

Sonderdruck aus

Figurationen der literarischen Moderne

HELMUTH KIESEL

zum 60. Geburtstag

Herausgegeben
von CARSTEN DUTT
und ROMAN LUCKSCHEIFER

CHRISTOF WEIAND (HEIDELBERG)

Stimme in der Wüste der Moderne:
„À la voix de Kathleen Ferrier“ in der Lyriksammlung
Hier régant désert von Yves Bonnefoy

Als rufende Stimme in der Wüste – *vox clamantis in deserto*¹ – inszeniert sich der lyrische Sprecher des Yves Bonnefoy in der Gedichtsammlung mit dem Titel *Hier régant désert*² – wörtlich: ‚Gestern herrschend Wüste‘ – aus dem Jahr 1958. Bonnefoys Poetologie ist dialektisch angelegt. Sogleich stellt sich mithin die Frage: Und heute, was herrscht heute?

Überlassen wir die Antwort dem Zyklus der Gedichte selbst. *Hier régant désert* ist vierteilig angelegt. Die einzelnen Abteilungen tragen die Überschriften: 1. „Menaces du témoin“, 2. „Le Visage mortel“, 3. „Le chant de sauegarde“, 4. „À une terre d’aube“. Umrißhaft scheinen lexikalisch erste thematische Konstellationen auf: Bedrohliches („menaces“), Totes („mortel“), Rettendes („sauvegarde“), Erhellendes („aube“). Schaut man näher hin und vergleicht jeweils nur erste Verse, so erweisen sich die folgenden Isotopien als durchgängig angelegt: Wüste –, Tod und Nacht, (Über-)Leben und Tag, Licht und Feuer, Ende und Neubeginn der Zeit.

Dieses konzis seinsphilosophisch konzipierte dynamische Feld ist auch emotiv besetzt. Denn es gibt die Angst („peur“)³, den grauen Tag („le jour gris“)⁴, den Schifferüchigen („le naufrage“)⁵, dann aber auch den signifikativen Umschwung der Gesinntheit, den die Morgendäm-

¹ Mt 3, 3.

² Zitiert wird nach der zweisprachigen Ausgabe Yves Bonnefoy: *Hier régant désert* – *Herrschaft des Gestern: Wüste* [1958], Deutsch v. Friedhelm Kemp, München 1969, in Abkürzung *Herrschaft*. Bonnefoy hat Gedichtzyklen aus mehreren Jahrzehnten in einem Sammelband veröffentlicht. Vgl. ders.: *Poèmes*, Paris 1978: Der Zyklus *Hier régant désert*, ebd., S. 93–154, in Abkürzung *Hier*.

³ *Hier*, S. 95.

⁴ Ebd., S. 109.

⁵ Ebd., S. 129.

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2007

merung („¹aubé“)⁶ konnotiert. Analog geführt gibt es im Kontext der handlungsanzeigenden Verben die Zerstörung („détruire“),⁷ die Verneinung („nier“),⁸ den Sturz („tomber“),⁹ dann wiederum die Kehre hin zur Überwindung der Düsterei durch den Einsatz von Farbe („colorer“): „Aube [...] / Colore peu à peu le temps recommencé.“¹⁰

In diesen schwankend sich polarisierenden Befindlichkeiten fällt der Titel der dritten Sequenz unmittelbar ins Auge: „Le chant de sauegarde“. Das Substantiv „*sauegarde*“ vereinigt zwei Signifikanten, „sauver – retten“ und „garder – bewahren“. Es zeigt an, das Rettende wird bewahrt, es bleibt erhalten. Friedhelm Kemp übersetzt: „Lied der Schirmung“, eine der hohen Dignität des metaphysischen Zusammenhangs angemessene semantische Wahl. Der Gesang – in der Wüste – als Rettendes, das uns erhalten bleibt, das läßt aufhorchen.

Das Sprechen und der Gesang, so suggeriert es die Serie der einzelnen Gedichtüberschriften, brauchen Stimme - *voix*. Es gibt exakt sechs Gedichte, die von der Stimme handeln. „Le bruit des voix“ (erste Abteilung),¹¹ zwei Gedichte mit dem homonymen Titel „Une voix“ (zweite Abteilung),¹² nochmals der gleichlautende Titel „Une voix“, dann „La même voix, toujours“ (vierte Abteilung),¹³ Und in der dritten Sequenz, findet sich das Gedicht, das sogleich alle Aufmerksamkeit auf sich zieht: „A la voix de Kathleen Ferrier“.¹⁴

Von der Unbestimmtheit einer Stimme – *une voix* – zur Stimme als Identitätsmerkmal einer historischen Persönlichkeit – *la voix de Kathleen Ferrier* – und wieder zurück zur Unbestimmtheit ‚einer‘ Stimme spannt sich der Bedeutungshorizont des Motivs oder mit dem Ohr wahrgenommen: vom Brausen („bruit“)¹⁵ vieler Stimmen dem absoluten Gesang („chant absolu“)¹⁶ der Kathleen Ferrier entgegen, danach zurück zur Insti-

stierend einsamen *Monodie*¹⁷ nur einer Stimme („Une voix / La même voix, toujours“).¹⁸

Gleich im ersten Gedicht der Motivreihe ist davon die Rede, daß das Brausen der Stimmen (wörtlich auch: der Lärm – *bruit*) verstummt sei – „Le bruit des voix s’est tu“. In den Raum des Gedichts hält die Stille Einzug. Das Du ist mit sich allein, einfühlsam begleitet von der Stimme des lyrischen Sprechers, der ein Seher ist, ein *poeta vates*. Die Szenerie ist im Umfeld eines Aufbruchs („ce départ“)¹⁹ angelegt, der hinausführt auf graues Gewässer. Im Herzen des Du, eine Persona, die wir als Geliebte des Ich identifizieren dürfen, ist Gesang. Der sehende Dichter erkennt: Nicht irgendein Gesang, vielmehr „un autre chant“,²⁰ der sich von der Tristesse der grauen Wasser unterscheidet und „(u)n autre espoir“ erwarten läßt. Dann ein merkwürdiges Paradox: Die Nacht, sie trägt eine Fackel, von der es heißt, sie sei „destin – Schicksal“. Dieses erhebt den Anspruch „jeglichen Verzichts – de tout renoncement“.²¹

Das Gedicht, es bereitet motivisch vor auf jenes, das der Stimme der Kathleen Ferrier gewidmet ist, gibt Anlaß, sich große Fragen zu stellen. Gilt dieser Aufbruch dem Diesseits? Dem Jenseits? Möglich ist bei Bonnefoy nämlich beides. Bedeutsamer noch, ja, besonderes Charakteristikum dieser Lyrik ist die Überlagerung vermeintlicher Gegensätze. Sie ist so zu denken, daß beides in beiden ist. Im Diesseits das Jenseits und umgekehrt. Diese Kopräsenz hebt die Gegensätze in sich auf. Die Poetik Bonneföys nennt dies emphatisch *Présence*. Der Begriff ist von zentraler Bedeutung für die Dichtung Bonneföys, denn sie versteht sich als „poésie sans les dieux – Dichtung ohne die Götter“.²² So will es die Moderne, der sich unser Dichter mutig gegenüber stellt.

¹⁷ Der Begriff ‚Monodie‘ ist von Michel Zink in die Autobiografieforschung eingeführt worden, *La subjectivité littéraire*, Paris 1985, S. 181. Bei Isidor v. Sevilla, *Eymologiae* VI, XIX, 6, findet sich folgende Definition: „Cum unus canit, græce mondia, latine sicutinium dicitur [...]“. Die Paraphrase von Zink: Das autobiographische Subjekt – im gegebenen Fall Guibert de Nogent – zieht es in seinem Diskurs vor „s’y faire entendre seul. Aucune voix ne se mêlera à la sienne et son point de vue sera délibérément subjectif.“

¹⁸ *Herrschaft*, S. 58/59.

¹⁹ Ebd., S. 10/11, „Le bruit des voix“, v. 5, „Un autre espoir que ce départ que l’on assure.“

²⁰ Ebd., vv 3–4, „mais tu as / Un autre chant que cette eau grise dans ton cœur“.

²¹ Ebd., vv 11–12, „Tu n’aimes que la nuit en tant que nuit, qui porte / La torche, ton destin, de tout renoncement.“

²² Yves Bonnefoy: *L’acte et le lieu de la poésie*, in: ders.: *L’improbable*, [Paris] 1959, S. 147–185, 152 – ders.: *Akt und Ort der Dichtung*, in: ders.: *Das Unwahr-scheinliche oder die Kunst*. Aus dem Franz. v. Patricia Oster. Mit einem Vorw. v. Karlheinz Stierle, München 1994, S. 68–89, hier: S. 69.

⁶ Ebd., S. 143.
⁷ Ebd., S. 95.
⁸ Ebd., S. 109.
⁹ Ebd., S. 129.
¹⁰ Ebd., S. 143.
¹¹ *Herrschaft*, S. 10/11.
¹² Ebd., S. 28/29, dann S. 32/33.
¹³ Ebd., S. 52/53, dann S. 58/59.
¹⁴ Ebd., S. 44/45; vgl. *Hier*, S. 137.
¹⁵ *Herrschaft*, „Le bruit des Voix“, 10 / 11.
¹⁶ Ebd., „A la voix de Kathleen Ferrier“, vv 7–8, „Comme si au delà de tout forme pure / Tremblât un autre chant et le seul absolu.“ (S. 44/45).

In der zweiten Teilsammlung („Le visage mortel“) ergreift zunächst ‚eine‘ Stimme das Wort, die zur Genealogie der Parzen, der griechischen Schicksalsgöttinnen, gehört. Als wachende *Moira* („Je veillais“)²³ tritt sie in Szene und heißt sich „einer distren Parze / [...] Tochter.“²⁴ Die Vermutung liegt nahe, daß sie ein Kind ist der Lachesis, die in der Mythologie den Lebensfaden erhält und bewahrt.²⁵ Mythisches und Ontologisches überlagern sich in diesem Bild ebenso wie – noch ein wenig verhüllt – Philosophie und Poesie.

Die Persona des Du repräsentiert in der Lyrik Bonneföys nämlich nicht nur die Geliebte, sie ist auch die *Donna-Poesia*. Daraus ergibt sich für unseren Zusammenhang: Die Poesie ist eine wachsame Gefährtin, deren Stimme klar vernehmlich spricht. Sie liebt es, „das Haus zu hüten“ („j’aimais de garder le logis“).²⁶ Dieses Haus ist auch das Haus des Seins.

Die zweite namenlose Stimme²⁷ spricht zu einer kleinen wilden Pflanze, einer Nessel. Sie möge ein Zeichen geben. „Ortie [...] (fais moi le signe de présence“. *Présence*,²⁸ so können wir nunmehr ergänzen, meint das Anwesend-, Gegenwärtig-, oder Hiesigsein der Dinge. Alles ist in der Welt, geheimnisvoll miteinander verwoben im Geflecht des Seins. Weil alles in allem ist und weiter weist auf anderes, ist es auch als ‚Eines‘ vorstellbar. Mit dieser Idee steht Bonneföy Plotin nahe.²⁹ Der

²³ *Herrschaft*, S. 28/29, „Une voix“, vv 3–4, „Je veillais, Parque claire et d’une Par- que sombre / La fille [...]!“

²⁴ Ebd., vv 3–4.

²⁵ Vgl. das Stichwort ‚Mänade‘ in: *Wörterbuch der Antike*, hg. v. H. Lamer und P. Kroh, Stuttgart 10/1995.

²⁶ *Herrschaft*, S. 28/29, v. 6.

²⁷ Ebd., S. 32/33, „Une voix“.

²⁸ Vgl. Karlheinz Sierle: *Vorwort*, in Bonneföy: *Das Unwahrscheinliche oder die Kunst* (wie Anm. 22), S. 3–8, hier: S. 4, „Präsens meint bei Bonneföy eine ontologische Auszeichnung. Nicht alles, was ist, hat in diesem Sinn Präsenz, sondern nur das, was plötzlich sich seiner konzeptuellen Maske entledigt und durchsichtig wird auf jene Wirklichkeit, die kein Realismus-Begriff zureichend erfährt.“ Vgl. auch Ulrich Prill: *Yves Bonneföy: L’oiseau se défera par mistère profonde*, in: *Interpretationen. Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. v. H. Köhler, Stuttgart 2001, S. 342. „Bonneföy 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.“

²⁹ Vgl. Bonneföys wichtigen Aufsatz zu den Themen des Todes, der Präsenz, des Eines, *Les tombeaux de Ravenna* [1953], in: ders.: *L’improbable* (wie Anm. 22). – Yves Bonneföy: *Die Grabmäler von Ravenna*, in: ders.: *Das Unwahrscheinliche oder die Kunst* (wie Anm. 22), S. 11–24, hier: S. 20. „Im Sinnlichen berührt

Philosoph Jens Halfwassen charakterisiert Plotins Mysterik als die „unsagbare Erfahrung der differenzlosen Einung mit dem Einen selbst.“³⁰

Hier ist es ähnlich. Eine Nessel („ortie“)³¹ soll ihr „signe de présence“³² geben. Ein Stein soll einen Schrei („cri“)³³ ausstoßen und damit bestätigen, daß er nicht nur die *Farbe* des Blutes („la couleur du sang“)³⁴ in sich trägt, sondern auch dessen Leidenschaft. Bonneföy, der kühne Meister der Metonymie zum Zweck der sich enthillenden Präsenz, waltet auch in diesem Gedicht bis zuletzt seines Amtes: Der Schrei verwandelt sich in einen Hafen („le port“),³⁵ den das Ich zu erreichen hofft.³⁶ Über solche metonymischen Verknüpfungen von Eigenschaften wird der Zusammenhang der Dinge vermittelt, die nur das Auge des hierophantisch erprobten Dichters³⁷ zu erkennen vermag.

Die lyrischen Texte, die sich dem Phänomen der Stimme widmen, sind – bis auf eine Ausnahme – allesamt miteinander verbunden durch die Isotopie des Ufers (*rive, rivage, port*). Das Element des Wassers und sein Fließen, die Scheidelinie von Festland und Meer, das Ablegen oder Anlegen eines Schiffes sind mithin allgegenwärtig im Spiel der Metaphern und der Metonymien. Der Bedeutungsplan des Ufermotivs fügt sich nahtlos in die Vorstellung der Schifffahrt als Trope für das Leben ein.

man die tiefe Einheit aller Dinge. Und das ‚Eine‘, definiert Plotin, ist absolute Freiheit.“

³⁰ Jens Halfwassen: *Der Aufstieg zum Einen – Untersuchungen zu Platon und Plotin*, München/Leipzig 2006, S. 425.

³¹ *Herrschaft*, S. 32/33, v. 1.

³² Ebd., v. 3.

³³ Ebd., v. 8.

³⁴ Ebd., v. 6.

³⁵ Ebd., v. 8.

³⁶ Kritisch gegenüber dem ‚abstrakten‘ Nexus zwischen Bild und Konzept im Kontext der ‚présence‘ äußert sich Hans Felten: „Eine abstrakte Gedankenwelt, die Überlegungen zur ‚présence‘ und zur Überwindung des Konzeptdenkens, konkretisiert sich also für Bonneföy in einer Bildwelt und verdichtet sich zu einem Leitthema, eben dem Thema des Todes, das sich wiederum mit dem Thema der Unsterblichkeit verbindet.“ Hans Felten: *Yves Bonneföy*, in: *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*, hg. v. W.-D. Lange, Tübingen 1984, S. 1–4 u. A–G, 2. Die nachvollziehbare Kritik übersieht indes die Tiefenstrukturen der lyrischen Texte Bonneföys.

³⁷ 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“ sich wandelt. Vgl. E. R. Curtius: *Poesie und Philosophie*, in: ders.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1947], Tübingen/Basel 1993 (11. Aufl.), S. 210–220, hier: S. 212.

Nebenbei: Bonnefroys ingeniose Metonymik, die Unbelebtes in Belebtes sich transfigurieren läßt, ist in dem Gedicht, das soeben besprochen wurde, sehr anschaulich angelegt. Die Nessel („orie“) ist a) „Bug dieses Gestades“ („proue de ce rivage“),³⁸ b) „meine Magd“ („ma servante“).³⁹ Die Pflanze als Bauteil eines Schiffs („proue – Bug“), das wiederum eine Uferlandschaft ist („rivage – Gestade“), das ist die erste kleine Serie der Bildübertragungen. Und die zweite: die Pflanze als Magd, übrigens „im schwarzen schiffenden Kleid – en robe noir écaillée“.⁴⁰ Die Welt des Elementaren trägt mal pflanzliche, mal menschliche Züge, die erotisch-rend unabgeschlossen ineinander spielen.

Die Schifffahrtsmetaphern,⁴¹ die das Leben verbildlichen – das Segel setzen, Ablegen, auf hoher See sein usw. –, lassen sich auch im Subtext des Gedichts ausmachen, das die Stimme der Kathleen Ferrier feiert, wenn dort auf „deux rives“ angespielt wird. Um welche zwei Ufer es sich handelt, werden wir gleich sehen. Hier zunächst das Gedicht und seine Übersetzung von Friedhelm Kemp:

A la voix de Kathleen Ferrier

Toute douceur toute ironie se rassemblaient

1

Pour un adieu de cristal et de brune,
Les coups profonds du fer faisaient presque silence,
La lumière du glaive s'était voilée.

Je célèbre la voix mêlée de couleur grise

5

Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu.

O lumière et néant de la lumière, ô larmes

9

Souriantes plus haut que l'angoisse ou l'espoir,
O cygne, lieu réel dans l'irréelle eau sombre,
O source, quand ce fut profondément le soir !

³⁸ *Herrschaft*, S. 32/33, v. 1.

³⁹ Ebd., v. 3.

⁴⁰ Ebd., v. 4.

⁴¹ Vgl. E. R. Curtius: *Metaphorik*, in: ders. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (wie Anm. 37), S. 138–154. Zur Schifffahrt ebd., S. 138ff. In der Nachantike macht Petrarca auch von dieser Kernmetapher regen Gebrauch. Vgl. dazu Higo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, S. 228ff.

Il semble que tu connaises les deux rives,
L'extrême joie et l'extrême douleur.
Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière,
Il semble que tu puises de l'éternel.

13

Auf die Stimme der Kathleen Ferrier

Alle Süße, aller zärtliche Spott vereinigen / zu einem Lebewohl sich aus Kristall und Nebel, / die tiefen Schläge des Eisens waren fast verstummt, / das Licht des Schwertes hatte sich verhüllt.

Ich feiere die Stimme, in die ein Grau sich mischt, / die in den Fernen des Liedes zaudert, das sich verlor, / als zitterte jenseits jeder reinen Form ein anderes Lied und das einzig wahre.

O Licht und Nichts des Lichtes, o Tränen, / ihr Angst und Hoffnung überflüchelnden, o Schwan, / wirklicher Ort im unwirklichen düsteren Wasser, / o Quelle, als es tiefer Abend war!

Es scheint du kennst die beiden Ufer, / äußerste Freude und äußersten Schmerz. / Dort, zwischen grauem Röhricht fern im Licht, scheint es, / du schöpfst Ewiges.

Das Zusammenspiel der Titel

Der Titel, „A la voix de Kathleen Ferrier“, fokussiert die Stimme der Kathleen Ferrier, nicht die Person der berühmten Sängerin selbst. Die biographische Person starb im Jahr 1953 im Alter von einundvierzig Jahren. Sie war *die* Allstimme schlechthin, besonders im englischen Konzert- und Opernbetrieb der 30er bis 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Repertoire der Kathleen Ferrier reicht vom Barock bis in die Moderne, von Bach bis zu Brahms und zu Mahler. „A la voix de Kathleen Ferrier“ ist das literarische Denkmal, das Bonnefoy dieser Stimme in seiner zweiten Gedichtsammlung, *Hier régnant désert* (1958), errichtet. Der Titel läßt offen, wie diese Stimme gewürdigt werden soll. Steht ein *Vivato* an oder ein Nekrolog? Auch hier gilt zunächst: beides ist möglich. Bekundungen der Trauer ebenso wie Euphorie: „A la voix de Kathleen Ferrier“.

Bevor wir in die Welt des Textes eintreten, kurz ein Blick auf dessen formale Anlage. Das Gedicht gehört, wie wir bereits wissen, zur dritten Abteilung: „Le chant de sauvegarde – Lied der Schirmung“, der Sammlung *Hier régnant désert*. Insgesamt dreizehn lyrische Texte sind unter

dieser Überschrift versammelt. Vier sind ohne Titel gelieben, fünf tragen einen. Weitere vier Gedichte gehören, in römischen Ziffern nummeriert, zu einer gemeinsamen Überschrift. So entsteht, der Titelvorgabe gemäß, die Abfolge: 1. „Le feuillage éclairé – Erhelltes Laubwerk“;⁴² 2. „L'infirmité du feu – Die Hinfälligkeit des Feuers“;⁴³ 3. „À la voix de Kathleen Ferrier – Auf die Stimme der Kathleen Ferrier“;⁴⁴ 4. „Terre du petit jour – Erde der ersten Frühe“;⁴⁵ 5. „Le ravin – Die Schlucht“;⁴⁶ 6. „L'éternité du feu – Die Ewigkeit des Feuers“.⁴⁷

Elementare Licht- bzw. Feuermetaphorik wird unmittelbar erkennbar: *feu, éclairer, petit jour*. Sodann der auf Absolutes zielende Durchgang von der *infirmité* zur *éternité* des Feuers. „(L)'éternel – Ewiges“ lautet auch das letzte Wort des Gedichts auf die Stimme der Kathleen Ferrier. Die Stimme und das Ewige, der Gesang der Schminne, das Reich der Wüste – dies sind die suggestiven Themencluster, die von der dreifachen Schichtung der Überschriften (Textsammlung, Teilschnitt, Einzeltext) annonciert werden.

Der Text: Die erste Strophe (vv 1-4)

Toute douceur toute ironie se rassemblaient
1
Pour un adieu de cristal et de brume,
Les coups profonds du fer faisaient presque silence,
La lumière du glaive s'était voilée.
4

Der Redeanlaß besteht bei näherer Betrachtung doch nicht darin, die Stimme der Sängerin öffentlich hochleben zu lassen. Tun wir für einen Augenblick so, als wüßten wir nichts vom Tode der Kathleen Ferrier, der dem Text vorausliegt. Was sagt uns dann der Text? Er sagt: Ein Adieu steht an, merkwürdig metaphorisch verschlüsselt. Stille ist eingetreten, das Licht hat sich verhüllt. Wir sind durch das erste Stimme-Gedicht mit diesen Motiven bereits vertraut. Ein solcher Abschied kann kein alltägliches sein. Auf den ersten Blick aber ist es schwer, über den Anlaß genauer Auskunft zu geben. Die Wirklichkeit will nirgends so recht in Er-

scheinung treten.⁴⁸ Sie wird im Spiel der Tropen gleichsam abgeblendet. An ihrer Stelle rückt Mythisches auf: tiefe Eisenschläge, Licht eines Schwertes. Die Spur der Dinge scheint sich zu verlieren.

Betrachten wir jetzt den Text mit dem Wissen um den Tod der Sängerin. Was nehmen wir nun wahr? Der Abschied als markantes Ereignis steht zunächst retrospektiv im Vordergrund. Er wird metaphorisch durchleuchtet. Der Eindruck, der bei dieser Radiographie, vorgelegt von einem *poeta vates*, entsteht, ist verblüffend. Es gibt einen Abschied aus Kristall und einen aus Nebel. Als Kristall gewährt er Durchblick, den der Nebel verhindert. Ein Abschied, der sich durchschauen läßt, ein Abschied, der sich verhüllt – wir assoziieren mit Recht: so ist der Tod. Auf dessen paradoxe Doppelnatur bereitet der erste Vers schon vor. *Douceur* und *ironie*, zwei ungleiche Akteure, treten vor den Hörer / vor den Leser. Sie repräsentieren, so scheint es, das Fühlen und das Denken. Hier haben sie sich nun trotz erheblicher Differenzen zu einander eingefunden und sind sich doch ganz nahe. Nicht einmal ein Komma steht zwischen ihnen. Das Fühlen begegnet dem Tod gerührt („*douceur*“). Das Denken treibt seinen Spott („*ironie*“), es widersetzt sich. Dennoch: Es gibt kein Grab, keine Trauergemeinde, nicht einmal das Wort „Tod“ begegnet. Das Gedicht ist denn auch ein vielgestaltiger Diskurs. Lobrede, Totenklage, Selbstrostung. Der Tod hat ein Adieu erzwungen – „un adieu de cristal et de brume“. In Erscheinung tritt er selbst jedoch nicht.

Der verborgen lauernde Tod und die Sängerin, soviel haben wir inzwischen verstanden. Dann folgen die Bildfragmente, die von Eisenschlägen und vom Licht des Schwerts handeln.

Wenn nicht alles täuscht, verweist die zentrale Trope als Synekdoche – Eisen („*fer*“, v 3) für Schwert („*glaive*“, v 4) – auf entschlossenes Handeln in Verfolgung eines Lebensziels. Sein Schwert schmieden, es führen sind Voraussetzungen für gelingendes Leben, für die „*vérité d'existence*“.⁴⁹ Diese Motive sind in der französischen Literatur seit dem

⁴² *Herrschaft*, S. 38/39.

⁴³ Ebd., S. 42/43.

⁴⁴ Ebd., S. 44/45.

⁴⁵ Ebd., S. 46/47.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Hans Robert Jaub, ein subtiler Kenner Bonnefoys, beschreibt das Phänomen der unsichtbar sich gerierenden Natur folgendermaßen: „Bonnefoys Lyrik setzt jenseits aller Natur- und Erlebnislyrik ein. Auch das Wort der Dichtung, so hat er selbst unter Berufung auf Hegel betont [...], vernag von unmittelbar Gegebenen nichts zu erfassen; was es von der sinnlichen Erfahrung bewahren kann, ist immer nur ein Rahmen oder Paradigma, in dem das Gegenwärtige erlischt.“ Vgl. ders.: *Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung. Yves Bonnefoys 'Ce qui fut sans lumière'*, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. v. A. Haverkamp und R. Lachmann, München 1993, S. 456–491, hier: S. 475.

⁴⁹ John E. Jackson: *Yves Bonnefoy*, Paris 1976, S. 37. Jackson verweist in diesem Zusammenhang auf das Gedicht mit dem Titel „Le Ravin“ (HGW, S. 46), das zur Abteilung „Le chant de sauvegarde“ gehört. Es handelt von einem Schwert, das

13. Jahrhundert gängig, so z. B. in der *Queste del saint Graal*, und sie finden sich immer dann in den einschlägigen Texten, wenn es um die Suche nach der entscheidenden (Selbst-)Bestimmung,⁵⁰ um die *Queste* geht. Noch die klassische Tragödie weiß bei Cornelle und Racine das beziehungsreiche Anspielen auf Hintergründiges in der Figuration der Synekdoche⁵¹ – aus dem Ganzen geht das Teil hervor – zu nutzen. Daß Bonnefoy in der Moderne diese Trope für sich wiederentdeckt, hängt gewiß damit zusammen, daß die Umkehrung der Synekdoche – der Schluß vom Teil auf das Ganze (*pars pro toto*) – der Idee des ‚Einen‘ sich diskursiv anzunähern vermag. Fast verstummende Schläge des Einsens, sich verhüllendes Licht des Schweres – diese Impressionen spielen an auf Krankheit, Sterben, Tod, ein bedrückender Motivkomplex, für den es viele Bezugspunkte in der Biographie der Kathleen Ferrier gibt.

Die zweite Strophe (vv 5 – 8)

Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
 Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
 Comme si au-delà de toute forme pure
 Tremblât un autre chant et le seul absolu.

5

8

Im Rückblick auf den Abschied forniert sich das konkrete Handeln des Dichters. Er rühmt, wörtlich: er zelebriert die Stimme der Sängerin. Wie gestaltet sich dieses Rühmen argumentativ? Indem der lyrische Sprecher das Unverwechselbare gerade dieser Stimme zu evozieren versucht. Was ist es also, das die Stimme der Kathleen Ferrier über alle anderen Stimmen sich erheben läßt? Ist es ihre rätselhafte Grautönung („mélée de couleur grise“, v 1)? Bonnefoys Grautönungen sind der „Eingang zur Wirklichkeit“⁵² in der Auseinandersetzung mit dem Tod. Ist es ihr ein-

einem Stein entrissen wird. Dieses Gedicht nimmt Bezug, so Jackson weiter, auf die Eingangsszene der *Queste del saint Graal*, eines mittelalterlichen Texts, den Bonnefoy zusammen mit Albert Béguin übersetzt hat (ebd., S. 38).

⁵⁰ Wolfgang Iser wertet die Annäherung Bonnefoys an den Sagenkreis um König Artus als Metapher der „gefühlten Erkenntnis“. Ders.: *Moderne Lyrik in Frankreich*, Stuttgart 1972, S. 90.

⁵¹ Zur Synekdoche als ‚Grenzverschiebungs-Trope‘ (*totum pro parte*) vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, S. 70ff. Lausberg vermerkt den interessanten Aspekt „dichterischer Verfremdung“ (§ 195, 1).

⁵² Vgl. Yves Bonnefoy: *Die Grabmäler von Ravenna*, in: *Das Unwahrscheinliche* (wie Anm. 22), S. 19. „Immer seit Parmendes, hat sich das Denken auf Kosten eines fortgesetzten Teils des Seins vollzogen, Unmaß der Erscheinung über das Wesen, welche man das Sinnliche genannt hat und die nichts als Illusion wäre.“

zigartiger Umgang mit der Zeit? Diese Stimme zögert, verzögert, verweilt länger („hésiter“, v 6). Es ist, als habe sie sich der *différance* des Jacques Derrida verbunden.⁵³ Oder ist es die Räumlichkeit ihres Verweilens in den Fernen des Gesangs („aux lointains du chant“)? Oder die Nähe zum Absoluten? Dies sind der alternativen Möglichkeiten fast schon zu viele. Doch ist auch diese Überzahl zu bündeln im ‚Einen‘. Das leistet hier und jetzt die Stimme der Kathleen Ferrier selbst. Im Medium, besser noch: in der *Présence* ihrer Kunst wird das *überseiende Eine* (Halfwassen)⁵⁴ sinnlich erfahrbar und mithin konkret.

Die Stimme und die Transparenz: Hörbar wird in deren Erzittern („trembler“) ein anderer Gesang („un autre chant“, v 8). Wir erinnern uns wieder an das erste Stimme-Gedicht und an das Binom *autre chant / autre espoir*. Dieser andere Gesang ist auch hier der höchste, der vollkommene, wörtlich: der absolute Gesang. Überaus suggestiv ist dieses Transzendieren der Stimme vorbereitet worden. Die räumliche Entgrenzung, eingeleitet durch die auch sprachlich kühne Vorstellung von den entlegenen Rändern des Gesangs – „(les) lointains du chant“ (v 2) –, mündet im Gefilde des „au-delà“ (v 7), des Dort-Dritben. Ist solcher Gesang, so wäre zu fragen, noch irdisch?⁵⁵

Daher zögert der Geist zwischen zwei Grisailen. Dem Grau in Grau des Begriffs zunächst; und dem tiefen und stürmischen Grau der Gehirngkessel, 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 plazieren: ich beanspruche nur das Benennen. Hier ist die sinnliche Welt. Das Wort, dieser sechste und allerhöchste Sinn, muß ihr entgegengehen und ihre Zeichen enträtseln.“

⁵³ Vgl. Jacques Derrida: *Die ‚différance‘*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion – Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. v. P. Engelmann, Stuttgart 1993, S. 76–113. Als Bestandteil zur Exegese der Lyrik Bonnefoys liest sich z. B. der Derridasche Satz: „Das Zeichen stellt das gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar“ (ebd., 85). Zu ‚Temporisation‘, ‚Verträglichung‘ siehe ebd., S. 85ff. Vgl. auch Jochen Hörisch: *Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins – Marginalien zu Derridas Ontosemiologie*, in: Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen – Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, aus dem Frz. übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Jochen Hörisch, Frankfurt 1979, S. 7–50, hier: S. 44. „Daß gerade die alte Klage, daß alles vergänglich sey, der Fröhlichste aller Gedanken werden kann“ [Novalis], insofern der Mangel an Sein und Zeit als Geschenk von Bedeutsamkeit und Subjektivität zu denken ist, gehört seit der frühromantischen Konzeption frühlicher Wissenschaft unabdingbar zur Geste einer Subversion der okzidentalen Denkwäns-

⁵⁴ Jens Halfwassen: *Der Aufstieg zum Einen* (wie Anm. 30), S. 425.

⁵⁵ Hans Robert Jauf bringt die schwierige Auseinandersetzung mit dem Absoluten zur Sprache. „Das Vollkommene ist die Schwelle zum wahren, diesseitigen Ort

Auf diese Frage gibt es natürlich keine Antwort. Es bleibt die kunstvolle Suggestion. Es wäre nämlich auch zu fragen, ob die Anspielung auf etwas, das „jenseits der reinen Form“ (v 7) denkbar sein soll, sich räumlichen läßt. Angestoßen ist jedenfalls Bewegung, Dynamik, Fließen. Von hier nach dort. Vom Diesseits ins Jenseits und doch immer schon und immer noch im Hier. Wir streben unwiderruflich vor dem Angesicht der Metaphysik ohne Metaphysik, der sich entwindenden und gleichwohl anwesenden *Présence*. So will es die ontologisch fundierte Poetik („la poésie sans les dieux“) des Yves Bonnefoy.⁵⁶

Kehren wir auf die Erde – und damit auf das Terrain des Gedichts zurück. Den Gesang, den die Stimme der Kathleen Ferrier verbürgt, er ist verstummt. Verstummt ist nicht verloren. Das Gedicht macht erinnerbar, was zu feiern ist: Die Anwesenheit jener Stimme, die als Zeichen des Seins unauslöschlich geworden ist. Sie ist sinnliche Epiphanie herabgelangt in einem „autre chant“.

Die dritte Strophe (vv 9 – 12)

O lumière et néant de la lumière, ô larmes
 Souriantes plus haut que l'angoisse ou l'espoir,
 O cygne, lieu réel dans l'irréelle eau sombre,
 O source, quand ce fut profondément le soir !

9
12

Die dritte Strophe ist das eigentliche Klage lied auf die Sängerin. Sie erscheint in der Gestalt des Schwans („cygne“). Dieser Schwan ist als „wirklicher Ort“ („lieu réel“)⁵⁷ gekennzeichnet.

der Poesie, der im Unvollkommenen – im „Waste Land“ dieser Erde gesucht, als ein Jenseits im Diesseits in Besitz genommen und sogleich wieder negiert werden muß, um nicht selbst dem inhärenten Platonismus aller Poesie – der Verewigung eines verklärten Daseins – anheimzufallen. Vgl. ders.: *Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung* (wie Anm. 48), S. 474.

⁵⁶ Zur Modernproblematik meint Jauf: „Moderne Poesie, die dazu steht, eine „poésie sans les dieux“ [...] zu sein, darf darum das Vermögen der Sprache nicht selbst wieder vergütlichen. Sie muß die sinnleere Realität selbst poetisch verwandeln, die Spuren des Einfachsten, des zugleich Konkreten und Universalen, aufnehmen [...], die für den Dichter auch noch in der entzauberten Gegenwart erkennbar bleiben“ (ebd., S. 480f.).

⁵⁷ Ronald G. Giguère: *Le concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, Paris 1985, widmet dem „vrai lieu“ einen ganzen Abschnitt (S. 65–71) seiner aufschlußreichen Studie. Aufmerksamkeit verdient die Beobachtung: „le ‚Vrai lieu‘ est le lieu de la parole poétique“ (ebd., S. 67).

Der Schwan als Ort des ‚dichterischen Wortes‘: Das verheißt die eienende Verschmelzung von Kunst und Sein, von Leben und Tod. Der Schwan als wirklicher Ort ist kontrastiv gesetzt zur Unwirklichkeit des dunklen Wassers, auf dem er dahingleitet. Wir wissen inzwischen, daß die grauen Wasser Lücken sind zur Wirklichkeit, die in der Anwesenheit des Todes ihre besondere Intensität und Bedeutung erfährt. In kunstvoll sich erweiternder Metaphorik fügt sich das Motiv des Schwanengesangs in diesen dem Sein und dem Nicht-mehr-Sein zugewendeten Kontext. Der Schwan findet in seinem Sterben zu seinem schönsten Gesang. Wir dürfen diesen Gedanken als die eigentliche ‚Hommage des Dichters an die Sängerin‘ deuten.

Der Schwanengesang der Kathleen Ferrier, das Ohr unseres Dichters hat ihn gehört. Dieser Gesang verkündet nun seine Welt der Wesensschau. Licht und Nichts des Lichts, höher lächelnde Tränen („larmes / Souriantes plus haut“, vv 9-10), wirklicher Ort in unwirklichem Wasser: Die Sprache stößt an die Grenzen ihrer Kraft des unterscheidenden Bezeichnens. Und das ist Absicht. In diesem Sprachraum artikuliert sich Trauer, Ekstase, Unsagbarkeit.⁵⁸

Dann der zwölfte Vers: Die Stimme der Kathleen Ferrier erscheint im Bild der Quelle im werdenden Abend. Wird dieser Abend je einen neuen Morgen sehen? Der Titel der sich anschließenden vierten Unterabteilung könnte es glauben machen. Er lautet: „A une terre d'aube – Einer Frühlicht-Erde.“

Das schwindende – , das werdende Licht.⁵⁹ Überhaupt: das Licht – „lumière et néant de la lumière“ (v 9). Die Sprache greift nicht nach antithetischen Begriffen, etwa nach Licht und Dunkel. Im Licht ist hier das Nichts des Lichts angelegt und umgekehrt. Und das heißt: Das Dunkel ist zu denken als positiv gegebenes Nichts des Lichts. Das ist das differenzielle Paradigma – Entfaltung des Gleichen als *différance*⁶⁰ (Derrida)

⁵⁸ Es sei nochmals an die glückliche Formulierung von Jens Halfwassen erinnert (*Der Aufstieg zum Einen* [wie Anm. 30], S. 425), wonach Plotins (und wir erlauben uns zu ergänzen: auch Bonneföys) Mystik, die „unsagbare Erfahrung der differenzlosen Einung mit dem Einen selbst“ ist.

⁵⁹ Jauf erkennt in der Lichtdynamik den Versuch, „im Vergangenen Zukünftiges, im Licht des Anfänglichen der verkannten Dinge die Möglichkeit ihrer Erneuerung zu finden.“ Vgl. ders.: *Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung* (wie Anm. 48), S. 484.

⁶⁰ Derrida spricht von Gegensatzpaaren, bei denen ein Terminus „als *différance* des anderen erscheint, als der andere, in der Ökonomie des Gleichen unterschieden / aufgehoben (*différé*), das Intelligible als vom Sinnlichen sich unterscheidend (*différan*)“ usw. In der Summe gilt dann: „Von der Entfaltung dieses Gleichen als *différance* her kundigt sich die Gleichheit der Verschiedenheit und der Wiederho-

–, das Bonnefoy dem Diskurs über das Sein unterlegt. Der Tod wird in dieser singulären Diskursbildung beschreibbar als positiv gegebenes Nichts des Lebens. Oder umgekehrt: das Leben als positiv gegebenes Nichts des Todes. Konzeptuelle Ansprüche von solch herausfordernder Brisanz gehören zum Grundbestand der metaphysischen Grammatik dieser Dichtung.

Das Denken in Konfigurationen, die das Leben und den Tod ineinander verschränken, steht – man ist geneigt zu sagen: realitätscherweise – neben Polarisierungen, die das Dasein und das Bewußtsein vom Dasein jedermann zunimmt: *Angoisse* – Todesangst und *espoir* – Hoffnung.

Hoffnung worauf? Auf ein zweites Leben? Davon ist in dieser *poésie sans les dieux* nicht auszugehen. Die Rätsel des Daseins scheinen auf im Licht der *Présence*. Und siehe: Tränen lächeln höher (*sourire plus haut*)⁶¹, extravaganter ammutende Tröstung, vermittelt im Diskurs dieser Lyrik, die als moderne Parze das Haus des Seins zu hüten gelobt hat.

Die vierte Strophe (vv 13 – 16)

Il semble que tu connais les deux rives, 13

L'extrême joie et l'extrême douleur.

Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière.

Il semble que tu puises de l'éternel. 16

Zu einem bitter-süßen Lebewohl hatte man sich versammelt. Worte der Würdigung, der Verklärung, nicht zuletzt auch der Tröstung sind nun gesprochen, Tränen geweint. Der Abschied wandelt sich in einer letzten Wendung zum imaginären Geleit. Andachtsvoll folgt das lyrische Ich dem Du in die Gefilde der „Erde der Toten – la terre des morts“.⁶² Diese Räumlichkeit bezeichnet hier lapidar das Ortsadverb *là-bas* – dort drüben.

Das Geleit ist mit zwei vielleicht erbaulichen Vermutungen („il semble que“) dorthin unterwegs. Erstens, daß das Du die Erfahrung der höchsten Freude und des äußersten Schmerzes gemacht und nunmehr hinter sich hat. *Joie* und *douleur* in ‚extremer‘ Steigerung lassen sich

lung in der ewigen Wiederkunft an „Ders.: *Die ‚différance‘* (wie Anm. 53), S. 98.

⁶¹ Friedhelm Kemp übersetzt platonisch kundig ‚sourire plus haut‘ mit ‚überlächert‘. Vgl. dazu J. Halfwassens Formulierung ‚des überselenden Einen‘ bei Plotin (*Der Aufstieg zum Einen* [wie Anm. 30], S. 425).

⁶² *Herrschaft*, S. 58/59.

wohl auch als Umschreibungen lesen für den Eintritt in das Leben (Geburt) und das Erreichen seiner Endlichkeit (Tod). Das könnten die „deux rives“ sein, die sich im dreizehnten Vers finden. Zweitens will es scheinen: „Il semble que tu puises de l'éternel – (es) scheint, du schöpfst Ewiges.“

Die Quelle („source“, v 12), die (sich) selbst schöpft: einmal mehr ‚Gleichheit der Verschiedenheit‘. Der Tod ist kein Gegenstück zum Leben, sondern Vollendung in der Rückkehr zu sich selbst in verklärter Form. Quelle, die aus dem Quell des Ewigen schöpft. Hier öffnet sich das große Panorama der ‚Wiederholung in der ewigen Wiederkunft‘ (Derrida). Oder sollen wir von Wiederholung sprechen? Die Isotopie der Uferlandschaft (*rive, rivage, port*) prägt dem Element des Wassers das Siegel des Ewigen auf und – wie immer auch umgekehrt: das Ewige erscheint in Gestalt des Wassers. In dieser Transmutation liegt platonisch die ‚differenzlose Einigung mit dem Einen‘ (Halfwassen) beschlossen.

Der Blick des hier anwesenden *poeta vates*, schweifend durch Uferlandschaft, entdeckt zwischen grauem Röhricht und Schilfrohr („parmi ces roseaux“) – im hellen Licht („dans la lumière“) – die lyrische Persona vom Ewigen schöpfend. Wir dürfen annehmen, daß das Schilfrohr aus der Metaphorik des Blaise Pascal stammt. Einer der *Pensées* bezeichnet den Menschen als Schilfrohr, als „roseau pensant“.⁶³ Ein Nichts, ein Nebel („une vapeur“), ein Wassertropfen („une goutte d'eau“) kann das fragile Gebilde Mensch vernichten. Aber selbst wenn das ganze Universum sich anschicke, ihn auszulöschen, der Mensch wäre dennoch diesen Gewalten gegenüber in der Position des Überlegenen. Er hat nämlich das Bewußtsein seiner Endlichkeit („qu'il meurt“). Nicht so das Universum: „L'univers n'en sait rien.“

Bonnefoy stimmt mit Pascal in der Vorstellung überein, daß das Bewußtsein den Zusammenhang des Seienden stiften muß und kann. Bei Pascal ist dieses Bewußtsein allerdings göttlichen Ursprungs. Nicht mehr so bei Bonnefoy. Das Sein, das Bewußtsein, die Sprache – das ist seine Trinität. In Anlehnung an einen Lehrsatz von Hans-Georg Gadamer ließe sich hier sagen: Sein, das verstanden werden kann, ist lyrische Sprache.⁶⁴

⁶³ Blaise Pascal: *Pensées*, ed. par Philippe Sellier, Paris 1999, S. 225. In der hier vorgenommenen Reihung trägt der Gedanke die Nr. 231 – „L'homme n'est qu'un roseau ...“

⁶⁴ Vgl. „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“ – *Hommage an Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt/M. 2001.

Die Sprache trägt die Signatur des Seins, das zu entziffern, die Aufgabe des Dichters der Moderne ist.⁶⁵

Die Erhabenheit des Diskurses und des Gegenstandes der Rede zeigt sich in dem Gedicht auf die Stimme der Kathleen Ferrier auch formal. Der erhabenste Vers der französischen Metrik ist für den hier gegebenen Anlaß der einzig angemessene, der Alexandriner, die Versform des Hel-denepos.⁶⁶ „Toute douceur toute ironie se rassemblaient ...“

Noch einmal: „Une voix“

Die vierte Abteilung der Sammlung trägt, wie wir gehört haben, den Titel „À une terre d'aube – Einer Frühlicht-Erde“. Hier finden sich das Gedicht mit dem Titel „Une voix“ und jenes zweite, „La même voix, toujours“ überschrieben, aus dem wir im Zusammenhang mit der „Erde der Toten“ bereits zitiert haben.

„Une voix“ ist übrigens das Gedicht, welches auf die Isotopie des Wassers weitgehend verzichtet. Sie wird abgelöst von Bildern der Vegetation (forêts, frondaisons, plantes, feuille). Der Begriff des „revivre“ gleich im ersten Vers läßt an Wiedergeburt denken, an Frühling, an ewige Wiederkunft. In diesem Gedicht findet sich auch der Titel wieder, der für die Sammlung in allen vier Abteilungen gilt: *Hier régnant désert*.

Steht damit endlich der Paradigmenwechsel an, der vom Gestern ins Heute führt? Sehen wir genau hin. Zur Zeit der Herrschaft der Wüste war das lyrische Ich „feuille sauvage / Et libre de mourir – wildes Blatt / und frei zu sterben“. Doch die Zeit ist reifer geworden. Im Sterben („mourir“) birgt sich das Reifwerden („mûrir“) wie umgekehrt im Heranreifen das Abarben. *Mourir – mûrir*: Zwei Wörter, die sehr ähnlich klingen. Auf subtile Weise tangieren sich im nur sehr geringfügig differierenden Lautstand dieser zwei Wörter zwei Dimensionen des Seins: die seiner Endlichkeit und die seines Sich-Vollendens. *Mourir – mûrir*: zwei Sprachlautungen, die so tun, als gehörten sie wie Zwillinge zusammen, als wäre es ihnen anheimgestellt, sich voneinander ununterscheidbar zu machen. *Mourir – mûrir*: Im phonischen Wechsel von [u] zu [y] verwi-

sen sich im Lautsystem des Französischen, das die Stimme – *la voix* – realisiert, und das als Sprache, das Rohmaterial der Kunst unseres Dichters ist, die Grenzen zwischen Sein und Nichts des Seins. Es ist – nur durch einen flüchtigen Hauch unterschieden – als wisse die Sprache schon immer um das Rätsel vom Werden und vom Vergehen: „(C)omme si au delà de toute forme pure / Tremblât un autre chant et le seul absolu – als zittert jenseits jeder reinen Form / ein anderes Lied und das einzig wahre.“

Zum Geleit

Die eingangs gestellte Frage, was nach der Wüste heute herrsche, läßt sich nunmehr zumindest im Ansatz beantworten. Im Wort des Dichters wandelt sich die aride Wüste zu Uferzonen, in denen sich etwas regt. Dieses „Etwas“ kann alles das sein, was Präsenz hat. So auch die Stimme der Kathleen Ferrier. Sie schöpft vom Ewigen, vom Ewigen der Kunst, des Lebens. Das zu bezeugen wird das Gedicht „À la voix de Kathleen Ferrier“ niemals aufhören. Es schöpft seinerseits Ewiges.

Yves Bonnefoy wurde als Lyriker u. a. mit Paul Celan⁶⁷ verglichen. Beide gehören sie zweifelhaft zur „reflektierten Moderne“ (Kiesel). Und doch unterscheiden sie sich wesentlich. Eine verbindliche Vorstellung davon vermittelt die Studie zur *Geschichte der literarischen Moderne* von Helmuth Kiesel. Dort heißt es: „Das dominierende Charakteristikum von Celans Dichtung ist Negativität – : äußerste, bis zur aggressiven Verwertung gehende Bezweiflung positiver Perspektiven und Werte.“⁶⁸ Auch die sechzehn Verse des Gedichts „À la voix de Kathleen Ferrier“ können es belegen: Bonnefoy hatte das Glück, kraft seiner ontisch unterlegten Poetologie in der Lage zu sein, sich der erdrückenden Übermacht der Negativität zu erwehren.

⁶⁵ Ein letztes Mal laub: „Die Möglichkeit der Erneuerung der Welt ist dem dichterischen Wort gegeben, sofern es die coincidentia oppositorum von Herkunft und Zukunft, von Abend und Morgen, von Angst und Freude, von Tod und Geburt, zur Sprache bringen kann.“ Vgl. ders.: *Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung* (wie Anm. 48), S. 484.

⁶⁶ Der Alexandriner als „charakteristischer Vers“ des Helldenepos im frz. 13. Jh., vgl. W. Theodor Elwert: *Französische Metrik*, München 1970, S. 119, § 156.

⁶⁷ Gabriele Bruckschlegel: „L'Éphémère“. *Eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches credo*, Wilhelmshafen 1990.

⁶⁸ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne – Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 457.