

Gisela Febel/Hans Grote (Hrsg.)

# L'état de la poésie aujourd'hui

Perspektiven französischsprachiger  
Gegenwartslyrik

Sonderdruck

2003



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

## INHALT

Einleitung .....	7
<b>POETOLOGIE UND PHILOSOPHIE</b>	
MONIKA SCHMITZ-EMANS Das Fremde und die Schrift. Zur Poetik von Edmond Jabès .....	23
BRIGITTA COENEN-MENNEMEIER „La poésie est inadmissible“. Neuere poetologische Lyrik französischer Sprache .....	51
SUSANNE GOUMEGOU Yves Bonnefoys <i>Récits en rêve</i> als „prose en poésie“ .....	67
ULRIKE SCHNEIDER Im Grenzbereich von Aphoristik und moderner französischer Lyrik: Der poetische Aphorismus .....	83
AENEAS BASTIAN Die griechisch-römische Mythenwelt in Saint-John Perse's Dichtung .....	95
NICOLAS CASTIN Épaisseur du sens : poésie et phénoménologie en France depuis 1945. Jabès – Tortel – Chrétien .....	105
JEAN-PIERRE DUBOST Les poètes métaphysiciens .....	123
GISELA FEBEL Eros und Tod in der französischsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine Poetik der Intensität .....	133
<b>EXPERIMENTELLE LYRIK UND INTERMEDIALITÄT</b>	
ASTRID POIER-BERNHARD Oulipotische Rekurse auf das Sonett .....	151
HANS GROTE Zur Transformation von Gattungsmustern in französischsprachigen Elegien der 90er Jahre .....	167
JACQUES DUBOIS Le Triangle rhétorique de la poésie en Wallonie : Cliff – Verheggen – Savitzkaya .....	183

Susanne Goumegou

## YVES BONNEFOYS *RECITS EN REVE* ALS „PROSE EN POÉSIE“

Yves Bonnefooy ist vor allem als Lyriker sowie als Essayist und Kunstkritiker bekannt, während seine nicht-essayistische Prosa relativ wenig Aufmerksamkeit findet, mit Ausnahme vielleicht des ersten, stark autobiographisch geprägten  *récit L'Arrière-pays* (1972)<sup>1</sup>. Sich im Rahmen einer Fragestellung zum „État de la poésie aujourd'hui“ den 1987 unter dem Titel *Récits en rêve* erschienen Texten zuzuwenden<sup>2</sup> mag zunächst überraschen, galten *poésie* und  *récit* doch lange Zeit als unüberwindliche Gegensätze. Auf die zeitliche Begrenztheit einer solchen Gattungsrhetorik, die für Baudelaire noch nicht und für jüngere Dichter wie Jean Daive, Denis Roche oder James Sacré nicht mehr gilt, hat Dominique Combe jedoch eindrucksvoll hingewiesen<sup>3</sup>. Neben Mallarmé, Valéry und Breton betrachtet er auch Yves Bonnefooy als Vertreter einer Ästhetik der sogenannten *poésie pure* und gesteht ihm allenfalls mit *Ce qui fut sans lumière* (1987) zu, seine Ablehnung des  *récit* revidiert zu haben

- 1 Vor allem sein lyrisches Frühwerk von *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) bis zu *Dans le leurre du seuil* (1975), von John E. Jackson 1976 als große Synthese des Bonnefooy'schen Schaffens gefeiert, hat große Resonanz gefunden. Für die jüngeren Lyrikbände *Ce qui fut sans lumière* (1987) und *Début et fin de la neige* (1991) sowie den gerade erschienenen Band *Planches courbes* (2001) stehen anspruchsvolle Forschungsarbeiten noch aus – die wenigsten Beiträge gehen über den Status von Rezensionen wesentlich hinaus. Daneben finden die Essays eine gewisse Beachtung, vor allem der Band *L'improbable* (1959) sowie in letzter Zeit zunehmend die kunstkritischen Arbeiten.
- 2 Yves Bonnefooy, *Récits en rêve*, Paris 1987. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden im Text mit der Sigel RR und der Angabe der Seitenzahl zitiert. Der Band umfaßt *L'Arrière-pays* (1972) und *Rue Traversière* (1977) in ihrer ursprünglichen Form, zwei Sektionen mit Prosagedichten und anderen kurzen Texten: *Remarques sur la couleur* und *L'origine de la parole*, die früher schon veröffentlichte Texte vor allem aus *Trois remarques sur la couleur* (1977) und *L'origine du langage* (1980) in neuer Kombination und um einige Texte ergänzt aufnehmen, zwei etwas längere, stärker essayistisch geprägte Texte: *Le peintre dont l'ombre est le voyageur* und *Sur de grands cercles de pierre* (1985), bevor mit *L'Ordalie*, dem Fragment eines 1949-50 entworfenen Romans, dem auch längere Betrachtungen in *L'Arrière-pays* gelten, der Band abgeschlossen wird.
- 3 Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris 1989.

und damit dem Beispiel anderer Dichter gefolgt zu sein, die um 1970 eine Ablösung der 100 Jahre alten Gattungsrhetorik eingeleitet hätten. Erstaunlich ist, daß Combe die *Récits en rêve* in diesem Zusammenhang nicht erwähnt. Sollte hier nicht schon ein früheres Anzeichen für einen Wandel in der Einstellung Bonnefoys vorliegen?<sup>4</sup>

Generell ist bei Bonnefoy ab den siebziger Jahren eine Ablösung von der strengen Form zu beobachten. Hatte in den ersten drei Gedichtbänden – *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958) und *Pierre écrite* (1965) noch der Alexandriner dominiert, so verwendet Bonnefoy in *Dans le leurre du seuil* (1975) vermehrt freiere Formen<sup>5</sup>. In den jüngeren Lyrikbänden *Ce qui fut sans lumière* (1987) und *Début et fin de la neige* (1991) finden sich zudem einige Prosagedichte<sup>6</sup>, die auch schon am Anfang seines Schaffens standen<sup>7</sup> und in den 90er Jahren wieder mehr Raum einnehmen, wie der Band *La vie errante* (1993) belegt.

Bei einer genaueren Betrachtung der *Récits en rêve* stellt man fest, dass einige von ihnen sehr weit von dem entfernt sind, was man gemeinhin unter einem *récit* versteht<sup>8</sup>, und eher Prosagedichten gleichen. Viele der kurzen Texte bezeichnete Bonnefoy selbst ursprünglich als *poèmes*, so z. B. *L'Égypte et quelques poèmes* (1975)<sup>9</sup> oder die in dem zweisprachigen Band *L'Origine du langage* (1980) enthaltenen Prosagedichte. Die *Récits en rêve* stellen inso-

- 4 Sicherlich ließe sich auch der von Combe behauptete Ausschluss des Narrativen bei Bonnefoy nuancieren, die Einschätzungen, die er hauptsächlich auf die Notiz zur Veröffentlichung von *L'Ordealie* stützt, sind in mancher Hinsicht vereinfachend.
- 5 Vgl. Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève 1983, p. 29.
- 6 Genaugenommen handelt es sich um *Versets*, die in der Forschung gegensätzlich diskutiert werden. Teilweise werden verschiedene Formen bzgl. des sprachlichen Rhythmus unterschieden, von denen manche dem Prosagedicht zugeschlagen werden und andere nicht (cf. Jean Mazaleyrat, Art. „Vers“ im *Grand Larousse de la Langue Française*, tome 7<sup>e</sup>, Paris 1978). Yves Vadé besteht grundsätzlich auf einer Abgrenzung vom Prosagedicht, cf. id.: *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, p. 13; Michel Sandras akzeptiert *Versets* als eine der möglichen Schreibarten des Prosagedichts, cf. id.: *Lire le poème en prose*, Paris 1995, p. 41.
- 7 *Anti-Platon* (1947) und *Dévotion* (1959).
- 8 Obwohl eine Definition schwer fällt, hat wohl doch jeder eine gewisse Erwartungshaltung an einen *récit*, die in etwa der gleicht, die Umberto Eco bei Zuschauern einer Live-Sendung im Fernsehen beschreibt: „Nun wird die Live-Sendung in ihrem Ablauf von den spezifischen Erwartungen und Forderungen ihres Publikums bestimmt; eines Publikums, das, wenn es einen Bericht über das, was geschieht, von ihr verlangt, dieses Geschehen in Kategorien des traditionellen Romans denkt und das Leben nur insoweit als real anerkennt, als es seiner Zufälligkeit enthoben und zu einer Handlung vereinigt und ausgewählt erscheint.“ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, 1973, p. 206.
- 9 Unter diesem Titel erschienen in der Zeitschrift *Argile* (n° VII (été 1975), p. 5-17) sieben kurze Texte, die alle in den *Récits en rêve* wieder aufgenommen sind.

fern eine neue Form des Schreibens dar, als sie verschiedene kurze Formen vom Prosagedicht bis hin zu essayistischen Texten unter einem Titel vereinen, der sich als Gattungsbezeichnung gibt. Dennoch lassen sie sich nicht ohne weiteres als Erzählungen deklarieren und werden nicht zu unrecht von Gallimard in der *Collection poésie* angeboten<sup>10</sup>. Allerdings wäre es ebenso inadäquat, wollte man sie alle als Prosagedichte klassifizieren, auch wenn sich einige Texte problemlos unter diese Kategorie fassen lassen. Aber bei anderen, stärker diskursiv angelegten, wird die Zuordnung schon fragwürdig und kommt für eine dritte Klasse allein aufgrund ihrer Länge oder ihres offensichtlich essayistisch inspirierten Charakters keinesfalls in Frage. Auch als Traumerzählungen im engeren Sinn können nur wenige Texte gelesen werden, viele sind stark von einer mal eher essayistischen, mal eher autobiographischen Reflexion über die Sprache und das Schreiben geprägt. Zumeist werden aber alle diese Elemente gemischt und bilden, wie ich im folgenden zeigen werde, in einer traumnahen Textform eine Synthese von Poesie und Prosa, die sich den zur Einteilung von Bonnefoys Werk häufig verwendeten Kategorien Lyrik und Essay ebenso verweigert wie der einfachen Qualifikation als *récit*.

Allerdings bedarf nicht nur der erste Teil des Titels der Erläuterung, sondern mehr sogar noch der zweite – *en rêve*. Gängig sind *récits de rêve*, denen die Surrealisten in der Absicht, die Poesie des Traums selbst zum Ausdruck zu bringen, zu einem großen Prestige und auch einem bestimmten Stil verholfen haben. Bonnefoy hat 1967 mit *Sept feux* erstmals Traumerzählungen veröffentlicht, die sich allerdings deutlich von den Vorgaben des surrealistischen Traumprotokolls unterscheiden, da sie die Traumerzählung um Reflexionen zum Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit ergänzen. Diese Tendenz wird in den *Récits en rêve* fortgesetzt. Die Bezeichnung *récit en rêve* ist letztlich nicht zu verstehen, ohne die Rolle des Traums in Bonnefoys Poetologie zu berücksichtigen. Nachdem ich diese kurz skizziert haben werde, werde ich anhand einzelner Texte folgende Fragen eingehender klären:

Wie wirkt sich das Spannungsverhältnis von *poésie* und *récit* auf die Texte aus? Wie lässt sich der Zusatz *en rêve* im einzelnen verstehen, inwieweit wird damit ein Modus der Erzählung festgelegt? Wie unterscheiden sich dabei stärker diskursiv und stärker gedichtartig angelegte Texte bzw. was ist die Besonderheit der Prosagedichte?

- 10 Sowohl die Taschenbuchausgabe von *L'Arrière-pays*, Paris 1998 als auch die von *Rue Traversière et autres récits en rêves*, Paris 1992 erschienen in der „Collection poésie“.

## 1. Der Traum in der Poetologie Bonnefoys

Sein früher Anschluss an den Surrealismus (1945-47) ist für Bonnefoy prägend; *désir* und *hasard* bleiben Leitbegriffe seines Nachdenkens über die Poesie. Andere Grundannahmen des Surrealismus, wie die Gleichsetzung von Traum und Poesie oder das Vertrauen auf die *écriture automatique* erscheinen ihm jedoch schnell als zu einfach:

le surréalisme a eu tort de précipiter encore le cours impatient des mots, de s'interdire de s'arrêter à ce qui pourtant est le carrefour peut-être, le raccourci, le seuil de la demeure perdue (RR 109).

Auf einer ersten Stufe des Schreibprozesses vertraut zwar auch Bonnefoy auf die Kräfte des Unbewussten:

ce qui s'organis[e], dans l'écoute première et comme passive des propositions du désir, c'[est] un ordre, un monde, une langue recomposant comme en rêve les données de mon existence.<sup>11</sup>

Dabei ist das Ich nicht die koordinierende Kraft, sondern erleidet einen Einbruch: „des mots nouveaux s'imposaient à moi“<sup>12</sup>. Doch erst durch das, was Bonnefoy „critique du rêve“ nennt, durch die Korrekturen des bewusst arbeitenden Dichters an dieser traumartigen, quasi von selbst entstehenden Sprache entstehe tatsächlich Poesie. Zudem enthält der Begriff der Poesie bei Bonnefoy immer auch eine ethische Komponente: *vraie parole*, *vrai lieu*, *vérité de parole* sind Leitbegriffe seines Denkens und Schreibens, das stets eine wahre Präsenz anstrebt. Bonnefoy besteht gegenüber dem Strukturalismus, dessen Erkenntnisse er in vielem anerkennt, vor allem was die Rolle des Signifikanten betrifft<sup>13</sup>, immer wieder darauf, dass hinter dem Ich eine wirkliche Erfahrung steht und dass es eine Präsenz der Dinge vor der Sprache gibt, eine Präsenz der einfachen Dinge:

en cette présence-là on pourrait du coup reconnaître que *ce qui est*, c'est ce qui répond à nos besoins simples [...] et doit d'abord l'avoir fait pour trouver sa place dans le langage<sup>14</sup>.

- 11 Yves Bonnefoy, „Entretiens avec Bernard Falciola (1972)“, in id.: *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris 1992, p. 34.
- 12 Yves Bonnefoy, „Sur la fonction du poème“, in: id.: *La vérité de parole*, Paris 1995, p. 512.
- 13 „Un des grands apports de notre époque a été la mise en valeur de ce qu'on appelle le travail du signifiant, et corrélativement la dénonciation de certains aspects illusoire de notre conscience de nous-mêmes“. Yves Bonnefoy, „La présence et l'image“, in id.: *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris 1992, p. 183.
- 14 Bonnefoy, „La présence et l'image“, op. cit., p. 195.

Bonnefoy verfolgt den Traum einer poetischen Sprache, welcher die Kraft innewohnt, über die Worte zu den Dingen zu finden und eine Erfahrung des Miteinander zu ermöglichen. Dabei unterscheidet er *poésie* und *écriture*, wobei erstere für den Bereich des Offenen und des Miteinander steht und letztere für die Vereinzlung, die Abkehr von der Welt, das sich Verfangen in der Illusion des Bildes oder des Traums. In diesem mehr als Wunschtraum verstandenen Sinn stellt der Traum bei Bonnefoy zunächst Verlockung und Gefahr dar und gefährdet die angestrebte *présence*. *Pierre écrite* ist um die Polarität von *rêve* und *présence* konstruiert<sup>15</sup>, die auch das große Thema von *L'Arrière-pays* darstellt, dem Text, mit dem die *Récits en rêve* eröffnet werden. Dort wird einem realen *ici* ein erträumtes, aber letztlich trügerisches *là-bas* gegenübergestellt, das eine große Faszination ausübt: „je reste requis par l'espérance, ou le leurre“ (RR 13). Dadurch aber wird die tatsächliche Welt des *ici* zur Wüste: „que la vraie vie soit là-bas, dans cet ailleurs insituable, cela suffit pour qu'ici prenne l'aspect d'un désert“ (RR 14). Daher muss in einem nächsten Schritt die Auseinandersetzung mit dem Traum und die Kritik des Traums erfolgen, die Rückbesinnung auf das *ici*, auf die einfachen Dinge und die Öffnung zur tatsächlichen Existenz. Am Beispiel seiner Schreiberfahrung von *L'Ordalie* und anderen nicht zu Ende geführten Romanversuchen beschreibt Bonnefoy den Übergang von dem Wunsch nach einem geschlossenen Text – „ce texte continu, signifiant, paralysant, que j'imaginai d'écrire“ – zum Ausbruch daraus, der zunächst nur in der Poesie möglich gewesen sei, so daß diese ersten Ansätze alle in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* aufgegangen und darin zu Welt geworden seien: „je presentais les linéaments d'arbres, d'oiseaux, d'horizons réels, tout un monde“ (RR 72). Erst diese neue Erfahrung der Realität ermöglicht auch eine neue Einschätzung des Traums, der Teil einer dialektischen Bewegung wird:

La terre *est*, le mot *présence* a un sens. Et le rêve est, lui aussi, mais non pour les dévaster, les détruire, comme je le crois dans mes heures de doute ou mon orgueil: pourvu toutefois que lui-même je le dissipe, l'ayant non écrit mais vécu: car alors, se sachant le rêve, il se simplifie, et la terre advient, peu à peu (RR 72).

So wie sich die Opposition von *rêve* und *présence* schließlich dialektisch aufhebt, erhält Bonnefoy aber auch die starke Polarisierung von Poesie und Prosa nicht aufrecht. Prosa erschöpft sich nicht in den für ihn negativ konnotierten Formen von *fiction* oder *écriture*<sup>16</sup>. Anlässlich der Veröffentlichung von *L'Arrière-pays* hat er sich über das Verhältnis von Poesie und Prosa in einer Weise

- 15 Cf. John E. Jackson, *A la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris 1993.
- 16 Cf. zur negativen Konnotation des semantischen Feldes „récit“ Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 58-62.

geäußert, die gerade das Gemeinsame betont und beiden ein Hinzielen auf die Präsenz zuschreibt:

Je dirai que leur parenté [de la poésie et de la prose], c'est une *intention*, celle [...] de susciter la Présence, tandis que leur différence, c'est *l'objet* que cette intention considère, un objet qui peut être, directement, ce qui nous importe, ou reste plus ou moins mêlé de circonstances accidentelles, d'aspects encore extérieurs qu'il faut donc commencer par interroger et réduire<sup>17</sup>.

Mit *L'Arrière-pays* scheint er eine Art der Prosa gefunden zu haben, die in ihrer Intention mit der Poesie übereinstimmt und sich nur in der Art des Bezugs auf den Gegenstand unterscheidet. Zeichnet die Poesie sich durch Allgemeinheit und Universalität aus, so dient die Prosa dazu, einzelnen Begebenheiten, die die Grenzen und die Endlichkeit des einzelnen Daseins aufweisen, genauer nachzugehen und damit das zu reflektieren, was im Gedicht unreflektiert geblieben ist. Sie ist dann eine notwendige Ergänzung zur Lyrik und selber auch Poesie:

en cela commencera un autre travail que j'appellerai, mais en poésie encore, la prose, recherche plus patiente et qui sait prendre recul<sup>18</sup>.

Mit der *prose en poésie* schafft Bonnefoy so etwas wie ein Äquivalent zum *poème en prose*. Es ist nun zu fragen, wie sich diese *prose en poésie* zum  *récit* verhält, zumal Bonnefoy nicht direkt narrative Prosa ins Blickfeld nimmt, sondern den reflexiven Anteil dieser *prose en poésie* betont. Wie oben gezeigt wurde, ist in *L'Arrière-pays* der Durchgang durch den Traum die Voraussetzung für das Erreichen einer Präsenz. Daher stellt sich auch die Frage, welchen Stellenwert der Traum in dieser Art von Prosa hat.

## 2. Das Spannungsverhältnis von *poésie* und *récit* in den *Récits en rêve*

Bonnefoys *Récits en rêve* erscheinen in zweierlei Hinsicht defizitär gegenüber der herkömmlichen Vorstellung von einer Erzählung. Zum einen wird generell darauf verzichtet, die handelnden Figuren einzuführen, auch wenn es sich nicht um ein autobiographisch lesbares *je* handelt; sie bleiben seltsam unbestimmt, individuelle Züge fehlen fast völlig. Die Figuren werden höchstens über ihre Tätigkeit gekennzeichnet („le peintre“, „l'historien“, „le voyageur“), gehen manchmal kaum über ein anonymes *il* hinaus<sup>19</sup>.

17 Bonnefoy, „Entretiens avec Bernard Falciola (1972)“, op. cit., p. 48.

18 Bonnefoy, „Entretiens avec Bernard Falciola (1972)“, op. cit., p. 51.

19 Alle diese Figuren lassen sich als Doppel von Bonnefoy lesen, wie vor allem eine Analyse von *L'Arrière-pays* nahelegt.

Zum anderen fehlt oft eine Handlung im eigentlichen Sinn, die Anfang, Entwicklung und Schluss aufweisen würde. Ein schönes Beispiel für das Unterlaufen des erwarteten Schemas bietet der Text *L'Égypte*, der gewissermaßen eine Scharnierfunktion zwischen der mehr theoretischen Reflexion zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in *L'Arrière-pays* und den folgenden Prosa Gedichten erfüllt. Er besteht aus drei Teilen, die unterschiedliche Inhalte miteinander verbinden. Der erste Abschnitt enthält eine Traumerzählung im eigentlichen Sinn, was bereits im zweiten Satz deutlich wird, wenn von „ce voyage, ou ce rêve“ die Rede ist. Im zweiten Abschnitt, der mit dem Aufwachen beginnt, das nachträglich alles Vorausgehende eindeutig als Traum kennzeichnet („je me réveille“), erhält der Erzähler einen Telefonanruf und erfährt, dass seine Mutter einen Schlaganfall erlitten und die Nacht bewusstlos am Boden verbracht hat. Als man sie fand, sei sie wie ein Kind „au seuil du langage“ gewesen (RR 82). Hier wird offensichtlich eine Parallele zum Traum insinuiert, in dem das Traum-Ich an einem unbekanntem Ort ankommt und feststellen muss, dass es nicht verstanden wird, als er nach dessen Namen fragt, obwohl die Wörter bekannt zu sein scheinen:

l'incompréhension n'est pas affaire de langue – et pourtant, plus en profondeur, rien ne passe [...]. Il semble que la notion même de nom, ou de lieu, soit absolument étrangère aux gens d'ici (RR 82).

Am Morgen begibt der erwachte Erzähler sich zum Bahnhof, um die Reise zu seiner Mutter anzutreten, womit beim Leser die Erwartung hervorgerufen wird, dass diese auch erzählt wird; nicht zuletzt der Gebrauch des *passé simple* in diesem Abschnitt lässt eine schlüssige Handlungsfolge erwarten. Am Bahnhof jedoch wird er durch den Anblick eines singenden Mädchens in einen Traumzustand zurückversetzt<sup>20</sup>, und es werden Erinnerungen an die Zugfahrten seiner Kindheit in die Heimat der Mutter wach. Besonders die Atmosphäre am Bahnhof dort, wo eine verrückte Alte auf ihren vermissten Verlobten wartete und immer die Worte „promé té ché“ wiederholte, hatten das Kind sehr beeindruckt. Der Text endet mit dem Träumen von einer besseren Zukunft und rückt die Kindheit durch eine auf den Anfang der Welt verweisende Formulierung in eine mythische Dimension: „Et je rêvais que je réparerais un jour, mais comment ? la faute de celui qui s'était enfui au matin du monde“ (RR 84). Der Text hat somit keine stringente Handlungsstruktur, sondern macht sich wie der Traum Analogie und Assoziation zum Organisati-

20 „toute ma tristesse se dissipa, car je n'étais plus dans la vie, où on la ressent, mais à nouveau dans le rêve;“ (RR 82s.).

onsprinzip<sup>21</sup>. Verschiedene örtlich und zeitlich auseinander liegende Ereignisse (der Traum und die Ereignisse der Nacht, die Zugfahrt am Tag danach und die Zugfahrten der Kindheit) werden hier über das Prinzip der Ähnlichkeit miteinander in Verbindung gesetzt. Das im Text selbst thematisierte Abdriften<sup>22</sup> wird zugleich zu seiner Verfahrensweise.

Eine andere Spielart des assoziativen Verfahrens präsentiert Bonnefoy in *Les découvertes de Prague*, wo er eine *idée de récit* aufschreibt, die er lange Jahre mit sich herumgetragen habe, ohne sie jedoch in die Richtung auszubauen, die ein *récit* erfordern würde. Statt dessen fügt er – im Stile der freien Assoziationen Freuds<sup>23</sup> – Assoziationen hinzu, die sich ihm beim Aufschreiben eingestellt haben, an erster Stelle eine weitere *idée de récit*. Diese *idées de récit* entwerfen Situationen, ohne sie weiter zu entwickeln, und entsprechen darin dem Traum, in dem die Zusammenhänge untergründig laufen und der Deutung bedürfen, um bewusst zu werden. Bonnefoy befragt im Fortgang des Textes sehr ausführlich seine eigenen Motive und Hemmungen, diese Idee so lange nicht aufzuschreiben. Damit vermeidet er einen weiteren Ausbau, den er auch als „tous les surcroîts de description, de fiction“ (RR 117) bezeichnet. Glaubt man Bonnefoys Schilderung in *L'Arrière-pays*, dann sind alle seine früheren Versuche, Erzählungen oder Romane zu schreiben, daran gescheitert, dass es dem Autor nicht gelungen ist, seine Figuren auszugestalten und sie mit einer fiktionalen Identität auszustatten. Viele der kürzeren *récits en rêve* begnügen sich ganz damit, eine „*idée de récit*“ zu entwerfen, ohne sie weiter auszuarbeiten.

In seiner Untersuchung über erzählte Träume in der französischen Literatur der Moderne hat Jean-Daniel Gollut darauf hingewiesen, dass die Erzähler der Träume im allgemeinen versuchen, das typische Schema eines *récit* einzuhalten, aber daran scheitern, entweder weil die Erinnerung sich als defizient erweist, weil der Traum keine wirkliche Handlung aufweist, oder weil das Aufwachen die Handlung nicht zum Abschluss kommen lässt<sup>24</sup>. Bonnefoy hingegen wählt sich Eigenheiten des Traums wie das assoziative Verfahren,

21 Zur Verbindung der Elemente untereinander und der Doppelung der Figuren cf. auch John E. Jackson, „Origine et mémoire II. L'écriture et le rêve“, in id.: *Mémoire et création poétique*, Paris 1992, p. 61-91.

22 Der erste Satz beginnt: „Nous étions nombreux sur ce paquebot qui depuis des jours dérivait“ (RR 79).

23 Bonnefoy schätzt die Psychoanalyse, wirft ihr allerdings vor, die ästhetische Dimension des Traums zu vernachlässigen. Wenn hier in einer Studie, die versucht, die ästhetische Dimension des Traums zu erfassen, auf Freud zurückgegriffen wird, dann nur insoweit als seine Beschreibung des Traums nützlich ist oder, wie hier, seine Verfahren zum Vorbild der Dichter geworden sind.

24 Cf. dazu Jean-Daniel Gollut, *Contre les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, Paris 1993, p. 402-418.

das Zulassen von Paradoxien, die Toleranz von Unbestimmtheiten, plötzliche, unerklärte Wechsel und Zustandsänderungen bewusst zum Vorbild für seine Texte. Damit orientiert er sich nicht am Modell des *récit*, sondern an einem poetischen Diskurs, dessen Kohärenz auf einer „Pluralität simultaner Kontexte“ beruht<sup>25</sup>. Auch der Traum zeichnet sich durch das gleichzeitige Aufrufen weit auseinanderliegender Ereignisse aus, die beliebig miteinander kombiniert werden können, so dass es nahe liegt, eine gewisse Parallele zwischen *en poésie* und *en rêve* zu ziehen. Die Bezeichnung *récit* ist für Bonnefoys Prosa, die nur wenig erzählt, sondern eher Anlass zum Reflektieren und Nachfragen gibt, daher nur in einem sehr weiten Sinn zutreffend. Es findet keine narrative Bewältigung der Kontingenz statt, sondern sie wird mit poetischen Mitteln sichtbar gemacht und reflektiert.

### 3. Vom *de* zum *en* – der Traum als Modus der Erzählung

Für die Surrealisten war der Traum selbst schon Poesie, und eine möglichst exakte Wiedergabe sollte genügen, um diese herauszustellen. Dabei galt es, die sich durch die mangelhafte Erinnerung einschleichenden Fehler auszuschalten, was laut Breton am ehesten durch eine stenographische Wiedergabe möglich werden sollte. Die surrealistischen *récits de rêve* haben daher protokollartigen Charakter, orientieren sich im Duktus sehr am realistischen *récit* und legen Wert auf genaue Orts- und Personenangaben. Bewusst werden immer wieder Bezüge zwischen Traum und Wirklichkeit hergestellt, die den Wirklichkeitscharakter des Traums unterstreichen sollen: „J'arrive à Paris et descends l'escalier d'une gare assez semblable à la gare de l'Est“<sup>26</sup>. Bei Bonnefoy hingegen ist häufig eine gegenläufige Strategie zu beobachten: Der Status des Erlebten als Traum oder Wirklichkeit wird bewusst offen gelassen, und der Traum dient dazu, die Wirklichkeit zu destabilisieren:

pourquoi faut-il que nous en revenions toujours à croire rêver quand peut-être nous sommes, simplement ? (RR 100)

So zeigt der Wechsel der Präposition von *de* zu *en* an, dass der Traum vom Inhalt zum Modus der Erzählung wird. Neben der oben aufgezeigten Organisationsstruktur der Texte gemäß den Prinzipien von Analogie und Assoziation ist das den Traumsignalen zu verdanken, die Bonnefoy setzt. Die Beschreibung dieser Signale, die an einen Traum denken lassen, ohne dass eine eindeutige Festlegung erfolgen würde, stellt ein methodisches Problem dar, weil

25 Karlheinz Stierle, „Gibt es eine poetische Sprache?“ in id.: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997, p. 217-224, hier p. 223.

26 André Breton in: *La révolution surréaliste n° 1* (1924), p. 4.

wir zwar über ein allgemeines Wissen vom Traum verfügen, dieses jedoch auf individuellen und letztlich nicht teilbaren Erfahrungen beruht. Der Traum selbst entzieht sich jeder auf Objektivität zielenden Betrachtung, mitteilbar ist immer nur die durch Gedächtnis und Sprache entstellte Erzählung des Traums. Zur Beschreibung der Traumsignale ziehe ich daher Jean-Daniel Golluts Untersuchung von Traumerzählungen in der Literatur<sup>27</sup> sowie *Die Traumdeutung* (1900) von Sigmund Freud und Dieter Wyss' phänomenologisch angelegte Arbeit über das Traumbewusstsein<sup>28</sup> heran, die sich beide auf die jahrelange Erfahrung mit eigenen und fremden Träumen stützen. Als Beispieltext Bonnefoys soll *Rome, les flèches* dienen, in dem im Dialog mit einem unbekanntem Gesprächspartner die Möglichkeit einer anderen Kunst erörtert wird.

Der Text beginnt ohne präzise Ortsangabe: „je suis entré et je parcours maintenant des salles dont les murs sont couverts de grands tableaux ou de fragments détachés de fresques“ (RR 89). Der unvollständige Anfang, der das in der Realität notwendige Wissen, in welchen Raum man eingetreten ist, beiseite lässt, ist ein typisches Merkmal für den Traum, der seinen Ausgangspunkt oft nicht angeben kann<sup>29</sup>. Erst zu Beginn des zweiten Abschnitts wird diese Angabe ergänzt, ohne dass jedoch Sicherheit darüber herrschen würde:

J'allais toujours dans ces salles qui étaient fort nombreuses, comme si ce musée – car j'étais sans doute dans un musée – était un des grands de cette Italie insituable (RR 92).

Die erklärende Hypothese, man sei „wahrscheinlich“ in einem Museum, lässt den Leser unweigerlich an einen Traum denken – denn wann sonst kann man nicht mit Sicherheit sagen, ob man in einem Museum ist oder nicht?

Ein anderes typisches Merkmal des Traums ist das merkwürdige Gefühl der Bekanntheit des Fremden:

et combien d'autres sujets me sont obscurs, mais pas étrangers pourtant, je les comprendrais, je sens bien, s'il ne fallait que je passe vite (RR 89).

27 Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, op. cit.

28 Dieter Wyss, *Traumbewußtsein? Grundzüge einer Ontologie des Traumbewußtseins*, Göttingen 1988.

29 „La quasi totalité des histoires racontées supposent l'existence de faits préalables. Ce qui distingue le récit de rêve, ce n'est donc pas, qu'il prenne son commencement dans un moment d'évolution, qu'il débute par la description d'un état forcément tributaire d'événements antécédents, mais plutôt qu'il ne semble pas pouvoir bénéficier tout à fait, lors de son engagement, du droit discrétionnaire qu'ont d'habitude les récits de donner pour valide et adéquat leur point de départ“; Gollut, *Conter les rêves*, op. cit., p. 411.

Diese Gleichzeitigkeit von Unbekanntem und Vertrautem erklärt Wyss damit, dass Traumbilder nicht realistisch in dem Sinne sind, dass sie genau der Wirklichkeit entlehnt sind, sondern dass sie „auf ein gemeinsames, ein 'an und für sich', ein Wesen verweisen“<sup>30</sup>. Auch das Gefühl, eigentlich alles zu verstehen und die unhinterfragte Unausweichlichkeit des Zwangs zur Eile deuten auf Elemente aus dem Traum hin, in dem Kritik und Zweifel ausgeschaltet sind. Da sich dem Traumbewusstsein die Wahrheitsfrage nicht stellt, ist auch die gleichzeitige Anwesenheit von Gegensätzen möglich<sup>31</sup>: „La perspective [...] est centrée, rigoureusement [...] et pourtant elle ne l'est pas“ (RR 89s.).

Im Traum besteht daher jederzeit die Möglichkeit der Verwandlung der Identität von Gegenständen oder Personen<sup>32</sup>. Ein Beispiel für das unhinterfragte Hinnehmen von plötzlichen Veränderungen, die im Wachleben einer kausalen Erklärung bedürften, ist die plötzliche Gegenwart eines Anderen, der auf die Frage „Ah, où suis-je?“ antwortet. Die Frage nach seinem Erscheinen wird nicht erörtert, sondern es entspinnt sich ein Dialog über die Annahme, dass die ausgestellten Bilder diejenigen sind, die gemalt worden wären, wenn der Papst in Rom geblieben wäre, statt nach Avignon zu gehen. Allerdings wird bei Bonnefoy an dieser Stelle der Charakter des nächtlichen Traums gesprengt, denn in dem langen Dialog über die Möglichkeit einer anderen Kunst erweisen sich die Gedanken des vermeintlichen Träumers als zu folgerichtig und im Ganzen konzipiert für einen Traum. Hier ist der Traum vielmehr als Illusion von einer anderen Welt bzw. Kunst zu verstehen, die am Schluss der Realität Platz macht:

Dieu ! Il me semblait maintenant que j'étais dans cette chapelle de Monterchi un matin d'été, à regarder la grande fresque, celle qui dit qu'une vie va naître (RR 100).

Damit wird die örtliche Unbestimmtheit des Bisherigen aufgehoben, der Erzähler weiß auf einmal, wo er ist oder zumindest scheint es ihm so, denn die Formulierung „il me semblait que“ vermeidet die eindeutige Festlegung auf den tatsächlichen Ort. Es wird aber auf ein in der Realität existierendes Kunstwerk Bezug genommen, womit die völlige Selbstbezogenheit des Traums aufgelöst wird und der Erzähler zur Realität zurückfindet. Im Nachhinein entsteht der Eindruck, dass er beim Betrachten dieser Fresken eine Er-

30 Wyss, *Traumbewußtsein?*, op. cit., p. 254.

31 „Die fundamentalen logischen Axiome – insbesondere das des Satzes vom Widerspruch und vom ausgeschlossenen Dritten –, dann aber auch die Begründungszusammenhänge [erscheinen] in 'eigentümlicher Weise' aufgehoben und unberücksichtigt, obwohl der Träumer dies nicht als un- oder widersinnig erlebt“, Wyss, *Traumbewußtsein?*, op. cit., p. 72.

32 Wyss begründet das mit der völligen Selbstbezogenheit des Traums, in der alles Entwerfen nur vom Subjekt abhängt und keine Nichtung durch die Realität erfährt.

fahrung außerhalb von Raum und Zeit gemacht hat, die daher auch als *en rêve* gekennzeichnet werden kann.

Der utopische Charakter des Traums erweist sich nicht nur im Entwurf einer anderen Kunst, sondern auch in der Vorstellung von einer anderen Sprache und einer anderen Erfahrung der Wirklichkeit, die oft auf den Reisen in ein nicht näher bezeichnetes, also u-topisches Land gemacht wird. So wird, vor allem in den Texten der Abteilung *Remarques sur la couleur*, in den Dialogen, die der Erzähler mit einem Gesprächspartner auf seinen Traumreisen führt, die Möglichkeit einer anderen Sprache reflektiert, die ständigen Bedeutungsänderungen unterworfen wäre:

Le mot « bleu » peut signifier « rouge », hélas, ou même « jaune » ou « violet » ; et il peut signifier bien d'autres choses encore (RR 155).

Diese Sprache wäre insofern eine Traumsprache, als sie nicht der rationalen Logik folgt, sondern nach dem Prinzip der unendlichen Substituierbarkeit verfährt<sup>33</sup>.

Ein letzter, bei Bonnefoy wichtiger Aspekt, der mit *en rêve* gemeint sein kann, betrifft die Dimension der Traumerinnerung. So sehr man versuchen mag, den Traum aus der Perspektive des Träumenden zu betrachten, so klar ist, dass dieses Projekt zum Scheitern verurteilt ist. Dem Wachen ist der Traum nur aus der Nachträglichkeit zugänglich, womit Vergessen und Erinnerung zu zentralen Aspekten werden. Bonnefoy thematisiert wiederholt die Problematik der Erinnerung, die teilweise genauso eigenmächtig wie der Traum mit den Gegebenheiten umgeht und sich eigene Geschichten schreibt. *Rue Traversière* und *Seconde rue Traversière* sind Beispiele für Texte, in denen eine Kindheitserinnerung zunächst evoziert, nach der Überprüfung aber als falsch denunziert wird. Von einer Leserin auf den ersten Text hin angesprochen muss Bonnefoy feststellen, dass die Straße aus seiner Kindheit sich gar nicht dort befindet, wo er sie angenommen hat, ja dass der ganze Stadtplan keine Straße aufweisen kann, die mit seiner Erinnerung in Übereinstimmung zu bringen ist. Die objektive Wirklichkeit lässt für seine Erinnerung also keinen anderen Status zu als den des Traums: *en rêve*.

#### 4. Die Prosagedichte

Bei den Prosagedichten erweist es sich als schwieriger, die Nähe zum Traum zu fassen als bei den stärker diskursiv angelegten Texten, weil die genannten Traumsignale fehlen. Dennoch ist die Nähe zum Traum auch nach Bonnefoys

33 Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Kap. VI.

eigener Einschätzung vorhanden: „de brèves proses que j'en suis venu à écrire, récemment, ressemblent aussi à des rêves“ (RR 108)<sup>34</sup>. Am Beispiel von *Rentrer, le soir* soll hier versucht werden, die Traumhaftigkeit der Prosagedichte herauszuarbeiten.

*Rentrer, le soir* steht zwischen den Texten *Rue Traversière* und *Seconde rue Traversière* und scheint wie diese einen Spaziergang durch die Straße zu beschreiben, die die normale Welt von Elternhaus und Schule mit der anderen Welt, dem *là-bas* des Botanischen Gartens verbindet. Während *Rue Traversière* aus der Perspektive der Erinnerung geschrieben ist und *Seconde rue Traversière* versucht, die Umstände der Erinnerung zu ergründen, geht *Rentrer, le soir* seinen Gegenstand aus der Direktheit des Präsens an. Das Gedicht entwirft zunächst eine Szene, wobei die syntaktische Unvollständigkeit der Sätze, die kaum Verben enthalten, der Skizzenhaftigkeit einer Regieanweisung nahe kommt. Im Gegensatz zum Text *Rue Traversière*, in dem ein Ich sich an seine Kindheit erinnert, bleiben die Umstände unbestimmt und der Sprecher abwesend – mit Ausnahme des „nous“ im letzten Abschnitt, das aber schnell wieder einer unpersönlichen Perspektive weicht. Der Sprechakt beschränkt sich weitgehend auf ein Benennen, das typisch für Bonnefoys Lyrik ist<sup>35</sup>:

Une allée de jardin botanique, avec beaucoup de ciel rouge au-dessus des arbres humides. Et un père, une mère des aciéries qui y ont mené leur petit enfant (RR 133).

Dieses Benennen kann nicht als Beschreibung mit realistischen Details betrachtet werden, die aufgezählten Elemente bleiben unbestimmt und allgemein. Statt ein realistisches Bild zu geben, evozieren sie eine typische Szene, die nicht in ihrem Verlauf beschrieben, sondern durch das Aufzählen der vorhandenen Elemente skizziert wird. Dem folgt übergangslos eine andere Ansicht:

Puis, du côté du soir, les toits sont une main qui tend à une autre main une pierre (RR 133).

34 Diese Aussage steht zu Beginn des einzigen datierten Textes der *Récits en rêve*, *Les découvertes de Prague* vom 2. Mai 1975, und muss sich daher auf die im Lauf des Jahres veröffentlichten Texte *Par expérience*, *L'Égypte et quelques poèmes* sowie *Rome, les flèches* beziehen, von denen die meisten eher unter die Kategorie des Prosagedichtes fallen. *Rentrer, le soir* ist Teil von *L'Égypte et quelques poèmes*, op. cit.

35 Evokation und Benennen sind für Bonnefoy wesentlich poetischere Akte als die Beschreibung: „la parole poétique semble possible, ne lui suffirait-il pas de faire de tous les mots des sortes de noms, en ne s'attachant qu'à cette chose-ci ou à cette autre?“ (Yves Bonnefoy, „La poétique de Nerval“, in id.: *La vérité de parole et autres essais*, Paris 1995, p. 57). Cf. dazu auch Michèle Finck, *Le simple et le sens*, Paris 1989.

Lässt sich „du côté du soir“ noch als Himmelsrichtung deuten, wo das Abendrot leuchtet, so bewegt sich die hier vorgenommene Personifizierung außerhalb konventioneller Bilder, allenfalls denkt man an manche Bilder Dalis, die ähnlich gewagte Personifizierungen vornehmen wie beispielsweise der *Anthropomorphe Kleiderschrank*. Eine semantische Deutung wird sich kaum herstellen lassen, weil das Bild aus dem Bereich des Irrationalen und Nicht-Erklärbaren stammt, ähnlich wie das bei Identifizierungen im Traum der Fall ist. Diese bildhafte Ausdrucksweise macht im letzten Abschnitt jedoch einer realistischen Erklärung Platz: Die Dächer gehören zu den Läden des Stadtviertels. Damit wird aus dem Traum des *là-bas* wieder das vertraute *ici*. Dieser Umschlag findet wie häufig in den *Récits en rêve* ganz plötzlich und unvermittelt statt, ohne dass der Wechsel thematisiert wird:

Et c'est soudain un quartier de boutiques basses et sombres, et la nuit qui nous a suivis pas à pas a un souffle court, qui cesse parfois; et la mère est immense près du garçon qui grandit (RR 133; Hervorhebung von mir, S. G.).

Die wechselnde Perspektive ließe sich auch mit filmischen Kategorien beschreiben: Die Aufnahme des Botanischen Gartens als Totale, bevor eine Fokussierung auf den Bereich des Abendhimmels stattfindet. Erscheinen die Dächer zunächst noch wie eine Hand, so erweisen sie sich bei der nächsten Einstellung als Dächer eines Ladenviertels. Im letzten Abschnitt nimmt die Kamera die Perspektive der Familie ein („la nuit qui nous a suivis“), vielleicht auch die des Jungen, dem die Mutter riesengroß erscheint, bevor sie sich wieder entfernt und den Jungen selbst und sein größeres Werden ins Blickfeld nimmt. Durch diesen Perspektivenwechsel wirkt die Szene wie das Ablaufen von sich verändernden Bildern, worauf sich ja auch die oft gezogene Parallele zwischen Film und Traum stützt. Was im Film als bruchloser Übergang mit Überblendungen denkbar ist, wird im Text jedoch als Bruchstelle (bzw. als Schnitt) markiert: das „puis“ zu Beginn des zweiten und das „soudain“ zu Beginn des dritten Abschnitts verstärken die schon durch die Einteilung in drei Absätze deutlichen Zäsuren. Alle drei Abschnitte erscheinen daher als Momentaufnahmen, die keinen Verlaufscharakter aufweisen bzw. nur im Hintergrund zulassen, wie eine Analyse der Zeitformen zeigt. Die Verben der Hauptsätze beschreiben ausnahmslos Zustände: dreimal mit Hilfe von *être*, einmal von *avoir*. Nur in den Nebensätzen kommen zur Erläuterung des Jetztzustands *passés composés* vor oder Verben im Präsens, die eine Veränderung anzeigen („qui cesse“, „qui grandit“). Im letzten Abschnitt wird die Reihungsstruktur besonders deutlich, denn die drei Teilsätze sind alle durch ein verbindendes „et“ aneinandergereiht, ohne dass logische Relationen zwischen den Elementen genannt werden.

Dieser Befund kommt Wyss' Beschreibung der Zeitstruktur im Traum als „Veränderung in der Dauer“ bei einem permanent diffusen Gegenwarts-

bewusstsein sehr nahe<sup>36</sup>. Auf die Frage, was sich denn im Laufe des Gedichts eigentlich verändert, lassen sich zwei Antworten geben: Zum einen macht der Botanische Garten dem Ladenviertel Platz, aus dem Abend wird die Nacht. Damit wäre die im Titel genannte Bewegung der Heimkehr beschrieben. Außerdem wird aus dem kleinen Kind („leur petit enfant“) ein wachsender Junge („le garçon qui grandit“). Diese Veränderung lädt zu einer ödipalen Deutung des Geschehens ein, denn der anfangs erwähnte Vater ist verschwunden, und der Junge ist mit der Mutter in der Nacht alleine. Wichtig ist jedoch, dass das Wachstum des Jungen noch nicht abgeschlossen ist und das Gedicht so neben der phantasmatischen Dimension auch eine Perspektive in die Zukunft eröffnet, die die Überwindung der Nacht ermöglichen wird, was für Bonnefoy die Aufgabe der Poesie ist:

Oui, le maintenant est la nuit [...] et l'ici est la nuit encore. L'approche de l'unité est barrée de monstres, nos fantasmes. Mais il faut avancer dans cette ténèbre. Et si maintenant c'est la nuit, rien ne dit que demain et grâce à quelques poèmes, un peu de jour ne paraisse<sup>37</sup>.

Bonnefoy schreibt der Poesie die Aufgabe zu, die Phantasmen und den Traum zu überwinden, eine Aufgabe, die jedoch immer wieder von neuem begonnen werden muss. Diese auf eine Überwindung der Illusion und damit auf die *présence* hinzielende Bewegung zeichnet alle Texte der *Récits en rêve* aus. Deren formaler Traumcharakter ist jedoch auf unterschiedlichen Ebenen angelegt: In den stärker diskursiv geprägten Texten werden bestimmte Traumsignale gesetzt und die Textstruktur orientiert sich am assoziativen Verfahren des Traums; in den Prosagedichten wird versucht, die Zeitstruktur des Traums zu imitieren, und es herrscht das visuelle Element vor.

36 „Die Gegenwart des Traumgeschehens ist 'zeitlos', insofern ein bestimmtes Zeitbewusstsein nicht mit dem Traumerleben verbunden ist. Das Nacheinander des Traumgeschehens – ohne ein zeitliches Apriori nicht denkbar – ist Folge von Veränderung und Verwandlungen. Der Gang der Geschehnisse, kurzum das Traumerleben, sind aus der Sicht des Wachens bei aller 'Zeitlosigkeit' der Traumerfahrung in 'unbegrenzter Gegenwart' sich ereignend und entsprechend 'präsent' strukturiert.“ Wyss, *Traumbe-wußtsein?*, op. cit., p. 75.

37 Bonnefoy, „La poétique de Nerval“, op. cit., p. 69s.