

# Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft

Festschrift für  
Jürgen von Stackelberg

Herausgegeben von Wilhelm Graeber,  
Dieter Steland und Wilfried Floeck



*Jürgen v. Stackelberg*



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Zur Poetologie und Kunsttheorie von Yves Bonnefoy.

Es ist ein eigenümliches Phänomen und verdient Aufmerksamkeit: Kein Dichter, auch Schriftsteller von Rang im Frankreich des 20. Jahrhunderts, der nicht deutliches Interesse an der bildenden Kunst, sie nicht in seine Reflexionen einbezöge und diesen Ausdruck gäbe in "Kritiken", die dem romantischen Anspruch an dieses Genre<sup>1</sup> auf die eine oder andere Weise entsprechen. Beachtenswert ist dieses Phänomen deshalb, weil spätestens seit dem 18. Jahrhundert jede Möglichkeit medialer Interferenz aufgekündigt scheint - Lessing hat in seinem *Laokoon* hierzu das Entscheidende und Richtungsweisende formuliert. Die Künste, hier die in Rede stehende Poesie und Malerei, suchen und finden autonomisierend und selbstreflexiv ihren je eigenen (Dis-)Kurs und verlieren mit der Aufgabe der «Präsentation» auch das Tertium ihrer Vergleichbarkeit.<sup>2</sup> Das Theorem des «*Ut pictura poesis*» gerät mit dem veränderten ontologischen Status der Wirklichkeit, zugleich Bedingung der Entmimetisierung der Künste, in Mißkredit. Und doch bedingt, ja schafft die Entmimetisierung der Künste die Sehnsucht wenn nicht nach Mimesis im Sinne der Repräsentation, der abbildenden Vergewärtigung, so nach Mimesis im Sinne der Präsenz, der epiphanen Gegenwärtigkeit und vorstellbaren Gegenwart. Der Verlust erzeugt das Begehren, wobei sich dieses eben nicht auf dasselbe, das Verlorene, richtet, vielmehr auf ein anderes, dieses Symbolisierendes. Dem 'Bild', vorderhand dem visuell wahrnehmbaren 'Bild', kommt in diesem dialektischen 'Revival' Mittler-, ja Erfüllungsfunktion zu.

Yves Bonnefoy hat diesen Sachverhalt, für den bspw. Francis Ponge, Henri Michaux, Michel Leiris, René Char u.a. in je eigener Weise einstehen, vielfältig und aus immer anderer Perspektive in seinen Schriften zur Kunst zu Wort gebracht - am klarsten vielleicht in einem Gespräch, das er mit Françoise Ragot und anderen<sup>3</sup> gelegentlich einer Ausstellung seiner kunstkritischen Schriften 1993 in

1 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: *Gesammelte Schriften* I,1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974.

2 Vgl. dazu Gottfried Boehm in seiner Einleitung zu *Beschreibungs-kunst - Kunstbeschreibung - Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 9f.

«Kritik», die beide wiederum konvergieren in ihrer poetologischen Ausrichtung. Der Kunstbeschreibung, die eine Beschreibungskunst ist,<sup>9</sup> kommt für die poetologische Reflexion eine zentrale, in hohem Maße heuristische Funktion zu.<sup>10</sup> Fast könnte man von einer 'Kolonisierung' der Malerei durch die «Poésie critique» sprechen, nicht im Sinne einer Besetzung, gar ermächtigenden Aneignung, vielmehr im Sinne einer Fruchtbarmachung des nur scheinbar Brachliegenden<sup>11</sup>. "[...] le peintre permettant au poète de comprendre mieux la nature d'un illusionnement qu'ils ont en commun [...]" - und, so ist zu verdeutlichen, die dem Dichter zu 'vermitteln' aufgegeben ist.

Das Gemeinte am Beispiel zu zeigen, sollen Bonnefays «Reflexionen» zu Adam Elsheimers "Die Verspottung der Ceres" dienen.<sup>12</sup> Es ist ein kleines Gemälde, Öl auf Kupfer, eines der wenigen auch im Original erhaltenen. Vorgestellt ist eine Szene, die - so scheint es - von Ovid und seinen *Metamorphosen* angeregt ist<sup>13</sup>:

Fessa labore stitum conceperat, oraque nulli

lucrant fontes, cum tectam stramine vidit

Forte casam parvasque fores pulsavit, at inde

Prodit anus divamque videt lymphamque roganti

Dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta.

9 Siehe erneut den von Boehm herausgegebenen Band (Anm.2), der allerdings das hier skizzierte «Verfahren» der Beschreibung nicht thematisiert.

10 Dies wäre für das Genre der «Poésie critique» in jedem Einzelfall (Apollinaire, Leiris, Char, Ponge, Bonnefoy u.a.) zu erweisen. Allgemein bemerkt hierzu wiederum Bonnefoy ("Leurre et vérité des images", in: *Yves Bonnefoy - Écrits sur l'art* [Anm. 3], S. 43f): "il y a une autre raison en France à l'intérêt de la poésie pour la peinture: c'est que la réflexion sur la création poétique est devenue - et, cette fois, depuis Baudelaire, précisément - une composante essentielle de l'activité des poètes, sinon même aussi de leur écriture, alors que cette réflexion ne peut qu'impliquer, à plus ou moins brève échéance, une mise en question du travail du peintre, d'un point de vue qui n'est pas sans rapport avec ce souci d'immédiateté que je viens de dire, mais vise beaucoup plus loin dans la genèse des œuvres [...]"

11 Ebd., S. 44.

12 "Elsheimer et les siens", in: *Le Niage Rouge* (Anm.6), S. 105-116.

13 Epos in 15 Büchern, Zürich 21964):  
Jetzt, von der Mühe erschöpft, war sie durstig geworden; das Antlitz  
Hatte kein Quell ihr erfrischt. Da erblickte sie just eine Hütte,  
Strohüberdeckt, und klopf' an die niedrige Tür. Eine Alte  
Zeigte sich, sah die Göttin und reichte - sie flehte um Wasser -  
Ihr süßes Gemisch überstreut mit gerösteter Gerste.  
Während am Trank sie sich labte, da trat ein Knabe mit harter  
Miene und frech vor sie hin; er verlachte und schimpfte sie gierig.  
Da ergrimmte die Göttin, und weil ihr ein Rest noch geblieben,  
Spritzte sie das mit Gerste vermischte Getränk auf den Spötter.

Tours hatte. Das auffällige Interesse gerade der französischen Dichter für die Maler erklärt Bonnefoy mit der spezifischen Beschaffenheit der französischen Sprache<sup>4</sup>: "[...] c'est que dans ses vocables, dans leur façon de suggérer ce qu'ils nomment, le français est plus distant que les autres grandes langues occidentales de la réalité sensorielle, que la peinture, pour sa part, peut évoquer si facilement." Darauf gerichtet, bei der Nennung einer Sache allererst die Natur ihres Wesens ("la nature essentielle") in den Begriff zu bekommen, begünstige das Französische eine Sprache des Intellekts ("une parole de l'intellect"), die wiederum ihr geradezu sehnstichtiges Bemühen um die fehlende Unmittelbarkeit ansichtig werden lasse. Über die Mittel, das Begehren, das aus dem Mangel erwächst - so wäre Bonnefoy zu präzisieren -, zu stillen, verfügt der Maler<sup>5</sup>: "D'où cette fascination, que les écrivains français - qui observent intensément les modes d'être des mots - éprouvent pour le travail et les œuvres de la peinture. C'est parce que ses mots visent d'emblée à l'être sous l'apparence, à la loi morale, aux structures métaphysiques - et écrivent ainsi en noir et blanc - que Baudelaire aime chez Delacroix voir s'employer la couleur qui lui parle d'immédiat." Diese Beobachtung, die Bonnefoy glaubt machen zu können, ist in ihrer ganzen Hintergründigkeit und Komplexität bereits dargelegt in dem Essay *Peinture, poésie: vertige, paix*,<sup>6</sup> der - wie übrigens alle literatur- und kunstkritischen Arbeiten Bonnefays - den Charakter eines Poème en prose hat<sup>7</sup>: "C'est un fait, qu'on vérifie aisément: plus spécifiquement des poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture, à leurs yeux en somme miraculeuse." Bonnefoy ist nicht so naiv, umstandslos das längst verabschiedete «Ut pictura poesis» wieder auf den Plan zu rufen. Auch ist er tatsächlich nicht der Auffassung, daß der Maler, die Malerei, im ganzen die bildenden Künste gegenüber dem Schriftsteller im Vorreil der Unmittelbarkeit seien<sup>8</sup>: "Il n'y a pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat." Und so kommt alles darauf an, diesem Begehren mit dem Wort, mit der Farbe Ausdruck zu geben, kommt alles darauf an, den Mangel, den Verlust nicht im Zeichen aufzuheben und zu verabsolutieren, sondern im 'Bild' als Epiphanie der Präsenz zu "überbrücken" auf das nie Erreichbare, da Unwahrscheinliche, hin.

Die Poetik der Präsenz ist eine Poetik der Schwelle, des Übergangs. Sie kennzeichnet Bonnefays gesamtes Œuvre, die Poesie und die Prosa, das Gedicht und die

3 "Leurre et vérité des images", in: *Yves Bonnefoy - Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Paris/Tours 1993, S. 35-78.

4 Ebd., S. 43.

5 Ebd.

6 In: *Le Niage Rouge - Essais sur la poétique*, nouv. éd., corrigée, Paris: Mercure de France 1992, S. 339-346.

7 Ebd., S. 340.

8 Ebd., S. 343.

Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax  
 Constitit ante deam risitque avidamque vocavit.  
 Offensa est neque adhuc epota parte loquentem  
 Cum liquido mixta perfudit diva polenta.

Es folgt die Verwandlung des gotteslästernden Knaben in eine Eidechse. Das Gemälde aber hält nur den Moment des Verlachens fest. Elsheimers Freund, der Naturwissenschaftler Dr. Johann Faber, kommentiert die Darstellung<sup>14</sup>: "Selbst wenn man mich um ein Urteil fragte, [...] wäre ich abgeneigt, eine Entscheidung zu fällen, wer die elegantere Version dieser Geschichte geliefert habe - Ovid, der höchst beredete Dichter, oder Adam Elsheimer [...] mit seinem ganz entzückenden Gemälde. Er hat diese Geschichte auf einer Kupfertafel [...] mit solcher Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit, solcher Bildung und Begabung gemalt und dann in Kupfer stechen lassen, daß kein vergleichbares Kunstwerk in Rom jemals zu sehen war [...]." Die Bemerkungen, scheinbar ohne größere Bedeutung, sind Zeugnis für jene im 15., 16. und noch 17. Jahrhundert ganz selbstverständliche und doch naive Annahme, daß Dichtung und Malerei zwei Medien seien, die, jedes in seiner Weise und doch vergleichbar, die Aufgabe hätten, Geschichten, Ereignisse, ja mehr noch: Wirklichkeit darzustellen und in diesem Ziel miteinander zu wetteifern. Und tatsächlich ist nicht von der Hand zu weisen, daß das Gemälde deutlich eine Szene, die Wirklichkeit sein könnte, vorstellt - ganz ähnlich wie Ovid sie mit Worten beschreibt. Zur Malerei dieser Epoche bemerkt wiederum Bonnefoy ganz allgemein und zutreffend<sup>15</sup>: "Au XV<sup>e</sup> siècle, en tout cas, la chose a réalité, et la peinture se donne, avec Masaccio ou Van Eyck, puis Léonard ou Dürer, les moyens de l'évoquer de façon concrète et précise: de la représenter - en son apparence et non plus comme simple signe, à vocation symbolique - sur le tableau." Die - so möchte man betonen - minutiöse Repräsentation vorgängiger Welt trägt aber unhintergebar die Wendung zur Präsentation eigener ästhetischer Welten in sich und bringt diese nunmehr symbolisch zum Vorschein. Die Gestaltungsverfahren verweisen auf die Subjektivität der Anschauung und machen evident, daß Wahrnehmung und Erkenntnis sich nie als passive Spiegelung des Wahrgenommenen und Erkannten vollziehen, sondern immer als schöpferischer Akt, als Entwurf, der als Symbol zur Darstellung<sup>16</sup> kommt. Bonnefoy spricht von 'image', von 'Bild', unterscheidet aber erkenntnistheoretisch zwei Arten von 'Bildern', die 'trügerischen' und die 'wahren'. Trügerisch, Trug (*leurre*) sind jene Bilder, die der Künstler als "Ort des Traumes" (*le lieu du rêve*) gestaltet, als Ort seiner Vorstellungen, Ideen, Bestrebungen (*désir*),

14 Zit. nach Gottfried Sello, *Adam Elsheimer*, München 1988, S. 79.

15 "Leurre et vérité des images", in: *Yves Bonnefoy - Ecrits sur l'art* (Anm. 3), S. 45.

16 Vgl. dazu Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1929), Darmstadt 1958. - Dazu in aller Knappheit Ernst Wolfgang Orth, "Beschreibung als Symbolismus", in: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung* (Anm. 2), S. 595-605.

als Ort, der die 'Wirklichkeit' übertreibt, gar vergißt.<sup>17</sup> "Wirklichkeitsvergessenheit" könnte man - in genauer Verkehrung des Heideggerschen Begriffs der "Seinsvergessenheit" - den Vorwurf nennen, den Bonnefoy gegen den modernen Künstler und dessen Kunst erhebt - zugleich Vergessen der Endlichkeit (*finitude*), der Zeit, des Todes und damit des Lebens.<sup>18</sup> Analoges gilt - so immer Bonnefoy - für die Sprache<sup>19</sup>: "Le langage est déjà, comme tel, une vaste image [...]: utilisant ses caractères bien spécifiques - elle est intemporelle, elle échappe à la nécessité, au choix que le temps impose pour déployer son désir, comme les peintres que je citais [...]". Die Sprache (*langage*), das Wort (*parole*) sind - ganz im Saussureschen Verständnis - nur mehr Zeichen, die auf sich selbst verweisen, sind - mit den Worten Bonnefoys - reine Konzepte (*concepts*) und Begriffe (*notions*). Nicht so die Poesie. Sie wendet sich gegen das trügerische, dem Traum verhaftete 'Bild' und erliegt dennoch dessen Verführung, insofern auch sie unvermeidlich an der Sprache, am Wort teilhat. Dieses geradezu unaufhebbare Dilemma erklärt noch einmal die Faszination, die die Malerei auf die Poesie ausübt<sup>20</sup>: "[...] miroir en effet, celle-ci [sc. la peinture], où l'on apercevra tout le charme que peut avoir une image mais aussi, plus manifeste que dans les mots, son caractère d'image [...]." 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 piktoral, unmittelbare Präsenz (*présence*) zu evozieren und damit Wahrheit (*vérité*) erfahrbar zu machen: insofern die Intensität des Blicks die Reinheit der

17 "Leurre et vérité des images", in: *Yves Bonnefoy - Ecrits sur l'art* (Anm. 3), S. 45: "[...] en représentant la chose, au sein d'une situation évoquée elle aussi par ses aspects les plus naturels [...] ne fait-il pas (sc. le peintre) qu'imposer aux données de sa perception ou de son savoir sa propre langue, son propre réseau de notions, d'associations d'idées, de valeurs? Ce qui l'aurait conduit à montrer, non quelque chose d'objectif, une réalité reconnue par tous et par lui simplement mieux dite, mais son univers en somme privé [...] [...] les choses naturelles se prêtent sous le pinceau à l'évocation d'un désir de plus en plus évidemment érotique, et le tableau en devient la mise en scène de ce désir, sa 'réalisation imaginative'."

18 Ebd.: "Ce qui implique qu'on s'est détourné, le peignant, de la pensée de la finitude - le temps, la mort - qui est, elle, le caractère propre de l'existence non plus rêvée mais vécue, et le seul plan en puissance totalement véridique du rapport de cette dernière à la société où l'on vit." - Dieser Zusammenhang ist im gesamten Werk von Bonnefoy nicht nur implizit und explizit präsent, er begründet auch seine Poetik und Poesie. Vgl. - aus der Fülle - besonders: "Les tombeaux de Ravenne" und "L'acte et le lieu de la poésie", in: *L'improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantone*, Nouv. éd., Paris 1992.

19 Ebd., S. 46.

20 Ebd.

Sprache, die Reinheit in der Sprache verbürgt.<sup>21</sup> Dabei ist von gleichem Rang der Blick des Dichters auf die 'natürlich-wirklichen' Dinge und auf die 'künstlerisch-mimetischen', wofür diese nur Ausdruck des Blicks des Malers bzw. des bildenden Künstlers sind. Doch sie tatsächlich zu sehen bzw. sehen zu lassen, bedarf es der Sprache der Poesie.

Ceres scheint auf im Bild, an der Grenze der Bildmitte - der Körper gibt Ausdruck von Bewegung und von Innehalten, verweist im zurückgewinkelten rechten Fuß auf die weite Wanderung, die Suche nach ihrer Tochter Proserpina, zeigt in den angewinkelten, den Krug zum Munde führenden Armen den Augenblick der Rast, der Durststillung. - Vor ihr, rechts, in deutlicher Distanz zur Grenze der Bildmitte, die Alte, die eher interessiert und fest, denn neugierig die dürstend Trinkende anblickt. Neben ihr ein nackter Knabe mit leicht geneigtem Bauch: er zeigt mit gestrecktem Finger am erhobenen Arm auf die Göttin - die Alte sucht behutsam mit der rechten Hand, ihn zurückzuhalten. Hinter der Alten und dem Knaben - die rechte Bildseite abschließend - die Hütte; hinter Ceres - die linke Bildseite abschließend - eine Radachse, ein Reisigbündel, sodann grüne Blätterzweige, die von verdorrten Ästen herabhängen. Im mittleren Bildhintergrund, sichtbar im Zwischenraum zwischen Ceres und der Alten, eine Frau, die über eine kleine Feuerstelle gebeugt ist, über sie geneigt ein bärtiger Mann, weiterhin der Kopf eines Kindes. - Die Szene spielt bei Dunkelheit am späten Abend. Es gibt drei Lichtquellen: die kleine Feuerstelle, die die Figuren im mittleren Hintergrund sichtbar macht, eine Kerze in der Hand der Alten, die ihr Gesicht und ihren Oberkörper erhellt, und eine Fackel, über die Radachse gelegt, im linken unteren Bildteil. Von ihr geht die stärkste Strahlkraft aus: Sie beleuchtet die umherliegenden Gegenstände, die Zweige, vor allem das warm strahlende, zinnberote Gewand der Göttin, das seinen Reflex an den Körper des Knaben weitergibt. Doch die obere Gesichtshälfte der Göttin, die Augenpartie wie im ganzen der obere Teil des Bildes bleiben im Dunkel.

Bonnefoy gibt von diesem Gemälde nicht eine genaue Beschreibung, sondern unterbreitet eine poetisch-poetologische Lektüre, die allererst eine Lektüre des Auges ist. Deutlich 'lesbar' sind beispielsweise der Körper des Knaben, der untere Teil des Kleides der Alten, auch ihr Gesicht, sodann das Grün der Blätter im linken Bildteil. Die 'Lesbarkeit' eines immer nur Partiiellen hebt dieses aber heraus, ent-fremdet es dem übrigen Vorstellten, verleiht ihm jene illusionistische Aunomie, jene isolierende 'Selbstvertretung', die es einerseits zum 'Bild' im Sinne des symbolischen Zeichens macht, die ihm aber andererseits und zugleich - und darin liegt die Ambiguität, auch das Prekäre des Verfahrens - die Unmittelbarkeit des Wirklichen verleiht. Anwesenheit, Gegenwartigkeit scheint auf im vordergründig

21 Ebd., S. 60.

Abwesendem, das vordergründig Abwesende birgt Anwesenheit, Gegenwartigkeit. So wird das Göttliche, das Heilige (*le sacré*) sichtbar, lesbar bspw. in den Falten des roten Übergewandes, genauer: wird erfahrbar durch das Licht, das das Gewand faltet und entfaltet, das durch seine Helligkeit und deren Schatten zeigt und verbirgt. Das Licht schafft Annäherung an die 'Wahrheit', in dem es die Epiphanie des Unwahrscheinlichen ermöglicht. "Ce qui me touche" - schreibt Bonnefoy über die Gemälde Elsheimers<sup>22</sup> - "c'est quand ces images qui se sont voulues fugitives affleurent l'épiphanie qu'il nous faut, de la terre sans nymphes désormais ni armdryades mais d'autant plus à nouveau la Mère qu'on peut aimer." Die Vorstellung des Nicht-Vorstellbaren ist darum flüchtig in einem zweifachen Sinn: nur im Augenblick und für den Augenblick möglich und zugleich trügerische Träume und 'falsche Bilder' fliehend<sup>23</sup>. "[...] l'évasion demeure, même accomplie, incertaine."

Die Ambiguität von Verlust und Begehren, von Leiden und Erlösung ist wie Schatten und Licht unaufhebbar, ist irreduzibles Symptom der Moderne. Es als solches in all seiner Problematik zu erkennen und wirklich zu benennen, ist allein der Poesie und der Malerei aufgegeben: Nur hier ist es möglich, ein Moment der Ruhe in den Taumel (*vertige*), des Friedens (*paix*) in die Angst (*angoisse*), der Fülle (*plénitude*) in die Leere zu bringen, zugleich aber den Tod in das Leben, damit das Leben ist. Unterwegs zu Gegenwartigkeit, zur 'Wahrheit' zu sein, ist Poesie und Malerei gleichermaßen eigen - ihr 'Sinn', ihre Ethik ist ihrer Ästhetik vermittelte: Hoffnung, ja Heil aufscheinen zu lassen. «*Ut pictura poesis*» hat neue, vielleicht die einzig mögliche Geltung gewonnen: analog zu sein in Aufgabe und Wirkung, die auf rein phänomenologischer Ebene eine ästhetisch-ethisch vermittelte ist.

Bonnefoy hat ein Poem auf eine Pietà von Tintoretto geschrieben. Dessen zweiter Teil faßt in poetischer Prägnanz nicht allein die wichtigsten Äußerungen über Adam Elsheimer zusammen, sondern präsentiert auch den poetologischen und kunstkritischen Ort Bonnefoys<sup>24</sup>:

Ici,

Un grand espoir fut peintre. Oh, qui est plus réel

Du chagrin désirant ou de l'image peinte ?

Le désir déchira le voile de l'image,

L'image donna vie à l'essangue désir.

22 "Elsheimer et les siens", in: *Le Nuage Rouge* (Anm 6), S. 115.

23 Ebd., S. 105.

24 "Sur une piété de Tintoret", in: *Pierre écrite*, Paris: Mercure de France 1969.