

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2010
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-0829-9

STÉPHANE MICHAUD

Bonnefoy und Rilke: eine lyrische Abgrenzung

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern
Rilke: *Gedichte* (1925), Grabspruch in Raron

Rose, ô pure contradiction, joie
De n'être le sommeil de personne sous tant de paupières
Französische Übertragung von Bonnefoy

La neige piétinée est la seule rose.

Bonnefoy: *La seule rose*. In:
Début et fin de la neige (1991)

Kein Thema, so scheint es, ist bei einem Rilke-Kolloquium in Paris besser angebracht als das der Beziehung Bonnefoys zu Rilke. Yves Bonnefoy, Jahrgang 1923, der bereits 1953 mit dem Gedichtband *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* auftrat, ist die heute bedeutendste Dichterfigur Frankreichs. Sein Werk ist weit über die Nationalgrenzen hinaus gedrunken. Im Besonderen genießt es einen hohen Ruf in Deutschland, wo es in großem Umfang übersetzt wurde. Es besteht nicht nur aus Gedichten, sondern auch aus zahlreichen Essay-Bänden zur Kunst- und Literaturkritik, Monographien zu Giacometti oder Goya und einer nicht geringen Zahl an Übersetzungen. Damit steht er an Rang und Breite Rilke zur Seite. Befaßt man sich nun mit seiner Lyrik und Dichtung, so wird man vieler Parallelen mit Rilke gewahr. Um nur einige davon zu nennen: Bei beiden nimmt das »Offene«, das »Einfache«, gar der Tod einen zentralen Stellenwert ein, beide Lyriker lehnen die Erlöserfigur des christlichen Gottes ab, messen dem Unsichtbaren hohen Wert bei und bekennen sich entschieden zum Hiesigen. Beinahe neigt man zu der Annahme, daß die Frage der Beziehung von Yves Bonnefoy zu Rilke sich aus seinen Gedichten und seinem Werk geradezu aufdrängt.

Doch hartnäckig und wohl nicht ohne Grund warnt Bonnefoy davor, eine zu enge Verwandtschaft zwischen Rilke und ihm aufzustellen. Sie wäre fingiert. Die Behandlung der Themen fällt bei jedem Dichter grundsätzlich anders aus. Oft genug wiederholte Bonnefoy, wie fern Rilke ihm im Grunde stehe. Allein schon von der Sprache her, die er weder spricht noch liest, steht ihm die deutsche Kultur, im Gegensatz zur italienischen und englischen, eher fern. Shakespeare und Yeats, aber auch Leopardi übersetzt Bonnefoy unermüdlich. Den unmittelbaren Kontakt zur Rilkeschen Dichtung hat er nicht. Er ist auf Übersetzungen angewiesen. Wenn gleich die Sprachgrenzen auch bei den übrigen deutschen Dichtern im Wege stehen, sind paradoxerweise solche Dichter wie Hölderlin, Goethe, Kafka und Celan für Bonnefoy poetische Zentralfiguren. Rilke erringt bei Bonnefoy nie einen entsprechend hohen Rang. Vielmehr wird er nicht müde, die Distanz, den grundsätzlich losen Bezug zu seinem Vorgänger hervorzuheben: »Je ne sais presque rien de ce

Rilke que je semble vouloir juger.[...] je n'ai pas assez d'allemand pour déchiffrer Rilke«¹.

Besinnt man sich auf das hohe Sprachgefühl, das nun Bonnefoy und Rilke eigen ist, auf die philosophische und lyrische Tradition, auf welche jeder Lyriker baut, gar auf den geschichtlichen Moment, der jedem eigen ist (die Welt vor und nach dem Ersten Weltkrieg für Rilke, das Erlebnis des Zweiten Weltkriegs und die daraus entstehende neue Weltordnung für Bonnefoy), rückt die Perspektive weniger in Richtung einer Parallele als einer schöpferischen Auseinandersetzung, einer Abgrenzung. Ein feines Gehör sollte man dem Wortschatz entgegenbringen: der Bonnefoy'sche Ausdruck »les choses du simple« (*Le Souvenir*. In: *Ce qui fut sans lumière*) deckt sich nicht mit dem »Einfachen« bei Rilke. Auch bedeutet der »Engel« der Elegien etwas grundsätzlich anderes als »l'ange, qui est la terre« (*Une voix*. In: *Pierre écrite*). Mehr noch, la »Présence«, das Ziel welchem Bonnefoys Dichtung mit allen Kräften zustrebt, entspricht einer Bejahung der menschlichen Grenzen, des Todes, einer Auffassung der Schönheit als eines Er kämpften auf den Ruinen des Erhabenen, des schönen Scheins, wie sie Rilke gar nicht kennt.

Das Verhältnis Bonnefoys zu Rilke wurde zwar bereits eingehend untersucht, doch bislang ohne bis ins tiefere Geheimnis dieser Beziehung vorzudringen. Die feinsten Deuter wiesen wohl jenseits des Gemeinsamen auf die jeweils unterschiedliche Behandlung der Motive. Sie warnten davor, übereilt Parallelen zu ziehen. Doch blieb die Distanz zu wenig beachtet, ja unterschätzt.² Der Gedanke einer Nähe Bonnefoys zu Rilke scheint sich dermaßen eingepreßt zu haben, daß selbst ein Essay von 1985, in welchem Bonnefoy sich klar von Rilke abgrenzt, nicht einmal bei den subtileren Deutern zur notwendigen Einsicht führte. Ein äußerer Umstand mag dafür mitverantwortlich sein: Der genannte Essay wurde in einer Festschrift zu Ehren eines französischen Baudelaire-Forschers publiziert und entging somit der Aufmerksamkeit der Bonnefoy-Forschung. Er wurde kaum zur Kenntnis genommen und blieb so gut wie unberücksichtigt. Bei aller Verehrung Bonnefoys für Rilke in den wesentlichen Themen, die er mit dem deutschen Vorgänger gemeinsam hat, trat hier doch erstmals seine offenkundige Zurückhaltung klar zutage.

2004 wurde nun dieser kaum beachtete Abgrenzungsversuch zu einer wesentlichen poetologischen Reflexion ausgeweitet. Doch löst diese späte Umarbeitung eine Reihe von Fragen aus. Nicht nur die zur Gattung des Textes, der aus einem Essay zu einem selbständigen Buch mit zahlreichen Pastellen des Malers Farhad Ostovani, eines Freundes von Bonnefoy, umgearbeitet wurde: Handelt es sich nun um ein Künstlerbuch (»un livre d'artiste«) und in welchem kreativen Verhältnis stehen Text und Radierungen zueinander, da die genannten Pastelle keineswegs Illustrationen zum Text sind, sondern eher eine tiefsinnige, immer wieder aufs gleiche grandiose Objekt zurückkommende Meditation darstellen? Unter den Essays des Dichters

1 Yves Bonnefoy: *Le Sommeil de personne*, vingt-quatre pastels originaux de Farhad Ostovani. Bordeaux: William Blake & Co 2004, S. 61.

2 Michèle Finck: »Yves Bonnefoy et la poésie allemande: perspectives de comparaison avec Rilke«. In: *Yves Bonnefoy et l'Europe du xx^e siècle*. Hrsg. von Michèle Finck, Daniel Lançon, Maryse Staiber. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2003, S. 395-412.

gehört unser Text nicht unmittelbar in die Gruppe der Interpretationen oder Deutungen eines Dichters oder Werkes (wie sie Bonnefoy zu Baudelaire oder Rimbaud verfaßte), sondern eher in die der Wiedergabe eines Erlebnisses, wie *Les Tombeaux de Ravenne* (1953) sie bereits schilderten. Er rührt somit an die Grenze der »Récits en rêve«, also der Prosa-Gedichte von Bonnefoy. Es leuchtet ein, daß insofern der elegante dünne, doch in etwas größerem Format sorgfältig gesetzte Band einen Dreizeiler, Rilkes Grabschrift in Raron, zu deuten versucht und zweifellos an einem Grundthema bei Bonnefoy arbeitet, nämlich an der Reflexion über das Wesen der Lyrik und ihr Verhältnis zum Tode. Er liefert einen entscheidenden Beitrag zur Einschätzung des uns angehenden Verhältnisses.

Unübersehbar, unüberbrückbar klafft eine tiefe Kluft zwischen beiden prominenten Dichtern. Von Feindseligkeit zu reden wäre verfehlt. Eher darf man von Gegnerschaft im edelsten Sinne reden. Rilke bildet in mehr als einem Sinne einen Gegenpol zum Franzosen. Dieser bekennt wiederholt, manchen anderen europäischen Dichtern gegenüber in der Schuld zu stehen: Dante und Shakespeare im Besonderen, aber auch Hegel (dem er in seinem ersten Lyrik-Band *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953, das Motto entlehnt), und Hölderlin, dem er tief verpflichtet bleibt. Unter den deutschen Dichtern des 20. Jahrhunderts wirken Kafka und Paul Celan, mit dem er freundschaftlich verbunden war, entschieden stärker auf Bonnefoy ein. Rilke, als dessen Schüler Bonnefoy nie auftrat, gehört einem anderen Umfeld an. An sich sehe ich die feinfühlig, dennoch entschieden von Bonnefoy aufgestellte Distanz zu Rilke als eine Chance, tiefer in die Dichtung beider Lyriker einzudringen. Bonnefoys Abgrenzung rührt deutlich an den Wurzeln seiner eigenen Poetik.

Rilkes Beziehung zu Paris steht im Vordergrund unseres Symposions. Mit gutem Recht gehört die hier dargebrachte Analyse in die Thematik, insofern Paul Celan, mit dem Bonnefoy, wie schon gesagt, von früh an eng befreundet war, eine wesentliche Rolle spielt. Ebenso wie Celan bringt Bonnefoy der dichterischen Sprache ein tiefes Mißtrauen entgegen: Allein aus der Erfahrung ihrer Erniedrigung, so meint er, mag sie neu erstehen. Das von Kafka aber auch von Rimbaud vertretene Programm, einer notwendig zu leistenden »Arbeit am Negativen« macht beide Dichter, den Rebellen der *Illuminations* und *Une saison en enfer* sowie den Prager, zu Verbündeten im Bewußtsein der radikalen Krise, die das 20. Jahrhundert mit sich brachte. Bonnefoy zufolge ist es die erste Pflicht des Dichters, dieses Negative zu leisten. Wenn für Bonnefoy die Lyrik an einer neuen Hoffnung bauen soll, das Sein stiften helfen, so doch um den Preis einer vollen Billigung unseres menschlichen, dem Tode geweihten Loses. Schwerlich würde Bonnefoy wie Rilke die Meinung vertreten, daß das Schöne schrecklich sei. Doch wortwörtlich muß bei ihm die Schönheit erniedrigt, zertreten, ihr Anspruch auf Vollkommenheit endgültig aufgegeben werden. »L'imperfection est la cime« / »Das Unvollkommene ist der Gipfel«, so lautet eine Zeile aus *Hier régnant désert*. Das Ästhetische, so Bonnefoys Anklage gegen Rilke, sei bei dem deutschen Dichter letzten Endes eine Überhebung, ein Verrat an der menschlichen Solidarität. Ist die Rose bei Rilke und Bonnefoy zentrales Symbol, so steht zwischen beiden Figuren eine entscheidende andere – Celans *Niemandrose*. Ein zu-

sätzliches wichtiges Mittelglied muß genannt werden: Paul Valéry, dem nun Bonnefoy ganz offenkundig kritisch gegenüber steht. Celan seinerseits, ich darf daran erinnern, greift Rilkes Übertragung der *Jungen Parze* heftig an, da er seine Übertragung ohne jegliche Milde der »Rilkerei« beschuldigt. Bonnefoys poetologische Reflexion ruht also nicht bei Rilke. Sie steht in einem breiteren Spannungsfeld und greift notwendig über ihn hinweg zu einem befreienden Dritten – sei es nun Celan oder, wie wir sehen werden, die Kunst des Malers.

Es ist nun an der Zeit, dieses unüberwindliche Stück Fremdheit, das bei Bonnefoy Rilke anhaftet, gemäß der Anweisung von Bonnefoy, der einmal treffend hervorhebt »en matière de poésie, l'essentiel se joue sur une nuance« (in Sachen Lyrik kommt das Entscheidende auf die Nuance an), zu ergründen.

Le Sommeil de personne

Es sei mir erlaubt, das Buch *Le Sommeil de personne* (*Niemandes Schlaf*) in der übergearbeiteten, wesentlich erweiterten, endgültigen Fassung, die 2004 erschienen ist und 24 Radierungen des Malers iranischen Ursprungs und Freundes Bonnefoys Farhad Ostovani enthält, kurz zu beschreiben, da es bislang nicht ins Deutsche übertragen wurde. Wie schon gesagt, greift es in der Nachfolge von *Les tombeaux de Ravenne* die Frage vom Wesen der Kunst und ihrem Verhältnis zur Begriffswelt erneut auf. Wie schon die frühere, allerdings von Bonnefoy als »de peu de sens« verurteilte Fassung, baut der Essay auf den gemeinsam von Bonnefoy und seinem schweizerischen Malerfreund Gérard de Palézieux – dessen Name aber erst auf den Schlußseiten genannt wird – begangenen Grabbesuch im Waliser Friedhof von Raron auf. In der Erinnerung des Dichters hinterläßt dieser Grabgang ein Unbehagen (»une réticence, un trouble«). Das Zuviel an Schönheit, das nicht nur mit der grandiosen Lage des von Rilke zu seiner Grabstätte erwählten Ortes zu tun hat, sondern auch von dem auf der Grabplatte eingravierten Dreizeiler bekräftigt wird, verlangt eine spätere Verarbeitung. Ein Wort, so Bonnefoys Empfindung, hat der Tote an ihn gerichtet. Es verlangt nach feinerem Gehör:

«Je quitte la tombe de Rilke, je quitterai bientôt le Valais, mais c'est avec l'impression qu'on m'a parlé et que j'ai écouté, peut-être mal, si bien qu'il me faut maintenant essayer d'entendre, de mieux entendre».

Der Grabbesuch wird Anlaß zur poetologischen Auseinandersetzung. Der Essay bezieht sich auf das knappste Gedicht, das es gibt. Er führt einen Dialog mit dem damaligen Gefährten, wie er aber – und der Prozeß ist typisch für die Dichtkunst – erst im Nachhinein entstehen mag. Im früheren kurzen Essay war die Distanz zum Grabgang etwa die eines Jahres. Nun vertieft sich diese Distanz, da der Rückblick ein zwanzig Jahre zurückliegendes Erlebnis verarbeitet.

Bonnefoy erinnert daran, daß der Friedhof, den Rilke zu seiner Ruhestätte bestimmte, zu einem von hohen Bergen umgrenzten Dorf gehört, das an der sprachlichen Grenze von der Romania und der Germania liegt. Aus dieser Feststellung heraus würdigt er, im Unterschied zur früheren Fassung des Essays, die deutsche Originalsprache des Dreizeilers, die er dem ersten Teil seiner Meditation als Motto

voranstellt. Paradoxerweise erlaubt die sprachliche Nähe zum deutschen Dichter eine schärfere Abgrenzung.

Wie es in vielen seiner Prosa-Gedichten der Fall ist – etwa in *Rue Traversière* (1977) oder in *Récits en rêve* (1987) –, stellt Bonnefoy einen Vorgang dar. Mit einem ungenannten Freund – und die Erzählweise ist wiederum typisch für Bonnefoy – begibt sich der Dichter auf den Friedhof von Raron zum Grab Rilkes in der grandiosen schweizerischen Gebirgslandschaft. Und eingangs wirft er die Frage auf, welche Bedeutung das dreizeilige Gedicht hat.

Die dicht aneinander gereihten Blütenblätter, die sich um eine Innerlichkeit beschützend wölben, evozieren, so Bonnefoy, die Lider eines Schlummernden, der zum Beispiel einen leichten Mittagsschlaf schläft und dabei die Augen über einer Intimität, einer Innerlichkeit, zugeschlagen hält. Die Rose, so fährt Bonnefoy fort, bietet also eine Metapher für den glücklichen Zustand eines schon auf der Ebene der Empfindungen friedlichen mit sich ›Einigseins‹, eines glücklichen In-sich-Ruhens. Diese unmittelbare sinnliche Empfindung bedeutet eine in sich ruhende Genügsamkeit. Das Wort Vollkommenheit vermeidet Bonnefoy bewußt. Dieser Schlummer, so deutet Bonnefoy das dreizeilige Gedicht weiter, würde den Menschen von den Wahnvorstellungen befreien, die die abstrakte, trockene und somit in die Irre leitende Begriffswelt mit sich bringt. Der an Bonnefoy geschulte Leser erkennt in der heraufbeschworenen Gefahr ein Grundthema seiner Dichtung: die Überzeugung, daß alles Übel aus der Universal-Herrschaft des Begriffs herzuleiten sei. Die Schranken, die dem Individuum, der Person, anhaften, würden bei solchem Schlummern verschwinden, aufgehoben werden. Bar seiner Individualität, jeglichen Widerspruchs, würde der Mensch eine Art Fülle erlangen. Doch von einer solchen Auffassung, einer solchen Poetik grenzt sich Bonnefoy entschieden ab.

Die »Lust«, die diese Zeilen preisen, klagt er an: Sie sei die »vom Nicht-Sein im allgemeinen Nicht-Sein«. »Und es stimmt«, so fährt er fort, »daß es im Werke Rilkes andere Stellen gibt, an denen diese Idee wieder zum Ausdruck kommt«.

«La «joie» dite par ces deux vers, c'est de ne pas être au sein du non-être de tout ; et c'est vrai qu'il y a dans l'œuvre de Rilke d'autres passages où s'en retrouve l'idée.»

Darauf widmet sich Bonnefoy den französischen Gedichten und liest aus dem Gedichtzyklus *les roses*. Dieser zeugt, so argumentiert er, auch von einer anderen Auffassung der Rose, wie sie im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance geläufig war und geht dabei über die gleich geschilderte Wunschphantasie eines Hinabtauchens in das universale Nichts hinaus. Die Struktur der Rose spiegelte zwar die kosmische Struktur mit ihrer einzigen Mitte, doch wußte die damalige Zeit grundsätzlich von der wesentlichen Vergänglichkeit (*précarité*) aller Existenz, da sie das Nagen des Wurmes am Blütenblatt und das Verblühen der Blume nicht verschwie. Rilke wußte, so Bonnefoy, von der doppelten Bedeutung der Rose in der alten Theologie (des Mittelalters und der Renaissance): Sie mahnte an unsere menschliche Endlichkeit und stellte namentlich ein Bild der Ewigkeit dar. Doch bereits beim vierten Gedicht des Zyklus *les roses* (in Bonnefoys etwas sonderbarer Zählweise) bricht der Dichter mit Rilke. Ihn empört endgültig die Art und Weise, wie Rilke sich von der Endlichkeit loslöst und sich dem Traum einer gelebten Ewigkeit hingibt:

Été: être pour quelques jours
le contemporain des roses;

Die ersten zwei Zeilen des aus zwei vierzeiligen Strophen bestehenden Gedichts sind Bonnefoy genug: Sie bedeuten einen endgültiger Abschied von dem Dichter, der sich da einer fingierten Ewigkeit hingibt.

Bonnefoy sträubt sich grundsätzlich gegen eine Poetik, die seiner widerspricht. Es kann keine Schönheit geben, so steht es bereits im Bewußtsein des Lyrikers von *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, die nicht unmittelbar aus dem Bewußtsein des Todes entspringt. Die Poesie, so Bonnefoy, ist identisch mit der Suche und der Eroberung eines »wahren Ortes«, der erst nach dem erlittenen Tod zugänglich ist. Bonnefoy rebelliert zwar gegen den Tod, aber er setzt ihn nie in Klammer. Sein Bekenntnis, seine Hinwendung zum Hiesigen ist radikal, wie bereits das dem ersten Gedichtband voraus geschickte Motto aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* zu erkennen gab. Es lautet:

»Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in sich erhält, ist das Leben des Geistes«.

Bonnefoy vermag nicht, Rilkes Poetik nachzuvollziehen, sich mit ihr anzufreunden. Die Konfrontation ist zu scharf, als daß eine Aussöhnung möglich wäre. Den Kategorien Bonnefoys zufolge bleibt Rilke im Begriff gefangen. Die vorgetäuschte Sinnlichkeit ändert nichts an der Tatsache, daß das Epitaph eine bloße Täuschung innerhalb einer breiteren Täuschung ist. Es ist Begriffsgedanke, Allgemeines, kurz eine Verneinung des Vorhandenseins des Todes, es bleibt ein Traum.

«Cette réalité-là [i. e. «l'unicité des êtres, leur soumission au temps, ce qui les fait les existences uniques et par conséquent absolues»] [...], c'est celle dont les vers de Rilke ne savent rien, ou prétendent ne rien savoir. Et, se souvenant de cette dimension autre de la conscience de soi, la reconnaissance de l'être individuel en son instant, en son lieu, on peut en venir à la conclusion que [...] cette épitaphe n'est rien qu'un fait de langage, malgré la sensualité qui l'imprègne, rien qu'un mirage au sein d'un autre mirage. De la pensée conceptuelle, de la généralité, en bref un déni du savoir de la mort, un rêve.

[...] La rose rilkéenne, ce montage d'emprunts à l'apparaître sensible, n'ouvre pas les portes ultimes de la conscience de soi, peut-on penser, bien plutôt les referme-t-elle, par élection de ces »quelques jours« où l'on s'adonna au non-être pour oublier que l'on est mortel.

Et la poésie, en cela? La poésie qui n'est évidemment pas ce renoncement? Quelle place fait-elle à la rose, à la pensée de la rose, dans sa réflexion sur l'existence? Quelle place, disons plutôt, réserve-t-elle au mot »rose« dans sa parole?»³

Ich darf hier summarisch die gewichtigen letzten Zeilen des Zitats übersetzen. Die Rilke'sche Rose, so Bonnefoy, öffnet nicht die Türen zum Selbstbewußtsein. Eher schlägt sie sie zu, mag man meinen, da sie den »wenigen Tagen« den Vorzug gibt, an denen man sich dem Nicht-Sein preisgab, um zu vergessen, daß man sterblich ist. Und wo bleibt dabei die Poesie? Die Poesie, die selbstverständlich nicht dieser

3 Bonnefoy: *Le Sommeil de personne* (wie Anm. 1), S. 31.

Verzicht ist? Welchen Platz räumt sie der Rose ein, dem Wort »Rose« in ihrer Aussprache?

Die Rose deutet nun Bonnefoy als Symbol, ein Wort, das bei ihm mit dem Begriff nichts gemein hat und weit darüber hinausführt, doch – und da grenzt er sich scharf von Rilke ab, indem er entschieden für das diesseitige Leben plädiert. Wohl, gibt er zu, ist die Person ein Schatten, oder gar mit den Worten Hamlets der Schatten eines Schattens. Doch dadurch, daß sie setzt, daß ihr Nicht-Sein ein Sein ist, stiftet sie tatsächlich ein Sein für die kurze Zeit, da sie ihr Schattendasein führt.

Am Abend nach diesem Pilgerzug zu Raron drängt sich Bonnefoy bescheidenerweise die Frage auf, ob er Rilkes Grabschrift richtig gedeutet hat. Der Dichter der *Sonnette an Orpheus* war in seinen letzten Lebtagen so schwerkrank, stellt er fest, daß ihm kein »élan vers l'avenir«, kein Schwung in die Zukunft (allerdings ein möglicher Name für die Poesie) übrigblieb, daß die »simple fatigue« ihn vom »Niemandes Schlaf«, von provisorischem Tode (heißt es 1924 im *Dormeur*) träumen ließ. Das Verständnis, das Bonnefoy Rilke entgegenbringen mag, bleibt zu kurz.

«[...] que je sache ou non l'allemand, ces deux vers de sa tombe ne m'auraient pas suffi pour comprendre Rilke, à supposer que je n'eusse rien su de lui. Avec simplement cette épitaphe, je n'ai pas le moyen de me représenter ce qu'il fut ni de prendre mesure de sa pensée. Et il en va constamment ainsi dans la réception, comme on dit, des œuvres faites de mots, qu'elles soient poésie ou prose, fiction ou philosophie. Même si un auteur ou une pensée semblent manifestes dans quelque moment d'écriture, il faut chercher leur vrai sens dans des strates de signification jamais cristallisées et qui s'enchevêtrent. Les concepts, j'y pensais déjà au début de ces réflexions, ce ne sont nullement des unités discrètes qui s'articulent de façon suffisamment univoque, ils se concurrencent, avec beaucoup d'impensé en chacun d'eux et entre eux. Et quand il s'agit de poèmes, le conceptuel se heurte à sa transgression pour encore plus de rebonds qui voueront une œuvre à des moments successifs que le lecteur se devra de retracer. D'où suit qu'entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent il n'y a que bien rarement le bonheur d'un instant vraiment partagé.»⁴

Aus der Aporie hilft dann Bonnefoy die Malerei heraus. Palézieux, der Freund, mit dem er gemeinsam nach Raron ging, leistet, was dem Dichter unzugänglich bleibt: »voir dans un lieu ou une personne ce qui fait que vous les aimez, qu'il y a du sens pour vous à en partager l'existence« (S. 62). Er erkennt sie wieder. Er spürt »leurs présences, qui veillent sous l'apparence«. Mit Blick auf dessen *Les Maisons à Dolo* (ein Motiv aus der Venezianischen Gegend) versichert ihm das Bild »qu'il y a du sens à être un artiste comme vous; et même du sens, aujourd'hui encore, à écrire de la poésie« (S. 67).

Einer Bewegung treu, die im Gedicht *Dedham vu de Langham* sich breit macht und den Landschaftsmaler preist, gilt nun Bonnefoys Aufmerksamkeit der Malerei. Doch merkwürdiger Weise geht diese vom genannten Bild Palézieux zu der Reihe von Pastellen über, die Ostovani 2003, also kurz vor der Umgestaltung der Rilke-Studie, dem Grammont-Berg über dem Genfer See widmete. Wie ist der

4 Ebenda, S. 62.

Wechsel von einem Künstlerfreund zum anderen, der unmerklich und ohne jegliche Erklärung geschieht, zu deuten? Der Bezug zu Palézieux war beinahe selbstverständlich. Palézieux, 1919 in Vevey geboren, ist seit langen Jahren mit dem Lyriker befreundet. Bereits 1943 hat er sich nach einem Bildungsaufenthalt in Florenz und Rom in Veyrat niedergelassen, einem Hügelbezirk in der Nähe von Sierre, auf welchem das Schloß Raron steht. Aus der physischen wie seelischen Nähe zu Rilkes Stätte ist eine enge Beziehung zu diesem entstanden. Palézieux hat 1983 Rilkes *Quatrains valaisans* und 1989 den Gedichtzyklus *Les Roses* illustriert. Bonnefoy pflegt enge Beziehungen zum Wallis und widmete 1994 Palézieux einen Essay, »un art reclus en lumière« betitelt. Die seelische Nähe speist sich aus der gemeinsamen Freundschaft zum Dichter Philippe Jaccottet sowie aus der gemeinsamen Hinwendung zur Poesie, ein Wort das für die Malkunst und für die Lyrik gilt. Bonnefoy ließ sich also von Palézieux, anlässlich eines Besuchs bei dem befreundeten Künstler und freien Rilke-Schüler, an dessen Grabstein nach Raron führen.

Doch da bei der zweiten Fassung von *Le Sommeil de personne* die Abgrenzung von Rilke schärfer in den Vordergrund tritt, muß Palézieux dann einem anderen Künstlerfreund weichen. Zwar hatte Bonnefoy bei Palézieux eine gewisse Distanz zu den der Bildkunst innewohnenden Gefahren hervorgehoben: Die Hinwendung Palézieuxs zum Diesseitigen, die Billigung der Grenzen, die jedem Sein anhaften, lassen ihn die Versuchung einer Kunst fliehen, die in der Mathematik oder im Verstand den höheren Sinn des Menschen sieht. Doch bleibt die Beziehung von Palézieux zu Rilke irgendwie zu hautnah. In der Nachfolge von Piero della Francesca und Poussin bis hin zu Ubac und Mason hilft Bonnefoy der 1950 im Iran geborene, in Frankreich lebende Ostovani, sich von der Rilkeschen elitären Auffassung der Kunst und der ihr innewohnenden Gefahr einer Ewigkeits- Wahnvorstellung zu distanzieren. Aus den Gefahren der Rilkeschen Schönheit rettet ihn Ostovanis strenge, beinahe abstrakte Kunst, die sich der Wiedergabe des Elementaren, des Berges verpflichtet. Der Blick des Malerfreundes stärkt ihn im Bestreben, eine Kunst zu leisten, die dem heutigen Exilbewußtsein angemessen, das Diesseitige verklärt und die Mitmenschen nicht nur mit dem Leben anfreundet, sondern gar es gestalten hilft.

*Dicht- und Malkunst als einander ergänzende Bestreben,
das Diesseitige zu verklären*

Ici l'inquiète voix consent d'aimer
La pierre simple

Hier willigte die ruhelose Stimme ein,
den bloßen Stein zu lieben
Bonnefoy: *Hier régner désert* (1958), *Herrschaft des
Gestern: Wüste* (dt. Übertragung von Friedhelm Kemp).

Mais me voici à penser à un authentique grand peintre qui
est tout aussi authentiquement un artiste d'aujourd'hui,

attentif à ce qui se met à repousser et veut vivre dans le sol de ce temps, de toutes parts si chaotiquement retourné. [...] Une grande montagne ne cesse de reparaître dans le travail d'Ostovani. Les fractures, les bosses et autres accidents de cette paroi rocheuse, il les prend [...] dans une musique, mais la haute masse sombre n'en est pas moins devant lui, campée sur son autre rive [...].
 Bonnefoy: *Ut musica pictura* (2008).

Somit geht der Essay endgültig in eine neue Kategorie über: Text und Bild, die sich bislang irgendwie gegenüber standen, treten nunmehr im letzten Teil von *Le Sommeil de personne* in ein enges Verhältnis zueinander. Sie führen eine Art verträutes Zwiegespräch miteinander, richtiger gesagt, sie sind miteinander verwoben. Wandte sich Rilke letztendlich vom Diesseitigen ab, gab er sich der Illusion und der Gefahr des Traumes anheim, so kann Bonnefoy nicht umhin, sich einem Künstler zuzuwenden, der die für ihn wesentliche Arbeit am Negativen geleistet hat. Ostovani hat es in der gezeichneten Reihe nicht gescheut, »de se porter avec les moyens de la forme, à l'assaut d'un en-avant, d'affronter le néant«. Er hat »pris la montagne au collet«, l'a »obligè[e] à l'épiphanie«. ⁵ Somit zeugt er seinerseits »qu'il y a du sens à décider qu'il y a de l'être: nouveau ciel et nouvelle terre«. ⁶ Er reiht sich in die Reihe der zeitgenössischen bildenden Künstler ein, die – vollends bewußt der Vergänglichkeit und der Umwälzungen der Welt – dennoch die Erde für die Mitmenschen bewohnbar halten. Unser Buch zielt weniger in Richtung eines Gesamtkunstwerks, ein Ziel das Bonnefoy fremd bleibt, als eines Dialogs zwischen Mal-, Dicht- und Tonkunst, lauter Variationen einer in sich harmonisierenden Kunst, die trotz der mehrfachen Diskrepanz in der Geschichte dem Abgrund und dem (mit Breton zu reden) »infracassable noyau de nuit« eine Schönheit abgewinnt.

Paradoxerweise geht Bonnefoy, gerade zu der Zeit, als er sich von Rilke scharf abgrenzt, doch einen in mancher Hinsicht ihm nahen Weg, insofern Lyrik, Musik und Malerei ineinandergreifen und mit ihren genuinen Mitteln einem gemeinsamen Ziel zustreben. »Ich lerne sehen«, heißt es im *Malte*. Von Ostovani bestärkt, bekennt sich Bonnefoy neu zum Dichter. Aus dem Bund mit der Malerei, einer Kunst, die im Gegensatz etwa zur Lyrik eine unmittelbare Beziehung zur Welt und zum Publikum herstellt, läßt sich Bonnefoys Dichtung in seine Richtung bestätigen.

Zum Schluß dieser kurzen Untersuchung drängt sich eine grundsätzliche Feststellung auf: Eine Kluft der Generationen, des Exils und der Sprache steht zwischen Rilke und Bonnefoy. Zwar hat die Kritik immer wieder auf gemeinsame Züge hingewiesen. Die Zahl der Vermittler zwischen beiden Dichtern sticht einem in der Tat ins Auge, angefangen bei Pierre Jean Jouve, einem der lyrischen Hauptvorbilder von Bonnefoy, der bereits 1926 in Verbindung mit Rilke trat, bis hin zu Philippe Jaccottet, wiederum einem engen Freund von Bonnefoy, der lange Jahre hindurch Rilke übersetzte. Unter den Wissenschaftlern sind auch solche Namen wie Jean Starobinski und John Jackson zu nennen, so daß die Frage der Beziehung zwischen Bonnefoy

⁵ Ebenda, S. 73.

⁶ Ebenda.

und Rilke eine reelle ist. Sie ist um so weniger zurückzuweisen, als eben Bonnefoy den Namen Rilkes in einem Gespräch mit John Jackson, das in *Entretiens sur la poésie* aufgenommen wurde, im Munde führt. Was er selbst als »Présence« bezeichnet steht, so Bonnefoy, in engem Verhältnis zu dem, was Rilke als das »Offene« bezeichnet.⁷ Doch ebenso einleuchtend ist die Zurückhaltung von Bonnefoy Rilke gegenüber, die Scheu gar mit welcher er den Namen nennt. Keineswegs gehört Rilke zu den immer genannten Vorbildern, Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Shakespeare. Spärlich bleibt die Nennung von Rilkes Namen. Ich erinnere mich noch daran, wie Bonnefoy mein Angebot zurückwies, bei der Rilke und Lou Andreas-Salomé-Tagung, die ich 2003 in Paris zusammen mit Gerald Stieg veranstaltete, einen Beitrag zu Rilke zu liefern. Doch gehört zweifelsohne für Bonnefoy die Frage der Beziehung zu Rilke zu den wesentlichen. »L'entreprise n'est pas facile« schreibt er 2004, als er wiederholt in seinem Buche mit Hilfe der Malkunst seiner beiden Freunde, Palézieux und Ostovani, versucht, seine eigene Poetik von der Rilkes auszugrenzen.⁸ Ich wage kaum hinzuzufügen, daß Bonnefoy mir gegenüber den Wunsch äußerte, eine französische Fassung dieses Beitrags lesen zu dürfen, so sehr liegt die hier behandelte Frage ihm am Herzen.

Wie gesagt bildet die Sprache in Bonnefoys Beziehung zu Rilke wegen mangelnder Sprachkenntnisse keine Brücke. Rilke bedeutet kein unmittelbares Erlebnis. Das Französische, in welchem Rilke seine *Sonnets valaisans* dichtet, bleibt der Empfindung eines heutigen französischen Lesers nach zum Teil eine gekünstelte Sprache. Das mag nur das Unbehagen steigern, das Bonnefoy bei der »excessive beauté« dieser Sonette verspürt. Es erinnert an das Unbehagen, das er der Dichtung Valérys gegenüber empfindet. Rilke leidet in Bonnefoys poetischem Bewußtsein unter dem gleichen Vorbehalt, von den Grenzen der Begriffswelt gefangen zu bleiben.

Die Frage, welche Bedeutung Bonnefoy Rilke zuerkennt, ist zwar ein Weg, Rilkes Aktualität im 21. Jahrhundert zu bemessen. Doch darüber hinaus hilft sie die hohe Verantwortung der Poesie für beide zu erfassen: Sie bedeutet für beide ein Wagnis, das das Intimste aufs Spiel setzt und an die Wurzel des Seins reicht. Zieht sich bei Bonnefoy die deutsche Sprache als Fremdsprache zurück, da sie nicht unmittelbar erlebt wird, bleibt beiden die Kunst, darunter die bildende, selbst bei gegensätzlichen Positionen, als Zugang zum »Offenen« gemeinsam.

7 Ebenda, S. 113.

8 Ebenda, S. 62.