une suite enchaînée d’ ‚instantanés‘ [...]“.

bildet. Offen bleibt indes, wer da hustet, was für eine Erkältung das ist und anderes mehr. Das Offen-Bleiben ist hermeneutisch von großer Bedeutung für diese auf Verstehens-Dynamik angelegte Lyrik. Du Bouchet konstruiert Bilder, die Denkprozesse auslösen wollen. Dabei ist die Begegnung mit dem eigenen diskursiven Denken (Dianoetik) ebenso wichtig wie die Wahrnehmung der poetischen Bilder (Ästhetik) als dem erstem Reflexionsgegenstand dieser selbstreflexiven Erfahrung.

Der ‚unglaubliche Gletscher‘ und der ‚Husten‘, das sind singuläre Phänomene und ihre überraschend sich offenbarenden Zusammenhänge: Wird in den drei Versen etwa gehustet, weil ‚die Welt‘ erkaltet sein könnte? Gehört zur Wahrnehmung eines solchen Gletschers die (unglaublich) fiebrige und zugleich ernüchterte Phantasie eines Dichters, dem es nicht um das gehen kann, was ist oder war, denn das ist seit Aristoteles⁶⁰ die Sache der Historiographie, sondern darum, was sein könnte, die Domäne also, mit der sich die Poesia immer schon beschäftigt?

Könnte es also sein, dass der Husten als – sagen wir – Intelligenz oder Genius des Körpers ins Spiel gebracht wird? Im Kleinen (der Husten) zeigt sich das Große (der Gletscher) und in dem Maße, wie der Gletscher die erkaltete Welt metaphorisch abbildet, ist der Husten der Rest-Genius, der auf das Erkalten des Planeten anspricht – hier in diesem Gedicht. An der Kraft dieses auf die Fiebrigkeit des Körpers reduzierten Genius wird der Zustand der Welt wahrnehmbar, eine Metapher, die in den Zeiten des Kalten Krieges, in denen du Bouchet zu schreiben beginnt, durchaus Sinn macht. Der elliptische Satz aus acht Wörtern wird denn auch nach und nach lesbar als epochale Weltdiagnose. Das ist in der Tat Dichtkunst, der ein gewaltiger „pouvoir rudimentaire“ innewohnt.

2. Das Exordial-Gedicht: „Du bord de la faux“

Das Gedicht mit dem Titel „Du bord de la faux“ ist dreiteilig angelegt und römisch⁶¹ beziffert. Sturm („l’orage“, 11), Berg („la montagne“, 12), das reine

60 Vgl. Aristoteles: 1996, 29. In Absatz 9 heißt es: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter [...] unterscheiden sich vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“

61 Der Wechsel zwischen arabischer und römischer Bezifferung bricht stereotype Wahrnehmungsmuster auf. Selbst Nebensächliches wird der Veränderung unterworfen und dies soll zu erhöhter rezeptiver Aufmerksamkeit anleiten.

Weiß der Dinge („la blancheur des choses“, 13) sind die Schlüsselbegriffe der drei konstitutiven Textsequenzen. Die tätige Anwesenheit des Dichters wird jeweils am Ende eines jeden Abschnitts spezifiziert.

Die Wahrnehmungssequenzen des ersten Teils integrieren: 1. Die Trockenheit bei Tagesbeginn; 2. das Toben des Sturms; 3. den im Regen trocken bleibenden Weg; 4. das Sich-Ausschütten der Erde; 5. den Riß im Himmel und die Schwere der wassergesättigten Erde; 6. die Sorge um die Kommunikation der Straßen. Die Isotopie des Wolkenbruchs beherrscht das poetische Bild (*orage, pluie, se déverser, déchirure dans le ciel*). Diesem Cluster steht antithetisch die Trockenheit gegenüber („l’aridité“). Interpretationsbedürftig bleibt dabei der schmale Weg, der trotz des Regens trocken blieb.

Dem Blick auf die stürmischen Naturgewalten folgt der sich erweiternde Blick auf das Geschehen: „La terre immense se déverse, et rien n’est perdu.“ Es ist, als blicke Noah aus seiner Arche auf die in der Sintflut steigenden Wasser in dem Wissen, dass nichts verloren ist.

Eine Analogie schließt sich an. Sie verknüpft oben („ciel“) mit unten („sol“), eine zweite rudimentäre Polarisierung. Der Begriff „déchirure – Riss“ ist hermeneutisch bedeutsam.

Der Dichter greift belebend ein („animer“). Sein Tätigwerden bezieht sich auf das Band der Straßen, „le lien des routes.“ Wegbarkeit zu sichern, ist, auch im metaphorischen Sinn, das Gebot der Stunde – besonders in Zeiten allgegenwärtiger Aporetik.

Die Wahrnehmungssequenzen des zweiten Teils verknüpfen: 1. das Berg(-massiv), die Erde im ersten Tageslicht („la terre bue par le jour“)⁶², eine Mauer; 2. den Berg – als Spalt („faille“) –, durchlässig für den Wind, dann den Körper des Gletschers; 3. den Zug der Wolken in Bodennähe, (das) Papier (des Dichters) mit Licht erfüllend; 4. das Zögern des lyrischen Ich, das Wort zu ergrei-

62 Jean-Pierre Richard (Richard: 1964, 288) deutet ‚die vom Tag getrunkene Erde‘ als Ausdruck absoluter Daseinsfreude: „Ce jour qui boit le monde possède pour lui la même fonction d’exaltation ontologique et de soutien que pour Baudelaire la splendeur des années profondes, ou pour Hölderlin la paix lumineuse des dieux grecs. Ce qui pourtant distingue Du Bouchet de ces deux poètes, pour lui également exemplaires et fraternels, c’est que son jour possède un extraordinaire pouvoir de consommation, il est la pure vibration éclairante où toute réalité sensible se voit contrainte à la fois de s’avouer et de s’anéantir, afin de céder la place à son être ... En lui va donc s’illuminer, se manifester, se volatiliser l’objet.“ **Du Bouchet** hat Hölderlin ins Französische übersetzt und in Tübingen zweimal zum Thema Hölderlin vorgetragen. Vgl. Böschstein u. Köhler: 1990, 392-393, 602-5, 603.

fen; 5. den Blick des Dichters, gerichtet auf den schwindenden Tag und ein zweites Mal auf die geheimnisvolle Mauer.

Die erste Durchmusterung der Eindrücke hält fest: Das heraufziehende Tageslicht – es trinkt die Erde (*boire*) –, womit wahrscheinlich deren abnehmende optische Wahrnehmbarkeit in der zunehmenden Helligkeit des Sonnenlichts gemeint ist –, dann der (im Verdämmern) erzitternd (*être ébranlé*) schwindende Tag; das Bergmassiv in seiner monumentalen Unerschütterbarkeit; eine feststehende Mauer; der aufgerissene Himmel („*la déchirure*“), vergleichbar einem Haus, im Luftstrom ventiliert; die Schweigsamkeit des Dichters.

Auffällig ist die feststehende Mauer, die durch wortgleiche Wiederholung („*sans que le mur bouge*“) zweimal in den Blick genommen wird, am Morgen, dann am Abend. Sie scheint keine Funktion zu haben außer der, in Bewegung zu geraten. Genau das aber bleibt aus. Die Lesbarkeit dieser Welt erschließt sich ebenfalls über den Gedanken ihrer ‚Durchlässigkeit‘. Der Berg (der Gletscher im Bergmassiv) fungiert als Durchlass („*faille*“) für den Wind analog zum Riss im Himmel, der einem durchatmenden Haus vergleichbar ist. Die Mauer aber, so ist zu folgern, stellt sich dieser elementaren Durchlässigkeit entgegen. Sie ist Hindernis. Die metonymisch sich organisierende Interpretation kann sich motiviert fühlen, die Mauer als Analogon der Dichtung zu deuten. Sie widersetzt sich dem Durchzug modischer Ideologien, die als wolkige Gebilde („*nuées*“) das Papier des Dichters bescheinen oder eher noch verschatten.

Die Wahrnehmungssequenzen des dritten Teils basieren auf: 1. Der Tag als Ansammlung an Kerben in der Sprache auch des Dichters („*les chevilles*“ – hier: Flickwort, Füllsel⁶³); 2. dessen weißes Zimmer der Wachsamkeit bei zugezogenen Vorhängen; 3. die weiße Reinheit der Dinge zu später Stunde. 4. Das lyrische Ich in seiner Entschlossenheit, direkt auf den turbulenten Tag zuzugehen.

Fassen wir zusammen: Der sintflutartige Regen, die (Un-)Passierbarkeit der Straßen; der atmende Berg, die (un-)bewegliche Mauer; der wachsame Dichter, die weiße (Un-)schuld der Dinge. Es ist höchste Zeit, den Erwartungshorizont, den der Titel des Gedichts eröffnet, mit in Betracht zu ziehen. Er lautet: „*Du bord de la faux – Mit dem Sensenrand*“⁶⁴. Die Eindeutigkeit der deutschen Übersetzung gilt es indes zur Erweiterung des Interpretationsspielraums aufzubrechen. „*Du bord de la faux*“ kann gelesen werden als Hinweis auf: a) das

63 ‚Chevilles‘ kann viele Bedeutungen haben. ‚Pflöck‘ ist eine, die hier bedeuten würde, dass ein Terrain mit Pflöcken abgesteckt wurde, auf denen der Tag seine Einkerbungen hinterlässt. Diese Bedeutung ist weniger überzeugend als die, die auf die Sprache zielt.

64 Paul Celan hat den Text 1968 übersetzt. Vgl. Böschstein u. Köhler: 1990, 603.

Wort des Dichters als Sensenwort; b) Dichtung als Zeugnis der Weltvernichtung; c) das Sausen der Sense als Metapher für die Moderne.

3. Du Bouchets modernes Welt-Inferno

Erstaunlich ist, dass im gegebenen Zusammenhang kaum Begriffe verwendet werden, die sich auf die Zivilisation der Jetztzeit du Bouchets (die 60er Jahre) beziehen. Die Zivilisation erscheint zeitlos figuriert als *pars pro toto* von: *routes, papier, maison, volets, pièce* (Zimmer). Umgekehrt analog taucht eine urtümlich anmutende Landschaft auf, ausgesetzt dem raschen Wechsel der Naturgewalten. Die Natur ist monumental gezeichnet, so im Begriff der „montagne“⁶⁵. Die Zivilisation hingegen ist ein Randphänomen. Die Fenster des weißen Dichterszimmers sind nicht grundlos verschlossen. Die *blancheur* der poetischen Werkstatt indiziert die Reinheit eines der Zivilisation zugehörigen erkünstelten Innenraums, auf Distanz gehalten zu den (Ver-)Färbungen der natürlichen Welt.

Grundsätzlich ist festzustellen: Du Bouchets Lyrik betreibt die Sichtung der Dinge der Welt als Ding an sich, gleichsam ohne den Menschen, obwohl – oder gerade weil – dies der weißfarbenen unschuldigen Wirklichkeit widerspricht. Wenn also in der wirklichen Welt der Mensch alles bestimmen möchte und mit diesem Anspruch im 20. Jahrhundert zum Sensenmann geworden ist, dann konstatiert die Lyrik du Bouchets im Gegenzug eine (fast) ‚menschenfreie‘ Welt. So gesehen trennt unser Dichter die Welt der natürlichen Erscheinungen gleichsam offensiv (mit dem Schnittermesser) von der Welt der mörderischen Zivilisation ab, um diese – bessere Zeiten erwartend? – nur noch gelegentlich als singuläre Einsprengsel zuzulassen, die der lyrische Diskurs beherbergt. *Animer, parler, voir, aller droit à*: diese vier Verben sind bei du Bouchet exklusiv der Bezeichnung des poetischen Handelns vorbehalten in einer Welt, vom Sensenrand aus zu Papier gebracht.

Die acht Abteilungen⁶⁶ von du Bouchets erster Lyriksammlung sollen nun in der hier gebotenen Kürze summarisch präsentiert werden, im Rekurs jeweils auf die Gedichte, deren Titel mit der Überschrift der ganzen Abteilung homo-

65 J.-P. Richard (Richard: 1964, 287) deutet den ‚Berg‘ als Erfahrung tiefer Erfüllung: „À travers l’image montagnaise se traduisent ainsi [...] la tentation d’une profondeur où m’enfoncer, l’appel d’une altitude en laquelle me hausser, le vœu d’une matière dont ma rêverie éprouve la densité noire et rêche, la plénitude.“

66 Die Numerierung statt vom Interpreten, C. W.

nym ist: 1 „Dans la chaleur vacante“ – die Welt als wachsende Gletscherwelt; 2 „Sol de la montagne“ – von der Verborgenheit des Erdbodens („sol“); ein wichtiger Vers des gleichlautenden Gedichts konstatiert: „les montagnes sortent à peine de terre“ (33), ihr Boden ist also unsichtbar; 3 „Au deuxième étage“ – möglicherweise eine auf Dantes *Inferno* anspielende Hierarchisierung von Schuld und Sühne. Der Leseschlüssel wird motiviert durch den Satz: „Tout flambe, tout recommence au-delà.“ (50); 4 „Le moteur blanc“ (der weißfarbene Bewegter)⁶⁷ – die Sequenz rekurriert (möglicherweise) auch auf Bilder Dantes, die in die Text-Welt Du Bouchets integriert werden („mais je connais la chaleur et le froid // la membrure du feu // le feu“, 60); 5 „Face de la chaleur“ – Ausharren in der Hitze: „je bute contre la chaleur qui monte du front des pierres“ (90); 6 „Sur le pas“ – ein Gedicht, das die (für du Bouchet typische) Lückenhaftigkeit sich zersetzender Inschriften des Welt-Textes, elliptisch und räumlich distanziert in seiner Text-Welt umsetzt;⁶⁸ zitiert sei hier ein Vers, der auf das Exordial-Gedicht Bezug nimmt: „Le lent travail du métal des faux à travers les pierres.“ (96); 7 „Cession“ – zur Veranschaulichung einerseits der thematischen Kohärenz des gesamten Zyklus, nämlich die Vergletscherung der Welt (nach deren Überhitzung), andererseits des auseinanderfallenden Welt-Textes, hier der erste Strophenabschnitt:

Le vent,
 dans les terres sans eau de l'été, nous
 quitte sur une lame,
 ce qui subsiste du ciel. (107)

„Was von Himmel übrig bleibt“: dies ist die auf Verluste eingestellte Formel, die du Bouchets künstlerische Absicht in der beginnenden Postmoderne zusammenfasst. Diese Absicht wird in der achten Sequenz, „Image parvenue à son terme inquiet“, in Ansätzen theoretisch fundiert. Dort konstituiert sich eine behutsam vorgetragene Poetologie der Unruhe,⁶⁹ der wir den eingangs verwendeten Begriff des „pouvoir rudimentaire“ (111) entnommen haben.

67 Paul Celan übersetzt „Der weiße Motor“.

68 J.-P. Richard (Richard: 1964, 305) hebt hervor: „Le corps physique du poème reproduit directement en lui, et dans l'espace, les gestes d'une quête elle-même corporelle et spatiale: Du Bouchet reprenant [...] l'une des leçons de Reverdy, et derrière lui de Mallarmé.“

69 Die Wirkungsästhetik Du Bouchets erscheint bei J.-P. Richard (Richard: 1964, 311) als die Erfahrung des Anderswo und zugleich des Hier. „Telle est la situation finale, et initiale, que m'obligent à vivre les poèmes d'André Du Bouchet.

IV. Jacques Dupin

1. Die Dichtung und ihr Gegenstand

Das Verwurzelte sein des Menschen in der Natur und im Kosmos ist das Kernmotiv der Lyrik von Jacques Dupin.⁷⁰ Das verbindet ihn mit Bonnefoy, Butor und Du Bouchet. Exemplarisch lesbar wird dieser vitalistische Zusammenhang in der kleinen Lyriksammlung aus dem Jahr 1958, die den Titel *Les brisants – Riffe* trägt. Die Sammlung ist zweiteilig angelegt. Der erste Teil, homonym ebenfalls „Les brisants“ betitelt, besteht aus achtzehn Gedichten; der zweite trägt die Überschrift „Suite basaltique“ und umfasst acht Gedichte. Den insgesamt 26 lyrischen Texten, die jeweils nur eine Druckseite einmal mehr, einmal weniger ausfüllen, steht ein minimalistisches Programmgedicht voran, das von den Erschwernissen des Dichterdaseins handelt.

Les brisants – Suite basaltique: Dem sehr allgemein gehaltenen ersten Begriff der „Riffe“⁷¹ oder der „blinden Klippen“⁷² schließt sich mit dem zweiten eine doppelte Präzisierung an. Eine strukturierte Basaltformation lässt sich wahrnehmen. Dabei kann der Terminus „suite“ konkret als eine ‚Folge‘ im Relief der Felsen, aber auch als Subgenre der Musik verstanden werden. Die ‚kühne‘ musikalische Rezeption dieser Lyrik als ‚Basaltene Suite‘ wird durch das erste Gedicht maßgeblich angeregt und gestützt.

Dessen Titel – „Parmi les pierres éclatées“⁷³ – deutet auf zerplatzte Steine. Das Formloswerden des Steins wird, wenn wir recht sehen, in der Struktur der „Suite“ aufgehoben, die den Zerfall des Materials (lyrisch) festigend überformt. Diese Restitution des Ganzen aus dem losen Gefüge seiner Teile kann natürlich nur der Dichter leisten. Er ist es, der, um es bildlich zu sagen, die Steine singen lässt. Wie im Leben, so in der Kunst: Der erste Teil der kleinen Lyriksammlung Dupins besteht aus Prosagedichten, die kein gemeinsames

J’y suis toujours ailleurs, dehors, auprès des choses, tendu vers l’être profond du monde, vers ce feu, ce vide, qui brûlent au cœur de l’horizon ou au sommet de la montagne; mais, en même temps, j’y suis toujours ici, dans la conscience qui me permet de viser cet ailleurs, dans l’obstacle concret qui m’en sépare. Je suis donc à la fois ici et là-bas, immanence et transcendance.“ Richard ist ein Du-Bouchet-Interpret erster Stunde mit phänomenologisch-existentialistischen Ansätzen.

70 Als erste Hinführung hilfreich ist: Georges Raillard, *Jacques Dupin*, Paris 1974.

71 Vgl. Dupin: 1969, übers. v. Lothar Klünner.

72 Vgl. Böschstein u. Köhler: 1990, 406-415 u. 605-7, 605.

73 Dupin: 1958. Die Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

Formprinzip erkennen lassen, der zweite sucht indes zunehmend die Nähe zu metrisch organisierter Vers- bzw. Strophenform. Der Stil- und Formwille des Dichters wächst kontinuierlich.

Moderne Dichtung stellt hohe Ansprüche, an den Dichter wie an den Leser. Jacques Dupin sieht sich selbst mit einer ‚spinnenhaften Herausforderung‘ konfrontiert. Sein bedeutsames Programmgedicht lautet:

Arachnéenne sollicitation qui menez de ténèbre en ténèbre ma faux
jusqu’à l’orée du cri, ce nœud qui vante la récolte, dites-moi pour qui
brilleront ma sueur et mes larmes, toute une nuit, sur cette gerbe hostile,
près de la lampe refroidie.

Hier erscheint das Dichten in der Bildlichkeit des Landbaus, der Ernte: Die Sichel („ma faux“) ist von früh bis spät – „de ténèbre en ténèbre“ – im Einsatz, die Anstrengung so groß, dass der, der sie führt, dem (Auf-)Schreien nahe ist. Im Begriff des Knotens werden Ernte und Dichten metonymisch miteinander verknüpft. Ähren werden zu Garben gebunden wie Wörter zu Texten oder Gedichten. Sichtbar gereicht im hier gegebenen Kontext die Tätigkeit des Knotens zur Zierde der Ernte: „ce nœud [...] vante la récolte“. Und wir assoziieren die Sorge des Dichters in Hinsicht auf sein ‚Ernten‘. Zur Erinnerung: Die Metaphorik des Knotens gibt es bereits in der antiken Tragödientheorie, der Dupin sich verbunden weiß. „Aristoteles unterscheidet die Verknüpfung (*Desis*) und die Lösung der Handlung (*Lysis*)“ (Fuhrmann: 1992, 36). Dupin, so ließe sich folgern, ist ein Dichter der *Desis*, des Verknötens weniger von Handlung denn davon, was ihr voraus liegt: nämlich die Bewusstwerdungen als nötiger Reflex auf die Je-Gegenwart. Das moderne Bewusstsein des 20. Jahrhunderts weiß sich fundamentalen Krisen ausgesetzt, ausgelöst beispielsweise durch die Allgegenwart des Nichts. Angesichts der spinnenhaften Herausforderung – Dupin spielt auf den Mythos der Arachne⁷⁴ an – fragt sich der Dichter, für wen er sich da eigentlich bis zur Erschöpfung unter Schweiß und Tränen abmüht. Denn seine Ernte wird – ob er an seine Zeitgenossen denkt? – als feindliche Garbe („gerbe hostile“) aufgenommen werden. Und doch war er in der Erfüllung des Auftrags, das Binden / das Dichten zu Ende zu bringen, länger beschäftigt als das Licht seiner Lampe leuchten wollte. Sie ist erloschen, erkaltet. Ist dies das Ende des Dichters, noch bevor er zu dichten begonnen hat? Gewiss nicht. Und dennoch treibt diesen Dichter die berechnete Frage nach dem eigentlichen Adressaten seiner Mühsale um. Die Frage für wen – „pour qui“ – lässt sich erweitern um jene nach dem Inhalt dieser Dichtung und jene

74 „Arachne“ nachzulesen im 6. Buch der *Metamorphosen* des Ovid.

andere nach dem Ort, dem Standort, den der Dichter zur Kommunikation seines lyrischen Diskurses wählt. Was, wie, für wen: das sind die grundsätzlichen Momente dieser wie aller Kunst.

2. Der Ort des lyrischen Sprechens

Dupins lyrischer Sprecher ist Zeuge endzeitlicher Phänomene. Die erkaltete Lampe (Abwesenheit der Flamme, des Feuers) – bei Bonnefoy war es die Feuerstelle („l'âtre“), bei Butor die Totenstätte („les sépulcres“) – liefert einen ersten Hinweis. Das Ernten, das im Begriff steht, in einem Aufschrei zu enden, ist ein weiterer. Das lyrische Ich berichtet denn auch im ersten Gedicht von Hungersnot („famine“, 10), von Verzweiflung („désespoir“) und einem letzten Stern („dernière étoile“). Der zweite Text registriert das Ende der Spezies, der sich der Dichter zugehörig fühlt, „ma race finie“ (11). Ein Auszug („exode“) hat stattgefunden, von dem das Gedicht Butors ebenfalls weiß. Wohin aber sich wenden in seiner Not unter dem Licht eines „soleil avili“ (19), eines „ciel nu“ (20), der sich fortsetzt als „ciel mental engorgé“ (15), einem verschleierten Himmel im Zeitalter der Angst („l'angoisse a fait le vide“, 15)?

Dupin weiß eine Antwort und verweist auf die Dichtung. Sie, die Dichtung, erscheint – zunächst durchaus furchterregend – als „vipère vigilante“ (10) zwischen den zerplatzten Steinen. Aber wie in der Heilkunst, wo Gift durch ein Gegengift unschädlich gemacht wird, so ist auch hier der Biss („dard“ (10) – ‚Spitze, Spritze‘) der Viper mit dem Namen Poesia heilsam. Dichtung als Panazee, als Wundermittel, das den resignativen Schrei in hymnisches Singen zu wandeln vermag: Haben wir als Zeitgenossen des zynischen 20. Jahrhunderts da recht gehört? Wie es scheint, ja. „Sans toi, archer soucieux de l'hymne perfectible, le fruit serait resté nuage, et notre désespoir une passion stérile“ (10). Ohne die Dichtkunst keine Frucht, ohne sie keine Leidenschaft. Soweit der beginnende, der schwelgerische Dupin.

Nebenbei gesagt: der sorgenvolle Bogenschütze („archer soucieux“) ist ein Repräsentant der Gottheiten, die die Liebeslyrik schon immer beleben (Amor, Cupido, Venus) und als solcher ist Dupins Schütze ein Relikt auch der Anfänge der abendländischen Lyrik (Stilnovismus, Dante, Petrarca)⁷⁵. Hier aber ist Amor / Cupido weniger zur gefälligen Erotisierung der Welt aufgerufen als vielmehr dazu, die Liebe zum Dasein für alle wirksam zu beflügeln.

75 Vgl. Friedrich: 1964. Das Inhaltverzeichnis weist die relevanten Passagen leserfreundlich aus.

Im Zeitalter der Skepsis soll bei Dupin die Dichtung Gewissheit bieten: „Tu es la seule réplique au frisson fabuleux de la terre quand la racine du soleil creuse sa route dans le roc“ (10). Dieses Bild hat wunderbar kosmische Dimensionen aufzuweisen und illustriert den einzigartig weiten Blick unseres Dichters. Das Licht der Sonne, ihre ‚Wurzel‘, bahnt sich im Fels seinen Weg und – dies zu ergänzen, wäre der Beitrag des Lesers – es erwärmt die Erde. Die Erde erbebt, freudig erregt wie in einem Märchen, ergriffen von einem „frisson fabuleux“. In diesen Termini vollzieht sich das lyrische Frühlingserwachen bei Dupin. Sprachlich kontrollierte Überblendung starker Bildgedanken – *soleil* (Kosmos), *terre* (Planet Erde), *roc* (Stein) – verknüpft in einem Wurzelgeflecht, das zu entdecken, der Dichter und mit ihm sein Leser berufen sind. Der poetische Enthusiasmus des Dichters Dupin traut im vierten Gedicht sogar einem einzigen Wort die Gabe der Verwandlung der Dinge zu, im verjüngenden Licht der erwachenden Natur:

Un seul mot portera la réplique et le coup de grâce. Sa vision qui s’élabore dans la profondeur de ma main doit vaincre les sarcasmes du printemps, la félicité des oiseaux de passage, l’air léger... (13)

Der Ort, den dieser Dichter zum Zentrum seiner lyrischen Kommunikation auswählt, ist lokalisierbar im Raum des Frühlings, der Natur, der sich erneuernden Jahreszeiten – metonymisch verwandt auch mit der Renaissance als in der Neuzeit privilegierter Epoche der Geistes- und Kulturgeschichte. Dass diese Verknüpfung, eingesetzt als erfolgversprechende Therapierung der skeptischen Moderne, berechtigte Zweifel auslöst, bzw. ‚monströs‘ wirkt, weiß auch Dupin. Und so ist ihm daran gelegen, genau zu präzisieren:

Ma transparence est celle des monstres bénéfiques, mon parfum celui de la rose d’après le déluge. (11)

Kunst als Medium der Verwandlung: Schweiß und Tränen werden zu Wohlgeruch („parfum“), aus der angstbesetzten Moderne („angoisse“) erhebt sich eine neue der Heilung zugewandte Epoche nach der Sintflut, „après le déluge“. Im (idealistischen) Zusammenspiel dieses poetologischen und gleichwohl moderat theologischen Diskurses soll, hier bei Dupin, der Wüste (ein Begriff, den sowohl Bonnefoys als auch Butor emphatisch beschwören) eine Grenze gesetzt werden. Dupin denkt an einen erhabenen Trennungsstrich:

Un souverain trait de rupture entre le mal et son instance, pour que de ses fragments l’hymne se recompose et que se dresse, au-dessus des

déserts nubiles, la perfection d'une levée de preuves opposables à la Perfection. (13)

Hier ist er wieder, der Hymnus auf die Natur wie ihn Jacques Dupin verstanden wissen möchte. Dieser Hymnus erinnert ein wenig an den ‚Sonnengesang‘ des Francesco d'Assisi, ein lyrischer Text, dem ebenfalls die ‚levée de preuves‘ – die Erhebung oder der Aufstand (möglicher) Beweisführungen – zugunsten der zurück zu gewinnenden Harmonie des Kreatürlichen eigen ist.⁷⁶ Das Bild des Frühlings im lyrischen Diskurs Dupins mündet unversehens in eine ethische Vision, die den metaphysisch zu fassenden Begriff des Vollkommenen, den es in der Moderne nicht mehr geben soll, klein geschrieben mutig wieder einführt („perfection / Perfection“). Die kleinen Beweise des Guten gehen hervor aus Dupins mutiger Vorstellung von der Liebe:

Perfectibilité du vide, racine de l'amour. Cette équation je l'ai vaincue avec un océan de terre ameublie par mon souffle. (25)

Die Gleichung – Vervollkommnung des Nichts (oder aber) Verwurzelung (der Welt) in der Liebe –, diese vermeintlich unlösbare Gegenüberstellung – Dupin hat sie viel versprechend für sich gelöst. Die Lösung Dupins ist metaphorisch zu verstehen. Die ‚ganze‘ Welt – das meint die suggestive Metapher des *océan de terre*, der Ozean-Erde oder des Erden-Ozeans – wird durch den Atem des Dichters geeint. Und so wird aus den Teilen ein Ganzes. Das poetische Projekt Dupins – Ordnen der Teile auf das wieder zu gewinnende Ganze hin – indiziert hier der Begriff des *ameublir*. Nicht die Welt in banalen lyrischen Termini wiederersterhen zu lassen, ist Dupin angetreten, sondern deren unverzichtbare Bestandteile („meubles“) als Patrimonium des Daseins und der Poesie zu sichten. Wie ist das genauer zu verstehen?

3. Das Inventar der Ozean-Erde in *Les brisants*

Die Erfassbarkeit der ‚Welt‘ und deren Inventarerhebung ermöglicht sich in der Dichtung des Jacques Dupin in folgender Reihung: 1. kosmisch (*terre, soleil*,

76 Vgl. Hinrich Hudde: 2005, 151. „Der Schöpfer soll gelobt werden durch und für seine Geschöpfe; zunächst werden sie alle genannt [...]: *cum tucte le tue creature*, sodann sind einzelne von ihnen herausgegriffen.“ Mit Blick auf Dupin erschließt sich in dieser einfühlenden Lektüre des großen Hymnus das Motiv der Vermittlung zwischen ‚allen‘ und ‚einzelnen‘ Elementen des Kreatürlichen.

étoile), 2. elementar (*terre, eau, feu, vent*), 3. jahreszeitendynamisch (bevorzugt ist hier *le printemps* oder der Herbst als Monat *octobre*), 4. biologisch (Fauna: *rat, sanglier, hibou, épervier, hirondelle*; Flora: *rose, pavot, genêt, sauge, lichens*); 5. landschaftlich (*source, fleuve, colline, sommet, piton*). Diese fünf Bedeutungsfelder sind in den sechsundzwanzig Gedichten kunstvoll ineinander verwoben und erzeugen in der Summe ein Vital-Kontinuum, das auch auf die rurale Heimat des Dichters, an der Ardèche gelegen, verweisen mag. Wichtiger aber als der mögliche biographische Hintergrund ist indes die Intention des Dichters, in einer bewusst begrenzten Anzahl von Phänomenen, unsere ganze – des Dichters und des Lesers – Welt abzubilden und mit neuer Hoffnung zu beseelen – auch das impliziert die Metapher vom Rosenduft aus der Zeit nach der Sintflut („*mon parfum celui de la rose d’après le déluge*“, 11).

Erstellen wir also ein Inventar, das sich am Inhaltverzeichnis der Sammlung orientieren muss. Dabei gibt die spezifische Hermeneutik dieses Zyklus eine triadische Reihung vor, die nachstehend mit berücksichtigt werden soll. Der erste Teil der Sammlung, *Les brisants – Riffe*, setzt sich zusammen aus den Texten: 0 *Arachnéenne sollicitation*, der von der Erschwernis des Dichterdaseins handelt. Dann, erster Dreischritt: 1 *Parmi les pierres éclatées*, ein subtiler Hymnus auf die lebensspendenden Aspekte der Dichtung; 2 *La remontrance*, das Versprechen, die Herausforderungen der Gegenwart mutig anzunehmen; 3 *Par les barreaux nouveau-nés*, Vergewisserung, sich im verantwortungsvollen und konfliktuellen Gegenwärtigsein nicht beirren zu lassen.

Zweiter Dreischritt: 4 *L’aconit* (Der Eisenhut), von der befreienden und befruchtenden Wirkung der Dichtkunst; 5 *Forêt seconde*, von der Überwindung der Vorbehalte, sich gesellschaftlich zu engagieren; 6 *L’artifice majeur*, von der Verbannung der lähmenden Angst (*angoisse*) aus der Lebenswelt.

Dritter Dreischritt: 7 *Le réel*, von der Abkehr von der Phänomenologie als brauchbarem Modell der Wirklichkeitserfassung; 8 *L’itinéraire*, nötige Schritte, obsolete Philosopheme abzustreifen; 9 *Un rayon dans l’eau* [o. T.], von falschen (Schönheits-)Verlockungen der Dichtung. Mit diesem Gedicht, das die Doppelfunktion hat, einen Zyklus zu beschließen und den nächsten zu präledieren, ist die Mitte der ersten Abteilung erreicht.

Es folgen, vierter Dreischritt: 10 *Limbes*, Dichtung als sozialkritische Instanz; 11 *Le paysage*, kleine kritische Sichtung der philosophischen Landschaft der Gegenwart; 12 *Source murée*, Zivilisation als Einmauern der Natur.

Fünfter Dreischritt: 13 *Le palimpseste*, von der Schwierigkeit, dem verdorbenen Welt-Text über den Menschen eine neu lesbare Text-Welt aufzuprägen; 14 *Visitation*, Heimsuchung des (dichterisch erzeugten) Gesellschaftsengagements durch die Unabweisbarkeit des Todes; 15 *Fidélité*, von der Treue zu sich selbst als Dichter.

Sechster Dreischritt: 16 *La lumière n'est pas conçue*, was das Dichten leisten kann (Sichtung der Welt); 17 *La déesse par excellence*, über die Gestalt der Venus (Aphrodite / Proserpina), eine Überblendung der Mythen des Frühlings und der Liebe;⁷⁷ 18 *Le passeur* (Der Fährmann), der Dichter als Figur der hiesigen, nicht der jenseitigen Welt.

Die zweite Abteilung, *Suite basaltique*, beinhaltet, erster Dreischritt: 19 *Grand vent*, vom Aufsteigen, dem Licht entgegen. Der Strumwind scheint behutsam dem Pfingstbrausen nachempfunden. 20 *La parole*, vom Wirken oder auch der Wirkungslosigkeit des (dichterischen) Wortes; 21 *L'Égyptienne*, Blick zurück auf die Vergänglichkeit von Kultur überhaupt.

Zweiter Dreischritt: 22 *Le règne minéral*, Dichtung als Raum, wo der (Geistes-)Blitz die Steine zum keimen bringt (Nähe zur Lyrik Y. Bonnefoys); 23 *L'épervier*, der Sperber als Symboltier der ägyptischen Schriftkultur (Nähe zur Lyrik M. Butors), dem es obliegt, die Welt als todbringendes Kellerloch, (*c) e soupirail funèbre* – Dupins sozialkritische Zentralmetapher – doch noch den guten Mächten zu eröffnen; 24 *La trêve*, der Burgfrieden, der sich zwischen Dichtung und Welt schließen lässt.

Dritter Dreischritt: 25 *Le partage*, von der Stimmgleichheit zwischen Dichter und Leser; 26 *L'oubli de soi*, vom Verschwinden des Dichters (Dupin). Der zu erwartende dritte Text, die Nummer 27, fehlt. Der abwesende Text könnte stumm bleibend die Abwesenheit des dereinst toten Dichters repräsentieren. Die *page blanche* als Grabmal.

Der Ermöglichung der Weltinventarisierung – kosmisch, elementar, jahreszeitendynamisch, biologisch, landschaftlich – ist die originär dichtungstheoretische (poetologische) Setzung des Dichters Dupin entgegengestellt, der gleichzeitig Bilder der Hässlichkeit als Repräsentationsfolien der modernen Welt zu bevorzugen scheint. Unsere Welt wurzelt bei Dupin buchstäblich im Kot, denn es finden sich Begriffe wie *crasse* (20) / *ordure* (22) – Dreck; *gravats* (17) – Bauschutt; *excréments* (16), *fiente* (14) – Kot, *purin* (17) – Jauche; *limon* (16) – Schlick oder *fumier* (29) – Mist. Diese Begriffe entspringen nicht spontanem Ekel, sie dokumentieren vielmehr die ruhige Besonnenheit, die darum weiß, dass kein Leben ohne die Absonderung des stofflich Verbrauchten möglich sein kann. So gesehen ist Jacques Dupin ein ontologisch-lyrischer Neorealist.

77 Die Überblendung wird geradezu sichtbar bei der Betrachtung zweier Gemälde Sandro Botticellis, auf die Dupin sich zu beziehen scheint: Die ‚Geburt der Venus‘ (*La Nascità di Venere*) und der ‚Frühling‘ (*La Primavera*).

Deutlich wird damit auch, dass dieser Dichter dem endzeitlich konfigurierten 20. Jahrhundert eine Perspektive der Erneuerung eröffnen möchte. Der Terminus *ouvrir* ist ein für Dupin sehr bedeutsamer. Er übersieht dabei nicht, dass die Erneuerung der Welt nicht einfach im Warten auf den Frühling besteht. Die Natur erneuert sich programmgemäß bis zur Selbstzerstörung. Dupin nennt das „les sarcasmes du printemps“ (13). Gleichzeitig ist der Stein fragil („les pierres éclatées“). Die Herausforderung besteht also darin, der Verwobenheit von Kosmos, Erde und Mensch nicht fatalistisch, schicksalsergeben wie in der Tragödie, zu begegnen, sondern die Turbulenzen der Zeit zur Ruhe zu bringen. Der letzte Bild-Gedanke des kleinen Zyklus gipfelt daher folgerichtig im überwältigenden Großformat des titanischen Glättens aller Wogen, „pacifier la mer“ (36) durch den Dichter. Diese Konklusion ist nicht ohne Grund mit einem Fragezeichen versehen oder anders gewendet, sie mündet nicht ohne Grund in den einleitenden Gedanken der „Arachnéenne sollicitation“, der Herausforderung, der selbst mythologisch erprobte Spinnen (die Figur der Arachne) vergeblich zu stellen sich wagten.

4. Dichten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Vieles dessen, was hier über die Dichtung Dupins am Beispiel seines ersten Gedicht-Bändchens gesagt wurde, scheint dem Denken eines unverbesserlichen Romantikers zu entspringen, der mit einhundertjähriger Verspätung das Licht der Welt erblickt hat. Das weiß auch Dupin selber und signalisiert dieses Bewusstsein z. B. in einem Titel wie „Forêt seconde – Zweiter Wald“. Dem verschwundenen ersten, romantisch konnotierten Wald, folgt – die „machinerie [...] du printemps“ (22) ist nämlich unausgesetzt produktiv – ein zweiter Wald. Welche Rolle fällt nun diesem zu? Angesichts dieser Frage soll ein letzter Gedanke dem vermeintlich doppelgesichtigen Dichter Dupin, dem Zweifler und dem Optimisten, gelten.

Einer Aporie nahe fragt sich der Zweifler Dupin einmal: „Par quelle aberration de perspective suis-je encore attentif à la persévérance d’un chardon sur le talus en face?“ (20) Statt auf eine bequeme Antwort zu warten, lohnt es sich, als Leser zu überlegen, ob Dupins ‚Distel am Abhang gegenüber‘ nicht unter einem anderen, der Hoffnung zugewandten Himmel beheimatet sein muss als beispielsweise Giacomo Leopardis in der Moderne weithin sichtbare Blume der Skepsis (*La Ginestra*) oder Charles Baudelaires einflussreiches Florilegium der *Fleurs du Mal*. Bei Dupin nämlich soll es, das ist sein ontologisches Wagnis, kein skeptisches Zögern mehr geben: „Il faut grandir avec douceur et démesure. Rajeunir les gouffres, parquer les rois, s’enorgueillir“ (22).

Der Mut solcher Größe, ja der Stolz (auf das dichterisch tätige Dasein) soll es vermögen, die dunklen Abgründe, die das skeptische 19. Jahrhundert z. B. bei Baudelaire für sich entdeckt haben will, lichtdurchflutet zu überbrücken.⁷⁸ Die Nacht also, die sich realistischerweise über viele Szenen der lyrischen Landschaften Dupins breiten muss, ihrer zähen Düsterei setzt er sein flüchtiges, sein ephemeres Licht entgegen, Ausdruck seiner Beharrlichkeit und seiner mutigen Entschlossenheit: „Tellement j’ai tremblé que tu ne trembles plus, ma flamme basse à l’avant de la barque éclairant les filets“ (24). Übrigens: Im Begriff der Barke, den Michel Butor für die Darstellung des alten und des modernen Ägypten effektiv zu nutzen weiß, zieht auch hier bei Dupin, fast unbemerkt, die millenarische Bilderwelt der Schifffahrt als Metapher für den ungewissen Lebenswegs noch einmal am Leser vorüber, die Metaphorik also, die Francesco Petrarca’s Liebeslyrik (Vgl. Friedrich: 1964, 231) nachhaltig wiederbelebt hat.

Die anfänglich ruhelos verbrachte Nacht des schweren Erntens bei erkalten-der Lampe hat auf den letzten Seiten ein (gutes) Ende. Und dies ist die verheißungsvolle Botschaft der französischen Lyrik der 60er Jahre. Jugendlich kühn ruft Dupin’s lyrischer Sprecher der Poesia zu: „C’est dans ma lumière que tu marches, c’est mon aile qui accroît le vent“ (11). Das ist ein ethischer Imperativ, der das Jahrhundert beflügeln soll.

Die letzten drei Gedichte der zweiten Abteilung – *La trêve*, *Le partage*, *L’oubli de soi* – sind nunmehr als gelingende Horizontverschmelzung von Ethik und Poetik zu lesen. Die Fieberanfälle des Dichters („mes poussées de fièvre“, 34), sie werden vor der Geschichte gerechtfertigt erscheinen. Die Ergriffenheit des Lesers („(u)ne larme de toi“, 35) wird die ethische Wirkung der Lyrik steigern – „[ta larme] fait monter la colonne du Chant“ (35). Die erstrahlende Verbundenheit des Dichters mit der (noch) verdunkelten Welt, seine optimistisch sich bekennenden „amours millénaires“ (36), werden niemals wanken. Dergestalt lässt sich der eigene Tod wie eine Rückkehr zu den Anfängen des Daseins denken, „ce sera comme au premier jour de ma vie“ (36). Die Welt des Dichters Jacques Dupin und damit auch unsere Welt erscheint für einen Augenblick gerechtfertigt in der fluktuierenden Gestalt eines „océan de terre ameublie par mon souffle“ (25).

„Poésie sans les dieux“ (Bonnefoy), „nuit de la falaise“ (Butor), „ce qui reste du ciel“ (du Bouchet), „le ciel nu“ (Dupin) – die vier Sätze verweisen auf metaphysische Leerstellen der beginnenden Postmoderne um die Mitte des 20.

78 Vgl. Richard: 1964, 356-7. „Nous voyons donc s’opérer ici, comme en tant d’autres œuvres poétiques d’aujourd’hui, un renversement imaginaire du gouffre à l’altitude, de la nuit à la lumière, de la négation à l’espérance.“

Jahrhunderts. Sie auszuloten, sie gar zu überwinden, haben unsere vier Dichter sich auf den Weg gemacht. In Bildern, die von tiefer Nacht, aber auch von deren Ende (in der hier gewählten Reihenfolge der vier Dichter: aube, aubier, rayon, jour) Zeugnis geben können.

Literatur

Textausgaben

Lyrik

Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Mercure de France, Paris 1978.

Darin enthalten sind die Sammlungen: *Anti-Platon; Du mouvement et de l'immobilité de Douve; Hier régnerait désert; Pierre écrite; Dans le leurre du seuil.*

B. Böschstein / H. Köhler, *Französische Dichtung, Vierter Band, Von Apollinaire bis zur Gegenwart*, München 1990.

Michel Butor, *Poème écrit en Égypte* [1951] in: *Œuvres complètes de Michel Butor*, Bd. IV, Poésie 1, 1948-1983, M. Calle-Gruber (Hg.), Paris 2006, 513-518.

André Du Bouchet, *Dans la chaleur vacante* [1961], Paris 2003.

Jaques Dupin, *Les brisants* [1958], Paris 1958.

weitere Quellen

Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Claude Pichois (Hg.), Paris 1975.

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (Hg.), Milano 1984.

Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris 1959 – Y. B., *Das Unwahrscheinliche oder die Kunst*. Aus dem Franz. v. Patricia Oster. Mit einem Vorw. v. Karlheinz Stierle, München 1994.

Platon, *Werke in acht Bänden*, Vierter Band, *Politeia*, Darmstadt 1990.

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1996.

zitierte Literatur

G. Bruckschlegel, „L'Éphémère“. *Eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo*, Wilhelmsfeld 1990.

E. R. Curtius, „Poesie und Philosophie“, in: ders. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* [1947], Tübingen/Basel ¹¹1993, 210-220.

H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964.

- M. Fuhrmann, *Dichtungstheorien der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin‘*, Darmstadt 21992.
- H.-J. Gerigk, *Lesen und Interpretieren*, Göttingen 2002.
- H. Hinterhäuser, *Moderne italienische Lyrik*, Göttingen 1964.
- H. Hudde, „Das schönste Beispiel geistlicher Dichtung seit den Evangelien‘: Franz von Assisis *Sonnengesang*“ in: *Große Texte des Mittelalters*. Erlanger Ringvorlesung 2003, Sonja Glauch (Hg.), Erlangen/Jena 2005, 145-162.
- J. E. Jackson, *Y. B.*, Paris 1976.
- H. Lamer / P. Kroh (Hg.), *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 101995.
- H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 21963.
- J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris 1964.
- R. Schumann Antelme u. S. Rossini: *Dictionnaire illustré des dieux de l'Égypte*, o. Ort 2003.
- K. Ringger, „Die Trobadorlyrik im Spiegel der poetischen Gattungen“; in: *Die französische Lyrik*, Dieter Janik (Hg.), Darmstadt 1987, 1-61.
- J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943].
- W. Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986.

Forschung und Kritik (Auswahl)

zu Bonnefoy:

- K. H. Bohrer, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/M. 1994.
- G. Butters, Bonnefoy. *Poesie und Mythos, Versuch über Du mouvement et de l'immobilité de Douve mit einem Ausblick auf L'improbable*, Rheinfelden 1981.
- M. A. Caws, „Interferences or Reading between“, in: *Esprit Créateur* 22 (1982), 74-82.
- A. G. Dickson, *The Poetic Theory of Bonnefoy*, Diss. Univ. of Edinburgh 1983.
- Y.-A. Favre (Hg.), *Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy*, Pau 1983.
- H. Felten, „Y. B“, in: *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*, Bd. 1, W.-D. Lange (Hg.), Tübingen 1984, 1-4 u. A-G.
- G. S. P. Gasarian, „La rhétorique négative dans la poésie de Bonnefoy“, in: *Critique* 38 (1982), 375-393.
- R. G. Giguère, *Le concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, Paris 1985.
- M. Hofstadter, „From Alienation to Incarnation. Bonnefoy's *Hier régnant désert*“, in: *Romanic Review* 72 (1981), 334-348.
- J. E. Jackson, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Neuchâtel 1978.

- H. R. Jauß, „Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung. Yves Bonnefoys *Ce qui fut sans lumière*“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, A. Haverkamp / R. Lachmann (Hg.), München 1993, 456-491.
- H. E. Kalb, „Bonnefoy und Douve: Le froid secret“, in: *Modern Language Review* 73 (1978), 525-531.
- F. Kemp, „Ars poetica“, in: *Ensemble. Internationales Jahrbuch für Literatur* 13 (1982), 7-34.
- C. Klettke, *Simulakrum Schrift: Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München 2001.
- St. Koban, *Mallarmés Schatten. Die Poetik Stéphane Mallarmés und deren Rezeption bei Yves Bonnefoy*. Ein Gespräch über Dichtung und Sprache, Bonn 2002.
- D. Leuwers, „Mallarmé, Jouve, Bonnefoy. Une filiation?“, in: *NRF* 348 (1982), 61-72.
- M. Moog-Grünwald, „Peinture, Poésie: Vertige, Paix. Zur Poetologie und Kunsttheorie von Yves Bonnefoy“, in: Dies., *Was ist Dichtung?*, Heidelberg 2008.
- J. Th. Naughton, „Excarnations. Bonnefoys Critique of the Image-making Process“, in: *Esprit Créateur* 22 (1982), 37-46.
- Ders., *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago/London 1984.
- U. Prill, „Yves Bonnefoy: L’oiseau se défera par misère profonde“, in: *Interpretationen. Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, H. Köhler (Hg.), Stuttgart 2001, 338-348.
- J. Starobinski, „Yves Bonnefoy: La poésie entre deux mondes“, in: *Critique* 35 (1979), 385-386 u. 505-522.
- U. Steller, *Yves Bonnefoys Poetik der Wahrheit*, Ludwigsburg 1997.
- J. Thélot, *Poétique d’Yves Bonnefoy*, Genf 1983.
- R. Vernier, „From Critical to Poetic Discourse. Bonnefoy and Poussin“, in: *Esprit Créateur* 22 (1982), 26-36.
- E. Wolfenberger-Meier, *Bonnefoy, seine Poesie, sein Selbstverständnis und sein Verhältnis zur Poesie der letzten hundert Jahre*, Bern/Frankfurt/M./Las Vegas 1979.

zu Butor:

- C. Britton: „Opacity and transparence: Conceptions of history and cultural difference in the work of Michel Butor and Edourd Glissant“, in: *French Studies* 49 (1995), 308-320, 314.
- M. Calle-Gruber, „Portrait de l’artiste en dieu Thot“, in: *New Novel Review* 1 (1994), 16-29, 20.
- M. Calle-Gruber, „Quant à l’œuvre Butor. Entretiens avec Michel Butor, Jean Starobinski & Jean-François Lyotard“, in: *Revue des Sciences Humaines* 221 (1991), 221-234.

M. Schmitz-Emans, „Ästhetik und Kulturwissenschaft bei Michel Butor“, in: *Romanistische Kulturwissenschaft?*, Claudia Jünke / Rainer Zaiser / Paul Geyer (Hg.), Würzburg 2004, 277-298.

zu Du Bouchet:

André du Bouchet et ses Autres, Philippe Met (Hg.), Paris-Caen 2003.
P. Chappuis, *André du Bouchet*, Paris 1979.

zu Dupin:

G. Raillard, *Jacques Dupin*, Paris 1974.