



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„...denn ein Gedicht kann niemals enden
Poèmes fondus von Michelle Grangaud“

verfasst von

Mag. Astrid Elisabeth Nischkauer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic

[...] Tout est sans fin. C'est.¹

¹ Grangaud, Michelle: Poèmes fondus. Traductions de français en français. Paris: P.O.L., 1997, S.74.

Inhalt

1. Vorwort	6
2. Einleitung	7
3. Kontext	9
3.1. OuLiPo.....	9
3.2. Sonett	17
3.2.1. Von Du Bellay bis Mallarmé.....	20
3.3. Haiku	26
3.4. Anagramm	29
3.5. Übersetzung	32
3.5.1. Intralinguale Übersetzung	33
3.5.2. Übersetzung der Form	36
4. poèmes fondus	41
5. Avec fondu de fondus	51
6. Einschmelzung: Sonett – Haiku – drei Worte	55
6.1. Verschmelzung	58
6.2. Idee der Essenz	59
6.3. Das Wort im Wandel	61
6.4. Das Gedicht im Wandel.....	66
7. Selbstreflexivität in den Gedichten	71
7.1. fond.....	72
7.2. vers.....	79
7.3. Besonderheiten der Haiku	83
7.3.1. Veränderung über die Zeit hinweg.....	85
7.4. Metaphern.....	88
7.4.1. Schatten	90
7.4.2. Die Zahl zwei	94
8. Du Bellay – Da Capo	97
8.1. Propositions	97
8.2. Von Haiku zu Haiku	101
8.2.1. starke Nähe	105

8.2.2.	erkennbare Nähe	108
8.2.3.	stärkere Verdichtung	109
8.2.4.	Dialog zwischen den Haiku.....	111
9.	Zusammenfassung	115
10.	Nachwort	119
11.	Literaturverzeichnis.....	121
11.1.	Primärliteratur	121
11.2.	Sekundärliteratur.....	123
11.3.	Internetquellen	125
12.	Abstract	127
13.	Lebenslauf	129

1. Vorwort

Vorweg möchte ich mich herzlich bei Frau Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic für die gute Betreuung und bei meiner Familie für die große Unterstützung bedanken.

2. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Gedichtband *Poèmes fondus* von Michelle Grangaud. Die Haiku darin entstanden durch einen Prozess der Ein- und Verschmelzung von Sonetten von Du Bellay, Heredia, Baudelaire, Nerval und Mallarmé. Das *poème fondu* ist eine von Michelle Grangaud entwickelte „contrainte“, bei der es darum geht ein Gedicht von einer festen Form, einem Sonett, in eine andere feste Form, ein Haiku, zu übersetzen.

Bevor dieser Vorgang der Verdichtung und Komprimierung näher untersucht wird, wird zunächst der Kontext der *Poèmes fondus* genauer betrachtet. Dass es sich bei der Form des *poème fondu* um eine „contrainte“ handelt, ist schon ein erster wichtiger Hinweis auf den Entstehungshintergrund der *Poèmes fondus*. Denn seit 1995 ist Michelle Grangaud Mitglied bei OuLiPo, dem Ouvroir de Littérature Potentielle, der Werkstatt für potentielle Literatur. Die *Poèmes fondus* können zu Recht als ein durch und durch oulipistisches Werk bezeichnet werden. Es finden sich darin auch einige Verweise auf andere Mitglieder und Werke der Gruppe.

Neben OuLiPo, mit seinen Regeln und seiner ganz eigenen Herangehensweise an Literatur, sind für die *Poèmes fondus* noch drei literarische Formen von ganz zentraler Bedeutung: Sonett, Haiku und Anagramm. Ebenfalls äußerst wichtig ist der Prozess der Übersetzung. Im Untertitel bezeichnet Michelle Grangaud die *Poèmes fondus* als Übersetzung. Und zwar als eine Übersetzung aus dem Französischen in das Französische. Die Gedichte in den *Poèmes fondus* werden also intralingual übersetzt, nicht zwischen zwei Sprachen, sondern von einer literarischen Form in eine andere.

Das dritte Kapitel dieser Arbeit befasst sich ausführlich mit den *poèmes fondus* selbst, mit ihrer Genese und ihren Besonderheiten. Die *Poèmes fondus* enden mit dem Kapitel „Avec fondu de fondu“. Darin werden die Haiku noch weiter komprimiert, in eine Essenz von je drei Worten.

Im Anschluss daran wird der Prozess der Einschmelzung genauer analysiert. Man kann ihn auch als eine Verschmelzung beschreiben oder als die Gewinnung einer Essenz. Interessant ist

es zu verfolgen, was mit den Worten und Gedichten im Laufe dieser Verwandlungsprozesse geschieht.

Der nächste Abschnitt der Arbeit befasst sich mit Selbstreflexivität in den Gedichten. Dabei werden die *Poèmes fondus* in Hinblick auf die Fragestellung gelesen, inwiefern die Gedichte über sich selbst oder ihre Genese sprechen.

Das Kapitel „Du Bellay – Da Capo“ schließlich stellt die zwei Versionen, welche vom ersten Kapitel der *Poèmes fondus* vorhanden sind, einander vergleichend gegenüber.

Wird in den Fußnoten nur eine Seitenzahl angegeben, so handelt es sich dabei um ein Zitat aus dem Gedichtband *Poèmes fondus* von Michelle Grangaud. Steht in den Fußnoten *D'une petite haie* ist damit die Erstfassung des Kapitels nach Du Bellay gemeint, welche für sich alleine veröffentlicht wurde, und nicht das, den gleichen Titel tragende, Kapitel aus den *Poèmes fondus*.

3. Kontext

Poier-Bernhard spricht von drei Quellen, welche in den *Poèmes fondus* zusammen kommen würden: „Trois sources semblent fusionner dans les *poèmes fondus*, stimulant la créativité de Michelle Grangaud: l’anagramme, la poétique oulipienne et le haïku.“² Dem wären ergänzend noch zwei weitere Aspekte hinzuzufügen: die Form des Sonetts und das Prinzip der Übersetzung. Denn die Regel, dass einzig Sonette als Ausgangsmaterial für ein *poème fondu* verwendet werden dürfen, ist keine Notwendigkeit, sondern eine sehr bewusste Entscheidung von Grangaud. Schon im Untertitel werden die *Poèmes fondus* als Übersetzung deklariert. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Übersetzung im herkömmlichen Sinn, sondern um eine Übersetzung aus dem Französischen in das Französische, also innerhalb einer Sprache.

Im Folgenden werde ich zunächst genauer auf OuLiPo eingehen, da die *Poèmes fondus* ganz eindeutig ein oulipistisches Werk sind und Grangaud an vieles anknüpft und manche Ideen von OuLiPo weiterführt. Im Anschluss daran werden die Formen des Sonetts, des Haikus, des Anagramms und der Übersetzung näher behandelt. Sie alle sind für die *Poèmes fondus* äußerst wichtig.

3.1. OuLiPo

OuLiPo ist die Kurzform für “Ouvroir de Littérature Potentielle“ – Werkstatt für potentielle Literatur. Gegründet wurde sie von Raymond Queneau und François Le Lionnais. Der Name entspricht dabei ganz der Gruppe, wie Boehncke und Kuhne meinen:

Oulipo ist ein Kunstwort. Der merkwürdige Name verdankt sich schon jener ausgetüftelten Respektlosigkeit, mit der in der potentiellen Literaturwerkstatt am literarischen Material herumgebastelt wird.³

² Poier-Bernhard, Astrid: *Michelle Grangaud – Anagrammes, tercets et autres textes insolites*. In : *Oulipo – poétiques : actes du colloque Salzburg, 23-25 avril 1997*. Hg. von Peter Kuon. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999, S.119-140., S.130.

³ Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: monholt verlag, 1993, S.7.

Aber was genau ist denn potentielle Literatur? Diese Frage stellte sich auch Raymond Queneau 1964. Seine Erklärung fällt zwar sehr logisch aus, führt aber eher im Kreis, als weiter: „Qu'est-ce que la littérature potentielle? Je dirai tout d'abord que c'est à quoi se consacre un groupe fondé il y a trois ans par François Le Lionnais.“⁴ Potentielle Literatur ist also, womit sich die Werkstatt für potentielle Literatur befasst. Doch auch die Frage, was die Werkstatt für potentielle Literatur ist, lässt sich nicht leicht beantworten, weswegen Queneau zuerst aufzählt, was sie *nicht* ist:

Qu'est-ce que n'est pas l'OU. LI. PO ?

1° Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. [...]

2° Ce n'est pas non plus un séminaire scientifique, un groupe de travail „sérieux“ entre guillemets, [...]

Enfin 3° Il ne s'agit pas de littérature expérimentale ou aléatoire (telle qu'elle est pratiquée par exemple par le groupe de Max Bense à Stuttgart).⁵

An OuLiPo ist vieles ungewöhnlich, gerade auch das lange Bestehen der Gruppe:

Die Literaturgeschichte kennt nur wenige Gruppierungen, die über einen so langen Zeitraum in ähnlicher Weise konstant und fruchtbar gearbeitet hätten wie Oulipo, die „Werkstatt für potentielle Literatur“.⁶

Paul Fournel geht noch weiter, wenn er OuLiPo als die älteste aktive und nicht institutionelle literarische Gruppe Europas bezeichnet. Auch zählt er einige Gruppierungen auf, welche sich OuLiPo zum Vorbild genommen hätten:

Si durable, cet Oulipo, qu'il est certainement aujourd'hui le plus ancien groupe littéraire non-institutionnel en activité en Europe. Si durable, qu'il a même inspiré des

⁴ Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*. In: Queneau, Raymond: *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Éditions Gallimard, 1965, S.321.

⁵ Ebenda, S.321f.

⁶ Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie*, S.133.

modèles: littéraire comme l'OPLEPO italien, ou dans d'autres domaines de l'art comme l'Oupeinpo, l'Oubapo ou l'Outrapo pour n'en citer que quelques-uns.⁷

OuLiPo steht für „Schreiben unter Zwängen“. Diese Zwänge oder Vorgaben sind freiwillig und selbstaufgelegt und betreffen einzig die Entstehungsweise der Texte. Boehncke und Kuhne betonen die Freiwilligkeit des Zwanges:

Wir übersetzen das [„la contrainte“] mit „Formzwang“, wobei stets zu bedenken ist, daß diese Beschränkung freiwillig erfolgt, daß die Wahl der Erschwernis untrennbarer Teil des Schreibprozesses ist.⁸

Die Regeln beziehen sich auf die Textgenese, im Werk selbst und für die Rezipienten müssen sie nicht sichtbar werden, wie Poier-Bernhard festhält: „[...] le caractère oulipien d'un texte n'est pas forcément visible (ou lisible) dans le texte même, mais peut se réduire à un principe de la production du texte.“⁹ Und Boehncke und Kuhne betonen ausdrücklich, dass man keinerlei Vorinformationen benötige, um Freude an oulipistischen Werken zu haben:

Um Spaß an den Büchern der Oulipiens zu haben, muß man sich nicht erst mit den Theorien von Oulipo beschäftigen. Auch als naiver Leser, ohne die Strukturen, Regeln, Formzwänge, Sprachspiele und Anspielungen zu kennen, kann man Vergnügen bei der Lektüre oulipistischer Werke haben.¹⁰

Auch sind Formzwänge selbstverständlich nicht alleine in der Literatur zu finden. Boehncke und Kuhne führen als Beispiel die Zwölftonmusik an:

Im übrigen ist es kein Privileg der literarischen Produktion, durch Formzwänge die Arbeit mit dem ästhetischen Material zu organisieren. In der Musik, besonders in der streng durchgeführten Zwölftonmusik, scheinen die kompositorischen Zwänge ganz und gar das Resultat zu beherrschen.¹¹

⁷ Fournel, Paul: *50 ans d'Oulipo*. In: *50 ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*. Poitiers: La Licorne, 2011, S.17.

⁸ Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie*, S.9.

⁹ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.119.

¹⁰ Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie*, S.138.

¹¹ Ebenda, S.12.

Die Autoren von OuLiPo behaupten nicht, Schreiben unter Formzwang an sich erfunden zu haben, sondern legen vielmehr großen Wert darauf aufzuzeigen, dass sie auf eine lange „präoulipistische“ Tradition zurückblicken können:

Nun soll aber keinesfalls der Eindruck entstehen, das Schreiben unter Formzwang sei eine Erfindung von Oulipo. Die Gruppe selbst, niemals von falscher (und humorloser) Bescheidenheit befallen, teilt ihre Bemühungen in „analytisches“ und „synthetisches“ Arbeiten auf. Bei ersterem wird das reiche historische Arsenal präoulipistischer Verfahren gesichtet und nach Möglichkeit wiederbelebt. Dabei finden sich erstaunlich viele „Plagiatoren per Antizipation“.¹²

Beim „analytischen“ Arbeiten geht es auch um ein neues Lesen bekannter Texte, welches mitunter mehr Möglichkeiten entdeckt, als den Autoren selbst bewusst war, wie François Le Lionnais im ersten Manifest ausführt: „Die analytische Richtung arbeitet über Werke der Vergangenheit, um daran Möglichkeiten zu erkunden, die häufig über das hinausgehen, was die Autoren erahnt haben.“¹³ Der eigentliche Schwerpunkt liegt aber nicht auf dem Blick in die Vergangenheit, sondern vielmehr auf dem „synthetischen“ Arbeiten, wobei es darum geht, neue Wege und Methoden zu finden. So setzt François Le Lionnais im ersten Manifest fort:

Die synthetische Richtung ist ehrgeiziger; sie stellt die wesentliche Bestimmung von OuLiPo dar. Es handelt sich darum, neue Wege zu eröffnen, die unseren Vorgängern unbekannt gewesen sind. Das ist zum Beispiel der Fall bei den Hunderttausend Milliarden Gedichten oder bei den Booleschen Haikus.¹⁴

Die Untersuchungen von OuLiPo sind dabei laut Queneau drei Dinge: naiv, handwerklich und amüsan:

¹² Ebenda, S.10.

¹³ Lionnais, François Le: *La Lipo. (Das erste Manifest)*. In: Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: monholt verlag, 1993, S.20.

¹⁴ Ebenda, S.21.

Nos recherches sont:

1° *Naïves*: [...] Nous essayons de prouver le mouvement en marchant.

2° *Artisanales* – mais ceci n'est pas essentiel. [...]

3° *Amusantes*: tout au moins pour nous. [...]¹⁵

Die Entwicklung neuer Methoden, welche dann für alle ganz frei zu Verfügung gestellt werden, ist OuLiPo sehr wichtig:

Es geht um die „Literarisierung der Literatur“ nicht des Lebens. [...] Hier geht es um literarisches Handwerkszeug, um Verfahren und Methoden, die zur Benutzung und Verwandlung explizit freigegeben sind.¹⁶

Queneau nennt als Ziel der Arbeiten der Gruppe, Autoren neue Strukturen anzubieten, welche Mittel und Hilfe für Inspiration und Kreativität sein sollen:

Quel est le but de nos travaux? Proposer aux écrivains de nouvelles “structures”, de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire : Des soutiens de l'inspiration, pour ainsi dire, ou bien encore, en quelque sorte, une aide à la créativité.¹⁷

Das zur Verfügung stellen von neuen Methoden ist der Gruppe bis heute ein großes Anliegen. So findet man auf der Homepage von OuLiPo unter dem Punkt „contraintes“¹⁸ eine umfangreiche Liste möglicher „Zwänge“, angefangen von „À supposer...“, über „Baobab“, „Poème de bandit“, „Poème de métro“, „Surdéfinitions“, und mehr bis hin zu „X prend Y pour Z“. Zu jeder „contrainte“ findet man eine ausführliche Erklärung und auch Beispiele, sodass einem das Aufgreifen und produktive Weiterverwenden der „contraintes“ so einfach wie möglich gemacht wird.

Besonders an der Herangehensweise von OuLiPo ist auch das gezielte Einbringen mathematischer Strukturen in die Literatur:

¹⁵ Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*, S.322.

¹⁶ Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie*, S.14.

¹⁷ Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*, S.321.

¹⁸ <http://ouliipo.net/fr/contraintes>, 8.4.2014.

Die Oulipiens nehmen für sich in Anspruch, mit dieser Werkstatt ein völlig neues Phänomen entwickelt zu haben, nämlich eine Einrichtung, die mathematische Logik systematisch in die Literatur einführen will.¹⁹

Dies soll zu einer Erweiterung der poetischen Möglichkeiten führen:

Ziel ist es, durch den Einsatz mathematischer Regeln und streng logischer Verfahren die poetischen Möglichkeiten zu erweitern, neue Schreibweisen und literarische Ausdrucksformen zu entwickeln, die jedermann zugänglich und jederzeit nachvollziehbar sind. Das Prinzip des Zufalls und der Inspiration sollen so aus dem literarischen Prozeß ausgeschaltet werden. Das Seminar stellt sich die Aufgabe, mit der Zeit ein ganzes Arsenal an Strukturen, Methoden und Techniken anzulegen, auf die auch zukünftige Schriftsteller zurückgreifen können.²⁰

Michelle Grangaud ist seit 1995 Mitglied bei OuLiPo. Wie Poier-Bernhard betont, schreibt Grangaud keine oulipistischen Texte weil sie Mitglied bei OuLiPo ist, sondern sie wurde zum Mitglied ernannt, da sie oulipistische Texte schrieb:

Michelle Grangaud n'écrit pas des textes oulipiens parce qu'elle appartient à l'Ouvroir de littérature potentielle, mais elle est devenue membre de l'Oulipo, parce qu'elle écrivait des textes correspondant aux conceptions poétiques de ses fondateurs.²¹

Der OuLiPo-Hintergrund von Michelle Grangaud ist gerade in Bezug auf die *Poèmes fondus* von größter Bedeutsamkeit. Denn wie sie selbst sagt, schrieb sie die *Poèmes fondus* ganz ausdrücklich weil sie ein Mitglied von OuLiPo geworden war:

J'ai écrit Poèmes fondus parce que j'étais entrée, en mai 1995, à l'ouliipo, ouvroir de littérature potentielle, fondé en 1962 par Raymond Queneau et François Le Lionnais.²²

¹⁹ Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie*, S.137f.

²⁰ Ebenda, S.134.

²¹ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.119.

²² Grangaud, Michelle, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-556-6>, 11.8.2014.

Die Idee zu den *Poèmes fondus* selbst sei in Zusammenhang mit OuLiPo entstanden: „L'idée d'écrire les Poèmes fondus m'est venue parce que je voulais absolument faire quelque chose pour mes camarades de l'Oulipo.“²³

Auch ihre früheren Werke sind schon oulipistisch, da sie sonst nicht aufgenommen worden wäre. „Schreiben unter Zwängen“ praktizierte Michelle Grangaud schon vor den *Poèmes fondus*, auch wenn sie den Begriff der „Regel“ dafür vorzieht. Diese Regeln stellt sie sich selbst, um nicht völlig alleine schreiben zu müssen, wie Jean-Baptiste Harang erzählt:

[...] elle écrit sous la contrainte, elle n'aime pas le mot contrainte, elle écrit selon des règles. Des règles qu'elle se donne, comme si c'était un autre, pour ne pas avoir à écrire toute seule.²⁴

Wie gerechtfertigt die Aufnahme von Michelle Grangaud zu OuLiPo war, sieht man ganz besonders an den *Poèmes fondus*. Denn mit ihnen schreibt sich Grangaud sehr selbstbewusst in die Tradition von OuLiPo ein und im Gedichtband finden sich immer wieder Querverbindungen zu Autoren oder Werken der Gruppe. Queneau beispielsweise verwendete ein Sonett Mallarmés um daran seine Methode der „Haikuisierung“ vorzuführen²⁵. Und auch Grangaud greift auf ebendieses Sonett zurück. Der Prozess bei Queneau ist ein ganz anderer, die Grundidee ist jedoch dieselbe. Auch die prinzipielle Annahme, dass jeder Text ergänzt oder verbessert werden könne und das Weiterverwenden von bereits vorhandenen Texten für eigene Arbeiten sind ganz typisch für OuLiPo. Beides lässt sich auch an den *Poèmes fondus* beobachten. François Le Lionnais spricht dabei von „Prothesen“:

Wer hat beim Lesen eines Textes – unabhängig von seiner Qualität – noch nicht den Reiz verspürt, ihn durch einige passende Änderungen zu verbessern. Kein einziges Werk entgeht dieser Notwendigkeit. Die gesamte Weltliteratur müßte zum Gegenstand zahlreicher und scharfsinnig ersonnener Prothesen werden.²⁶

²³ Stout, John C.: *Entretien avec Michelle Grangaud*. In: *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*. Hg. von Michael Bishop, Amsterdam, New York : Editions Rodopi, 2010, S.227.

²⁴ Harang, Jean-Baptiste: *Engrangements de Grangaud Coucou des lettres*. Liberation, 19.6.1997, http://www.liberation.fr/livres/1997/06/19/engrangements-de-grangaud-coucou-des-lettres-c-est-dans-les-mots-des-autres-que-michelle-grangaud-tr_209292, 11.8.2014.

²⁵ Mehr hierzu siehe Kapitel 3.5.2. Übersetzung der Form

²⁶ Lionnais, François Le: *Das zweite Manifest*. In: Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: monholt verlag, 1993, S.27.

François Le Lionnais nennt im Anschluss daran zwei Beispiele für solche „Prothesen“, das erste ist von Alexandre Dumas²⁷, das zweite von ihm selbst. Es handelt sich dabei um eine vielzitierte „traduction homophonique“, einer Oberflächenübersetzung, eines Satzes von Keats, in der aus „A thing of beauty“ „Un singe débotté“ wird:

“ Un singe débotté est une joie pour l’hiver ” (François Le Lionnais), est une traduction homophonique du vers fameux de John Keats : A thing of beauty is a joy for ever.²⁸

Und an ebendiese Übersetzung wird man unwillkürlich bei einem Haiku von Grangaud erinnert. Denn die Zusammenführung von „Schönheit“ und „Affe“ im folgenden Haiku nach Baudelaire scheint ein intertextueller Verweis auf François Le Lionnais zu sein:

Elle parfois elle
elle tout quoi tout, lui rien,
la beauté du singe.²⁹

Grangaud führt nun in ihrem Haiku in der letzten Zeile den Satz von Keats und die Übersetzung von François Le Lionnais zusammen, wenn sie von François Le Lionnais den Affen und von John Keats die Schönheit nimmt. Einzig die Reihenfolge der Worte dreht sie um. Noch näher an Le Lionnais und Keats wäre Grangaud mit: „un singe de beauté“. Auch für diesen Satz wären alle Worte im Sonett von Baudelaire vorhanden³⁰. Grangaud entscheidet sich also ganz bewusst dagegen. Die Zeile „la beauté du singe“ rückt die Schönheit stärker in den Mittelpunkt, während bei François Le Lionnais eher der Affe zentral ist. Dieses in-den-Vordergrund-Rücken der Schönheit nimmt Grangaud dann aber selbst wieder im letzten Kapitel „Avec fondu de fondus“ zurück. Denn die drei Worte, die hier von diesem Haiku übrig bleiben, lauten:

beauté parfois rien³¹

²⁷ Vgl. siehe ebenda, S.27.

²⁸ <http://oulipo.net/fr/contraintes/traduction-homophonique>, 12.4.2014.

²⁹ *Poèmes fondus*, S.83.

³⁰ Vgl. siehe Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011, S.82.

³¹ *Poèmes fondus*, S.126.

Ob François Le Lionnais bei seiner Oberflächenübersetzung an das Sonett von Baudelaire gedacht hat, muss Vermutung bleiben, ist aber anzunehmen. Bei Baudelaire wird jedoch nicht Schönheit, sondern Anmut in Verbindung mit dem Affen genannt: „[...] la grâce enfantine du singe.“³² Das Sonett handelt von einer Frau und auch im Haiku ist „elle“ sehr präsent, da es gleich dreimal verwendet wird.

Einen etwas offensichtlicheren Bezug zu OuLiPo findet man in den Propositions zu Beginn der *Poèmes fondus*, wenn Michelle Grangaud Jacques Roubaud zitiert, ebenfalls ein Mitglied von OuLiPo:

3 – De sorte que, comme le dit Jacques Roubaud, un poème ne peut jamais finir.³³

3.2. Sonett

Das Sonett ist eine sehr alte Gedichtform, welche bis heute äußerst lebendig geblieben ist. Borgstedt nennt als Erfinder Giacomo da Lentini, einen Beamten am Hof Kaiser Friedrichs II.:

Das Sonett liegt nach dem ersten Drittel de Duecento unvermittelt als fixierte Form in 35 Exemplaren vor, von denen der größte Teil einem einzigen Autor zugeschrieben wird, der heute allgemein als Erfinder des Sonetts gilt: Giacomo da Lentini, ein hoher Beamter am sizilianischen Hof Kaiser Friedrichs II., dessen Wirken zwischen 1233 und etwa 1245 bezeugt ist [...] ³⁴

Es ist keine Selbstverständlichkeit, dass das Sonett sich auch heute noch so großer Beliebtheit erfreut und so präsent ist. Wie Borgstedt betont, stellt das Sonett in seiner Lebendigkeit eine große Ausnahme dar:

³² Baudelaire, S.82.

³³ *Poèmes fondus*, S.7.

³⁴ Borgstedt, Thomas: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009 (= Frühe Neuzeit Band 138), S.120.

Unter den überlieferten lyrischen Formen nimmt das Sonett heute mehr denn je eine Ausnahmestellung ein. Obgleich das Schreiben in den Bahnen klassischer Genres weitgehend erodiert ist und selbst als traditionalistischer oder postmoderner Gestus des Widerspruchs keine große Signifikanz mehr entfaltet, zeigt das Sonett eine erstaunliche Präsenz.³⁵

Auch Raymond Queneau hält fest, dass es neben dem Sonett noch weitere Gedichte fester Form gebe, wobei das Sonett das einzige sei, welches immer noch in regem Gebrauch ist. Queneau erklärt sich diesen Umstand damit, dass das Sonett eine optimale Lösung der Forderungen der Dichter nach einer festgelegten Form sei, welche auf bewusste oder unbewusste ästhetische Erwartungen antwortet:

Les poèmes à forme fixe obéissent à des règles strictes portant soit sur la longueur des vers employés, soit sur l'ordre, l'alternance ou la répétition de rimes, de mots ou même de vers entiers. Les plus connus sont le triolet, le virelai, le rondel, la villanelle, etc. Ils sont à peu près tous tombés hors d'usage – de l'usage poétique, à l'exception du sonnet, le seul qui soit encore utilisé de nos jours. Pourquoi seul le sonnet a-t-il survécu ? Il y a là un problème de sociologie littéraire ou bien, plutôt, un problème d'ordre mathématique et linguistique, le sonnet apportant une solution optimale à la demande, faite par le poète, d'une forme bien définie répondant à des exigences esthétiques conscientes ou inconscientes.³⁶

Dass sich ausgerechnet Raymond Queneau theoretisch mit dem Sonett befasst, mag vielleicht im ersten Moment überraschen, ist aber eigentlich naheliegend. Denn das Sonett ist, trotz seines hohen Alters, immer auch gerade für experimentelle Autoren interessant gewesen. Im folgenden Zitat stellt auch Borgstedt fest, dass verwandte Genres des Sonetts heute nicht mehr in Gebrauch sind. Im Anschluss daran streicht er hervor, dass das Sonett gerade für Autoren der lyrischen Avantgarde interessant ist und dass es immer wieder ein Ausdruck von Modernität war:

Verwandte Genres aus der Umgebung der frühen Sonettistik wie die mittelalterliche Kanzone oder das ebenfalls von provenzalischen Trobadors entworfene kunstvolle

³⁵ Ebenda, S.1.

³⁶ Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*, S.327.

Gebilde der Sestine spielen seit langem keine nennenswerte Rolle mehr für die Lyrik. Das Sonett dagegen bewegt nach über 750 Jahren weiterhin die Phantasie von Autoren, die sich als lyrische Avantgarde verstehen, und die dabei nicht Traditionspflege im Sinn haben, sondern sich dem literarischen Experiment verpflichtet fühlen. So sehr das Sonett in seiner Geschichte zur Reflexion traditioneller Werte gedient hat, so sehr war es zugleich immer wieder ein spezifischer Ausdruck von Modernität.³⁷

OuLiPo ist nun eine Gruppe, für die das literarische Experiment so zentral wie für kaum eine andere literarische Gruppierung ist. Und wie wichtig gerade auch das Sonett für OuLiPo ist, erkennt man sehr schnell auf der Homepage von OuLiPo, wo zu lesen steht, dass es nichts oulipistischeres als das Sonett geben würde: „Toutes les formes fixes sont, par définition, oulipiennes. Plus oulipien que le sonnet, il n’y a guère.“³⁸ Nach diesem Ausspruch überrascht es nicht, dass sich auch unter den auf der Homepage angeführten „contraintes“³⁹ gleich vier finden, welche schon im Namen einen direkten Bezug zum Sonett aufweisen: „Sonnet à la limite“, „Sonnet dessiné“, „Sonnet irrationnel“ und „Sonnet mince“. Besonders schön ist dabei das „Sonnet dessiné“ von Étienne Lécroart. Die Anweisung dazu lautet: „Créer une bande dessinée dans lesquelles les cases finales de chaque ligne reviennent en rime suivant la structure d’un sonnet.“⁴⁰

Die Form des Sonetts wurde immer wieder von verschiedenen Oulipisten aufgegriffen. Hermann Wetzell macht das besonders komplexe Regelwerk dafür verantwortlich:

Das Sonett als ein so genanntes „Gedicht fester Form“ ist ein besonders komplexes Regelwerk, das sich deswegen auch besonderer Beliebtheit bei oulipistischen Autoren erfreut, dem sich aber Dichter schon seit Jahrhunderten freiwillig unterworfen haben.⁴¹

Das schönste Beispiel für Sonette der Gruppe OuLiPo sind sicherlich die *Cent mille milliards de poèmes* von Raymond Queneau. Jedes dieser 100.000.000.000.000 möglicher Sonette ist

³⁷ Borgstedt: *Topik des Sonetts*, S.1.

³⁸ <http://ouliipo.net/fr/contraintes/formes-fixes>, 8.4.2014.

³⁹ <http://ouliipo.net/fr/contraintes>, 8.4.2014.

⁴⁰ <http://ouliipo.net/fr/contraintes/sonnet-dessine>, 8.4.2014.

⁴¹ Wetzell, Hermann H.: *Das Sonett als contrainte – zu Zanzottos Petrarkismus*. In: *Nach allen Regeln der Kunst. Werke und Studien zur Literatur-, Kunst- und Musikproduktion*. Hg. von Kathrin Ackermann und Susanne Winter, Wien, Berlin: Lit Verlag, 2013, S.33.

ein regelkonformes Sonett, wie Queneau in der Gebrauchsanweisung festhält: „[...] ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu.“⁴² Das Buch sieht so aus, dass Queneau zehn Sonette übereinander legt, wobei man jede Zeile für sich umblättern kann und so immer neue Sonette zusammenstellen kann. Die Lektüre wird dabei beinahe endlos, doch lässt sie sich mathematisch ausrechnen. Queneau rechnet vor, wie lange man für das Lesen aller möglichen Sonette brauchen würde: „[...] il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d’années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).“⁴³

3.2.1. Von Du Bellay bis Mallarmé

Bei den Autoren, welche Grangaud für die *Poèmes fondus* verwendet, handelt es sich nicht um beliebige Autoren, sondern um die großen Autoren der französischen Sonettichtung. Die Autoren sind ebenso bekannt, wie die Werke, aus denen die Sonette stammen. Über Baudelaires *Les Fleurs du Mal* kann man beispielsweise lesen: „Baudelaires *Fleurs du mal*, die wie kaum ein zweites Werk des 19.Jh.s. die Entwicklung der modernen Lyrik bestimmt haben, [...]“⁴⁴ Und um nur noch ein weiteres Beispiel herauszunehmen, im Folgenden die Einschätzung von Klaus Ley, wie bedeutsam *Les Chimères* von Nerval seien:

Elliptische Verkürzung und zugleich ein ins Extreme getriebener Anspielungsreichtum [...] machen *Les chimères* zu einem der vielschichtigsten und bedeutendsten Werke der französischen Lyrik.⁴⁵

Auch die anderen Werke und Autoren zählen zu den bedeutendsten der französischen Lyrik. Hervorzuheben ist, dass Grangaud einzig männliche Autoren auswählt und keine Zeitgenossen, sondern „klassische“ Autoren. *Les Regrets* von Du Bellay erschienen 1558. Die Werke der anderen Autoren stammen alle aus dem 19. Jahrhundert: *Les Chimères* von Nerval

⁴²Queneau, Raymond: *Cent mille milliards de poèmes*. Postface de François Le Lionnais. Paris: Éditions Gallimard, 1961.

⁴³ Ebenda

⁴⁴ Henschen, Hans-Horst und Mehnert, Henning: *Les Fleurs du Mal*. In: : *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.418-422, S.419.

⁴⁵ Ley, Klaus: *Les Chimères*. In: *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.570.

erschienen 1854, *Les Fleurs du Mal* von Baudelaire 1857, *Les Trophées* von Heredia 1893 und die Sonette von Mallarmé 1899.

Grangaud beginnt mit einem Kapitel mit Haiku nach Du Bellay und somit mit dem ältesten Gedichtband. Im weiteren Verlauf hält sie sich aber nicht mehr an die Reihenfolge der Erscheinungsdaten. Die Reihenfolge der Kapitel ist deswegen jedoch keineswegs willkürlich gewählt. Du Bellay am Anfang ist nicht nur der älteste Gedichtband, sondern mit 191 Sonetten auch der umfangreichste. Die Kapitel werden im Verlauf der *Poèmes fondus* immer kürzer und kürzer. Den Abschluss bildet Mallarmé und dieses Kapitel umfasst nur noch neun Haiku. Die Verdichtung und Komprimierung drückt sich also auch in den immer kürzer werdenden Kapiteln aus. Diese sehr unterschiedlichen Kapitellängen hängen nicht allein mit dem Umfang der Ausgangswerke zusammen. Sie gehen auch auf die Regel zurück, dass nur Sonette verwendet werden dürfen. Während beispielsweise in *Les Regrets* von Du Bellay alle 191 Gedichte Sonette sind und damit auch alle von Grangaud verwendet werden, sind in *Les Fleurs du Mal* von Baudelaire nur einige Sonette. Damit fällt ein großer Anteil der Gedichte Baudelaires von vorne herein weg.

Um wieder zurück zu den Autoren und ihrer Beziehung zur Form des Sonetts zu kommen, so ist festzuhalten, dass die Autoren einerseits an der Form des Sonetts festhalten, aber zugleich Neuerungen einbringen und der Lyrik allgemein neue Impulse geben. So gab Du Bellay der Form des Sonetts mit *Les Regrets* ganz neue Anstöße:

Mit der kritisch-aggressiven Schilderung seiner Umwelt begründet er die moderne Form der Satire und eröffnet der bisher hauptsächlich für Liebeselegien verwendeten Form des Sonetts neue Möglichkeiten.⁴⁶

Und auch *Les Chimères* von Nerval bringen Neuerungen in die Lyrik ein:

So markieren Nervals *Chimères* nach einhelliger Meinung den Anfang des „dunklen“ Stils in der französischen Lyrik; auch wurden sie als Musterbeispiel „reiner“ Poesie im

⁴⁶ Ley, Klaus: *Les Regrets*. In: *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.145-155, S.155.

Sinne Mallarmés oder der „*automatischen Niederschrift*“ André Bretons, ja sogar als alchemistische Verschlüsselungen interpretiert, [...] ⁴⁷

Besonders interessant im Zusammenhang mit den *Poèmes fondus* sind zusätzlich noch zwei Aspekte: die besondere Beziehung der Autoren zu der Form des Sonetts und die Tatsache, dass ihre Lyrik oft als ein Verschmelzen und Verdichten beschrieben wird.

Auch für Heredia war die Form des Sonetts besonders wichtig:

Bezeichnend für sein Lyrikverständnis ist die Vorliebe für das Sonett: Zu einer Zeit, da die Poesie bereits begann, alle formalen Fesseln zu sprengen, bemühte er sich wie kein anderer *poète parnassien*, einer der formgebundensten lyrischen Gattungen, dem *sonnet régulier*, neues Leben zu verleihen. ⁴⁸

Wie Klaus Ley meint, habe es Du Bellay gerade verstanden zu verdichten und seine Gedichte würden sich durch Prägnanz auszeichnen:

Sein poetisches Verdienst ist nicht nur die ihm allenthalben gern zugestandene Leichtigkeit und Grazie, die geschmeidige Anverwandlung fremder Bilder und Metaphern, sondern auch die Gabe, einen komplizierten Gedanken, ein vielfältiges Bild, eine beziehungsreiche Erkenntnis in eine prägnante Zeile zu verdichten oder eine ganze Handlung mit einer präzisen Geste, einem konkreten Detail heraufzubeschwören. ⁴⁹

Die Sonette von Nerval beschreibt Klaus Ley gar als ein Verschmelzen:

Religiöse Intuition, Träume, Erinnerungen an exotische Länder, an Liebe und Enttäuschungen, an Krisen drohenden Wahnsinns – das alles verschmilzt in den Gedichten zu einer Einheit, die sich jeder Analyse entzieht, den Leser jedoch mit dem geheimnisvollen Wohllaut ihrer Sprache berückt. ⁵⁰

⁴⁷ Ley, Klaus: *Les Chimères*, S.570.

⁴⁸ Lindner, Hermann: *Les Trophées*. In: *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.486-487, S.487.

⁴⁹ Ley, Klaus: *Les Regrets*, S.155.

⁵⁰ Ley, Klaus: *Les Chimères*, S.570.

Obwohl oder gerade weil alle Autoren so bekannt sind, drängt Grangaud sie fast völlig in den Hintergrund. Die bewusste Verdrängung des Autors durch den Übersetzer lässt sich beispielsweise auch bei Pastiors Petrarca-Übersetzungen beobachten, welche er eben gerade nicht als Übersetzungen bezeichnet. Oskar Pastior wurde 1992 zum Mitglied von OuLiPo ernannt. Seine Haltung gegenüber Petrarca und seinen 33 Gedichten lässt sich durchaus mit der Grangauds zu ihren Autoren vergleichen. In dem Gedichtband *33 Gedichte* wird Petrarca, der eigentliche Urheber der Gedichte, von Pastior ganz bewusst in den Hintergrund gedrängt. Denn zunächst sind alle 33 Gedichte in der Version von Pastior zu lesen und erst danach kommen die Sonette von Petrarca. Im „Nachwort zum Projekt“ schreibt Pastior dazu: „Parallel in diesem Buch ergeht das Angebot, die „entsprechenden“ Sonette im Original zu lesen. Sie werden von meinen Gedichten nicht berührt.“⁵¹

Auch Grangaud zeigt sich den Sonettautoren gegenüber sehr selbstbewusst und geht sogar noch einen Schritt weiter als Pastior. Sie bezeichnet ihre Gedichte im Untertitel zwar als „Traductions de français en français“, die Ausgangssonette sind aber im Band nicht mehr enthalten. Und es werden nur sehr spärliche Verweise auf Autoren und Werke gegeben. Grangaud gibt Hinweise und legt Spuren, doch diesen muss man nicht nachgehen.

Die Namen der Autoren der Sonette werden nur einmal in den Vorbemerkungen der *Poèmes fondus* genannt:

Ils proviennent tous d'une autre forme fixe, le sonnet. Ont été ainsi traduits les sonnets des *Regrets* de Du Bellay, des *Trophées* de Heredia, des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, des *Chimères* de Nerval, et quelques-uns seulement des sonnets de Mallarmé.⁵²

Abgesehen davon sagt Grangaud nichts mehr über die Autoren und die Ausgangssonette. Einzig die jeweiligen Kapitelüberschriften weisen noch darauf hin: Die Titel sind Anagramme der Autorennamen und ihrer Werke. Doch selbst, wenn man die Titel nicht als Anagramme liest, weisen sie noch zahlreiche Hinweise auf das Ausgangswerk auf. In der ersten

⁵¹ Pastior, Oskar und Petrarca, Francesco: *33 Gedichte*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1983 (= Edition Akzente), S.83.

⁵² *Poèmes fondus*, S.8.

Kapitelüberschrift wird dies noch sehr offen gelegt und es wird sogar der Titel des Gedichtbands von Du Bellay, *Les Regrets*, genannt:

D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets⁵³

Übersetzt könnte das so viel wie: „Von einer kleinen Hecke, wenn möglich schön, zum Bedauern“ bedeuten. Das zweite Kapitel nach Heredia heißt:

L'hérédité a des strophes⁵⁴

Übersetzt werden könnte das als „Die Erbschaft hat Strophen“. Bei dieser Überschrift handelt es sich um ein Anagramm, welches folgendermaßen aufgeschlüsselt werden kann:

L'hérédité a des strophes
Les Trophées d'Heredia

Einzig ein „t“ und ein „s“ sind dabei zu viel.

Der Titel des Kapitels nach Baudelaire lautet:

Tableaux du malheur de l'air et du feu⁵⁵

Er lässt sich in etwa mit: „Bilder des Unglücks der Luft und des Feuers“ übersetzen. „Tableaux“ ist ein direkter Verweis auf *Les Fleurs du Mal*, da die Überschrift des zweiten Kapitels „Tableaux parisiens“⁵⁶ lautet. Der Titel bei Grangaud ist kein perfektes Anagramm, geht aber sehr stark auf den Namen Baudelaire ein und lauscht gewissermaßen in ihn hinein, was in ihm zu hören ist:

Tableaux du malheur de l'air et du feu
Les Fleurs du Mal de Baudelaire

⁵³ S.9.

⁵⁴ S.51.

⁵⁵ S.77.

⁵⁶ Vgl. siehe Baudelaire, S.173.

Grangaud zerlegt hier den Namen Baudelaire also in de l'air. Geht man einen Schritt weiter, könnte man auch „beau de l'air“ – „Schöner der Luft“ – entdecken bzw. hören. Dies lässt an das berühmte Gedicht „L'Albatros“ aus *Les Fleurs du Mal* denken, in welchem er den Dichter mit einem Albatros vergleicht. Baudelaire verwendet sogar einmal auch das Wort „beau“ in Bezug auf den Albatros: „Lui, naguère si beau, [...]“⁵⁷ In der Luft ist er ein Prinz, am Boden jedoch völlig unbeholfen und dem Spott der Menschen schutzlos ausgeliefert, da ihn seine riesigen Flügel am Gehen hindern.

Das Kapitel nach Nerval hat die Überschrift:

Des chaînes de livres à la mer⁵⁸

Also „Bücherketten zum Meer hin“, oder „Von den Bücherketten zum Meer hin“. Und auch hierbei handelt es sich wieder um ein Anagramm des Namens des Autors und seines Gedichtbandes:

Des chaînes de livres à la mer
Les Chimères de Nerval

Übrig bleiben hier nur ein „d“, zwei „a“, ein „i“ und ein „s“.

Das fünfte Kapitel geht von einigen Sonetten Mallarmés aus. Es trägt den Titel:

Des pommes et de la marée⁵⁹

Dies kann man mit „Von Äpfeln und von den Gezeiten“ übersetzen. Auch dieses Anagramm ist nicht ganz vollständig auflösbar:

Des pommes et de la marée
Poésies de Mallarmé

⁵⁷ Ebenda, S.20.

⁵⁸ *Poèmes fondus*, S.91.

⁵⁹ S.97.

In „pommes“ hört man natürlich auch noch die „poèmes“ mit. Die Verkürzung von „Mallarmé“ auf „maré“ entspricht der von Grangaud entwickelten „contrainte“ des „Avion“ in dem es darum geht Worte zu verkürzen⁶⁰. Der Name der „contrainte“ ist zugleich ein sehr anschauliches Beispiel seiner selbst. Denn bei „Avion“ handelt es sich um eine Verkürzung des Wortes „abréviation“ (Verkürzung).

3.3. Haiku

Auch wenn das Haiku eigentlich eine sehr alte traditionelle japanische Gedichtform ist, kann man heute schon mit gutem Recht von einer europäischen Haiku-Tradition sprechen. In den 1960er Jahren beschäftigten sich u.a. die Autoren der Beat-Generation im englischen Sprachraum mit dem japanischen Haiku und bis heute lässt sich in zahlreichen europäischen Sprachen ein großes Interesse an der Form des Haiku beobachten. So gibt es zum Beispiel eine deutsche Haiku-Gesellschaft. Ein Mitglied ist Barbara Zeizinger. In ihrem Gedichtband *Weitwinkel nah* finden sich auch einige Haiku, jeweils am Kapitelbeginn. Der Gedichtband beginnt also auch mit einem Haiku:

*Zwischen die Zeilen
fliegt ein Marienkäfer.
Sieben Punkte mehr⁶¹*

Und auch im Spanischen werden Haiku geschrieben, beispielsweise vom ursprünglich aus Kolumbien stammenden Dichter Darley Rojas Castañeda in seinem Gedichtband *Türkisfarbenes Tor*. In dem Band finden sich 12 Haiku und in den „Anmerkungen des Autors“ heißt es dazu:

Haiku: eine poetische Form japanischer Herkunft, die ursprünglich aus fünf, sieben und fünf Schriftzeichen komponiert wurde. Die zwölf Haiku entstanden als Hommage

⁶⁰ Vgl. siehe auch: <http://oulipo.net/fr/contraintes/avion>, 11.4.2014. und Kapitel 6. Einschmelzung: Sonett – Haiku – drei Worte.

⁶¹ Zeizinger, Barbara: *Weitwinkel nah. Gedichte*. Ludwigsburg: Pop Verlag, 2013, S.6.

für Matsuo Basho (1644-1694) und die Generationen von Dichtern, die diese berührende lyrische Form praktiziert haben.⁶²

Wie tief die Form des Haiku bereits im europäischen Raum verwurzelt ist, sieht man auch an einem Autor wie Vladislav Bajac. Er ist ein serbischer Autor, Übersetzer, Vizepräsident des serbischen P.E.N.-Zentrums, hat mehrere Romane verfasst und bereits zweimal beim „Ito En“ Wettbewerb in Tokyo Preise für seine Haiku gewonnen.

Da das ursprüngliche Haiku eigentlich untrennbar mit der japanischen Sprache und Kultur verbunden ist, veränderte sich beim Transfer in europäische Sprachen auch die Form des Haiku. Man kann dabei durchaus von einem Prozess der Übersetzung sprechen. Es wurde versucht, Äquivalente für spezifisch japanische Sprachphänomene zu finden. Die Form, die sich schließlich für das europäische Haiku durchsetzte, ist ein Dreizeiler mit der Silbenanzahl 5-7-5.

Das europäische Haiku weist jedoch häufig einen sehr lockeren Umgang selbst mit diesen wenigen Regeln auf. Jack Kerouac beispielsweise ignorierte die Silbenzahl für seine Haiku vollkommen. Hier ein Beispiel, wie ein solches Haiku aussehen kann:

Well here I am,
2 PM –
What day is it?⁶³

Ein anderes ganz wunderbares Beispiel für den freien und doch respektvollen Umgang mit der Form des Haiku ist das „FOUND FREE-STYLE HAIKU“ des schottischen Künstlers und Dichters Ian Hamilton Finlay:

⁶² Rojas Castañeda, Darley: *Türkisfarbenes Tor. Gedichte*. Hg. von Bernhard Widder. Wenzendorf: Stadtlichter Presse, 2013, S.156.

⁶³ Kerouac, Jack: *Book of Haikus. Edited and with an Introduction by Regina Weinreich*. New York: Penguin Books, 2003, S.10.

FOUND FREE-STYLE HAIKU:

„drift (mist) net“

Model Boats, Volume 42, Number 486⁶⁴

In der Vorbemerkung zu den *Poèmes fondus* sagt Grangaud ausdrücklich, dass die Gedichte dieser Sammlung der Form des Haiku entsprechen würden: „Les poèmes fondus qui composent ce recueil présentent une forme fixe : 5, 7, 5 syllabes, qui est la forme du haïku.“⁶⁵

John Stout spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Grangauds Umsetzung der Form des Haiku eine rein formalistische sei:

Her adaptation of haiku is purely formalist: the haiku's three lines replace the sonnet's fourteen: the twelve-syllable alexandrine is replaced by a line of five syllables followed by a line of seven syllables, followed by a line of five syllables.⁶⁶

Obwohl für die *poèmes fondus* zwei Regeln des Haiku, also die Zeilen- und Silbenanzahl, befolgt werden, meint Grangaud selbst dazu, dass ihre Terzette genau genommen keine Haiku wären:

Malgré l'application de deux règles du haïku, les tercets ainsi obtenus ne peuvent pas être, me semble-t-il, exactement qualifiés de haïkus. En effet, cette méthode strictement fixée ne laisse guère la possibilité de prévoir ni contrôler ce qui sera dit. De sorte que j'ai obtenu des résultats qui tirent plus souvent vers l'aphorisme ou le précepte que vers l'instantané.⁶⁷

⁶⁴ Finlay, Ian Hamilton: *Selections. Edited and with an introduction by Alec Finlay*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012 (=Poets for the millennium; 8), S.250.

⁶⁵ *Poèmes fondus*, S.8.

⁶⁶ Stout, John: *Michelle Grangaud's Oulipian Aesthetics : Anagrams, Inventories, and Poèmes fondus*. In: *Contemporary French Poetics*. Hg. von Michael Bishop und Christopher Elson, Amsterdam, New York: Rodopi, 2002, S.80.

⁶⁷ Grangaud, Michelle: *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets*. In: *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 6, réédition des fascicules n°74 à 85, Bordeaux Cedex : Le Castor Astral, 2003, S.78.

An anderer Stelle spricht sie gar davon, dass ihre Terzette mit ihrer Silbenfolge 5-7-5 das Haiku (fälschlicherweise) imitieren würden: „Les *Poèmes fondus* se composent de tercets qui imitent (faussement) le haïku, avec leur rythmique de 5, 7, 5 syllabes.“⁶⁸

Auch Poier-Bernhard stellt fest, dass die Methode der Übersetzung aus dem Französischen in das Französische sehr weit vom traditionellen Haiku entfernt sei:

Grangaud ne cherche pas simplement à composer des haïkus français bien que la désignation soit, compte tenu du résultat, applicable à un certain nombre des «tercets-haïkus». Mais le procédé d'une «traduction du français en français» déjà utilisé par d'autres Oulipiens, est très éloigné du haïku traditionnel.⁶⁹

3.4. Anagramm

Michelle Grangaud ist eine Spezialistin für Anagramme, wie auf der Homepage von OuLiPo zu lesen ist: „Spécialiste des anagrammes, auxquels elle a consacré plusieurs ouvrages [...]“⁷⁰ Die intensive Auseinandersetzung mit der Form des Anagramms hat Michelle Grangaud stark geprägt. Auf der Homepage ihres Verlages schreibt sie über die *Poèmes fondus*, beginnt aber mit einer Bezugnahme zum Anagramm: „Quitter l'anagramme m'a permis d'en tirer la leçon.“⁷¹

Und das Anagramm ist auch für OuLiPo eine äußerst interessante Form. So findet sich bei Boehncke und Kuhne neben Kapiteln („Regal“ genannt) zu Lipogramm, Palindrom oder Schneeball auch eines zum Anagramm:

Definition: Umstellung einer gegebenen Buchstabenfolge zu einem neuen sinnvollen Wort oder Satz, ohne dabei einen Buchstaben wegzulassen oder hinzuzufügen (Beispiel: Ave – Eva, Lampe – Palme).

⁶⁸ Grangaud, Michelle, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-556-6>, 11.8.2014.

⁶⁹ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.130.

⁷⁰ <http://oulipo.net/fr/oulipiens/mg>, 11.4.2014.

⁷¹ Grangaud, Michelle, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-556-6>, 11.8.2014.

Die ältesten überlieferten Anagramme stammen von Lykóphron von Chalkis (3. Jh. v. Chr.), der seinen Herrscher Ptolemaios als „apo melitos“, d.h. „den honigsüßen“ freundlich verspottete.⁷²

Auch auf der Homepage von OuLiPo findet sich ein Eintrag zum Anagramm, in dem unter anderem zu lesen ist : „Un poème anagrammatique est un poème dont tous les vers successifs sont composés avec les mêmes lettres, mises chaque fois dans un ordre différent.“⁷³ Hier ein Beispiel für ein anagrammatisches Gedicht dieser Art, auch wenn Petra Nagenkögel kein Mitglied von OuLiPo ist. In ihrem Gedichtband *Anagramme. da die bäume, die sprache, ein schlaf* nimmt sie jeweils eine Zeile aus einem fremden Gedicht und variiert diese dann anagrammatisch durch. Die erste Zeile im Gedicht ist übernommen von Michael Donhauser:

Ein Gedicht, etwas Stillgelegtes, Schnee und Landschaft,
angedeutet als Weite,

als sanfte gedachte Gegend, als geteilte Wuestenwelt.
Nachts liest du dich ein,

stauend gleitest du in den Schlaf, das gestaltete,
gewichtete Schweigen. Alle

Tage wiegen dich, alles ist da: lichte Schatten, Luft,
gewesene Gesten. Du landest

in Stille. Sachte legst du leichteste Wege, tastende
Anfaenge, endlich. Du wagst

ein Gedicht, als Weite angedeutet, Schnee und Landschaft,
etwas Stillgelegtes.⁷⁴

⁷² Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie*, S.99.

⁷³ <http://oulipo.net/fr/contraintes/anagramme>, 8.4.2014.

⁷⁴ Nagenkögel, Petra: *Anagramme. da die bäume, die sprache, ein schlaf. Mit Bildern von Karl Hackl*. Salzburg, Wien: Otto Müller Verlag, 2012, S.7.

Das Anagramm kann bewirken, dass die Anzahl möglicher Assoziationen und Bedeutungen zunimmt, wie Poier-Bernhard feststellt:

La forme de l’anagramme constitue le cadre dans lequel les mots contenus peuvent déployer leur potentiel de signification. Par la juxtaposition asyndétique de syntagmes, les polysémies données ne sont pas réduites à une certaine signification; les relations entre les mots ou les groupes de mots n’étant définies que partiellement, la diversité des associations et significations potentielles s’en trouve augmentée [...] ⁷⁵

Die achte der „Propositions“, welche Grangaud den *Poèmes fondus* voranstellt, bezieht sich auf das Anagramm. Sie meint darin, dass man den Gedanken verändern kann, indem man die Worte eines Gedichtes wandern lässt, so wie man ein Wort verändern kann, wenn man die Buchstaben wandern lässt:

8 – On peut changer de pensée en faisant permuter les mots d’un poème, comme on peut changer de mot si on en fait permuter les lettres. ⁷⁶

Und auch Poier-Bernhard hält fest, dass man nicht nur auf der Ebene von Buchstaben von Anagrammen sprechen kann, sondern auch bei größeren sprachlichen Einheiten:

[...] le procédé anagrammatique est d’un côté un procédé analytique – la ligne source est décomposée jusqu’au niveau des lettres –, de l’autre c’est un procédé synthétique – les lettres sont recomposées pour former de nouveau des mots. [...] on peut toutefois s’arrêter au niveau des syllabes ou des mots et former ainsi des anagrammes par la permutation d’unités langagières plus grandes [...] ⁷⁷

Fasst man Anagramme so auf, lassen sich auch die *Poèmes fondus* als zum Teil anagrammatisch bezeichnen, da Grangaud sehr viel über die Reihenfolge der Worte ausdrückt. Allerdings sind sie keine reinen Anagramme, da ja nur eine sehr geringe Wortanzahl aus den ursprünglichen Sonetten übernommen wird.

⁷⁵ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.123.

⁷⁶ *Poèmes fondus*, S.7.

⁷⁷ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.122.

Klassische Anagramme, welche Buchstaben verschieben um neue Worte zu bilden, findet man in den Kapitelüberschriften. Die Titel der einzelnen Teile spielen nämlich auf die Namen der Dichter und die Titel ihrer Gedichtbände an, wie bereits ausgeführt wurde⁷⁸.

Und auch anagrammatische Gedichte sind unendlich, wie Grangaud feststellt: „Le poème anagrammatique, comme tout autre poème, est virtuellement interminable, et comme un tableau, il a besoin d’un cadre.“⁷⁹ Michelle Grangaud führt an dieser Stelle nicht näher aus, was der Rahmen bei einem Gedicht ist. Sie könnte damit den Anhang, „Annexe“, zu einigen ihrer Gedichte meinen, aus dem dieses Zitat entnommen ist. Das Wort „tableau“ lässt sogleich wieder an Baudelaire und seine „Tableaux parisiens“⁸⁰ denken.

3.5. Übersetzung

Wie wichtig Grangaud der Begriff der Übersetzung ist, wird schon alleine durch den Titel ersichtlich: *Poèmes fondus. Traductions de français en français.*

Walter Benjamin beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* auch ganz besonders mit dem Wort an sich. Der Fokus auf das einzelne Wort ist auch für die *Poèmes fondus* ganz zentral. Besonders anschaulich ist der Satz bei Benjamin, in dem er von Wörtlichkeit als einer Arkade spricht: „Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“⁸¹ Und dies ist genau das, was Grangaud mit ihren Haiku macht. Über die kleine Einheit der Worte schafft sie neue Öffnungen und Eingänge, welche in die Sonette führen, aber auch ganz andere Richtungen möglich machen. Denn das Komprimieren, wie es Grangaud mit ihren *poèmes fondus* macht, ist eher ein Erweitern und Ermöglichen, als ein Einschränken.

Benjamin spricht weiters davon, dass sich das Original über die Zeit hinweg verändert und sich damit auch die festgelegten Worte wandeln:

⁷⁸ Siehe Kapitel 3.2.1. Von Du Bellay bis Mallarmé

⁷⁹ Grangaud, Michelle: *Formes de l’anagramme*. In: *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 6, réédition des fascicules n°74 à 85, Bordeaux Cedex : Le Castor Astral, 2003, S.72.

⁸⁰ Vgl. siehe Baudelaire, S.173.

⁸¹ Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8775), S.61.

Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.⁸²

Und diese Beweglichkeit festgelegter Worte ist etwas, das Grangaud ganz besonders fasziniert. Immer wieder schafft sie Konstellationen, in denen die Worte plötzlich allein durch den geänderten Kontext zu einem ganz anderen Wort werden und etwas anderes bedeuten, auch wenn die Wortoberfläche dabei unverändert geblieben ist.

3.5.1. Intralinguale Übersetzung

Die Gruppe OuLiPo beschäftigt sich auch mit intralingualen Übersetzungen. Auf der Homepage von OuLiPo werden drei verschiedene „contraintes“ mit Bezug zum Übersetzen aufgelistet⁸³: „Traduction antonymique“, „Traduction homophonique“, „Transduction“. Die Beispiele für eine „Traduction antonymique“ und eine „Transduction“ sind beide intralingual. Hier die Erklärung für die „Traduction antonymique“:

Dans un énoncé donné, remplacer chacun des mots importants (substantif, verbe, adjectif, adverbe) par un de ses antonymes possibles. Par exemple, la traduction, par Georges Perec, de la première phrase d’*À la recherche du temps perdu*, “Longtemps je me suis couché de bonne heure” donne ; « Une fois, l’autre fit la grasse matinée ». ⁸⁴

Und auch ein Großteil der *Exercices de style* von Raymond Queneau lassen sich als intralinguale Übersetzungen betrachten. In ihnen wird immer das gleiche Ereignis beschrieben, aber jedes Mal in einem ganz anderen Stil. Hier zweimal der erste Satz aus zwei unterschiedlichen Fassungen:

⁸² Ebenda, S.54.

⁸³ Vgl. siehe <http://ouliipo.net/fr/contraintes>, 8.4.2014.

⁸⁴ <http://ouliipo.net/fr/contraintes/traduction-antonymique>, 8.4.2014.

Métaphoriquement

Au centre du jour, jeté dans le tas des sardines voyageuses d'un coléoptère à l'abdomen blanchâtre, un poulet au grand cou déplumé harangua soudain l'une, paisible, d'entre elles et son langage se déploya dans les airs, humide d'une protestation. [...]⁸⁵

Homéoptotes

Un jour de canicule sur un véhicule où je circule, gesticule un funambule au bulbe minuscule, à la mandibule en virgule et au capitule ridicule. [...]⁸⁶

Neben Übersetzungen von einem Stil in einen anderen findet man in den *Exercices de style* aber auch Übersetzungen der Form. Beispielsweise in „Vers libres“ oder, für uns besonders interessant, in „Haï Kai“:

Haï Kai

L'S est-ce
long cou marche pieds
cris et retraite

gare et bouton
rencontre⁸⁷

Grangaud bezeichnet ihren Gedichtband als Übersetzung aus dem Französischen ins Französische. Sie verändert nichts an den Worten selbst. Doch das Französische von Grangaud ist keineswegs dasselbe wie das Französisch von Du Bellay, Heredia, Baudelaire, Nerval und Mallarmé.

⁸⁵ Queneau, Raymond: *Exercices de style*. Paris: Éditions Gallimards, 1947, S.11.

⁸⁶ Ebenda, S.35.

⁸⁷ Ebenda, S.108.

Literarisch wird diese Fragestellung, ob Worte oder ein Werk, welche später nochmals geschrieben werden, noch dieselben sind, nirgends besser überspitzt als in der Erzählung *Pierre Menard, Autor des Quijote* von Jorge Luis Borges. Darin sichtet der Ich-Erzähler den Nachlass Pierre Menards, eines befreundeten Übersetzers, und erklärt dessen größtes Vorhaben, das Verfassen einiger Kapitel des *Quijote* im Original:

Er wollte nicht einen anderen Quijote verfassen – was leicht ist –, sondern *den Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er keine mechanische Übertragung des Originals ins Auge faßte; einer bloßen Kopie galt nicht sein Vorsatz. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war vielmehr darauf gerichtet, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten.⁸⁸

Das Unterfangen von Pierre Menard ist dabei ungleich schwerer, als das von Cervantes:

Den Quijote zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts verfassen war ein begründbares, notwendiges, vielleicht schicksalhaftes Unterfangen; zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ist es nahezu unmöglich. Nicht umsonst sind seitdem dreihundert Jahre voll der verwickeltesten Tatsachen vergangen. Unter ihnen, nur um eine zu nennen, eben der Quijote.⁸⁹

Dafür sei der Quijote von Pierre Menard jedoch ungleich reicher, als der von Cervantes, obwohl sie Wort für Wort identisch sind:

Der Text Menards und der Text Cervantes' sind Wort für Wort identisch; doch ist der zweite nahezu unerschöpflich reicher. [...] Es ist eine Offenbarung, hält man den Quijote Menards vergleichend neben den von Cervantes.⁹⁰

Auch in den *Poèmes fondus* sind die Worte mit denen aus den Sonettbänden ident. Doch nur auf der Oberfläche. Denn in der Zeit, welche inzwischen vergangen ist, sind auch die Worte nicht unverändert geblieben.

⁸⁸ Borges, Jorge Luis: *Pierre Menard, Autor des Quijote*. In: Borges, Jorge Luis: *Die zwei Labyrinthe. Lesebuch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, S.40.

⁸⁹ Ebenda, S.43.

⁹⁰ Ebenda, S.44.

3.5.2. Übersetzung der Form

In ihren Vorbemerkungen zu den *Poèmes fondus* meint Grangaud: „On pourrait dire aussi que le poème fondu est une entreprise de traduction d’un poème dans sa propre langue.“⁹¹ Das Gedicht wird also „in seine eigene Sprache“ übersetzt. Jetzt könnte man sich fragen, was denn eigentlich die Sprache eines Gedichts ist. Sprechen Gedichte eine eigene Sprache? Wie etwas in einem Gedicht gesagt werden kann, hängt sehr stark von der gewählten Form ab. Grangaud entscheidet sich dafür, aus Sonetten Haiku zu machen und bezeichnet diesen Systemwechsel ganz bewusst als Übersetzung. Bedenkt man, wie verschieden gerade diese beiden Formen sind und auf welche lange und voneinander unabhängige Traditionen sie zurückblicken können, so wird schnell klar, dass der Systemwechsel wesentlich mehr Veränderungen mit sich bringt, als es bei einer „gewöhnlichen“ Übersetzung zwischen zwei Sprachen der Fall wäre.

Der Vorgang, einen Text innerhalb einer Sprache von einer Form in eine andere zu übersetzen, ist keine Erfindung von Michelle Grangaud. Dass sie sich dafür entscheidet, und gerade für eine Übersetzung von Sonetten in Haiku, ist kein Zufall sondern eine bewusste Entscheidung. Grangaud schrieb die *Poèmes fondus* als Mitglied von OuLiPo und als solches bezieht sie sich stark auf andere Mitglieder und oulipistische Werke. Schon Queneau haikuisierte ein Sonett von Mallarmé, welches auch Grangaud verwendet. Im Detail handelt es sich dabei um ein anderes Vorgehen, die Grundidee ist jedoch die gleiche. Es ist anzunehmen, dass Grangaud das von Queneau haikuisierte Sonett Mallarmés kannte, bevor sie selbst damit begann, Sonette in Haiku zu komprimieren.

Beide gehen von folgendem Sonett von Mallarmé aus:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d’aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui !

⁹¹ *Poèmes fondus*, S.8.

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.⁹²

Die „Haikuisierung“, welche Queneau vornimmt, besteht darin, dass er das Sonett nur auf die reimenden Worte am Ende komprimiert:

Je vais procéder à un haï-kaisation de ce sonnet, c'est-à-dire que je vais l'effacer en ne conservant que les sections rimantes ; ou bien encore, pour employer un langage mathématique, je vais considérer une restriction de ce poème à ses sections rimantes. (Je me permettrai d'y ajouter une ponctuation subjective.)

*Aujourd'hui
Ivre,
le givre
pas fui !*

⁹² Mallarmé, Stéphane: Poésies. Paris: Flammarion, 1989, S.96.

Lui
se délivre...
où vivre ?
L'ennui...

Agonie
le nie,
pris,

assigne
mépris,
*le Cygne.*⁹³

Grangauds Haiku ist ganz anders, und doch greift sie im Grunde die Idee von Queneau auf und führt sie weiter:

C'est l'hiver. Le lac
est pris sous le givre du
glacier magnifique.⁹⁴

Die Gedichte von Queneau und Grangaud nach dem Sonett von Mallarmé sind völlig verschieden. Aber sie entstanden nach überraschend ähnlichen Vorgaben. Auch Queneau übernimmt die Worte unverändert, die Interpunktion darf aber verändert werden. Im Anschluss an sein „haikuisiertes“ Gedicht stellt sich Queneau die Frage, worin der Sinn dabei liegen würde. Seine Antworten könnten ohne weiteres auch auf die Haiku von Grangaud umgelegt werden:

Quel intérêt ? Primo, j'obtiens un nouveau poème qui, ma foi, n'est pas mal et il ne faut jamais se plaindre si l'on vous offre de beaux poèmes. Secundo on a l'impression qu'il y a presque autant dans la restriction que dans le poème entier ; c'est pourquoi j'ai parlé de redondance. Tertio : sans aller jusqu'à cette limite sacrilège, on peut au

⁹³ Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*, S.335.

⁹⁴ *Poèmes fondus*, S.99.

moins dire que cette restriction éclaire le poème primitif ; elle n'est pas dépourvue de valeur exégétique et peut contribuer à son interprétation.⁹⁵

Laut Queneau würden sich aber nicht alle Gedichte gleichermaßen für eine „Haikuisierung“ dieser Art eignen:

Tous les poèmes ne sont pas haï-kaisables, c'est-à-dire tout poème ne se laisse pas traiter – ou maltraiter ainsi. Tout poème ne résiste pas à un pareil traitement.

L'explication en est simple, je crois ; chez Mallarmé et particulièrement dans les sonnets de Mallarmé, chaque vers est un petit monde, une unité dont le sens vient en quelque sorte s'accumuler dans la section rimante, tandis que chez Racine ou Victor Hugo, plus encore chez Molière ou Lamartine, le sens court en quelque sorte à travers les rimes et ne s'y attarde pas, on ne peut l'y recueillir.⁹⁶

Festzuhalten ist, dass auch Grangaud auf keinen der von Queneau als ungeeignet bezeichneten Autoren für ihre Haiku zurückgreift, obwohl sie die Reime bei ihrer Methode ganz außer Acht lässt.

Dass Gedichte nie enden können und auch die Methoden, die zu ihrer Entstehung beitragen, sich in ständiger Weiterentwicklung befinden, sieht man auch an der Tatsache, dass es auf der Homepage von OuLiPo zur „Haï-kaisation“ bereits eine zweite Variante gibt, die „Tête à queue“: „**Tête à queue** [double haï kai] : prendre le(les) premier(s) mot(s) d'une suite de vers et les coller au(x) dernier(s).“⁹⁷

⁹⁵ Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*, S.336.

⁹⁶ Ebenda, S.337.

⁹⁷ <http://ouliipo.net/fr/contraintes/hai-kaisation>, 8.4.2014.

4. poèmes fondus

„Poèmes fondus“ lautet nicht nur der Titel des 1997 veröffentlichten Gedichtbandes von Michelle Grangaud, es ist auch der Name einer von ihr entwickelten „contrainte“, einer Methode zur Gedichtgewinnung. Wie so oft bei Texten im Umfeld von OuLiPo ist auch die Entstehung eines poème fondu strengen Regeln unterworfen. Diese Regeln betreffen aber ausschließlich den Entstehungsprozess der Gedichte, nicht ihre Rezeption.

Die zwei zentralen Regeln für ein poème fondu betreffen seine Form und die Form des Ausgangsgedichtes, aus welchem es hervorgeht. Das Ausgangsgedicht für ein poème fondu muss ein Sonett sein. Das führt dazu, dass nicht alle Gedichte Baudelaires aus *Les Fleurs du Mal* verwendet werden durften, sondern ausschließlich Gedichte in Sonettform. Damit fehlt z.B. ein so berühmtes Gedicht wie „L’Albatros“ in den *Poèmes fondus*.

So wie das Ausgangsgedicht notwendiger Weise ein Sonett sein muss, muss auch das daraus entstandene poème fondu einer vorgegebenen Gedichtform entsprechen, und zwar der Gedichtform des Haiku. Die Regeln des europäischen Haiku lassen sich vereinfacht zusammenfassen auf den Umfang von jeweils genau drei Zeilen mit der Silbenfolge 5-7-5.

Zwischen diesen zwei Polen, Sonett und Haiku, setzt sich Grangaud noch einige weitere selbstauferlegte Vorgaben, die es zu erfüllen gilt. So muss die Wortoberfläche völlig unverändert bleiben. Einzig Reihenfolge, Groß- und Kleinschreibung und Interpunktion dürfen verändert werden. Sehr viel Wert legt Grangaud darauf, immer wieder Worten trotz augenscheinlicher Unangetastetheit, allein durch den veränderten Kontext eine ganz neue Bedeutung zukommen zu lassen.

Den Titel *Poèmes fondus* könnte man als „verschmolzene Gedichte“ übersetzen. „fondu“ ist dabei ein sehr vielfältiges Wort. Eine Bedeutung ist „geschmolzen“, weiters kann es zugleich „verschmolzen“ und „zerschmolzen“ bedeuten. Also einmal ein Zusammenschmelzen von Verschiedenem und dann ein Auseinanderschmelzen einer Einheit, wie beispielsweise Butter

beim Kochen. Im Klappentext zu *La Bibliothèque Olipienne 6*, worin erstmals Haiku von Grangaud basierend auf Sonetten von Du Bellay veröffentlicht wurden, steht über ihren Beitrag zu lesen: „Où l’on fait fondre comme beurre au soleil les *Regrets* de Du Bellay“⁹⁸

„fondu“ kann auch noch „ineinander übergehend“ oder „verschwommen“ bedeuten. Und auch das trifft sehr gut auf die Haiku von Michelle Grangaud zu. Von der Bedeutung lassen sich die Haiku zumeist schwerer fassen, als ihre Ausgangssonette, einfach da durch den kaum vorhandenen Kontext die Bedeutungsmöglichkeiten der Worte und Wortverbindungen wesentlich offener bleiben. Durch die extreme Komprimierung auf wenige Worte und nur drei Zeilen verschwimmen auch die Grenzen zwischen den einzelnen Haiku. Im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, verschmilzt Grangaud alle Haiku noch weiter in jeweils drei Worte⁹⁹. Dadurch gehen nicht nur die einzelnen Haiku, sondern auch die Kapitel und damit auch die Autoren zunehmend ineinander über.

Die Reihenfolge der Gedichte behält Grangaud bei. Ein Wiederfinden der Ausgangssonette ist daher zwar aufwendig, aber nicht unmöglich. Auch im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, wird die Gedichtreihenfolge beibehalten. Die Reihenfolge der ausgewählten Worte darf und wird jedoch verändert.

Es lässt sich beobachten, dass Grangaud eine besondere Vorliebe für „kleine“ Worte, wie z.B. „Je“ oder „Qui“, hat. Sie meint diese Worte deshalb so zu lieben, da sie, für sich genommen, die ganze Welt sind: „Le mot Je, ou le mot Qui, pris en eux-mêmes, c’est tout le monde, et il est vrai que j’ai une passion pour ces mots-là, parce qu’ils sont tout le monde.“¹⁰⁰ Wie auch Poier-Bernhard festhält, bleibt das „ich“ ohne Kontext offen und kann von jedem eingenommen werden: „Le ‘Je’ hors contexte peut être revendiqué par tout un chacun, il reste ouvert tant qu’il ne se réfère pas à une personne précise.“¹⁰¹ Genau das scheint in der folgenden Zeile, welche die Essenz eines Haiku darstellt und aus dem Kapitel „Avec fondu de fondus“ stammt, ausgedrückt zu werden:

⁹⁸ Grangaud, Michelle: *D’une petite haie*, Klappentext.

⁹⁹ Mehr hierzu siehe Kapitel 5. Avec fondu de fondus.

¹⁰⁰ Grangaud, Michelle: Brief vom 16.7.1997, zitiert nach Poier-Bernhard, Astrid: *Michelle Grangaud – Anagrammes, tercets et autres textes insolites*. In : *Oulipo – poétiques : actes du colloque Salzburg, 23-25 avril 1997*. Hg. von Peter Kuon. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999, S.119-140, S. 135.

¹⁰¹ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.135.

je : aucun nom¹⁰²

Und auch das folgende Haiku scheint die Frage zu stellen, wer das Ich denn sei, findet aber nur Antworten darauf, wer es nicht ist:

Je n'ai je n'ai pas
je ne suis qui est ni vous
ni lui ni lequel.¹⁰³

Die aus diesem Haiku gezogene Zeile im letzten Kapitel findet jedoch eine Antwort auf die Frage, wer das Ich sei:

je est lequel¹⁰⁴

Michelle Grangaud arbeitet in den *Poèmes fondus* stark mit Wiederholungen. Dadurch treten Sprachklang und –rhythmus ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Grangaud äußert sich zur Wiederholung von Worten wie folgt:

[...] j'ai remarqué qu'une des choses très belles, chez Du Bellay [...] c'est sa faculté de répétition. J'ai remarqué la force émotionnelle de la répétition, qui me semble de l'ordre du bégaiement. C'est ainsi que j'en suis venue à travailler non pas directement sur le non-sens, mais sur l'entre-deux, entre sens et non sens.¹⁰⁵

Mit der Wiederholung platziert sie sich und ihre Art zu arbeiten also zwischen Sinn und nicht-Sinn. Die angesprochene Emotionalität von Wiederholungen lässt sich am einfachsten anhand eines Beispiels nachvollziehen. Die folgenden beiden Haiku gehen auf ein und dasselbe Sonett von Du Bellay zurück. Das erste Kapitel nach Sonetten von Du Bellay existiert in zwei verschiedenen veröffentlichten Versionen¹⁰⁶. Das erste Haiku stammt aus *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets*. Das zweite aus den *Poèmes fondus*.

¹⁰² *Poèmes fondus*, S.121.

¹⁰³ S.23.

¹⁰⁴ S.107.

¹⁰⁵ Grangaud, Michelle: Brief vom 16.7.1997, zitiert nach Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.134.

¹⁰⁶ Mehr hierzu siehe Kapitel 8. Du Bellay – Da Capo.

Vous et nous, tous fous,
la chose s'expose en prose,
l'oreille, pareille.¹⁰⁷

Vous dites vous vous
vous vous vous vous vous vous vous,
nous tous, douce chose.¹⁰⁸

In der ersten Fassung arbeitet Grangaud stark mit Reimen. Die Worte reimen innerhalb einer Zeile. In der ersten sind es vier Worte: „Vous“, „nous“, „tous“ und „fous“. In der zweiten Zeile „chose“, „expose“ und „prose“ und in der letzten Zeile reimt „l'oreille“ mit „pareille“. Wiederholung ist in dieser Fassung im Klang der Endreime zu finden. Einzelne Worte wiederholen sich jedoch nicht. Die zweite Fassung wirkt wesentlich gewagter und besteht fast nur aus der Wiederholung des Wortes „vous“. Besonders hervorstechend natürlich die zweite Zeile, in der ausschließlich, und so oft es die Vorgabe der Silbenanzahl zulässt, das Wort „vous“ verwendet wird.

Doch nicht alle Haiku zerfallen gleichsam in Wiederholung und Sprachklang. Einige Haiku bilden auch sehr klare und einfache Sätze:

Sur la neige rouge,
tu rêves que des pas lents
consolent le blanc.¹⁰⁹

Der Kontrast zwischen den beiden Arten von Haiku, semantisch klar wirkenden Haiku und solchen, welche sich fast völlig in reine Klangwiederholungen auflösen scheinen, erzeugt sehr viel Spannung innerhalb des Gedichtbandes.

Wie sie dazu kam, die Syntax in manchen Haiku so stark zu zerstören, erklärt sie in einem Interview mit John Stout. Sie habe zunächst mit zwei Autoren begonnen, die sie sehr schätzt – Du Bellay und Baudelaire, was ihr dann aber zu leicht erschienen war: „Après, je pensais

¹⁰⁷ *D'une petite haie*, S.104.

¹⁰⁸ *Poèmes fondus*, S.40.

¹⁰⁹ S.65.

qu'il était trop facile de faire de la poésie avec des poètes que j'aimais. Alors j'ai pris celui que, vraiment, je déteste : Heredia.¹¹⁰ Und eben diese Auseinandersetzung mit Heredia habe sie auf die Idee gebracht, die Syntax völlig zu zerstören:

[...] pour le vocabulaire j'ai eu plus de mal à en tirer des poèmes fondus que de Du Bellay, à cause des mots que je ne voulais absolument pas employer chez Heredia. D'ailleurs, c'est grâce à lui que j'ai eu l'idée de faire des poèmes où je subvertis complètement la syntaxe. Je démolis. Je fais des haïkus avec les articles, les pronoms, et cetera.¹¹¹

Ihren Gedichten stellt Grangaud in den *Poèmes fondus* einige „Propositions“ vorweg. Auch damit knüpft sie an die Tradition von OuLiPo an. John Stout meint dazu: “In true Oulipian spirit, she offers a sort of „mode d'emploi“ that precedes her poems [...]”¹¹²

Beispielsweise nennt auch Raymond Queneau in seinen *Cent mille milliards de poèmes* in der Gebrauchsanweisung einige Regeln, welche er zu befolgen hatte:

Pour composer ces dix sonnets, il m'a fallu obéir aux règles suivantes :

- 1) Les rimes ne devaient pas être trop banales [...]
- 2) Chaque sonnet devait, sinon être parfaitement translucide, du moins avoir un thème et une continuité, [...]
- 3) La structure grammaticale, enfin, devait être la même et demeurer invariante pour chaque substitution de vers. [...]¹¹³

Grangaud spricht in ihren „Propositions“ einerseits über die Regeln, welche für die Entstehung der Haiku befolgt werden mussten. Und andererseits beschreibt sie besondere Phänomene, welche dabei entstanden sind. Ein Beispiel hierfür wäre die Bedeutungsverschiebungen bei Worten, welche sich auf der Oberfläche überhaupt nicht verändern. In der zweiten Proposition beschreibt Grangaud Gedichte als lebende Organismen:

¹¹⁰ Stout: *Entretien avec Michelle Grangaud*, S.227f.

¹¹¹ Ebenda, S.228.

¹¹² Stout: *Michelle Grangaud's Oulipian Aesthetics*, S.79.

¹¹³ Queneau, Raymond: *Cent mille milliards de poèmes*.

2 – Dans un poème, comme dans un organisme vivant, chaque élément communique avec tous les autres, quelles que soient les positions respectives.¹¹⁴

Kommunikation der Elemente kann auf viele unterschiedliche Weisen erfolgen. Eine Möglichkeit ist das Wiederaufgreifen eines Wortes, wodurch sofort ein großer Bezug zwischen zwei Haiku hergestellt werden kann. Zwischen den nun folgenden beiden Haiku nach Joachim Du Bellay, welche direkt aneinander anschließen, herrscht eine große Nähe, welche durch das Wiederaufgreifen des letzten Wortes „feinte“ im ersten Wort „Feindre“ des zweiten Haiku erzeugt wird:

Éprouve éprouver.
L'œil voit, la douleur se peine,
l'artifice feinte.

Feindre plaindre éteindre
sentir commencer contraindre
penser dispenser.¹¹⁵

Auch kommunizieren die einzelnen Elemente sehr stark über Wortwiederholungen, den Klang und Binnenreime, wodurch die Worte unabhängig von ihrer Bedeutung stärker aneinander gebunden werden. Im ersten Haiku ist gerade die erste Zeile, „Éprouve éprouver.“ durch die Wiederholung besonders auffällig. Im zweiten Haiku kommunizieren die einzelnen Worte noch stärker miteinander. Die erste Zeile sticht durch die Endreime hervor, die zweite durch die Anapher des „co“ und die letzte durch die Dopplung des „penser“, nur getrennt von einem „dis-“.

Die dritte Proposition bringt gewissermaßen den Kern der *Poèmes fondus* und der Methode von Grangaud zur Sprache:

3 – De sorte que, comme le dit Jacques Roubaud, un poème ne peut jamais finir.¹¹⁶

¹¹⁴ *Poèmes fondus*, S.7.

¹¹⁵ S.20.

¹¹⁶ S.7.

Dieses Nicht-enden-können eines Gedichts wird von Grangaud bis an die Spitze getrieben. Einerseits dadurch, dass es von den Haiku nach Du Bellay mehrere Fassungen gibt¹¹⁷. Andererseits mit dem letzten Kapitel „Avec fondu de fondus“, in welchem die Haiku nochmals weiter verschmolzen und eingeschmolzen werden. Die Haiku werden eingeschmolzen in nur mehr je drei Worte und alle Haiku und Kapitel werden weiter zu einem Ganzen verschmolzen¹¹⁸.

Auf die frühere Version des Kapitels nach Du Bellay findet man keinerlei Hinweise in den *Poèmes fondus*. Es werden jedoch sehr wohl andere Werke der Autorin im selben Verlag aufgelistet und mit *Rénaitres*, *anagrammes* auch ein Werk bei einem anderen Verlag – den Editions Echolade¹¹⁹. Die Tatsache, dass es von einem ganzen Kapitel eine zweite Fassung gibt, verändert aber die Wahrnehmung der Haiku grundlegend. Denn damit nimmt man auch alle übrigen Haiku in den anderen Kapiteln nach anderen Autoren nicht mehr als endgültige Lösungen, sondern als eine mögliche Fassung von unzähligen weiteren, wahr.

Dieses Nicht-enden-können wird auch häufig in den Haiku selbst thematisiert. Im folgenden Beispiel heißt es „alles ist ohne Ende. Es ist.“:

Je le reconnais,
jusqu'à moi, je sais, il vient.
Tout est sans fin. C'est.¹²⁰

In der siebenten Proposition stellt Grangaud fest, dass die Worte unterschiedlich denken, je nachdem wie man sie zusammenstellt:

7 – Les mots pensent différemment selon la façon dont on les assemble.¹²¹

Die Anordnung der Worte erscheint für die Haiku fast noch bedeutsamer, als die Auswahl der Worte. Als Beispiel möchte ich eine Zeile aus dem letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, anführen. Die Zeile lautet: „je qui trouve“¹²² Und an dieser Zeile sieht man sehr schön, dass

¹¹⁷ Siehe Kapitel 8. Du Bellay – Da Capo

¹¹⁸ Siehe Kapitel 5. Avec fondu de fondus

¹¹⁹ Vgl. siehe *Poèmes fondus*, S.4.

¹²⁰ *Poèmes fondus*, S.74.

¹²¹ S.7.

¹²² S.106.

auch schon bei drei Worten die Reihenfolge ausschlaggebend ist. Würde man die Worte beispielsweise anders anordnen: „qui je trouve“, würde die Zeile etwas völlig anderes aussagen.

Im letzten Teil „Avec fondu de fondus“ greift Michelle Grangaud diese siebente Vorbemerkung und vor allem das Bild der denkenden Worte wieder auf. Der einzige Unterschied besteht im Singular (das Wort denkt):

le mot pense¹²³

Im Folgenden nun ein Beispiel, wie eine solche Sinnverschiebung durch den veränderten Kontext im konkreten Fall aussehen kann. Das Ausgangssonett stammt von Baudelaire:

L'OUBLI

Le temple est en ruine au haut du promontoire.
Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain,
Les Déesses de marbre et les Héros d'airain
Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire.

Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire,
De sa conque où soupire un antique refrain
Emplissant le ciel calme et l'horizon marin,
Sur l'azur infini dresse sa forme noire.

La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,
Au chapiteau brisé verdir une autre acanthe;

Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux
Écoute sans frémir, du fond des nuits sereines,
La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.¹²⁴

¹²³ S.109.

¹²⁴ De Heredia, José-Maria : *Les Trophées*. Paris : Gallimard, 1981, p. 29.

Die Worte, welche Grangaud für ihr Haiku auswählt, habe ich unterstrichen um den Prozess der Entstehung eines Haiku aus einem Sonett nachvollziehbar zu machen. Das Haiku, welches Grangaud nun aus diesem Sonett macht, lautet:

L'écoute soupire.
Le marin rêve seul à
l'horizon qui fond.¹²⁵

Übersetzen könnte man es mit: „Das Lauschen seufzt. // Der Seemann träumt allein am // Horizont der verschmilzt.“ Die Sinnverschiebung betrifft einmal das Wort „marin“. Aus „Meeres-(horizont)“ wird im Haiku der „Seemann“. Aber auch „écoute“, „rêve“ und „fond“ verändern sich. Aus „écouter“ wird „l'écoute“, aus „le rêve“ „rêver“ und aus „le fond“ wird „fondre“.

¹²⁵ *Poèmes fondus*, S.53.

5. Avec fondu de fondus

Der Prozess des Einschmelzens und Eindickens wird im letzten Teil „Avec fondu de fondus“ weitergeführt. Denn hier werden die Haiku als Ausgangsmaterial verwendet und nochmals zusammengesmolzen. Grangaud schreibt dazu in den Vorbemerkungen zu den *Poèmes fondus*: „Finalement, il ne reste plus qu’à fondre aussi les poèmes fondus, en s’appliquant pour les faire bien revenir.“¹²⁶

Mit diesem Kapitel schafft es Grangaud, eine Essenz der einzelnen Haiku, des eigenen Gedichtbandes und zugleich auch eine Essenz all der großen französischen Sonettiker und ihrer Werke herzustellen. Das Kapitel lässt sich als Langgedicht lesen, welches nicht nur alle vorhergehenden auf Sonette zurück zu führenden Haiku immens verdichtet, sondern auch die verschiedenen Autoren und Gedichtbände zu einem Ganzen werden lässt.

Kehrt man zurück zur Form des Sonetts, so lässt sich das letzte Kapitel vielleicht als Parallele zum 15. Sonett, dem Meistersonett in einem Sonettzyklus, betrachten. Ein Meistersonett setzt sich zusammen aus den jeweils letzten Zeilen der vorhergehenden Sonette. Grangaud setzt ihren Schwerpunkt von Anfang an auf das Wort, nicht auf die Zeile. Infolge dessen wählt sie auch für das letzte Kapitel „Avec fondu de fondus“ aus jedem Haiku jeweils nur drei Worte aus und keine ganzen Zeilen.

Aus jedem dreizeiligen Haiku werden je drei Worte gewählt. Oft wählt Grangaud aus jeder Zeile ein Wort. Das folgende Beispiel ist besonders eindrücklich, da sie hier die am Zeilenanfang stehenden Worte auswählt:

Un peu seul, de loin,
bien que le bien soit le bien,
aspire et désire.¹²⁷

¹²⁶ S.8.

¹²⁷ S.13.

un bien aspire¹²⁸

Aber nicht immer wählt sie jeweils ein Wort pro Zeile:

Muet voit la voix
ne sentant plus ne faisant
que perdre qui prend.¹²⁹

ne voit plus¹³⁰

Wie schon bei der Verwandlung von Sonett zu Haiku behält Grangaud die Reihenfolge der Gedichte bei. Die Reihenfolge der Worte kann sich aber, ebenso wie schon bei der Verwandlung von Sonett zu Haiku, durchaus verändern. Manchmal wählt sie aber auch drei Worte, die schon im Haiku in derselben Reihenfolge nebeneinander zu finden sind. Im folgenden Haiku findet man die Essenz des Haiku: „ainsi voilà ainsi“¹³¹ im Haiku selbst in der dritten Zeile nebeneinander, oder auch diagonal von links oben abwärts in einer Linie:

Ainsi jours ainsi
nuits ainsi voilà ainsi
souvent mieux **ainsi**.¹³²

Die Silbenanzahl spielt jetzt jedoch keine Rolle mehr. Es müssen einzig drei Worte pro Haiku sein. Manche der Haiku-Essenzen sind extrem verkürzt:

le le l'¹³³

Andere wiederum bestehen aus ganzen Worten und damit aus verhältnismäßig vielen Silben:

prendre combattre abandonner.¹³⁴

¹²⁸ S.103.

¹²⁹ S.12.

¹³⁰ S.103.

¹³¹ S.103.

¹³² S.13.

¹³³ S.107.

¹³⁴ S.106.

Die einzelnen Gedichte in diesem Kapitel verschmelzen noch stärker miteinander, als es schon bei den Haiku zu beobachten war. Viele der Zeilen lassen sich zusammenlesen, wie die folgenden zwei Beispiele:

des rêves lents
regardent sans voix¹³⁵

et les appels
de l'ombre¹³⁶

Die nächsten drei Zeilen beziehen sich so stark aufeinander, dass sie wie ein zusammengehöriges Gedicht wirken. Man könnte also sagen, dass Grangaud hier drei Gedichte zu einem verschmilzt:

lumineuse un seul
souvenir un tout
beauté parfois rien¹³⁷

Bei den Haiku, aus welchen diese drei Zeilen gezogen wurden, war dies noch nicht zu beobachten. Sie stehen noch relativ unabhängig voneinander nebeneinander:

Je suis un je fais
un avec un seul – le spectre,
grandeur lumineuse.

Un parfum se cueille
dans la mousseline grise
de tout souvenir.

Elle parfois elle
elle tout quoi tout, lui rien,
la beauté du singe.¹³⁸

¹³⁵ S.120.

¹³⁶ S.123.

¹³⁷ S.126.

¹³⁸ S.83.

Auch die einzelnen Autoren der Ausgangssonette werden einander noch näher gerückt und sind nur mehr mit einem dezenten „*“ voneinander getrennt. Nerval und Mallarmé, die beiden letzten Autoren, werden noch stärker miteinander verschmolzen. Denn die Trennung zwischen beiden ist so unauffällig, dass man sie beinahe überlesen könnte. Die letzte Zeile von Nerval endet mit einem Punkt und die erste Zeile von Mallarmé beginnt mit einem Großbuchstaben:

sur les blancs.

Roule espace nuit¹³⁹

Abgesehen davon geht es in einem durch und es gibt weder eine Leerzeile, noch einen Asterisken als Trennung.

¹³⁹ S.130.

6. Einschmelzung: Sonett – Haiku – drei Worte

Das Komprimieren und Verdichten fasziniert Grangaud ganz besonders. So erfand sie 1999 die „contrainte“ des „Avion“, welche folgendermaßen auf der Homepage von OuLiPo erklärt wird: „Abréviation de mots. Le mot « Avion » est l’abréviation d’abréviation.“¹⁴⁰

In den *Poèmes fondus* führt Grangaud den Prozess der Einschmelzung und Verdichtung immer weiter und hält auch bei den Haiku nicht inne. Nimmt man das Zitat von Jacques Roubaud in den Propositions¹⁴¹ ernst, dass ein Gedicht nie enden könne, so endet zwar der Gedichtband mit der Komprimierung der Haiku in drei Worte, die Verdichtung hört aber selbst dann nicht auf. Sie geht weiter, jedoch nicht mehr im Buch, sondern in den Köpfen der Leser.

Auf den ersten Blick würde man vielleicht erwarten, dass diese extreme Komprimierung sich vorwiegend durch große Verluste auszeichnet. Aber das genaue Gegenteil ist der Fall. Der Verlust des Großteils der Worte aus den Sonetten hat zugleich auch etwas sehr lebendiges an sich. Denn „selbst Verlust lebt“, wie es in einer der Zeilen aus dem letzten Kapitel heißen könnte:

même perte vive¹⁴²

Durch die stark reduzierte Wortanzahl lässt sich bei den verbliebenen Worten häufig eine Zunahme der Bedeutungsmöglichkeiten beobachten. Die Worte sind gleichsam „freier“, da ihre Bedeutung vom sie umgebenden Kontext viel weniger eingeschränkt wird. Dafür möchte ich zwei Haiku als Beispiele bringen. Im ersten ist das „suis“ äußerst mehrdeutig, da es sowohl von „être“ (sein) als auch von „suivre“ (folgen) abgeleitet sein könnte:

¹⁴⁰ <http://oulipo.net/fr/contraintes/avion>, 11.4.2014.

¹⁴¹ Vgl. siehe *Poèmes fondus*, S.7.

¹⁴² S.107.

De loin je ne suis
je suis un peu je ne suis
à la fin moi nul.¹⁴³

Auch in der Erstfassung des Haikus aus *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* ist das „suis“ (hier wird es nur einmal verwendet) mehrdeutig:

Je suis séparé.
La mer me guide, je vais
tendre à l'aventure.¹⁴⁴

Die erste Zeile lässt sich einmal als „Ich bin getrennt.“ lesen und dann auch als „Ich folge getrennt.“ In Zusammenhang mit der zweiten Zeile, in der gesagt wird, dass das Meer führt, scheint die zweite Variante naheliegender, doch die erste ist auch möglich.

Im nächsten Haiku kann man gleich mehrere Worte unterschiedlich lesen: „vole“, „vers“, „dure“ und „part“. Das „vole“ zu Beginn sowohl als „fliegt“, als auch als „stiehlt“. „vers“ ist ebenfalls mehrdeutig. Einerseits der „Vers“, andererseits könnte es auch eine Richtung anzeigen und „in Richtung“ bedeuten. Und auch „dure“ könnte Unterschiedliches heißen: „dauern“ (von „durer“), oder „hart“. „part“ schließlich kann entweder „Teil“ oder „aufbrechen“ (partir) bedeuten, je nachdem mit welchen Worten man es in Verbindung setzt: „plus dure part“ (härterer Teil) oder „part pour tout voir“ (bricht auf um alles zu sehen).

Vole vers sois vers
plus dure part pour tout voir
tant rien sait leur tour.¹⁴⁵

Die Sonette gehen beim Prozess des Einschmelzens keineswegs gänzlich verloren, sondern sind auch noch in den Haiku spürbar. In manchen deutlicher als in anderen, aber sie

¹⁴³ S.19.

¹⁴⁴ *D'une petite haie*, S.85.

¹⁴⁵ *Poèmes fondus*, S.32.

schwingen doch immer im Hintergrund mit. Kennt man die Sonette eines Autors wirklich gut, so kann das Lesen der Haiku zugleich zu einem Erinnern und Neuentdecken werden.

Liest man den ganzen Gedichtband von Grangaud, so liest man eigentlich die fünf Gedichtbände zweimal hintereinander in komprimierter Form. Man könnte die Haiku daher auch als Erinnerungsstützen lesen. Am Schluss genügen drei Worte um nicht allein das Haiku, sondern auch das Sonett wieder hervorzurufen. Damit würden die Haiku gleichsam zu Erinnerungsnotizen werden, anhand derer man sich die Sonette wieder vergegenwärtigen kann. Die *Poèmes fondus* ermöglichen es somit, fünf große Autoren der französischen Sonettdichtung und ihre Werke kompakt in einem Buch zu lesen.

Andererseits behaupten die Haiku aber auch ihre Eigenständigkeit und können sehr wohl nur für sich alleine gelesen werden. Da Grangaud im Buch zwar Hinweise auf die Ausgangstexte und –autoren gibt¹⁴⁶, diese aber äußerst spärlich oder dezent ausfallen, ist davon auszugehen, dass sie zunächst möchte, dass ihre Gedichte für sich wirken dürfen. Will man Sonette und Haiku parallel lesen, so ist das möglich, da Grangaud den Bezug bekannt gibt und nicht gänzlich verheimlicht. Es erfordert aber einiges an Aufwand, da die Ausgangssonette nicht im Band enthalten sind und man sich daher zunächst erst einmal die Gedichtbände mit den Sonetten besorgen muss.

Die gegenteilige Bewegung der Komprimierung der Form, welche Grangaud mit ihrer Einschmelzung von Sonetten vollzieht, lässt sich bei Enzensberger beobachten. Bei ihm kommt es zu einer Expansion der Form, welche fast schon die Ausmaße einer Explosion annimmt. Er macht nämlich aus dem Sonett „Then hate me when thou wilt, - if ever, now –“ von William Shakespeare vierzehn Gedichte, indem er neben jede Zeile von Shakespeare dreizehn unterschiedliche Übersetzungsvarianten stellt¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Vgl. siehe Kapitel 3.2.1. Von Du Bellay bis Mallarmé

¹⁴⁷ Vgl. siehe Thalmayr, Andreas: *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen Gedichte zu lesen*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1990, S.362-375.

6.1. Verschmelzung

In den *Poèmes fondus* kommt es zu einer extremen Verschmelzung und Komprimierung. Zunächst wird aus den Sonetten eines Gedichtbandes ein Langgedicht, bestehend aus einzelnen Haiku. Schlussendlich werden dann alle Autoren zu einem einzigen Langgedicht zusammengeschmolzen, in dem Grangaud von jedem Haiku nur eine Zeile, genauer jeweils nur drei Worte, übernimmt. Verschmelzung und Eindicken, so lässt sich der Vorgang am besten beschreiben.

Die Haiku kann man einerseits jedes für sich lesen, andererseits schafft Michelle Grangaud mit der Gesamtheit der Haiku, basierend auf den Sonetten eines Dichters, auch ein ganz neues Gedicht. Jedes Haiku ist eine Essenz eines Sonetts. Die Kapitel lassen sich dann als eine Essenz eines ganzen Gedichtbandes lesen. Und mit dem letzten Kapitel „Avec fondu de fondus“ erzeugt Grangaud gar eine Essenz aller Autoren und ihrer Gedichtbände und zugleich auch eine Essenz ihres eigenen Gedichtbandes.

Den Zusammenhalt zwischen den einzelnen Haiku stellt sie mit verschiedenen Mitteln her. Das wären einerseits eine bewusste Beschränkung des Wortschatzes durch mehrmaliges Aufgreifen einzelner Worte. Andererseits arbeitet sie auch sehr stark mit dem Klang der Worte.

Der Wortschatz der Haiku ist oft wesentlich geringer, als notwendig wäre. Die mögliche Wortanzahl wird schon durch das Einhalten der Silbenanzahl stark eingeschränkt. Gerade durch das mehrmalige Wiederholen einzelner Worte innerhalb eines Haiku schränkt Grangaud die ihr zur Verfügung stehende Wortanzahl häufig noch zusätzlich ein.

Die folgenden Beispiele zur Bedeutsamkeit des Wortklangs kommen alle aus Haiku nach Heredia. In einzelnen Zeilen kommt es zu einer Art Binnenreim in Form von Anaphern: „La flamme flamba, [...]“¹⁴⁸ und Endreimen: „L’ombre sombre dort, [...]“¹⁴⁹. Den dunklen Schatten findet man auch in einem anderen Haiku wieder: „[...], l’ombre est sombre, [...]“¹⁵⁰. Hier wird also nicht nur der Klang im Kleinen, sondern auch die Wortkombination als Ganzes

¹⁴⁸ *Poèmes fondus*, S.71.

¹⁴⁹ S.72.

¹⁵⁰ S.73.

wiederholt. Es kann auch zu einer Verschränkung von Anapher und Endreim innerhalb einer Zeile kommen: „[...] La brume fume fumante, [...]“¹⁵¹

Zu starken Klangwiederholungen kommt es auch, wenn Worte ganz einfach mehrmals hintereinander auftauchen: „Là la là la là“¹⁵² oder auch: „Il a il a il // vu le la le qui et qui [...]“¹⁵³

Häufig reimen auch Worte, die räumlich eigentlich viel zu weit auseinander stehen, über mehrere Haiku hinweg. Ein Beispiel hierfür wäre „souple“ mit „aspire“. Beide stehen auf der gleichen Seite, „souple“ findet sich aber im obersten Haiku: „L’écoute soupire. [...]“¹⁵⁴, „aspire“ erst im vierten von oben: „[...] Le temps // aspire au sommeil.“¹⁵⁵

Wiederholung kann auch wesentlich deutlicher im Schriftbild, als im Klang der Worte hervortreten. Beispielsweise werden „fin“ und „finit“ in: „[...] la fin finit, [...]“¹⁵⁶ ganz anders ausgesprochen, obwohl sie vom Schriftbild her sehr stark übereinstimmen.

6.2. Idee der Essenz

L’essence est en feu. [...]“¹⁵⁷

Die Essenz steht in Flammen. Diesen Satz kann man in einem Haiku nach Du Bellay lesen. Und um eben diese Entflammbarkeit der Essenz scheint es Grangaud bei ihrem Prozess des Komprimierens und immer weiter Komprimierens zu gehen.

Astrid Poier-Bernhard verwendet das Wort „extrahieren“ für den Vorgang der Auswahl von Worten aus den Sonetten: „Grangaud extrait des mots (en tout dix-sept syllabes) d’un sonnet

¹⁵¹ S.73.

¹⁵² S.62.

¹⁵³ S.72.

¹⁵⁴ S.53.

¹⁵⁵ S.53.

¹⁵⁶ S.73.

¹⁵⁷ S.34.

et compose à partir de là un nouveau poème, un *poème fondu*.¹⁵⁸ Wahrscheinlich kam sie gerade auf dieses Wort, da es auch Grangaud selbst in den Vorbemerkungen zu *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* verwendet. Die erste der Zusatzregeln, welche in den *Poèmes fondus* nicht mehr zu finden ist, lautet hier: „- de chaque sonnet, extraire un tercet en forme de haïku, c'est-à-dire respectant le décompte syllabique 5/7/5“¹⁵⁹

In der Literatur ist die Idee der Essenz häufig anzutreffen. Ich möchte an dieser Stelle nur ein Romanbeispiel anführen: den *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman* von Franz Werfel.

Im *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman* von Franz Werfel findet sich der Protagonist F.W. unversehens sechzig- bis hunderttausend Jahre oder mehr in der Zukunft wieder. Die Idee der Essenz taucht schon relativ am Anfang des Romans auf, wenn F.W. zu einem Gastmahl geladen wird. Zunächst wundert sich F.W. vorwiegend darüber, dass nur mehr flüssige Nahrung zu sich genommen wird und wie gering die Menge ist:

Das Mahl hatte begonnen. Es bestand aus sechs Gängen, von denen jeder in andersfarbigem und andersgeformtem Kristall gereicht wurde, dessen Hohlraum nicht viel größer war als der eines Eierbeckers. Man merkt somit bereits, daß die Speisenfolge aus einer Reihe von Getränken bestand, aus drei sehr heißen und drei eiskalten.¹⁶⁰

Erst allmählich wird ihm bewusst, dass es sich dabei um eine Essenz handelt, einer der Gänge ist beispielsweise das Meer an sich:

Es wurde uns hier ein Maximum von Substanz in einem Minimum von Materie serviert. Und weil bereits vom Meere die Rede ging, so muß ich es verkünden, daß der zweite Gang, jenes ziegelrote Süppchen im dicken Kristall, das Meer an sich war. [...] Jeder der sechs Gänge entfaltete sich so zu einer geistigen Einverleibung, zu einer erkennenden Einversinnlichung bedeutsamer Substanzen kraft des Geschmackes. Man nahm ein Schlückchen zu sich, zwei, drei Tropfen. Diese Tropfen vergingen auf der Zunge und verbreiteten ihre Wärme oder Kälte, je nachdem, durch den ganzen Organismus wohlig bis in die Finger- und in die Zehenspitzen. [...] Zugleich aber mit der physischen Lust

¹⁵⁸ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.130.

¹⁵⁹ *D'une petite haie*, S.77.

¹⁶⁰ Werfel, Franz: *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, S.73.

durchdrangen die angenehmsten Vorstellungs- und Bilderreihen den Geist, so daß ich wie alle andern Teilnehmer allgemach jedem einzelnen Tropfen dieses wahrhaft mentalen Mahls nachhing, nachsann, nachträumte.¹⁶¹

6.3. Das Wort im Wandel

Michelle Grangaud spricht von sich selbst als Literatur-Parasiten: „Je suis un parasite en littérature, j'écris à partir de ce qu'écrivent les autres.“¹⁶² Sie verwendet Gedichte anderer Autoren als Ausgangsmaterial für ihr eigenes Schreiben. Alle Worte, die in den Gedichten der *Poèmes fondus* verwendet werden, stammen aus Sonetten anderer Autoren. Grangaud „erfindet“ also kein einziges der Worte. Deswegen ist sie jedoch keineswegs ohne Stimme, macht sie sich das fremde Wortmaterial dabei doch ganz zu Eigen.

Die Übersetzung von einer Form in die andere innerhalb einer Sprache führt zu einer Befreiung der Worte. Poier-Bernhard spricht davon, dass Grangaud die Worte in gewisser Weise von ihrem textuellen Kontext, ihrer Funktion und ihrer Bedeutung befreit:

Grangaud libère les mots en quelque sorte de leur contexte textuel, de leur fonction et de leur signification, pour leur rendre, dans la perspective du poème à composer, leur potentiel intégral.¹⁶³

Der von Grangaud verwendete Wortschatz ist geringer, als er sein müsste, da Grangaud sehr stark mit Wiederholungen arbeitet und einzelne Worte auch mehrmals in einem Haiku verwendet (aber natürlich niemals öfter, als sie im Sonett vorhanden sind). Im folgenden Beispiel werden nicht nur einzelne Worte, sondern auch Wortkombinationen – die Verbindung „nous trop“ – wiederholt:

¹⁶¹ Ebenda, S.75f.

¹⁶² Grangaud, Michelle, zit. nach: Harang, Jean-Baptiste: *Engrangements de Grangaud Coucou des lettres*.

¹⁶³ Poier-Bernhard: *Michelle Grangaud*, S.131.

Nous nous même nous
ceux trop nous notre nous trop
nous trop nous trop nous.¹⁶⁴

Doch nicht nur innerhalb einzelner Haiku, auch zwischen den Haiku werden Worte immer wieder aufgegriffen. Durch diese vielen wiederkehrenden Worte liest man die einzelnen Kapitel verstärkt als ein langes, aber zusammenhängendes Gedicht, welches sich aus vielen Haiku zusammensetzt. Mittels Wiederholungen von Worten und Wortkombinationen stellt Grangaud eine starke Verbindung zwischen den einzelnen Haiku her und beim Lesen kommt es zu vielen Momenten des Wiedererkennens. Infolge der starken Komprimierung werden die Autoren fassbarer. Der Eindruck, der beim Lesen eines Kapitels entsteht, ist wesentlich einheitlicher, als wenn man alle Sonette des Autors in einem lesen würde. Dazu trägt gerade das verwendete Wortmaterial bei. Die Worte, die sich besonders häufig wiederholen, unterscheiden sich von Kapitel zu Kapitel. Dadurch vermeint man die Stimmen der unterschiedlichen Autoren zwischen den Gedichten vernehmen und unterscheiden zu können. Der Eindruck, klar erkennbare Stimmen der Autoren hinter den Haiku wahrnehmen zu können, lässt sich an vielen Details festmachen. Beispielsweise auch, wenn man sich die vorkommenden Farben genauer ansieht. Hier gibt es große Unterschiede zwischen den Autoren. Bei Baudelaire überwiegen Rot und Schwarz, meist in Kombination. Bei Nerval kommen neben der Farbe Weiß nur helle Farben vor. Die Farbe Weiß lässt sich nun wieder auf die Literatur und das Schreiben beziehen, wenn man dabei an das Weiß der leeren Seite oder an das Weiß der Seite gerade rund um Gedichte denkt. In zwei der dreizehn Haiku nach Nerval taucht Weiß auf.

Toujours seule seul
roses rose rose rose
violet blanches blancs.¹⁶⁵

Die häufige Wiederholung des Wortes „Rose“ lässt an Gertrude Stein denken:

¹⁶⁴ *Poèmes fondus*, S.40.

¹⁶⁵ S.93.

[...] Rose is a rose is a rose is a rose.
Loveliness extreme.
Extra gaiters.
Loveliness extreme.
Sweetest ice-cream.
Page ages page ages page ages. [...]"¹⁶⁶

Bei Grangaud ist es aber nicht eine Rose, die immer eine Rose ist, sondern eine Anzahl von Rosen, welche jedoch jede für sich alleine bleiben und keine Einheit bilden. Dieses Haiku ist das letzte auf der ersten Seite des Nerval-Teils und es stellt auch eine große Nähe zum ersten Haiku der Seite her:

Tour à tour à tour
je suis deux fois je suis j'ai
et j'ai la nuit seule.¹⁶⁷

Und zwar einmal mit den ersten Worten „Toujours“ und „Tour“ und dann mit dem Wiederaufgreifen des Wortes „seul“ bzw. „seule“.

Verfolgt man die Worte auf ihrem Weg von einer Form in die andere, so lässt sich häufig beobachten, dass sie dabei zwar äußerlich unverändert bleiben, sich die Bedeutung jedoch mitunter sehr stark verändern kann. Veränderte oder neue Bedeutungen kommen vor allem durch den neuen Kontext oder auch durch Berücksichtigung des Klangs der Worte zustande. Im folgenden Haiku nach Baudelaire lassen sich die beiden Worte am Ende der zweiten Zeile auch zusammenziehen. Aus „comme un“ wird damit „commun“:

Comme comme comme
le sens est comme comme un
et d'autres répondent.¹⁶⁸

¹⁶⁶Stein, Gertrude: *Sacred Emily*. In: Stein, Gertrude: *Geography and Plays*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993, S.187.

¹⁶⁷*Poèmes fondus*, S.93.

¹⁶⁸ S.79.

Worte können alleine durch den Kontext eine ganz andere Bedeutung erhalten. Dies lässt sich beim folgenden Beispiel sehr schön am Wort „bois“ in der ersten Zeile des Sonetts von Baudelaire beobachten. Frei übersetzt bedeutet die erste Zeile soviel wie: „Große Wälder, ihr erschreckt mich wie Kathedralen“:

OBSESSION

Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l’orgue ; et dans nos cœurs maudits,
Chambres d’éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos *De profundis*

Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes,
Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer
De l’homme vaincu, plein de sanglots et d’insultes,
Je l’entends dans le rire énorme de la mer.

Comme tu me plairas, ô nuit ! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu !
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.¹⁶⁹

Grangaud verwendet nun das Wort „bois“ ebenfalls in ihrem Haiku, selbstverständlich vollkommen unverändert, was die Oberfläche des Wortes anbelangt. Auch vom Klang her verändert sich das Wort durch den Transfer in das Haiku nicht. Was die Bedeutung betrifft, handelt es sich allerdings um ein ganz anderes Wort. Denn bei ihr sind keine Wälder sichtbar, sondern aus dem „bois“ wird eine Tätigkeit: „trinken“ – „du trinkst das Meer,“:

¹⁶⁹ Baudelaire, S.158 und 160.

La nuit, dans le noir
plein d'échos, tu bois la mer,
ce vide connu.¹⁷⁰

Bedeutungsveränderungen von Worten, welche auf der Oberfläche unverändert bleiben, alleine durch den geänderten Kontext findet man nicht nur zwischen Sonett und Haiku, sondern auch zwischen Haiku und den drei Worten Essenz daraus. Im folgenden Haiku, welches auf einem Sonett von Du Bellay basiert und den daraus gezogenen drei Worten verändert sich die Bedeutung des Wortes „traverse“ zwischen dem Haiku und den drei Worten.

Traverse la terre.
Celui qui pense possède
la rive et le fleuve.¹⁷¹

pense la traverse¹⁷²

Bei der Umwandlung von Sonett in Haiku hatte sich die Bedeutung des Wortes „traverse“ noch nicht verändert. Im Sonett von Du Bellay lautet die Zeile, in der das Wort zu finden ist: „Que mon fleuve traverse“¹⁷³

Im nächsten Beispiel tauschen die Worte „aveugle“ und „fuyant“ gewissermaßen die Rollen. Im Haiku ist es „flüchtend“ und „der Blinde“, bei den drei Worten wird daraus „der blinde Flüchtende“:

Inconsant, le cœur,
heureux, fuyant. Un enfant
suit des yeux l'aveugle.¹⁷⁴

le fuyant aveugle¹⁷⁵

¹⁷⁰ S.87.

¹⁷¹ S.14.

¹⁷² S.104.

¹⁷³ Bellay, Joachim Du : Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Défense et Illustration de la Langue française. Paris: Éditions Gallimard, 1967, S.81.

¹⁷⁴ *Poèmes fondus*, S.15.

6.4. Das Gedicht im Wandel

In gewisser Weise kann man die Haiku als Antworten auf die Sonette lesen:

Qui vient à répondre,
je sais qui parle. La voix
vient d'où vient le vent.¹⁷⁶

Michelle Grangaud bemühte sich nach eigenen Angaben gerade darum, dass ihre Haiku anders als die Ausgangssonette werden. Sie habe angestrebt, dass die Ausgangssonette im Idealfall nicht mehr zu erkennen seien:

Le poème fondu, c'était relativement facile. Ce qui est peut-être le moins évident, est de faire un texte vraiment différent par rapport à l'original. Dans l'idéal, j'aurais voulu qu'on ne puisse pas reconnaître les sonnets d'origine. En fait, il y en a où on les reconnaît quand même, du moins quand on les connaît.¹⁷⁷

Aber auch der Versuch der Abgrenzung stellt eine intensive Bezugnahme dar. Die Haiku beziehen sich immer auf die Ausgangssonette, auch wenn sie mit allen Mitteln versuchen, diese Beziehung zu verbergen. Michelle Grangaud behauptet die Eigenständigkeit ihrer Gedichte. Die Haiku wollen und können für sich stehen. Zugleich aber tritt Grangaud mit ihnen in einen Dialog mit den Sonettautoren ein. Dieser Dialog ist einerseits sehr persönlich, da beispielsweise Du Bellay und Baudelaire Autoren sind, die Grangaud seit ihrem vierzehnten Lebensjahr begleiten und begeistern¹⁷⁸. Zugleich ist es aber auch ein Dialog zwischen Gegenwart und Tradition.

Die Art und Weise, wie sich die Haiku auf die Ausgangssonette beziehen, kann ganz unterschiedlich sein. Manche lassen sich tatsächlich als Essenz des Sonetts lesen. Andere wiederum scheinen dem Sonett zu widersprechen oder seine Aussage zu unterlaufen.

¹⁷⁵ S.104.

¹⁷⁶ S.30.

¹⁷⁷ Stout: *Entretien avec Michelle Grangaud*, S.227.

¹⁷⁸ Vgl. siehe ebenda, S.227.

Vom folgenden Sonett Baudelaires bleibt die Grundstimmung auch im Haiku erhalten:

TRISTESSE DE LA LUNE

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse ;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil.¹⁷⁹

Das Haiku nach diesem Sonett lautet:

De molles visions
de loin de lune des yeux
montent du sommeil¹⁸⁰

Die Essenz dieses Haiku und auch des ihm zugrunde liegenden Sonetts ist dann im letzten Kapitel zu finden:

sommeil de lune¹⁸¹

¹⁷⁹ Baudelaire, S.138 und 140.

¹⁸⁰ *Poèmes fondus*, S.85.

Drei Worte, die doch ein ganzes Gedicht auf den Punkt bringen, zusammenfassen und die Stimmung wiedergeben.

Andere Haiku wiederum kontrastieren oder spiegeln das Ausgangssonett. Dies lässt sich beispielsweise am Sonett „Correspondances“ von Baudelaire beobachten:

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers de forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion de choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.¹⁸²

„Correspondances“ ist eines der bekanntesten Sonette von Baudelaire. Dieser Tatsache ist sich Michelle Grangaud sehr bewusst, wenn sie es sich zu Eigen macht und kontrastiert:

Comme comme comme
le sens est comme comme un
et d'autres répondent.¹⁸³

¹⁸¹ S.127.

¹⁸² Baudelaire, S.22.

Während im Sonett von Baudelaire großer Wert auf exakte Benennungen gelegt wird und nur Besonderes (hautbois) und Edles (musc) aufgelistet wird, lässt Michelle Grangaud Baudelaire in ihrem Haiku gewissermaßen um Worte ringen und sogar ins Stottern geraten.

Schlussendlich wird er gar von anderen unterbrochen. Der Versuch festzumachen und zu definieren scheitert hier. Der Sinn lässt sich einfach nicht mehr fassen. Und nicht alleine, dass Grangaud Baudelaire nach Worten suchen lässt, auch ist ihr Haiku „fehlerhaft“, da die Silbenzahl 5-7-5 hier nicht eingehalten wird. Dieses Haiku wird dann weiter komprimiert in die folgende Zeile:

Un est autres¹⁸⁴

Dies kann man einmal als Zusammenfassung des Sonetts von Baudelaire auffassen. Denn in ihm beschreibt er, indem er Vergleiche zu anderen Gegenständen zieht. Ein Gegenstand ist also wie mehrere andere. Duft beispielsweise vergleicht er mit Klang und Farben.

Andererseits lässt sich das Gedicht auch auf die Methode von Grangaud umlegen, wenn man das „un“ auf ihre Gedichte bezieht. Denn diese Zeile ist eine einzelne Zeile, aber zugleich die Essenz des Haiku, welches wiederum eine Einschmelzung des Sonetts ist. Die Zeile ist also immer eins und mehrere zugleich. Und das trifft selbstverständlich auch auf alle anderen Zeilen und Haiku in den *Poèmes fondus* zu.

Die Erkennbarkeit der Ausgangssonette beim Lesen der Haiku ist unterschiedlich. Die Vorliebe Grangauds für „kleine“ Worte, wie beispielsweise Artikel, und das Vermeiden von Schlüsselworten macht das Wiedererkennen schwieriger.

Im folgenden Haiku nach einem Sonett von Du Bellay ist Erkennbarkeit durch das Verwenden von Schlüsselworten jedoch eindeutig gegeben. Denn das Schlüsselwort des Sonetts 79 ist unumstritten das Wort „n’écris“:

Je n’écris n’écris
n’écris n’écris je n’écris
écris-je n’écris.¹⁸⁵

¹⁸³ *Poèmes fondus*, S.79.

¹⁸⁴ S.124.

¹⁸⁵ S.26.

Wie groß die Nähe zum Ausgangssonett ist, sieht man sofort:

Je n'écris point d'amour, n'étant point amoureux,
Je n'écris de beauté, n'ayant belle maîtresse,
Je n'écris de douceur, n'éprouvant que rudesse,
Je n'écris de plaisir, me trouvant douloureux :

Je n'écris de bonheur, me trouvant malheureux,
Je n'écris de faveur, ne voyant ma princesse,
Je n'écris de trésors, n'ayant point de richesse,
Je n'écris de santé, me sentant langoureux :

Je n'écris de la cour, étant loin de mon prince,
Je n'écris de la France, en étrange province,
Je n'écris de l'honneur, n'en voyant point ici :

Je n'écris d'amitié, ne trouvant que feintise,
Je n'écris de vertu, n'en trouvant point aussi,
Je n'écris de savoir, entre les gens d'Église.¹⁸⁶

Grangaud bricht die ausweglose Verweigerung des Ichs etwas, indem sie in der letzten Zeile ihres Haiku mit „écris-je“ eine Frage einbaut. Die aus dem Haiku gewonnene Zeile im letzten Kapitel sagt etwas anderes aus. Das Sonett spielt mit dem Gegensatz, dass es aufzählt, über was es nicht schreibt, aber dennoch schreibt, denn sonst gäbe es das Gedicht ja nicht. Diesen Widerspruch arbeitet Grangaud mit der eingeschobenen Frage in ihrem Haiku heraus. In der Zeile aus dem Haiku führt sie aber das Nicht-schreiben-können performativ vor. Denn hier kann sich das Ich nicht mehr ausdrücken. Es kann wirklich nicht schreiben und scheitert am Versuch, sich auszudrücken:

je n' n'¹⁸⁷

¹⁸⁶ Du Bellay, S.121.

¹⁸⁷ *Poèmes fondus*, S.108.

7. Selbstreflexivität in den Gedichten

Das Thematisieren der eigenen Verfahrensweise im Text selbst ist etwas, das gerade bei experimenteller Literatur häufig zu beobachten ist. Da Michelle Grangaud Mitglied bei OuLiPo ist, möchte ich ein berühmtes Beispiel aus dieser Gruppe anführen: *La disparition* von Georges Perec. Der Roman ist ein Lipogramm und verzichtet völlig auf den Vokal „e“. Dieses Fehlen wird jedoch ständig thematisiert, ohne dass es ausgesprochen werden kann, da der Vokal ja nicht genannt werden darf. Ich möchte an dieser Stelle nur drei relativ beliebig ausgewählte Beispiele nennen, wie solche Verweise auf das fehlende „e“ im einzelnen Fall aussehen können. Eine Möglichkeit, über das „e“ zu sprechen, ohne es auszusprechen, ist die Umschreibung seines Aussehens: „Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir.“¹⁸⁸ Häufig kommt es auch einfach zu Lücken und Auslassungen, welche nicht kommentiert werden, beispielsweise fällt das „re“ in der Tonleiter ersatzlos weg: „Là, jour sur jour, do mi fa sol, du matin au soir, sol fa mi do, il initia son fils au subtil art du chant, l'accompagnant, l'inspirant.“¹⁸⁹ Das letzte Beispiel ist wesentlich versteckter und verlangt einiges an Hintergrundwissen. Denn wie Schleypen feststellt, ist auch das Auftauchen von Hummeln im Roman ein Verweis auf das „e“:

Die [...] Hummel ist wie auch die Farbe Weiß ein Symbol für das Verschwinden des Vokals. Das Wort „bourdon“ bezeichnet nicht nur das Insekt, sondern auch einen Druckfehler: das Auslassen eines oder mehrerer Zeichen durch den Setzer. Durch diesen glücklichen Umstand werden „bourdon“ und seine Homonyme in dem Roman zu einem omnipräsenten Symbol für das Lipogramm [...] ¹⁹⁰

¹⁸⁸ Perec, Georges: *La disparition*. Mayenn: Denoël, 2000, S.19.

¹⁸⁹ Ebenda, S.154.

¹⁹⁰ Schleypen, Uwe: *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle*. München: Martin Meidenbauer, 2004 (= Romania Viva 1: *Texte und Studien zur romanischen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Prill, Ulrich), S.87.

7.1. fond

Michelle Grangaud nennt ihren Gedichtband und die Form der Gedichte „poèmes fondus“. Daher scheint es von besonderer Bedeutung, wenn in den Gedichten selbst das Wort „fond“ oder davon abgeleitete Worte auftauchen. Ganz allgemein lässt sich beobachten, dass es in den „fond“ enthaltenden Haiku vergleichsweise häufig um Wasser und Träume geht.

In Haiku nach Sonetten von Joachim Du Bellay taucht zweimal „fonde“ auf, jeweils am Ende einer Zeile. „fonde“, mit der Endung „e“, kommt jedoch nicht von „fondre“ (verschmelzen), sondern von „fonder“ (begründen):

Cherche trouver trouve
embrasse éprouve garder
discourir me fonde.¹⁹¹

Dieses Haiku verschmilzt Grangaud im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, noch weiter:

cherche éprouve fonde¹⁹²

Dies kann man auch als Zusammenfassung der Genese der Haiku lesen: suchen versuchen begründen.

Das zweite Haiku nach Du Bellay, in welchem „fonde“ auftaucht, ist das folgende:

Terre ronde monde
pensé pense passé fonde
je plus jamais je.¹⁹³

Die zweite Zeile „pensé pense passé fonde“ lässt sich auch so lesen, dass „fonde“ die Gegenwart von „passé“ ist.

¹⁹¹ *Poèmes fondus*, S.18.

¹⁹² S.105.

¹⁹³ S.33.

Bei Heredia taucht “fond” wesentlich häufiger auf, als in den Haiku nach Joachim Du Bellay. Man findet in sechs Gedichten „fond“ und in einem „fondre“. Dabei ist zu beobachten, dass diese bis auf einmal immer in der letzten Zeile zu finden sind und bis auf eine Ausnahme immer am Ende der Zeile stehen. Schon das allererste Haiku des Kapitels endet mit dem Wort „fond“:

L'écoute soupire.
Le marin rêve seul à
l'horizon qui fond.¹⁹⁴

Une source fond
en arrondissant la vase
fine sur les bords.¹⁹⁵

Qui frappe ? – On habite.
La couleur bout sous l'oreille.
– On glisse, tout fond.¹⁹⁶

Avant de monter
dans un rêve, le sommeil
fond hors de ses bords.¹⁹⁷

La mer mousse et mêle
le sel, la pourpre et l'écaille
du poisson qui fond.¹⁹⁸

Le silence tait,
la fin finit, l'ombre est sombre,
et l'horizon fond.¹⁹⁹

¹⁹⁴ S.53.

¹⁹⁵ S.55.

¹⁹⁶ S.61.

¹⁹⁷ S.68.

¹⁹⁸ S.71.

¹⁹⁹ S.73.

Die Worte, welche Grangaud direkt mit „fondre“ verbindet, sind jedesmal andere, einzig der Horizont wird zweimal verwendet: im oben zitierten Haiku „et l’horizon fond.“ und in dem ebenfalls bereits zitierten Haiku nach Heredia mit dem träumenden Seemann: „l’horizon qui fond.“²⁰⁰ Beides sind jeweils die letzten Zeilen der Haiku.

Das nächste Haiku nach Heredia steht etwas für sich, was den Satz „Le soleil // a la neige à fondre.“ anbelangt. Die Formulierung „avoir à fondre“ taucht ansonsten nicht auf.

Andererseits knüpfen die Worte „rose“, „sombre“ und „soleil“ an andere Haiku an, da sie häufig von Grangaud verwendet werden. Das Wort „sombre“ ist beispielsweise auch in dem zuletzt zitierten Haiku zu finden.

Une rose sombre
refleurira. Le soleil
a la neige à fondre.²⁰¹

Übersetzt heißt das in etwa: „Eine dunkle Rose // wird erneut blühen. Die Sonne // hat den Schnee zu schmelzen.“

Im Kapitel zu Baudelaire finden sich vier Haiku, in welchen „fond“ verwendet wird:

Le cauchemar fond
tour à tour des chansons froides
tour à tour des sons.²⁰²

Le soleil fond. J’aime
la nuit qui est un pays
terre, la nuit, terre.²⁰³

²⁰⁰ S.53.

²⁰¹ S.75.

²⁰² S.79.

²⁰³ S.81.

Et le rêve fond
science silence songeant
sans fin s'endormir.²⁰⁴

Le la, le beau la
fait des trous et fond quand même.
Les corps se connaissent.²⁰⁵

Zweimal wird hier „fond“ in Verbindung mit Traum gebracht. Einmal handelt es sich dabei um einen Alptraum, einmal um Traum. Die Zeilen in den ersten drei Haiku beziehen sich sehr stark aufeinander. Der Satzbau ist immer gleich: „Le ... fond“. Das „J'aime“ im zweiten Haiku muss wegen der Silbenanzahl in dieser Zeile stehen, ist aber vom Beginn der Zeile „Le soleil fond.“ mit einem Punkt getrennt. Im dritten Haiku, wenn die Struktur „Le ... fond“ sich zum dritten Mal wiederholt, wird ein „und“ davor gestellt.

Das vierte Haiku in dem bei Baudelaire „fond“ auftaucht ist nur auf den ersten Blick ganz anders. Doch es antwortet vielmehr auf alle drei vorhergehenden Haiku, in denen „fond“ auftauchte. Alptraum, Sonne und Traum sind im Französischen männlich. Der Artikel „Le“ ist in dreien der vier Haiku das erste Wort und wegen der damit einhergehenden Großschreibung sehr auffällig. Das dritte Haiku bricht dieses Schema mit dem vorangestellten „und“. Das vierte Haiku jedoch schließt wieder an diese Struktur mit dem großen „Le“ am Zeilenbeginn an. Grangaud spielt in diesem Haiku damit, dass im Französischen das „die“ einen männlichen Artikel hat: „le la“. Der oben bereits angeführte Satzbau „Le ... fond“ wird auch im vierten Haiku beibehalten, aber es wird dazwischen sehr viel zusätzlich eingeschoben. Diese Einschübe kommentieren sich selbst dann auch gleich mit dem „quand même“ gewissermaßen selbst: es kommt zu Ablenkungen, aber verschmolzen wird trotzdem.

Obwohl Grangaud sehr oft in ihren Haiku „fond“ verwendet, wählt sie es nicht so oft, wie sie könnte. So ist es beispielsweise im folgenden Haiku nach Baudelaire nicht enthalten:

²⁰⁴ S.86.

²⁰⁵ S.87.

La route réduit
le long désert sablonneux
morne, sous le ciel.²⁰⁶

Im Sonett „Bohèmiens en Voyage“ von Baudelaire, von welchem dieses Haiku ausgeht, kommt aber in der dritten Strophe ein „fond“ vor:

[...]
Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,
[...]²⁰⁷

Grangaud hätte „fond“ also auch in ihrem Haiku verwenden können, entscheidet sich hier aber dagegen.

Bei Nerval taucht zweimal „fond“ auf. Und Zweiheit spielt auch ansonsten für diese Haiku eine wichtige Rolle.

Pourquoi le dernier,
c'est que contre c'est de front
parfois par le fond.²⁰⁸

On vit mourant vit
pour un son un fond plus qu'un
double souffrant souffle.²⁰⁹

Im zweiten Haiku wird Zweiheit explizit thematisiert, wenn es heißt „pour un son un fond plus qu'un // double souffrant souffle.“ Im Französischen gibt es einen Ausdruck, der

²⁰⁶ S.80.

²⁰⁷ Baudelaire, S.38.

²⁰⁸ *Poèmes fondus*, S.93.

²⁰⁹ S.94.

„double“ und „fond“ miteinander verbindet: „a double fond“, was so viel wie „mit doppeltem Boden“ bedeutet.

Doch die Zweiheit lässt sich auch an den zwei „fond“ beobachten. Denn in beiden Haiku steht das Wort „fond“ nicht alleine, sondern hat ein Gegenüber – ein Wort, welches räumlich nahe steht und auch klanglich eine große Nähe aufweist. Im ersten Haiku wäre das „front“ am Ende der zweiten Zeile. Schräg darunter, am Ende der letzten Zeile ist das Wort „fond“ zu finden. Die Nähe sticht daher allein schon optisch sehr stark hervor. Von den Buchstaben her unterscheiden sich die beiden Worte nur durch das „r“ in „front“ und das „t“ beziehungsweise „d“ am Ende des Wortes. Gesprochen macht aber nur das „r“ einen Unterschied, da „-ont“ und „-ond“ gleich ausgesprochen werden. Im zweiten Haiku lässt sich eine gewisse Nähe zwischen „un son“ und „un fond“ beobachten. Die beiden Worte sind sich klanglich und orthographisch nicht ganz so ähnlich wie „front“ und „fond“, was jedoch in gewisser Hinsicht durch die größere räumliche Nähe, sie stehen direkt nebeneinander, ausgeglichen wird.

Im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, tauchen einmal „fonde“ (von „fonder“) und sechsmal „fond“ auf. Eine der Zeilen geht auf ein Haiku von Du Bellay zurück, zwei auf Heredia, drei auf Baudelaire und die letzte auf Nerval:

cherche éprouve fonde²¹⁰

fond de sommeil²¹¹

le fond sombre²¹²

tour à fond²¹³

qui la fond²¹⁴

fond sans fin²¹⁵

²¹⁰ S.105.

²¹¹ S.121.

²¹² S.123.

²¹³ S.124.

²¹⁴ S.125.

le dernier fond²¹⁶

„fond sans fin“ stellt wieder einen Bezug zu Jacques Roubaud her, der sagte, dass ein Gedicht niemals enden könne²¹⁷. Dichtung ist immer auch ein Verdichten. Grangaud nimmt das mit ihrer Methode wörtlich. Der Prozess der Verdichtung kann nie abgeschlossen werden. Dennoch gibt es ein letztes Mal, dass „fond“ im Gedichtband auftaucht. Denn der Gedichtband muss einmal enden, auch wenn die Gedichte selbst weitergehen. „le dernier fond“ ist tatsächlich das letzte Mal, dass „fond“ im Gedichtband auftaucht. Diese Zeile lässt sich aber, wie so viele, auch ganz anders lesen, als „der Letzte verschmilzt“.

Bis auf die erste Zeile, in der „fonde“ auftaucht, verwenden alle übrigen Zeilen „fond“. Und hier lässt sich wieder, wie so oft bei Grangaud, eine Veränderung des Wortes bei unveränderter Oberfläche beobachten. Während beispielsweise das „fond“ im folgenden Haiku nach Heredia von „fondre“ kommt, ist in der einen Zeile dann daraus ein Substantiv, „le fond“, geworden:

Le silence tait,
la fin finit, l'ombre est sombre,
et l'horizon fond.²¹⁸

le fond sombre²¹⁹

„fond“ kann auch „Grundfarbe“ bedeuten, womit man diese Zeile auch anders auslegen kann, als „die gedämpfte Grundfarbe“ beispielsweise.

„fond“ als Substantiv bedeutet für gewöhnlich so viel wie „Boden“, „Tiefe“, „Wesen“, „Innerste“. Die Zeile: „fond sans fin“²²⁰ lässt sich als „Boden ohne Ende“ lesen. Vielleicht

²¹⁵ S.127.

²¹⁶ S.129.

²¹⁷ Vgl. siehe *Poèmes fondus*, S.7.

²¹⁸ S.73.

²¹⁹ S.123.

²²⁰ S.127.

denkt man dabei auch an „abîme sans fond“ (bodenlose Tiefe). Mit „fond“ als „Boden“ bringt Grangaud noch im letzten Kapitel einen ganz neuen Bedeutungskosmos in ihren Gedichtband ein.

„à fond“ bedeutet „profondément“, „Tief-“. Es taucht in Ausdrücken wie „respirer à fond“ (tief einatmen) und „connaître à fond“ (durch und durch kennen) auf. Diese Bedeutungen liest man mit, wenn man die folgende Zeile liest:

tour à fond²²¹

Des weiteren taucht „fond“ im Französischen in sehr vielen festen Ausdrücken auf, welche hier von allergrößtem Interesse sind. Denn „fond“ wird auch in einigen Ausdrücken verwendet, in denen es ausdrücklich um Literatur geht: „le fond de l’histoire“ (das Wesentliche an der Geschichte) und „le fond et la forme d’une œuvre“ (Inhalt und Form eines Werkes).

7.2. vers

Literatur wird sehr häufig in den Haiku thematisiert. Ich nehme hier als Beispiel „Verse“ heraus um sie genauer zu betrachten, da sie besonders häufig auftauchen. Aber auch Bücher werden in manchen Haiku angesprochen. Besonders aussagekräftig in einem nach Nerval:

Des papillons blancs,
tu les vois de sous ton livre,
volant sur la neige.²²²

Und auch in einem Haiku nach Heredia taucht ein Buch auf:

Aucun nom au lieu.
Au livre l’ivre aussi je
j’ai j’ai j’ai j’ai part.²²³

²²¹ S.124.

²²² S.95.

Dieses Teilhaben an Literatur, das in der letzten Zeile ausgerufen zu werden scheint, könnte man auch auf Grangauds Methode der produktiven Übersetzung der Sonette in Haiku beziehen. Damit könnte dieses Haiku die Möglichkeit einer Teilnahme an Literatur durch um- und weiterschreiben ausdrücken.

Im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondu“, kommt es sogar richtiggehend zu einer Anrufung des Buches, da das Buch direkt angesprochen zu werden scheint:

autant parle livre
[...]
pourquoi livre pourquoi²²⁴

Kehren wir jedoch wieder zu den Versen zurück und damit an den Beginn der *Poèmes fondus*. Denn gleich die allerersten beiden Haiku im Gedichtband, nach Sonetten von Du Bellay, sprechen über Verse:

De journaux divers,
de secret, de noms, de vers,
j'écris l'aventure.

Rime rime rime
être pour être cela
prose vers tout vers.²²⁵

Das erste Haiku kündigt an, über was geschrieben wird. Damit ist es in gewisser Hinsicht ein komplementäres Haiku zu dem „Je n'écris n'écris“-Haiku²²⁶, welches sich dem Schreiben zu entziehen sucht. Im zweiten Haiku nach Du Bellay wird in der ersten Zeile einzig das Wort „rime“ (Reim, reimen) verwendet, in der zweiten fällt „être“ (sein) durch die zweimalige

²²³ S.67.

²²⁴ S.107.

²²⁵ S.11.

²²⁶ S.26.

Verwendung auf und die letzte Zeile stellt dann Prosa und Vers einander gegenüber. Das Ende „tout vers“ scheint wieder zur ersten Zeile „rime rime rime“ zurück zu führen. Dieses Haiku lässt sich auch als Hommage an Du Bellay lesen, dessen Lyrik als Prosa in Reimen oder Reime in Prosa bezeichnet wurde, wie Klaus Ley festhält: „Du Bellays Poesie ist als „une prose en rime ou une rime en prose“ definiert worden.“²²⁷

Auch zwei Seiten später werden wieder in zwei aufeinander folgenden Haiku Verse erwähnt.

Ce vain passe-temps,
les vers, furent mon venin
et ma guérison.²²⁸

Dieses Haiku könnte übersetzt werden mit: „Dieser sinnlose Zeitvertreib, // die Verse, waren mein Gift // und mein Heilmittel.“ „les vers“ sind hier ganz eindeutig „die Verse“.

Das folgende Haiku, welches direkt darunter steht, wird völlig von dem Wort „vers“ bestimmt. In der ersten Zeile kommt es zweimal vor, in der zweiten und dritten je dreimal:

Vers ceux vers suis tant
vers plus vers pour dire vers
vers quoi vers donc vers.²²⁹

In diesem Haiku ist „vers“ jedoch weniger eindeutig, als im vorangegangenen. „vers“ kann einerseits „Vers“ heißen, andererseits auch eine Richtung anzeigen und „gegen“, „nach“ bedeuten. Die Bedeutung wird für gewöhnlich durch den Kontext festgelegt. Hier bleibt jedoch die Mehrdeutigkeit erhalten, da der Kontext wesentlich weniger einschränkend ist, als im vorhergehenden Haiku. Und auch im nächsten Haiku ist „vers“ weider mehrdeutig:

Langue vers écrits
je double je joué jeu
toujours tous écrits.²³⁰

²²⁷ Ley, Klaus: *Les Regrets*, S.155.

²²⁸ *Poèmes fondus*, S.13.

²²⁹ S.13.

²³⁰ S.41.

Die erste Zeile lässt sich einmal als „Sprache Vers Schriften“ oder als „Sprache gegen Schriften“ lesen.

Im allerletzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, fällt noch stärker auf, wie häufig das Wort „vers“ verwendet wird. Denn hier werden ja von jedem Haiku nur mehr je drei Worte übernommen und das Wortmaterial damit also nochmals einer starken Komprimierung unterzogen.

Écris vers divers
prose pour rime
[...]
et passe vers
tant plus vers²³¹

vers plus rien²³²

jeu vers toujours²³³

noir sous vers²³⁴

Wenn man die letzte Zeile „noir sous vers“ nur hört und nicht vor sich sieht, könnte man auch „noir sous vert“ (Schwarz unter Grün) hören.

Die Verse stecken auch oft in anderen Worten, wie zum Beispiel in „divers“:

Écris vers divers²³⁵

²³¹ S.103.

²³² S.110.

²³³ S.113.

²³⁴ S.122.

²³⁵ S.103.

Hier sind die in „divers“ enthaltenen „Verse“ durch das direkte Aufeinanderfolgen von „vers“ und „divers“ besonders leicht erkennbar. Andere Worte, in denen man versteckte „Verse“ entdecken könnte, sind beispielsweise „traverse“ oder „envers“:

pense la traverse²³⁶

comme quelque envers²³⁷

Das „s“ am Ende des Wortes „vers“ ist nicht zu hören, bei „traverse“ hört man es jedoch sehr wohl. Gesprochen unterscheiden sich die beiden Worte also deutlich voneinander, auch wenn vom Schriftbild her eine große Übereinstimmung zwischen ihnen herrscht. Bei „envers“ lässt sich sehr leicht beim Sprechen, nur durch eine kurze Pause in der Wortmitte, aus „in Richtung“ „in Versen“ machen. Also „en vers“, im Gegensatz zu „en prose“ zum Beispiel.

7.3. Besonderheiten der Haiku

Viele der Haiku scheinen über sich selbst zu sprechen, über ihre Eigenheiten und Besonderheiten. Das folgende Haiku nach Mallarmé beispielsweise scheint über die Beschaffenheit der Haiku zu sprechen:

Ce sens bu dans un
bloc de mots en vols du noir
nu avec sa voix.²³⁸

Das Schwarz lässt sich gerade in Verbindung mit Worten als Hinweis auf das Schwarz der Tinte lesen, womit der Block aus Worten zum Haiku wird, welches ja tatsächlich einen optisch sehr kompakten Wortblock bildet. Aus dem Block aus Worten wird im Kapitel „Avec fondu de fondus“ dann ein Block aus Sinn:

bloc de sens²³⁹

²³⁶ S.104.

²³⁷ S.106.

²³⁸ S.100.

Schwarz und Weiß in Zusammenhang mit Buchstaben tauchen auch schon im ersten Kapitel nach Du Bellay auf:

La lettre demeure
le jugement noir et blanc.
Une ombre le dit.²⁴⁰

Die mögliche Mehrdeutigkeit der Worte, bedingt durch ihren Klang, wird im folgenden Haiku nach Du Bellay angesprochen:

Pour savoir, je sens
l'infidélité du son
et sa vérité.²⁴¹

Übersetzen könnte man das ungefähr mit: „Um zu wissen spüre ich // die Untreue des Klangs // und seine Wahrheit.“ Die daraus gezogene Zeile im letzten Kapitel „et son sens“²⁴² (und seinen Sinn), stellt in diesem Fall weniger eine Essenz, als vielmehr einen Nachtrag, eine Ergänzung dar. Hier kommt es auch wieder zu einer Wortveränderung ohne Veränderung der Wortoberfläche. Aus „je sens“ (ich spüre) wird „le sens“ (Sinn).

Ganz prägnant gelingt es Grangaud mit den einzelnen Zeilen im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“, Besonderheiten und Eigenheiten der Haiku einzufangen:

prend un sens²⁴³

Übersetzen lässt sich das mit: „nimmt/wählt/bekommt einen Sinn“. Viele Worte der Haiku sind mehrdeutig, es bleibt also den Lesern überlassen, sich für eine Möglichkeit zu entscheiden.

²³⁹ S.130.

²⁴⁰ S.22.

²⁴¹ S.24.

²⁴² S.107.

²⁴³ S.127.

tu demeures vivant.²⁴⁴

Diese Zeile heißt so viel wie: „du bleibst lebendig.“ Dabei kann man das „du“ auf die Sonette beziehen, welche durch den Vorgang des Übersetzens lebendig bleiben.

nouveaux de nouveaux²⁴⁵

„erneut neu“, „immer wieder neu“, „aufs neue neu“ könnte man diese Zeile übersetzen. Und sie lässt sich einerseits auf die Gedichte beziehen, welche immer neu sind in neuer Form. Andererseits auch auf die Worte. Denn auch diese sind immer neu, auch wenn die Worte der Haiku nach Sonetten von Du Bellay beispielsweise schon 1558 in den *Regrets* erschienen sind. Sind die Worte immer neu, ist damit auch zugleich die Sprache an sich immer neu.

Kennt man die Sonette sehr gut, wird das Lesen der Haiku zu einem erinnernden Lesen. Genau dieser Vorgang scheint in der folgenden Zeile ausgedrückt zu werden:

quelque mémoire d'²⁴⁶

7.3.1. Veränderung über die Zeit hinweg

Le nom se déguise
du côté du temps qui change,
et semble pareil.²⁴⁷

Dieses Haiku nach Du Bellay ist sehr offen und beweglich, wie man sehr schnell bei einem Übersetzungsversuch ins Deutsche erkennen kann:

²⁴⁴ S.119.

²⁴⁵ S.111.

²⁴⁶ S.114.

²⁴⁷ S.23.

Der Name verkleidet sich
auf der Seite der Zeit, die verändert / sich verändert,
und scheint gleich (der Name) / und gleich scheint (die Zeit).

Denn im Französischen bleibt offen, ob die Zeit verändert, oder sich verändert. Und auch was gleich scheint, der Name oder die Zeit, bleibt unentschieden.

Es wird nicht gesagt, welcher Name hier gemeint ist. Man könnte dieses Haiku aber so lesen, dass mit dem Namen der Name des Dichters des Ausgangssonetts – also hier Joachim Du Bellay – gemeint sein könnte. Denn in den *Poèmes fondus* sind die Namen der Sonettiker ja tatsächlich relativ verschleiert. Ganz allgemein scheinen die Namen der Dichter und ihre Sonette die Zeit unverändert überdauern zu haben. Dennoch lesen wir heute ein anderes Sonett, als die Zeitgenossen von Du Bellay oder Baudelaire. Auch repräsentieren die Namen heute etwas ganz anderes, da alle von Grangaud ausgewählten Autoren heute kanonische Autoren sind.

Und auch dieses Haiku verändert sich noch weiter und wird im letzten Kapitel zu folgender Zeile:

change semble déguise²⁴⁸

Veränderung wird auch in einem Haiku nach Baudelaire thematisiert:

Avec les nuages,
tu bâtis l'autre inconnu.
Je change l'un l'autre.²⁴⁹

Hervorzuheben ist bei diesem Haiku, dass es hier ein „ich“ ist, welches verändert.

²⁴⁸ S.107.

²⁴⁹ S.88.

In den Haiku nach Nerval spielt Zeit eine ganz vorrangige Rolle. Das Vergehen der Zeit beinhaltet auch immer eine Veränderung, auch wenn sie nicht explizit angesprochen wird, wie das im zweiten der folgenden Haiku der Fall ist:

Le temps pas à pas
par hasard en souvenir
grille qui attend.²⁵⁰

Déjà la mer c'est
autrefois le monde c'est
passé le passé.²⁵¹

Die Unwiederbringlichkeit von Vergangenem wird gleich im darauf folgenden Haiku wieder etwas relativiert, da es hier um ein immerwährendes Wiederbeginnen geht.

Au loin l'horizon
dort le jour pourquoi toujours
là-bas recommence.²⁵²

Veränderung ist auch in vielen Zeilen im Kapitel „Avec fondu de fondus“ ein großes Thema. Bezieht man die folgende Zeile auf die „contrainte“ der poèmes fondus, so erhält man unversehens eine neue Metapher für den Vorgang der Übersetzung, den Grangaud vornimmt:

changé peler nature²⁵³

Übersetzt werden könnte diese Zeile mit: „verändert schälen Natur“. Das Bild, welches diese Zeile hervorrufen kann ist, dass Grangaud alles Überflüssige wegschält, bis sie zum Kern der Sonette gelangt.

²⁵⁰ S.94.

²⁵¹ S.94.

²⁵² S.95.

²⁵³ S.109.

Veränderung ist auch in der nächsten Zeile zu finden:

entre cherche change²⁵⁴

Diese Zeile könnte man als „tritt ein suche verändere“ lesen.

7.4. Metaphern

Es gibt zahlreiche Metaphern, welche sich auf die Haiku und die Methode von Grangaud umlegen lassen. Sehr einfache Beispiele wären z.B. das thematisieren von Echo, hier in einem Haiku nach Baudelaire:

La nuit, dans le noir
plein d'échos, tu bois la mer,
ce vide connu.²⁵⁵

Übersetzt würde es „Die Nacht, im Dunkel // voller Echos, du trinkst das Meer, // diese bekannte Leere.“ lauten. Auch in den Haiku hallen die Worte der Sonette gewissermaßen nach. Bei einem Echo wird immer nur ein Teil mit leichten Verzerrungen wiederholt. Dieser klingt dann jedoch gleich mehrmals nach und wiederholt sich schwächer werdend. Auch Grangaud greift nur einen Bruchteil der Worte der Sonette wieder auf. Und auch in ihrer Vorliebe für Wort- und Klangwiederholungen kann man eine Parallele zum Echo erkennen.

Auch John Stout vergleicht die Beziehung der Gedichte von Grangaud zu den Ausgangssonetten mit einem fernen Echo (an dieser Stelle spricht er vom Mallarmé-Abschnitt im letzten Kapitel, „Avec fondu de fondus“): „The original sonnets are barely recognizable here—no more than a distant echo.“²⁵⁶

²⁵⁴ S.113.

²⁵⁵ S.87.

²⁵⁶ Stout: *Michelle Grangaud's Oulipian Aesthetics*, S.81.

Eine weitere sehr klare Metapher ist, wenn ein Spiegel in einem Haiku auftaucht. Bei dem folgenden Haiku handelt es sich ebenfalls um eines nach Baudelaire:

Nous pour nous, nos deux
doubles deux miroirs miroirs
plus unique nous.²⁵⁷

Die Spiegung wird am Gedicht selbst vorgeführt, in den ersten beiden Zeilen durch die Dopplung von „nous pour nous“, „deux doubles deux“ und „miroirs miroirs“. Diese Verdopplung und Spiegelung führt laut der letzten Zeile zu einer größeren Einzigartigkeit. Es fällt dabei auf, dass es nicht um Einzigartigkeit, sondern um eine *größere* Einzigartigkeit geht. Das bedeutet, dass selbst die Einzigartigkeit nicht einzigartig ist, denn damit etwas mehr oder größer sein kann, braucht es etwas zum Vergleich. Legt man dieses Haiku nun auf die *poèmes fondus* um, so kann man es so lesen, dass sich Sonett und Haiku ineinander spiegeln und gerade darin der Gewinn für beide liegt.

In der aus diesem Haiku gezogenen Zeile im letzten Kapitel „Avec fondu de fondus“ sind zwar keine Spiegel mehr zu finden, aber die Dopplung, welche eine Spiegelung ausmacht, ist noch vorhanden:

unique pour doubles²⁵⁸

Es kommt hier zu einer Mehrzahl einer Einzahl.

In Haiku nach Heredia findet man häufig die Metapher, dass etwas unter dem Wasser oder der Oberfläche ist. Dies könnte man als Hinweis lesen, dass möglicherweise auch unter der Wortoberfläche verborgene Bedeutungen vorhanden sind. Gerade beim nun folgenden Haiku scheint diese Lesart gerechtfertigt, da in der letzten Zeile auch „son“ (Ton) auftaucht:

²⁵⁷ *Poèmes fondus*, S.90.

²⁵⁸ S.128.

Avant jamais sans
puis tout dans le temps mesure
de son sous l'espace.²⁵⁹

Auch im nächsten Haiku nach Heredia ist ein „sous“ zu finden:

Tout court sous la mer,
des îlots, un coup de foudre,
et l'ombre du ciel.²⁶⁰

Dieses Haiku kann man mit: „Alles läuft unter das Meer, // einige Inseln, ein Blitz, // und der Schatten des Himmels.“ übersetzen. Erwarten würde man wahrscheinlich „Tout court vers la mer,“ – alles läuft/fließt ins Meer. Das „unter“ ist an dieser Stelle daher ganz besonders ungewöhnlich und augenfällig.

Im Folgenden werde ich etwas ausführlicher auf zwei besonders häufige Metaphern in den *Poèmes fondus* eingehen: Schatten und die Zahl zwei.

7.4.1. Schatten

Eine andere mögliche Metapher, die sehr oft in Haiku nach Heredia auftaucht, ist Schatten. Schatten ist so häufig, dass man fast meinen könnte, ein beständiger Schattenwind, ein „vent d'ombre“²⁶¹, wehe durch die Seiten der *Poèmes fondus*.

Man könnte die Haiku auch als Schattenwurf der Sonette betrachten, die nicht klar festzumachen und sehr beweglich sind. Schatten kommen in allen Kapiteln vor, in keinem jedoch so häufig, wie bei den Haiku nach Heredia, nämlich in gleich achtzehn Haiku. Die Verbindung von Sonne und Schatten ist dabei besonders häufig zu beobachten:

²⁵⁹ S.54.

²⁶⁰ S.57.

²⁶¹ S.123.

Au bord le soleil,
sur le sol, à travers bois,
tourne autour de l'ombre.²⁶²

J'ai vu le soleil
chouchant à l'ombre de l'arbre
l'herbe du sentier.²⁶³

In beiden Haiku wird die Sonne als aktiv gezeigt. Sie tut etwas, dreht sich um den Schatten oder schläft. Im nächsten Haiku sind es wiederum Schlaf und Schatten, die handeln:

Le sommeil se lève.
L'ombre lit le souvenir,
et qu'il vienne, pas.²⁶⁴

Das Betrachten des Schattens ist im folgenden Haiku zentral:

La garde de nuit
se retourne brusquement
et regarde l'ombre.²⁶⁵

Im folgenden Haiku nach Heredia taucht ebenfalls ein Schatten auf:

Passage au présent,
la maison couvre le toit.
L'ombre donne un pin.²⁶⁶

Besonders interessant ist hier auch die erste Zeile „Passage au présent“. Denn auf gewisse Weise führen die Haiku von Grangaud die Worte aus den Sonetten in die Gegenwart.

²⁶² S.53.

²⁶³ S.58.

²⁶⁴ S.59.

²⁶⁵ S.54.

²⁶⁶ S.60.

Schatten findet man auch bei Baudelaire:

La mémoire trace
une ombre un nom l'éphémère
regard qui répond.²⁶⁷

Dieses Haiku lässt sich auch so lesen, dass es sich beim Schatten um die Sonette handelt, da das Lesen der Haiku immer auch ein erinnerndes Lesen ist. Die Erinnerung folgt den Spuren eines Schattens und Namens.

Das nächste Haiku ist ebenfalls nach einem Sonett von Baudelaire, stellt aber einen großen Bezug zu einem Haiku Mallarmés her (welches im Anschluss folgt):

L'ombre passe sous
l'heure rouge, au soleil ivre
poussant en oblique.²⁶⁸

Bei Nerval kommt kein Schatten vor. Dafür kann man bei Mallarmé gleich in zwei der neun Haiku Schatten finden:

Soir d'hiver. Une ombre
solitaire passe sur
la pierre du seuil.²⁶⁹

Dieses Haiku scheint sich nun ganz explizit auf das vorangegangene nach Baudelaire zu beziehen. Während es bei Baudelaire heißt „L'ombre passe sous“, liest man bei Mallarmé „Une ombre solitaire passe sur“.

²⁶⁷ S.83.

²⁶⁸ S.86.

²⁶⁹ S.99.

Kennt man das Ausgangssonett zum folgenden Haiku nach Mallarmé, so lässt es sich als eine komprimierte Hommage an Baudelaire lesen. Denn der Titel des Ausgangssonetts lautet: „Le Tombeau de Charles Baudelaire“²⁷⁰:

Respire le soir,
dans les cités, le feuillage,
frissons de son ombre.²⁷¹

Bei „cités“ (Städte) könnte man eventuell auch an „citer“ (zitieren) denken, bei „feuillage“ (Laub, Blätter) auch an Papier. Kennt man das Ausgangssonett nicht, so wird man das Haiku wahrscheinlich so lesen, dass die Blätter vor dem Schatten des Abends erschauern. Hat man jedoch Kenntnis vom Sonett Mallarmés und kennt den Titel, so scheint es fast naheliegender „son ombre“ auf Baudelaire selbst zu beziehen. Ein weiterer Hinweis auf diese mögliche Lesart sind die erwähnten Städte. Denn Stadt spielt gerade für viele Gedichte Baudelaires eine wichtige Rolle. Henschen und Mehnert sagen beispielsweise über Baudelaires Thematisierung der Großstadt folgendes:

Die Gedichte der zweiten Gruppe, *Tableaux parisiens*, haben Baudelaires Ruhm begründet, als erster die zivilisatorischen, künstlichen Reize der modernen Großstadt „poesiefähig“ gemacht zu haben, [...] ²⁷²

In der weiter verschmolzenen Zeile nach diesem Haiku ist es der Schatten, welcher atmet:

ombre respire le²⁷³

²⁷⁰ Vgl. siehe Mallarmé, S.100.

²⁷¹ *Poèmes fondus*, S.100.

²⁷² Henschen und Mehnert: *Les Fleurs du Mal*, S.420.

²⁷³ *Poèmes fondus*, S.130.

7.4.2. Die Zahl zwei

Die Zahl zwei spielt auch für das Konzept des Buches eine wichtige Rolle. Im Untertitel betont Grangaud die Zahl zwei ganz besonders: „Traductions de français en français“. Es sind eben Übersetzungen aus einer Sprache in eine Sprache, auch wenn es sich dabei eigentlich um ein und dieselbe Sprache handelt. Es kommt hier also zu einer Zweiheit einer Einheit. Ansonsten lassen sich noch einige Paarbildungen im Grundkonzept aufzeigen: Autor – Übersetzerin, Sonett – Haiku und Vergangenheit – Gegenwart.

Die Haiku verbinden in sich die Vergangenheit der Sonette und die eigene Gegenwart. Diese Simultanität unterschiedlicher Zeiten wird auch in den Haiku selbst ausgedrückt, beispielsweise in einem Haiku nach Du Bellay:

Aujourd'hui est deux.
Les vers sont écrits. Qui chante ?
Jamais un tout seul.²⁷⁴

Übersetzt heißt es: „Heute ist zwei. // Die Verse sind geschrieben. Wer singt? // Niemals einer ganz alleine.“ Die Haiku beinhalten die Sonette – sind also immer mehr als eins. Und so ist es auch nicht eine einzige Stimme, die aus den Haiku zu vernehmen ist, sondern es sind immer mehrere zugleich.

Das Nebeneinander von Gegenwart und Vergangenheit in den Haiku kann auch in der Gegenüberstellung von Leben und Tod ausgedrückt werden, hier in einem Haiku nach Baudelaire:

Devant moi, mes pas,
le vivant et le mort, frères,
marchent en chantant.²⁷⁵

Diese Parallelität von Leben und Tod findet sich auch in einem Haiku nach Nerval:

²⁷⁴ S.45.

²⁷⁵ S.84.

On vit mourant vit
pour un son un fond plus qu'un
double souffrant souffle.²⁷⁶

Im nächsten Haiku nach Baudelaire taucht „Parallelität“ tatsächlich auch als Wort auf:

Aujourd'hui espace
côte à côte parallèle
le bleu sans repos.²⁷⁷

Doch was eigentlich parallel und nebeneinander ist, geht aus dem Haiku nicht eindeutig hervor. Man könnte es auf die erste Zeile beziehen „Aujourd'hui espace“ und es als eine Parallelität und ein Nebeneinander von Zeit und Raum lesen.

Die Haiku nach Sonetten von Nerval beginnen gleich mit einem Haiku, in dem es um die Zweiheit eines Ichs geht.

Tour à tour à tour
je suis deux fois je suis j'ai
et j'ai la nuit seule.²⁷⁸

Was übersetzt soviel wie: „Rund um rund um rund // ich bin zweimal ich bin ich habe // und ich habe die Nacht alleine.“ bedeuten könnte. „Tour à tour“ heißt eigentlich „abwechselnd“, oder „nach der Reihe“.

Im nächsten Haiku taucht die Zahl zwei in Verbindung mit dem Wort Vers auf:

Tente lance couche
appelle l'autre de l'autre
au bord des deux vers.²⁷⁹

²⁷⁶ S.94.

²⁷⁷ S.89.

²⁷⁸ S.93.

Zweiheit kann auch anhand der Worte vorgeführt werden, ohne dass es explizit ausgesprochen wird. Und zwar ganz einfach, indem Worte gedoppelt werden. Im folgenden Haiku findet sich in jeder Zeile ein Wortpaar (monts – montagnes, descendants – descendus und rochers – roc):

Des monts des montagnes
descendants descendus rendent
des rochers de roc.²⁸⁰

Das Haiku wird zusammengehalten von der kleinen Silbe „de“ oder „des“. Sowohl einzeln für sich stehend, als auch innerhalb von Worten, wie in „descendants“ und (nur im Schriftbild, da es im Aussprechen nicht hörbar ist) auch in „rendent“. Auch die Vokale erzeugen Zusammenhalt. In der ersten und in der letzten Zeile ist das „o“ sehr präsent. Im Dazwischen der mittleren Zeile und auch zwischen den Worten überwiegt das „e“. Die Endungen „-dants“, „-dus“, „-dent“ in der zweiten Zeile sind ebenfalls sehr interessant. Nimmt man sie heraus und liest sie laut, so entsteht der Eindruck einer Kreisbewegung, da „-dants“ und „-dent“ beinahe gleich ausgesprochen werden. Diese Beobachtung stimmt allerdings nur, wenn man die Endungen isoliert. Denn im Wort „rendent“ ist die Endung nicht hörbar.

²⁷⁹ S.94.

²⁸⁰ S.94.

8. Du Bellay – Da Capo

Vom ersten Kapitel der *Poèmes fondus*, dem Kapitel „D’une petite haie, si possible belle, aux Regrets“ nach Du Bellay, existiert eine bereits zwei Jahre früher veröffentlichte Fassung. Diese wurde von Grangaud für die *Poèmes fondus* in großem Ausmaß überarbeitet. Von den 191 Haikus blieben einzig 56 gänzlich unverändert.

Bevor ich jedoch näher auf die Unterschiede und Veränderungen zwischen beiden Versionen eingehe, möchte ich zunächst die zwei Fassungen der Propositions genauer analysieren.

8.1. Propositions

Die neun Propositions, die Grangaud ihren Haiku in den *Poèmes fondus* voranstellt, sind auch schon in *D’une petite haie, si possible belle, aux Regrets* vorhanden. Sie wurden beinahe unverändert übernommen und gerade deswegen erscheint es wichtig, sich die kleinen Unterschiede genauer anzusehen.

Von den neun Propositions finden sich in dreien Abweichungen, in der fünften, der achten und der neunten. Die oberen Versionen stammen jeweils aus *D’une petite haie, si possible belle, aux Regrets*, die unteren sind die späteren Fassungen aus den *Poèmes fondus*:

5 – Les poèmes fondus dans un seul poème sont de longueur variable.²⁸¹

5 – Les poèmes fondus dans un seul poème peuvent être de forme et de longueur variables.²⁸²

Zunächst fällt einmal auf, dass Grangaud sich in der späteren Fassung wesentlich vorsichtiger ausdrückt. Statt „sont“ heißt es „peuvent être“. Die zweite Veränderung scheint wesentlich

²⁸¹ *D’une petite haie*, S.77.

²⁸² *Poèmes fondus*, S.7.

weitreichender. Denn während zunächst nur die Länge der einzelnen poèmes fondus variabel ist, können in der zweiten Fassung Form und Länge variabel sein.

In der achten Proposition wurde nur eine sehr geringe Veränderung vorgenommen:

8 – On peut changer de pensée en faisant permuter les mots d’un poème, comme on peut changer de mot en en faisant permuter les lettres.²⁸³

8 – On peut changer de pensée en faisant permuter les mots d’un poème, comme on peut changer de mot si on en fait permuter les lettres.²⁸⁴

Die Veränderung scheint auf den ersten Blick klein und eher nebensächlich, doch je länger man sich damit befasst, desto bedeutsamer erscheint sie. Zunächst fällt auf, dass Grangaud, wie schon bei der Proposition 5, in der späteren Fassung stärker relativiert – hier indem sie ein „si“, also ein „wenn“, einfügt. Dieses kleine „si“ löst dann weitere Veränderungen aus – statt „en en faisant permuter les lettres“ heißt es in der zweiten Fassung „si on en fait permuter les lettres“. Der Unterschied wird etwas leichter fassbar, wenn man die Stelle übersetzt. Die erste Fassung lautet dann in etwa: „[...] so wie man das Wort verändern kann wenn man darin die Buchstaben verschiebt.“, und die zweite: „[...] so wie man das Wort verändern kann indem man darin die Buchstaben verschiebt.“

Im Großen und Ganzen wird in beiden Versionen der achten Proposition dasselbe gesagt, wie es gesagt wird verändert sich jedoch stark. Denn die erste Fassung wirkt „literarischer“, wohingegen in der zweiten Fassung der Inhalt mehr in der Vordergrund zu rücken scheint. Mit „literarischer“ meine ich die Dopplung derselben Struktur. Denn in der ersten Fassung wiederholt sich das „en faisant permuter“ zweimal genau gleich. Diese genau gleiche Struktur erweckt den Eindruck, dass „pensée“, „mots“, „mot“ und „lettres“ austauschbar oder ersetzbar sind und regt richtiggehend dazu an, die Worte zu verschieben. Auch die Wiederholung des „en“ zweimal nebeneinander fällt ins Auge und führt zu einer starken Hervorhebung und Betonung dieser Stelle.

²⁸³ *D’une petite haie*, S.77.

²⁸⁴ *Poèmes fondus*, S.7.

Bei der neunten Proposition hat sich nur ein einziges Wort verändert – aus „très différent“ wurde „sensiblement différent“:

9 – Ainsi un poème fondu peut-il être très différent de celui dans lequel il est fondu.²⁸⁵

9 – Ainsi un poème fondu peut-il être sensiblement différent de celui dans lequel il est fondu.²⁸⁶

Während „très“ einfach „sehr“ bedeutet, wird mit „sensiblement“ mehr ausgesagt, da es „fühlbar“, „in beachtlicher Weise“ oder „merklich“ heißen kann.

Im Anschluss an die Propositions findet man in *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* wesentlich mehr Informationen zur Entstehung der Haiku, als in den *Poèmes fondus*. Den Namen Du Bellay gibt Grangaud hier sofort bekannt: „Avec la petite haie aux Regrets de Du Bellay, j'ai voulu fabriquer une application pratique de ces quelques propositions. [...]“²⁸⁷ In den *Poèmes fondus* erwähnt sie die Namen der Autoren erst ganz am Schluss der Vorbemerkungen. Und sie ergänzt in *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* zusätzliche Regeln der Herstellung, welche sie in den *Poèmes fondus* dann fast gänzlich weglässt. Einzig die erste Zusatzregel wird auch in ähnlichen Worten in den *Poèmes fondus* angeführt. Sie lautet:

- de chaque sonnet, extraire un tercet en forme de haïku, c'est-à-dire respectant le décompte syllabique 5/7/5²⁸⁸

In den *Poèmes fondus* wird dieser Satz in zwei Sätze umformuliert:

Les poèmes fondus qui composent ce recueil présentent une forme fixe : 5, 7, 5 syllabes, qui est la forme du haïku. Ils proviennent tous d'une autre forme fixe, le sonnet.²⁸⁹

²⁸⁵ *D'une petite haie*, S.77.

²⁸⁶ *Poèmes fondus*, S.7.

²⁸⁷ *D'une petite haie*, S.77.

²⁸⁸ *Ebenda*, S.77.

²⁸⁹ *Poèmes fondus*, S.8.

Während Grangaud in *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* an dieser Stelle das Wort „extraire“ verwendet, setzt sie in den *Poèmes fondus* den Fokus stärker auf den Vorgang der Übersetzung, wenn sie fortfährt mit: „Ont été ainsi traduits les sonnets des *Regrets* de Du Bellay, des *Trophées* de Heredia, [...]“²⁹⁰

Die zweite Zusatzregel findet sich nur in *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets*. Und sie trifft auch nur vorwiegend auf die Haiku in *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* zu. Für die *Poèmes fondus* befolgt Grangaud diese Regel nur noch in wenigen Ausnahmefällen:

- garder une syntaxe claire, non confusionnelle, hormis quelque cas limites de bégaiement, du reste parfaitement compréhensibles²⁹¹

Eine klare und eindeutige Syntax strebt Grangaud in den *Poèmes fondus* nicht mehr an. Während sie hier von einigen Ausnahmen spricht, welche keine klare Syntax aufweisen würden, dreht sich das Verhältnis in den *Poèmes fondus* um. Nun sind fast schon die Haiku mit klarer Syntax die Ausnahmen. Häufig wurden diese aus *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* unverändert übernommen, wie auch das folgende Beispiel:

Une plume vole.
Plante l'olive à la porte,
et, plus haut, le ciel.²⁹²

Die weiteren Regeln betreffen Worte²⁹³: dass man Worte nicht öfter verwenden darf, als sie im Sonett auftauchen, dass die Orthographie strikt beibehalten werden muss, aber die Interpunktion dafür vollkommen ignoriert werden darf. Und dass die Reihenfolge der Worte nicht respektiert wird. Und dies trifft auch auf die Haiku der *Poèmes fondus* zu, auch wenn Grangaud es hier nicht ausdrücklich dazu sagt.

²⁹⁰ *Poèmes fondus*, S.8.

²⁹¹ *D'une petite haie*, S.77.

²⁹² *D'une petite haie*, S.107. und *Poèmes fondus*, S.45.

²⁹³ Vgl. siehe *D'une petite haie*, S.78.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verbindung zu den Sonetten von Du Bellay in der ersten Veröffentlichung wesentlich offensichtlicher ist, als dann später in den *Poèmes fondus*. Auch sind die Haiku in der ersten Veröffentlichung noch durchnummeriert. Da auch die Sonette von Du Bellay durchnummeriert sind, wird das Finden der dazugehörigen Sonette damit wesentlich vereinfacht.

8.2. Von Haiku zu Haiku

Ein Vergleich der Haiku aus beiden Fassungen ist in vielerlei Hinsichten äußerst spannend. Generell lässt sich in der späteren Fassung etwas mehr Mut zu ungrammatikalischen Verbindungen und Wortwiederholungen beobachten. So wird beispielsweise beim folgenden Haiku in der späteren Fassung der grammatikalische Satzbau, der in der früheren Fassung noch vorhanden ist, aufgegeben:

Le sens est un feu
qui donne à la vérité
la peine et la plume.²⁹⁴

Feindre plaindre éteindre
sentir commencer contraindre
penser dispenser.²⁹⁵

Liest man die erste Zeile der ersten Fassung des Haikus laut, so kann man leicht etwas anderes hören. Und zwar statt „Le sens est un feu“ – „L’essence est en feu“. Diese Zeile ist tatsächlich in einem anderen Haiku nach Du Bellay zu finden. Dieses Haiku hat Grangaud unverändert in die *Poèmes fondus* übernommen:

L’essence est en feu.
Du feu au feu, tout fait corps,
à être le feu.²⁹⁶

²⁹⁴ *D’une petite haie*, S.87.

²⁹⁵ *Poèmes fondus*, S.20.

²⁹⁶ *D’une petite haie*, S.98. und *Poèmes fondus*, S.34.

Anhand des nächsten Beispiels lässt sich die Tendenz zu mehr Wiederholung in der späteren Fassung sehr gut beobachten:

La source du Nil
sort de l'exil volontaire
et peuple une fable.²⁹⁷

Sortons sortons sort
lâche part allons fuyons
fût fut faisons fasse.²⁹⁸

Ein extremes Beispiel für ein Haiku, welches die Wiederholung eines Wortes bis zur Spitze treibt, ist das folgende in der zweiten Fassung. In der ersten Fassung hält sich die Wiederholung von Worten noch in Maßen:

N'étant, ne sentant,
point n'ayant, point ne voyant,
loin, ici aussi.²⁹⁹

Je n'écris n'écris
n'écris n'écris je n'écris
écris-je n'écris.³⁰⁰

Dieses letztere Haiku schrieb Grangaud nicht eigens für die *Poèmes fondus* neu, beide Haiku entstanden wohl annähernd gleichzeitig, da es schon in der Einleitung zu *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* angeführt wird. Dies ist das einzige Haiku, von dem es in *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets* zwei Fassungen gibt. Grangaud bringt es ein, um eine der Regeln zu illustrieren. Und zwar die Regel, dass ein Wort im Haiku nicht öfter auftauchen darf, als es im Sonett vorkommt. Das führt sie zu allgemeinen Beobachtungen,

²⁹⁷ *D'une petite haie*, S.87.

²⁹⁸ *Poèmes fondus*, S.21.

²⁹⁹ *D'une petite haie*, S.92.

³⁰⁰ *Poèmes fondus*, S.26.

wie häufig Du Bellay Worte innerhalb eines Gedichts wiederholt. Das Haiku wird dann als extremes Beispiel, wie weit man gehen könnte, angefügt:

En effet, dans *Les Regrets*, je n'ai pas trouvé de mot qui soit répété plus de cinq fois dans un seul poème. Sauf dans le sonnet 79 où tous les vers commencent par : „Je n'écris“, soit 14 occurrences. Ce qui, à la rigueur, pourrait donner :

Je n'écris n'écris
n'écris n'écris je n'écris
écris-je n'écris.

Mais il existe d'autres solutions (d'autres mots dans le sonnet).³⁰¹

Obwohl, wie sie selbst sagt, noch andere Lösungen existieren, entscheidet sich Grangaud in den *Poèmes fondus* eben für diese Variante.

Auch wenn die allgemeine Tendenz in eine experimentellere Richtung geht, so findet man auch Haiku, welche in der ersten Fassung wesentlich experimenteller sind. Im folgenden Haiku finden sich beispielsweise in der ersten Fassung wesentlich mehr Wiederholungen:

À la fin, à la
fin, à la fin, à la fin,
la terre se serre.³⁰²

Je suis quelque qui
quelque hors dedans jamais
qui n'ai que la fin.³⁰³

Und nicht nur allgemein lassen sich Unterschiede zwischen den beiden Fassungen festmachen, auch im Kleinen. Verfolgt man beispielsweise einzelne Worte, so lassen sich

³⁰¹ *D'une petite haie*, S.78.

³⁰² *D'une petite haie*, S.85.

³⁰³ *Poèmes fondus*, S.18.

auch hier immer wieder Sinnverschiebungen, bei äußerlich unveränderten Worten, in den unterschiedlichen Fassungen von Haiku nach demselben Sonett beobachten. Im folgenden Beispiel verändert sich das Wort „livre“ bei unveränderter Oberfläche. Einmal bedeutet es „se livrer“, einmal „Buch“:

Moi. Qui, moi ? – Qui crois-
tu ? Qui tu suis plus que toi,
moi tu qui me livre.³⁰⁴

Pourquoi quelquefois
pourquoi comme je sinon
longuement un livre.³⁰⁵

In den nächsten beiden Haiku verwandelt sich das Wort „voix“ allein durch den Kontext von Plural in Singular:

Les fureurs qui couvent
tourmentent les créatures.
Vieilles sont les voix.³⁰⁶

Qui vient à répondre,
je sais qui parle. La voix
vient d'où vient le vent.³⁰⁷

Stellt man die zwei Fassungen der Haiku nebeneinander, so lassen sich unterschiedliche Grade der Nähe oder Abweichung festmachen. Besonders interessant wird es, wenn die beiden Fassungen einander noch sehr nahe sind, aber es doch Unterschiede gibt. Deswegen befassen sich die nächsten beiden Unterkapitel mit Haiku, welche noch eine starke oder doch zumindest erkennbare Nähe zueinander aufweisen.

³⁰⁴ *D'une petite haie*, S.90.

³⁰⁵ *Poèmes fondus*, S.24.

³⁰⁶ *D'une petite haie*, S.95.

³⁰⁷ *Poèmes fondus*, S.30.

8.2.1. starke Nähe

Manchmal unterscheiden sich die beiden Fassungen so wenig voneinander, dass man den Unterschied beinahe überlesen könnte. Beim allerersten Haiku unterscheiden sich die beiden Fassungen nur in einem Wort. Grangaud ersetzt hier in der zweiten Fassung einzig „papiers“ mit „journaux“:

De papiers divers,
de secret, de cœur, de vers,
j'écris l'aventure.³⁰⁸

De journaux divers,
de secret, de noms, de vers,
j'écris l'aventure.³⁰⁹

Im nächsten Beispiel hat sich einzig die letzte Zeile des Haiku verändert:

Je suis ce vouloir.
En livre, je devais vivre
ce peu que je suis.³¹⁰

Je suis ce vouloir.
En livre, je devais vivre
jeune comme vivre.³¹¹

Und auch im nächsten Haiku bleibt die Reihenfolge der Zeilen unverändert und es ändert sich einzig die letzte Zeile:

³⁰⁸ *D'une petite haie*, S.79.

³⁰⁹ *Poèmes fondus*, S.11.

³¹⁰ *D'une petite haie*, S.85.

³¹¹ *Poèmes fondus*, S.18.

On attend le temps.
L'ordinaire est ordinaire,
l'amour, un souci.³¹²

On attend le temps.
L'ordinaire est ordinaire.
Ferme bien la porte.³¹³

Während im ersten Haiku in der letzten Zeile Liebe angesprochen wird und es mit „souci“ (Sorge / Butterblume) mehrdeutig bleibt, schlägt das zweite gewissermaßen ganz eindeutig die Türe zu.

Die folgenden beiden Haikus spiegeln sich ineinander, da die Reihenfolge der Zeilen im zweiten Haiku genau gegenläufig ist. Zusätzlich ist die letzte bzw. erste Zeile verändert. Dadurch entsteht ein enger Dialog zwischen den beiden Versionen, als ob das zweite dem ersten antworten würde:

Un défaut nous peuple.
Un rien fait tourner le monde.
L'amour se fait court.³¹⁴

Chacun court l'amour.
Un rien fait tourner le monde.
Un défaut nous peuple.³¹⁵

Die nächsten beiden Haiku lassen sich Zeile für Zeile miteinander vergleichen, da noch eine sehr große Nähe gegeben ist, auch wenn sich die Reihenfolge der Zeilen verschiebt. Geht man von der ersten Fassung aus, so wurde von Zeile zu Zeile mehr verändert. Die erste Zeile

³¹² *D'une petite haie*, S.93.

³¹³ *Poèmes fondus*, S.27.

³¹⁴ *D'une petite haie*, S.92.

³¹⁵ *Poèmes fondus*, S.27.

wurde bis auf den Beistrich unverändert übernommen, in der zweiten Zeile wurde ein Wort ausgetauscht und in der dritten wurde ein Wort ausgetauscht und ein weiteres kam hinzu.

Je sens, sens le sens
comme comment seulement
vient sujet, il vient.³¹⁶

Comme comment quelque
changé changer vient il vient
je sens sens le sens.³¹⁷

Der fehlende Beistrich in der zweiten Fassung in der Zeile „Je sens, sens le sens“ (Ich spüre, spüre den Sinn) ist von großer Bedeutsamkeit. Ohne Beistrich wird die Zeile schwerer fassbar, da „sens“ mehrdeutig ist („spüre“ und „Sinn“). Zusätzlich ist „sens“ vom Klang her ähnlich wie „sans“ – „ohne“).

In den nächsten beiden Haiku blieben das erste Wort und die gesamte zweite Zeile unverändert, sieht man einmal von dem in der ersten Fassung fehlenden Beistrich am Ende der Zeile ab:

Force des nouvelles,
force campagne et montagne
à entrer à Rome.³¹⁸

Force l'incertain,
force campagne et montagne,
force plus qu'à force.³¹⁹

Die genaue Verortung mit Rom ist in der zweiten Fassung nicht mehr gegeben.

³¹⁶ *D'une petite haie*, S.109.

³¹⁷ *Poèmes fondus*, S.47.

³¹⁸ *D'une petite haie*, S.98.

³¹⁹ *Poèmes fondus*, S.33.

8.2.2. erkennbare Nähe

Eine erkennbare Nähe zwischen den Haiku ist vor allem dann gegeben, wenn zumindest einige Worte in beiden auftauchen, wie das beispielsweise bei den folgenden beiden Haiku der Fall ist:

Hommes, si nous sommes
l'instance, nous devons faire
les dieux à l'envers.³²⁰

Quelqu'un quelque nous
autres comme nous peut faire
l'instance, à l'envers.³²¹

Gleich bleibt hier das „faire“ am Ende der zweiten Zeile und mit „à l'envers“ auch der Schluss des Haiku. In beiden Haiku findet man das Wort „l'instant“ und ebenso kommt „nous“ je zweimal vor. Das „nous“ in der zweiten Zeile ist in beiden Haiku das dritte Wort von hinten gezählt. Das „nous“ in der ersten Zeile steht an einer anderen Stelle in der Zeile und „l'instance“ steht zwar beide Male am Zeilenanfang, aber jeweils in einer anderen Zeile. Eine interessante Veränderung ist weiters, dass aus dem „Hommes“ im ersten Haiku im zweiten ein unbestimmtes „Quelqu'un“ wird.

Dass die beiden Fassungen auf dasselbe Sonett zurück zu führen sind, lässt sich mitunter auch daran erkennen, dass einzelne Worte in gleichen Verbindungen wieder auftauchen. Im Folgenden beispielsweise „qui s'en va“ in beiden Haiku:

Large largement,
qui s'en va à tous venants
et qui perd la perte.³²²

³²⁰ *D'une petite haie*, S.88.

³²¹ *Poèmes fondus*, S.22.

³²² *D'une petite haie*, S.89.

Vive vivre même
autre même quelque autrui
perd qui s'en va perte.³²³

In den nächsten beiden Haiku blieb nur das Ende der letzten Zeile, „être un seul.“
unverändert:

Crêpe, bouche, glace,
gorge, grâce, faites-moi
de deux, être un seul.³²⁴

Pour vous toute vous
corps d'un corps de je en je
de vous être un seul.³²⁵

8.2.3. stärkere Verdichtung

Stellt man die zwei Fassungen einiger Haiku nebeneinander, so scheinen manche das Gleiche zu sagen und dieselbe Situation zu beschreiben. Im folgenden Beispiel wirkt die zweite Fassung einzig weniger konkret fassbar:

Les yeux éblouis,
la ville bruit, tu l'entends,
du jour et des livres.³²⁶

Lire livre livres
jamais autant toujours plus
conte parle bruit.³²⁷

³²³ *Poèmes fondus*, S.23.

³²⁴ *D'une petite haie*, S.94.

³²⁵ *Poèmes fondus*, S.29.

³²⁶ *D'une petite haie*, S.89.

³²⁷ *Poèmes fondus*, S.22.

Beide Haiku sprechen das Lesen an und enthalten die Möglichkeit, dass Geräusche sowohl aus dem Leben, als auch aus einem Buch kommen könnten. In der ersten Fassung wird erst ganz am Ende gesagt, dass der Lärm nicht nur vom Tag zu hören ist, sondern auch aus den Büchern. In der zweiten Fassung kommen gleich in der ersten Zeile „lesen“, „Buch“ und „Bücher“ vor. Dafür wirkt der Rest des zweiten Haiku unbestimmter. „bruit“ kommt auch vor, wird aber nicht mehr klar definiert, wie das in der ersten Fassung geschieht, wo es die Stadt ist, die lärmt.

Auch die nächsten beiden Haiku haben einen ähnlichen Inhalt. Während die erste Fassung mit Marseille noch sehr konkret räumlich verortet wird, fällt dieser räumliche Bezug in der zweiten Fassung gänzlich weg. Dies lässt sich auch an anderen Haiku beobachten und wurde bereits kurz in Bezug auf Rom angesprochen³²⁸. In beiden Haiku scheint es um einen langsam sterbenden Menschen zu gehen:

Plombé, à Marseille,
il passe ses journées à
mourir et mourir.³²⁹

Mourir comme comme
mourir la mort celui qui
cherchant passe il faut.³³⁰

Das erste Haiku wirkt gefasster, es werden Tatsachen beschrieben. Irritation entsteht erst in der letzten Zeile durch die Wiederholung „mourir et mourir“. Das zweite Haiku beginnt gleich mit Wiederholungen „Mourir comme comme // mourir la mort [...]“ und scheint damit ein Ringen nach Worten auszudrücken, was wiederum den Eindruck vermittelt, dass zwischen den Worten Verzweiflung durchklingt.

³²⁸ Vgl. siehe Kapitel 8.2.1. starke Nähe.

³²⁹ *D'une petite haie*, S.101.

³³⁰ *Poèmes fondus*, S.37.

Die nächsten beiden Haiku sprechen beide über Frühling, auch wenn sie es auf ganz unterschiedliche Weise tun:

Au ciel de printemps,
on voit nâtre corps et fruits.
Mets l'odeur dessous.³³¹

Retour adouci
fleure fruits fruits nâtre telles
autres toutes choses.³³²

Das erste Haiku spricht noch in klaren Sätzen. Das zweite bricht in Klänge und Wiederholungen auf und scheint gerade damit die Überfülle des Frühlings auszudrücken.

8.2.4. Dialog zwischen den Haiku

Es kann mitunter auch zu einem richtiggehenden Dialog zwischen den zwei Fassungen eines Haiku kommen. Im ersten Beispiel hierfür stellt die ältere Fassung eine Frage – „Was sagt man über das Schreiben?“:

À mourir de rire,
on s'estime fol ou sage.
Que dit-on d'écrire ?³³³

Und die letzte Zeile der zweiten Fassung könnte man als Antwort auf diese Frage lesen – „nichts wird für wahr gehalten.“:

Dire lire rire
cent fois cent pour pris pour sans
rien soit tenu vrai.³³⁴

³³¹ *D'une petite haie*, S.96.

³³² *Poèmes fondus*, S.31.

³³³ *D'une petite haie*, S.91.

Auch die umgekehrte Version gibt es, dass im späteren Haiku eine Frage gestellt wird, zu der sich in der früheren Fassung eine mögliche Antwort finden lässt:

La beauté qui entre
ne pense pas, mais se nomme,
ne peut oublier.³³⁵

Rien plus rien pour voir.
Ne pas ne rien voir vraiment.
Qui nomme ? – Voir voit.³³⁶

In der zweiten Fassung taucht die Frage auf „Qui nomme?“ (wer benennt?). Und die gesamte erste Fassung lässt sich als Antwort auf diese Frage lesen. Es wird nicht nur gesagt, wer benennt, sondern auch was benannt wird (Die eintretende Schönheit denkt nicht, aber benennt sich, kann nicht vergessen).

Die nächsten beiden Haikus scheinen einander hingegen beinahe zu widersprechen. Während das erste meint, man müsse sich aufgeben:

Il faut, il faut, il
me faut, il nous faut, il faut
nous abandonner.³³⁷

Ruft das zweite eher zum Kampf auf:

Combattons combattre
abandonner entreprend
quitter reste prendre.³³⁸

³³⁴ *Poèmes fondus*, S.26.

³³⁵ *D'une petite haie*, S.94.

³³⁶ *Poèmes fondus*, S.29.

³³⁷ *D'une petite haie*, S.88.

³³⁸ *Poèmes fondus*, S.22.

Auch die nächsten beiden Haiku sind nicht einer Meinung. Während das erste noch positiv für die Hoffnung und Zukunft eintritt, endet das zweite mit den Worten „hoffe niemals“:

Si l'usure espère,
si un passé nous console,
j'ai de l'avenir.³³⁹

Consoler console.
Pouvoir durer quelque quelque
espère jamais.³⁴⁰

Beginnen die beiden Fassungen des Kapitels noch mit einem, bis auf ein Wort, genau gleichem Haiku, enden sie ganz verschieden:

Tout trouve son lieu.
Toute essence n'est rien que
l'apparence enclose.³⁴¹

Ce qui est qui est
qui suis quelque rien soit-il
est tout autre chose.³⁴²

Die erste Fassung kommt zu einem Schlusspunkt „alles findet seinen Ort“ und schließt ab bzw ein: „Jegliche Essenz ist nichts als // der eingeschlossene Anschein“. Die zweite Fassung jedoch wehrt sich gegen jegliche Abgeschlossenheit. Auch lässt sich die letzte Zeile „est tout autre chose.“ als Selbstbehauptung der Haiku gegenüber der ersten Fassung und auch gegenüber den Sonetten lesen – selbst wenn sie noch so klein sind, sind sie doch etwas ganz anderes, eigenes. Das Ende „ist etwas ganz anderes“ lässt auch an den Ausspruch „das ist eine ganz andere Geschichte“ denken. Damit würde dieses Haiku keinen Abschluss, sondern eher ein mögliches Weitersprechen und –schreiben ausdrücken. Und damit wären wir wieder bei

³³⁹ *D'une petite haie*, S.86.

³⁴⁰ *Poèmes fondus*, S.19.

³⁴¹ *D'une petite haie*, S.111.

³⁴² *Poèmes fondus*, S.49.

der Proposition 3³⁴³, in welcher Grangaud Jacques Roubaud zitiert, dass ein Gedicht niemals enden könne.

³⁴³ Vgl. siehe ebenda, S.7.

9. Zusammenfassung

Die *Poèmes fondus* befolgen die „contrainte“ des poème fondu, welches auf Michelle Grangaud, seit 1995 ein Mitglied von OuLiPo, zurückgeht. Damit sind die *Poèmes fondus* ein oulipistisches Werk. Die Regeln der „contrainte“ werden am Beginn bekannt gegeben. Wie es aber für OuLiPo typisch ist, kann man die Gedichte auch durchaus ohne genaues Hintergrundwissen zur Genese und zu OuLiPo lesen und genießen. Im Kapitel zu OuLiPo wurde versucht aufzuzeigen, wie sehr Grangaud an die Grundideen und Herangehensweisen von OuLiPo anschließt. Intertextuelle Bezüge lassen sich zum Beispiel zur Oberflächenübersetzung „Un singe débotté“ von François Le Lionnais aufzeigen.

Die Haiku gehen alle auf Sonette zurück. Das ist eine der Regeln, die sich Grangaud selbst auferlegt hat. Bei Sonetten handelt es sich um Gedichte fester Form. Obwohl die Form des Sonetts sehr alt ist, stand und steht sie immer auch für Erneuerung und Modernität. Das Sonett ist immer auch ganz besonders für experimentelle Autoren von größtem Interesse. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass sich schon vor Grangaud viele Oulipisten gerade mit dieser Gedichtform befasst haben.

Dafür, dass für ein poème fondu ausschließlich ein Sonett als Ausgangsgedicht verwendet werden darf, gibt es keine ersichtliche Notwendigkeit. Bei der „haï-kaïsation“ von Queneau beispielsweise wäre diese gegeben. Denn er komprimiert Sonette auf die reimenden Endworte. Reime und Zeilenanzahl bleiben bei seiner Methode also noch erhalten. Man kann daher auch schon auf den ersten Blick erkennen, dass sich sein Gedicht auf die Form des Sonetts bezieht. Die Komprimierung, welche Grangaud vornimmt, ist jedoch so radikal, dass alle äußeren Merkmale der Sonettform verschwinden. An den Haiku lässt sich nicht mehr erkennen, ob das Ausgangssonett die korrekten Endreime aufweist und die exakte Zeilenanzahl befolgt. Die Beschränkung auf Sonette ist damit nicht notwendig, sondern freiwillig gesetzt. Es handelt sich dabei vielmehr um einen sehr selbstbewussten Gestus von Grangaud. Sie wählt nicht eine Gedichtform, sondern mit dem Sonett die europäische Gedichtform schlechthin. Ebenso, wie sie keine beliebigen Autoren und Werke für ihre Gedichte heranzieht, sondern die großen Klassiker der französischen Sonettdichtung.

Grangauds selbstbewusste Herangehensweise in Bezug auf die Sonette und ihre Autoren lässt sich an den spärlichen Hinweisen, die sie darauf gibt, beobachten. Abgesehen von der Vorbemerkung verweisen nur noch die Kapitelüberschriften auf die Autoren und Werke.

Das Haiku ist eine sehr alte japanische Gedichtform, die eng an die japanische Sprache und Kultur gebunden ist. Das europäische oder westliche Haiku ist daher kaum mit dem japanischen zu vergleichen. Es hat nur wenige Regeln, ein Dreizeiler mit der Silbenzahl 5-7-5, und erfreut sich großer Beliebtheit.

Obwohl es sich bei den *Poèmes fondus* um keine anagrammatischen Gedichte handelt, ist die Form des Anagramms für den Gedichtband dennoch nicht unwichtig. Denn Grangaud arbeitete sehr viel mit Anagrammen und ist eine Spezialistin für Anagramme. Dies kann man an ihrem Feingefühl für die Reihenfolge der Worte bemerken. Bei Anagrammen kommt alles auf die Anordnung der Buchstaben oder Worte an.

Als nächstes wurde der Prozess der Übersetzung in Zusammenhang mit den *Poèmes fondus* gebracht. Grangaud selbst verwendet den Begriff der Übersetzung im Untertitel der *Poèmes fondus*. Sie fasst den Vorgang der Genese der Haiku als ein Übersetzen auf. Die Gedichte werden dabei intralingual, vom Französischen ins Französische, „in ihre eigene Sprache“, übersetzt. Dabei kann man auch von einer Übersetzung der Form sprechen.

Der Name „poème fondu“ eröffnet viele Assoziationsmöglichkeiten. „fondu“ kann beispielsweise sowohl „verschmolzen“, als auch „zerschmolzen“ und auch „ineinander übergehend“ bedeuten.

Einige Merkmale der *poèmes fondus* sind Grangauds Vorliebe für „kleine“ Worte und Wortwiederholungen. Grangaud lässt die Worte ihrer Haiku vorwiegend über den Klang miteinander kommunizieren. Häufig erhalten Worte allein durch den geänderten Kontext eine neue Bedeutung, obwohl sie oberflächlich überhaupt nicht verändert wurden. Michelle Grangaud lässt die Worte sprechen und schafft so Raum für neue Bedeutungen, die im Sonett selbst verborgen bleiben, oder nicht vorhanden sind.

Im allerletzten Kapitel der *Poèmes fondus*, „Avec fondu de fondus“, komprimiert Grangaud ihre eigenen Haiku noch weiter in je drei Worte. Diese drei Worte lassen sich zugleich als Essenz des Haikus und des dazugehörigen Sonetts auffassen. Damit wird aber auch das ganze Kapitel zu einer Essenz des gesamten Gedichtbandes und gleichzeitig auch aller verwendeten Autoren und Werke.

Der Prozess der Entstehung eines *poème fondu* lässt sich einerseits als ein Verschmelzen beschreiben. Denn die einzelnen Gedichte werden einander dadurch stärker angenähert und gleichsam miteinander verschmolzen. Andererseits lässt sich der Prozess auch als ein Extrahieren und Herstellen einer Essenz bezeichnen. Mit einem Fokus zunächst auf das einzelne Wort, dann auf das Gedicht an sich, wurde versucht nachvollziehbar zu machen, was genau bei diesem Prozess geschieht.

Wie gezeigt werden konnte ist Selbstreflexivität an sehr vielen der Haiku festzumachen. Herausgenommen wurden die Worte „fond“ und „vers“. Viele Haiku sprechen auch über die eigene Beschaffenheit. Veränderung, gerade über Zeit hinweg, wird ebenfalls oft thematisiert. Dies ist insofern von großer Bedeutsamkeit, da Grangaud vorwiegend auf Sonette aus dem 19. Jahrhundert zurückgreift. Zwischen den Sonetten und den Haiku liegt also viel Zeit, welche die Worte nur scheinbar unverändert überstanden haben. In den Haiku lassen sich in Bezug auf Selbstreflexivität viele Metaphern finden, neben Echo und Spiegeln tauchen vor allem Schatten und die Zahl zwei besonders oft auf.

Der letzte Teil der vorliegenden Arbeit befasste sich mit den zwei Versionen, welche vom Kapitel „D’une petite haie, si possible belle, aux Regrets“ nach Du Bellay existieren. Beide Versionen wurden miteinander verglichen. Tendenziell finden sich in der früheren Fassung weniger Wiederholungen und mehr ganze Sätze. Durch den direkten Vergleich der einzelnen Haiku konnten die Veränderungen, welche Grangaud für die *Poèmes fondus* vorgenommen hat, herausgearbeitet werden. So wie auch die Haiku mit den Sonetten in enger Beziehung stehen und miteinander kommunizieren, ließ sich das auch zwischen den verschiedenen Fassungen einzelner Haiku beobachten.

Zusammenfassend möchte ich nochmals Walter Benjamin zitieren, der Wörtlichkeit als Arkade bezeichnet³⁴⁴. Denn Grangaud öffnet mit ihren Haiku in alle Richtungen und schafft Verbindungen innerhalb ihres Gedichtbandes zwischen den Haiku, den Kapiteln und der Essenz der drei Worte. Aber sie schafft auch Verbindungen nach außen hin: zu den Sonetten, zu anderen oulipistischen Texten und nicht zuletzt auch zu eigenen Werken und Texten, ganz besonders natürlich mit den zwei Fassungen des Kapitels nach Du Bellay. Die starke Beschränkung, durch die „contrainte“, die Komprimierung in ein Haiku und in nur drei Worte, aber auch generell die Konzentration auf das Wort bewirken eine wahrhaftige Sprengung aller Grenzen. Mit der immensen Bedeutungsvielfalt, welche in den Haiku steckt, und den zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf andere Texte und Autoren, entwickeln die *Poèmes fondus* in ihrer Lebendigkeit und Beweglichkeit eine Eigendynamik, welche kaum mehr festzuhalten ist.

³⁴⁴ Vgl. siehe Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, S.61.

10.Nachwort

So wie auch ein Gedicht niemals enden kann, gibt es auch für die Beschäftigung mit Gedichten kein Ende. Die vorliegende Arbeit ist in gewisser Weise ein Beweis für das Weiterleben und die Lebendigkeit der Haiku von Grangaud und auch der Sonette von Du Bellay, Heredia, Baudelaire, Nerval und Mallarmé. Jedes Lesen von Lyrik ist immer auch zugleich ein Neu-Lesen, auch wenn man ein und dasselbe Gedicht zum wiederholten Male liest. Denn auch wenn sich an der Wortoberfläche nichts verändert hat, verändern sich Gedichte trotzdem über die Zeit, wie sich auch die Leser verändern, auch wenn es sich um die gleichen Personen handelt.

Die *Poèmes fondus* haben sich als besonders hartnäckige Gedichte erwiesen, die einen nicht mehr loslassen. Doch auch Michelle Grangaud kam schließlich zu einem Schlusspunkt, auch wenn es bei *Une haie, si possible belle, aux Regrets* nur ein vorübergehender war, da sie die Haiku für die *Poèmes fondus* ja größtenteils neu überarbeitet hat. Und selbst die *Poèmes fondus* sind zwar ein fertiges Buch, es würde mich aber nicht überraschen, wenn Grangaud es eines Tages nochmals schreiben sollte – also ganz neue Haiku aus denselben Sonetten machen sollte. Ganz in diesem Sinne endet diese Arbeit an dieser Stelle also nur vorläufig.

Um aber doch irgendwie zu einem Ende zu gelangen, möchte ich mit der letzten Zeile aus den Sonetten in *Cent mille milliards de poèmes* von Raymond Queneau schließen:

toute chose pourtant doit avoir une fin³⁴⁵

³⁴⁵ Queneau, Raymond: *Cent mille milliards de poèmes*.

11.Literaturverzeichnis

11.1. Primärliteratur

- Grangaud, Michelle: *Poèmes fondus. Traductions de français en français*. Paris: P.O.L., 1997.
- Grangaud, Michelle: *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets*. In: *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 6, réédition des fascicules n°74 à 85, Bordeaux Cedex : Le Castor Astral, 2003, S.75-111.
- Grangaud, Michelle: *Formes de l'anagramme*. In: *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 6, réédition des fascicules n°74 à 85, Bordeaux Cedex : Le Castor Astral, 2003, S.39-73.
- Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.
- Bellay, Joachim Du: *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Défense et Illustration de la Langue française*. Paris: Éditions Gallimard, 1967.
- Borges, Jorge Luis: *Pierre Menard, Autor des Quijote*. In: Borges, Jorge Luis: *Die zwei Labyrinthe. Lesebuch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, S.36-47.
- Finlay, Ian Hamilton: *Selections. Edited and with an introduction by Alec Finlay*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012 (=Poets for the millennium; 8).
- Heredia, José-Maria De: *Les Trophées*. Paris: Gallimard, 1981.
- Kerouac, Jack: *Book of Haikus. Edited and with an Introduction by Regina Weinreich*. New York: Penguin Books, 2003.
- Mallarmé, Stéphane: *Poésies*. Paris: Flammarion, 1989.
- Nagenkögel, Petra: *Anagramme. da die bäume, die sprache, ein schlaf. Mit Bildern von Karl Hackl*. Salzburg, Wien: Otto Müller Verlag, 2012.
- Pastior, Oskar und Petrarca, Francesco: *33 Gedichte*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1983 (= Edition Akzente).

- Perec, Georges: *La disparition*. Mayenn: Denoël, 2000.
- Queneau, Raymond: *Cent mille milliards de poèmes. Postface de François Le Lionnais*. Paris: Éditions Gallimard, 1961.
- Queneau, Raymond: *Exercices de style*. Paris: Éditions Gallimards, 1947.
- Rojas Castañeda, Darley: *Türkisfarbenes Tor. Gedichte*. Hg. von Bernhard Widder. Wenzendorf: Stadtlichter Presse, 2013.
- Stein, Gertrude: *Sacred Emily*. In: Stein, Gertrude: *Geography and Plays*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993, S.178-188.
- Thalmayr, Andreas: *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen Gedichte zu lesen*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1990.
- Werfel, Franz: *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- Zeizinger, Barbara: *Weitwinkel nah. Gedichte*. Ludwigsburg: Pop Verlag, 2013.

11.2. Sekundärliteratur

- Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8775).
- Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: monholt verlag, 1993.
- Borgstedt, Thomas: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009 (= Frühe Neuzeit Band 138).
- Fournel, Paul: *50 ans d'Oulipo*. In: *50 ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*. Poitiers: La Licorne, 2011, S.17-20.
- Grangaud, Michelle: Brief vom 16.7.1997, zitiert nach Poier-Bernhard, Astrid: *Michelle Grangaud – Anagrammes, tercets et autres textes insolites*. In : *Oulipo – poétiques : actes du colloque Salzburg, 23-25 avril 1997*. Hg. von Peter Kuon. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999, S.119-140.
- Henschen, Hans-Horst und Mehnert, Henning: *Les Fleurs du Mal*. In: : *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.418-422.
- Ley, Klaus: *Les Chimères*. In: *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.570.
- Ley, Klaus: *Les Regrets*. In: *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.145-155.
- Lindner, Hermann: *Les Trophées*. In: *Hauptwerke der französischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Wolfgang Rössig. München: Kindler Verlag, 1996, S.486-487.

- Lionnais, François Le: *La Lipo. (Das erste Manifest)*. In: Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: monholt verlag, 1993, S.18-22.
- Lionnais, François Le: *Das zweite Manifest*. In: Boehncke, Heiner und Kuhne, Bernd: *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*. Bremen: monholt verlag, 1993, S.27.
- Poier-Bernhard, Astrid: *Michelle Grangaud – Anagrammes, tercets et autres textes insolites*. In : *Oulipo – poétiques : actes du colloque Salzburg, 23-25 avril 1997*. Hg. von Peter Kuon. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1999, S.119-140.
- Queneau, Raymond: *Littérature potentielle*. In: Queneau, Raymond: *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Éditions Gallimard, 1965, S.317-345.
- Schleyen, Uwe: *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle*. München: Martin Meidenbauer, 2004 (= Romania Viva 1: *Texte und Studien zur romanischen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Prill, Ulrich).
- Stout, John: *Michelle Grangaud's Oulipian Aesthetics : Anagrams, Inventories, and Poèmes fondus*. In: *Contemporary French Poetics*. Hg. von Michael Bishop und Christopher Elson, Amsterdam, New York: Rodopi, 2002, S.71-82.
- Stout, John C.: *Entretien avec Michelle Grangaud*. In: *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*. Hg. von Michael Bishop, Amsterdam, New York : Editions Rodopi, 2010.
- Wetzell, Hermann H.: *Das Sonett als contrainte – zu Zanzottos Petrarkismus*. In: *Nach allen Regeln der Kunst. Werke und Studien zur Literatur-, Kunst- und Musikproduktion*. Hg. von Kathrin Ackermann und Susanne Winter, Wien, Berlin: Lit Verlag, 2013, S.31-48.

11.3. Internetquellen

Grangaud, Michelle, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-556-6>, 11.8.2014.

Harang, Jean-Baptiste: *Engrangements de Grangaud Coucou des lettres*. Liberation, 19.6.1997, http://www.liberation.fr/livres/1997/06/19/engrangements-de-grangaud-coucou-des-lettres-c-est-dans-les-mots-des-autres-que-michelle-grangaud-tr_209292, 11.8.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes>, 8.4.2014.

<http://www.oulipo.net/contraintes/docs/poeme-fondu>, 8.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/formes-fixes>, 8.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/anagramme>, 8.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/sonnet-dessine>, 8.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/hai-kaisation>, 8.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/oulipiens/mg>, 11.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/avion>, 11.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/traduction-antonymique>, 11.4.2014.

<http://oulipo.net/fr/contraintes/traduction-homophonique>, 12.4.2014.

12. Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Gedichtband *Poèmes fondus. Traductions de français en français* von Michelle Grangaud. Seit 1995 ist Grangaud Mitglied bei OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle – Werkstatt für potentielle Literatur). Die im Untertitel angeführten Übersetzungen bestehen darin, dass Grangaud Worte aus Sonetten von Du Bellay, Baudelaire, Heredia, Nerval und Mallarmé in Haiku umwandelt. Die Worte dürfen dabei jedoch auf der Oberfläche in keiner Weise verändert werden. Die „contrainte“ des poème fondu geht auf Michelle Grangaud zurück. Mit den *Poèmes fondus* tritt Grangaud in einen Dialog mit den Sonettautoren, der zugleich auch ein Dialog zwischen Gegenwart und Tradition ist.

Diese Umwandlung der Sonette in Haiku ist zugleich eine starke Komprimierung, da nur ein Bruchteil des Wortmaterials erhalten bleibt – aus vierzehn Zeilen werden drei Zeilen, mit der Silbenfolge 5-7-5. Im letzten Kapitel der *Poèmes fondus* – „Avec fondu de fondus“ – werden alle Haiku nochmals weiter eingeschmolzen in nur mehr je drei Worte.

Untersucht wird in der vorliegenden Arbeit unter anderem, was bei diesem Prozess des Einschmelzens und Verdichtens mit den Worten und Gedichten geschieht. Eine weitere Fragestellung, welche behandelt wird, betrifft Selbstreflexivität in den Gedichten. Vom Kapitel nach Sonetten von Du Bellay existieren zwei veröffentlichte Versionen. Im direkten Vergleich wird sichtbar, welche Änderungen Grangaud bei der Überarbeitung vornahm.

13.Lebenslauf

Geboren 1989 in Wien.

Studium der Deutschen Philologie und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien.

Seit Herbst 2012

Übersetzungstätigkeit.

November 2012

Abschluss des Studiums der Deutschen Philologie mit einer Diplomarbeit über Ernst Jandl und Ian Hamilton Finlay.

Vortrag beim colloque Jandl en dialogue in Paris über die Freundschaft

Zusammenarbeit und wechselseitige Beeinflussung von Ernst Jandl und Ian Hamilton Finlay.

Seit Jänner 2013

Literatur- und Lyrikrezensionen für fixpoetry.com. Gelegentlich auch Berichte über Literaturveranstaltungen (z.B. Akademie der Lesenden Künste).

Publikationen:

- Nischkauer, Astrid Elisabeth: *Ernst Jandl – Ian Hamilton Finlay. Die literarische Avantgarde der 1960er in Österreich und Schottland*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2012.
- Rezensionen: siehe www.fixpoetry.com
- Nischkauer, Astrid: *Von Einwortgedichten und anderen Kleinigkeiten. Ian Hamilton Finlay und Arne Rautenberg*. In: *Von den Bedeutungen des Kleinen*. Trierere, 2/2013.
- *Charles Bernstein. GEDICHTE UND ÜBERSETZEN*. Wien: Edition Korrespondenzen, 2013 (= Versatorium, Band 1.1).
- Nischkauer, Astrid: *Parallel-Schichten-Simultan-Lesung für 8 Sprecher* (Übersetzung und Montage einiger Gedichte von Rosmarie Waldrop). Aufgeführt im Februar 2013 bei der Kritikfabrik in Graz und im Dezember 2013 in der Alten Schmiede.
- *i4vnöds* (Translation of a poem by Charles Bernstein he hasn't written so far.) Text des Tages 02.05.2014 auf fixpoetry.com
- Waldrop, Rosmarie: *to listen or not to listen. sound or silence? / zuhören oder nicht zuhören. Schall oder Stille?* (Übersetzung & Auswahl: Astrid Nischkauer). In: Trierere, 1/2014.