

Jacques Roubaud

Jacques Denis Roubaud, geboren am 5. 12. 1932 in Caluire-et-Cuire (Rhône), Sohn zweier Absolventen der *École Normale Supérieure* (Vater Philosophie, Mutter Englisch), die als Lehrer im Sekundarbereich tätig waren. Seine Kindheit verbrachte Roubaud bis zum Ende des Krieges in Carcassonne und im Corbières. Résistance-Aktivität der Eltern. Erste Gedichte im Alter von sieben Jahren. Nach der Befreiung Übersiedlung der Familie nach Paris; dort zunächst Studium der Anglistik und Slavistik, das Roubaud mit einer *licence* in Englisch und einem Diplom in Russisch abschloss. Ab 1954 Studium der Mathematik am Institut Henri Poincaré in Paris unter dem Einfluss des Mathematikerkollektivs Bourbaki und dessen Neubegründung der Disziplin. Mitte der 1960er Jahre Abwendung von Bourbaki und Hinwendung zur Kategorientheorie. Ab 1958 Assistent in Rennes. 1966 Habilitation in Mathematik und gleichzeitige Fertigstellung des ersten Lyrikbands "€" (Ist Element von), für dessen Veröffentlichung sich Raymond Queneau, damals Lektor bei Gallimard, einsetzte. Es folgten Assistentenjahre in Dijon und 1970 die Berufung zum Mathematikprofessor an die Universität Paris-Nanterre. Emeritierung 1991. Parallel dazu verlief Roubauds schriftstellerische Karriere. 1966 wurde er auf Vorschlag von Raymond Queneau Mitglied des *Ouvroir de littérature potentielle* (Werkstatt für potentielle Literatur), einer Gruppe aus Mathematikern und Schriftstellern, die sich seit ihrer Gründung 1960 der Entdeckung und Wiederentdeckung von Regeln für die Herstellung von Literatur widmet. 1969 zusammen mit Léon Robel Gründung des *Cercle Polivanov* mit dem Projekt einer systematischen Beschreibung der Versbildung aller Sprachen. In diesem Rahmen bis zur Emeritierung im Jahre 2001 wöchentliche Seminare zu Formproblemen der Literatur. Roubauds seit den 1960er Jahren anhaltende Beschäftigung mit dem Sonett fand ihren Abschluss in einer Habilitation unter der Leitung von Yves Bonnefoy über die Form des Sonetts von Marot bis Malherbe. Von 1991 bis 2002 Professur für Poetik an der *École des hautes études en sciences sociales*. Gastprofessuren für Poetik in Princeton, Lyon und Tübingen.

Seit Mitte der 1960er Jahre Mitglied des Redaktionskollektivs der Zeitschriften "Action Poétique" und "Po&sie". 1981 zusammen mit Paul Braffort Gründung des *ALAMO, Atelier de Littérature assistée par la mathématique et l'ordinateur* (Werkstatt für mathematik- und computergestützte Literatur).

* 5. Dezember 1932

von Stephanie Müller und Wolfgang Orlich

Preise

Auszeichnungen: Prix France-Culture (1986); Grand Prix National de la Poésie (1990); Grand prix de littérature Paul-Morand de l'Académie française (2008).

Essay

Lange Zeit hat Jacques Roubaud seine Tätigkeit als die eines "Komponisten" von Poesie und Mathematik beschrieben und damit nicht nur eine Verbindung dieser beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Tätigkeitsfelder

hergestellt, sondern auch den handwerklichen Charakter seiner Arbeit unterstrichen, die hier buchstäblich genommen nicht als eine Neuschöpfung, sondern als das Zusammenstellen und Arrangieren eines bereits gegebenen Materials präsentiert wird. Neben der Poesie und der Mathematik hat inzwischen allerdings auch die Prosa einen festen Platz in Roubauds Werk gefunden.

Seitdem 1967 der erste Gedichtband mit dem Titel "E" erschienen ist, ist Roubauds Werk stetig zu einem der umfangreichsten und vielseitigsten Werke der Gegenwart angewachsen und umfasst neben den im engeren Sinne literarischen Texten auch Anthologien, Übersetzungen und Essays. Dazu kommen vor allem in jüngerer Zeit Werke, die aus der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern (etwa Christian Boltanski, On Kawara, Rebecca Horn, Jean-Paul Mareschi) hervorgegangen sind.

Das über die Jahrzehnte hinweg konstante Kennzeichen von Roubauds Schreiben ist, dass es seine wesentlichen Anregungen aus der Tradition bezieht, wodurch Roubaud sich einerseits quer zu den Moden und Strömungen der Gegenwart stellt, andererseits mit jedem seiner Werke das Paradox verwirklicht, ein traditioneller Neuerer zu sein. Dabei erweist sich die Auswahl seiner Modelle – sowohl für die Lyrik als auch für die Prosa – als ebenso eklektisch wie theoretisch reflektiert. Wenn Roubaud Raymond Queneau zu seinem Vorbild erklärt, dann nicht ohne ihm sogleich weitere an die Seite zu stellen, etwa Raimbaut d'Orange, Cavalcanti, Mallarmé, Gertrude Stein, Trollope und Kamo no Chomei, die in dieser sich über die Jahrhunderte erstreckenden Vielzahl wieder zu Garanten von Roubauds literarischer Unabhängigkeit werden.

In der Poesie ist es vor allem das Dichtungsverständnis der altprovenzalischen Troubadours, das für Roubaud modellbildend ist. "Die Poesie ist für mich eine formale Tätigkeit, wie auch eine Lebensform, und mein Modell ist dasjenige, das die Troubadours für uns eingeführt haben (und jede Poesie, sowohl die frühere als auch die spätere ist für mich nur ausgehend von diesem Modell erkennbar)". Durch den Bezug auf die Troubadourlyrik, in der Roubaud die Dichtung erstmals als eine autonome Formkunst verwirklicht sieht, distanziert er sich von der zeitgenössischen dichterischen Praxis, die im Gefolge der Surrealisten *tabula rasa* mit der Vergangenheit machen will, im selben Maße wie von derjenigen, die – selbst unter Einsatz traditioneller Formen – politische Zwecke verfolgt.

Der Rekurs auf ein mittelalterliches Modell für die gegenwärtige Dichtung impliziert zugleich die Notwendigkeit der Erinnerung, die insofern einen zentralen Bestandteil von Roubauds Dichtungsverständnis ausmacht, als er seit den 1960er Jahren die These von der Poesie als Gedächtnis der Sprache vertritt. Dies setzt jedoch die Kenntnis der Tradition und ihrer Formen voraus, die bei Roubaud Gegenstand der Aneignung und Weiterentwicklung werden, wie etwa das europäische Sonett oder das japanische Tanka.

Im "Zeitalter der leeren Köpfe" sieht Roubaud diese Form der Poesie zunehmend in Gefahr. Ihr Überleben kann nur gelingen, indem sie als eine Formsprache bewusst gemacht und in den Köpfen der Menschen präsent gehalten wird. In diesem Kontext situiert sich auch Roubauds Engagement als

Herausgeber von Anthologien, die verschiedene Ausschnitte der poetischen Tradition von den Troubadours bis ins 20. Jahrhundert einer zeitgenössischen Leserschaft zugänglich machen. Ebenso plädiert er immer wieder für das Auswendiglernen von Gedichten, denn es stellt ein wesentliches Charakteristikum der Poesie dar, nicht paraphrasierbar zu sein. Was ein Gedicht sagt, lässt sich in der Überzeugung Roubauds nicht anders sagen, sondern nur wiederholen und damit zu neuer Präsenz führen. Darin unterscheidet sich die Poesie wesentlich von der Prosa des Romans, die laut Roubaud nicht zu wiederholter Rezitation, sondern zur einmaligen Lektüre bestimmt und gerade aufgrund ihrer Formlosigkeit problemlos paraphrasierbar ist.

Erst ab den 1980er Jahren weitet Roubaud sein eigenes Schreiben auch auf Prosatexte aus, jedoch nicht ohne den Versuch, ihrer Formlosigkeit entgegenzuwirken, indem er sie mit Regeln belegt. Wenn die Prosa auch nicht in dem Maße wie die Poesie über Zahl, Rhythmus und Reim memorierbar ist, hat sie dennoch bei Roubaud einen Erinnerungsbezug, der sich einerseits aus der Verschriftlichung persönlicher Erinnerungen, andererseits aus deren (transformierter) Rekurrenz auch im fiktionalen Werk ergibt und sein gesamtes Prosawerk zu einem textuell vernetzten Erinnerungsraum werden lässt.

Seinen Rahmen findet Roubauds Schreiben seit 1966 in der Schriftsteller und Mathematiker vereinenden Gruppe Oulipo. Ausgehend von der Vorstellung einer schriftstellerischen Produktivität, die sich der Einschränkung durch Regeln verdankt, macht Oulipo es sich zur Aufgabe, einerseits die bestehende Literatur auf bereits in ihr zur Anwendung kommende Regeln zu untersuchen und diese unter Umständen wiederzubeleben, andererseits neue Regeln zu kreieren. Genau diese Mischung aus Traditionsbewusstsein und Innovation manifestiert sich auch im Werk Roubauds, der die traditionellen poetischen Formen als Regeln im Sinne Oulipos auffasst.

Bei Roubaud wird nicht nur die Poesie, sondern auch die Prosa zu einer vor allem durch Zahlen regulierten Kunst, denn seine persönliche Vorliebe für bestimmte ganze Zahlen prägt die Gestalt seiner Texte. Diese Zahlen können eine mathematische Besonderheit veranschaulichen, mit einer poetischen Form assoziiert sein oder stellvertretend für ein biografisches Ereignis stehen. Durch sie wird auch die numerologische Architektur der Texte zum Erinnerungsträger. Eine Darstellung von Roubauds Werk hat notwendig den zentralen Aspekten Form, Erinnerung und Zahl Rechnung zu tragen.

Roubauds Karriere als Dichter beginnt mit einem Zeichen aus der Mengenlehre: "∈". Es bildet den Titel seiner ersten Gedichtsammlung und ist zu lesen als "ist Element von". Gemeint ist die Zugehörigkeit sämtlicher Gedichte des Bandes zur Sonettform. Durch den Rückgriff auf diese traditionsreiche Form stellt Roubaud sich explizit gegen den neo-avantgardistischen Gestus der Erneuerung im Sinne einer Befreiung von Form, Regel und Metrum. Er macht stattdessen das Sonett zur Grundlage für die Erkundung der Möglichkeit von Lyrik heute, indem er nicht nur die Vielfalt der Formen aufgreift, die die Gattung europaweit im Verlauf ihrer Geschichte angenommen hat, sondern auch die maximale Elastizität dieser vermeintlich festen Form erprobt, die auf 11 Verse verkürzt, auf 16 Verse verlängert oder gar in Gestalt des Prosasonetts an die Grenzen ihrer Kenntlichkeit geführt wird.

Neu ist, dass Roubaud dem Band eine Gebrauchsanweisung voranstellt, in der er dem Leser verschiedene Modi der Lektüre offeriert. Neben der Konstruktion als Sonettenkranz folgt die Gesamtanlage des Bandes dem Verlauf einer Go-Partie, deren Plan im Anhang abgedruckt ist. Jedes Gedicht entspricht dem Setzen eines Go-Steins, der im Text durch einen weißen oder schwarzen Kreis markiert ist. Doch mit nur 157 der insgesamt 361 Go-Steine bzw. Gedichte bleibt die Partie ebenso unabgeschlossen wie die Geschichte des Sonetts.

Die beiden zentralen Thematiken, die sich durch den Band ziehen, sind einerseits die Erinnerungen an die Landschaft der Kindheit im Süden, andererseits der Tod, wodurch die Go-Partie zum Spiel zwischen Leben und Tod gerät. Jeder weiße, lichte Stein versucht dem schwarzen, nächtlichen Stein zu trotzen, der Formlosigkeit eine Form entgegenzustellen. Erst in "Poésie:" (Poesie:, 2000) erfährt der Leser, dass es sich bei dem in den Gedichten evozierten Toten um Roubauds jüngsten Bruder handelt, der 1961 im Alter von 22 Jahren Selbstmord begangen hat und Roubaud in eine Krise stürzt. Auch in der Folgezeit wird er sich immer wieder gegen den sogenannten Dämon des "À quoi bon ?" (Wozu überhaupt?) behaupten müssen. Dabei wird das Festhalten an der Form für Roubaud zur (Über)Lebensform.

In den unterschiedlichen Lesarten, die der Band ermöglicht, figurieren die Sonette als Elemente verschiedener Mengen. Ergänzend zu einer linearen Lektüre lassen sich die Gedichte teilweise wieder als Bestandteile übergeordneter Gedichte lesen, sodass sich ganze Sonette aus Sonetten bilden. Eine Lektüre, die von der Go-Partie ihren Ausgang nimmt, folgt den nummerierten Spielzügen, die auf einem nicht-linearen Parcours durch die Sammlung führen. Daneben bilden sich Teilmengen, indem Gedichte – den Spielfiguren auf einem Go-Brett entsprechend – zu kleinen Konstellationen zusammentreten.

Insgesamt unterscheidet sich "€" wesentlich von Raymond Queneaus Sammlung der "Hunderttausend Milliarden Gedichte" (1961), deren Basis von zehn Sonetten sich dank identischer Syntax und Reimstruktur Vers für Vers zu 10 hoch 14 verschiedenen Gedichten kombinieren lässt. Dieser von keinem Leser realisierbaren Potenzialität des Sonetts stellt Roubaud die Potenzialität der Form in ihren mannigfaltigen Realisierungen gegenüber.

Auch der zweite Gedichtband verdankt seine Originalität der Kenntnis einer poetischen Tradition und ihrer Variation. Roubaud selbst bezeichnet die Sammlung mit dem japanischen Titel "Mono no aware" (Das Gefühl der Dinge, 1970) als sein "Diebesbuch", denn sämtliche der 143 Gedichte sind dem Japanischen "entliehen" und lassen sich auf Vorlagen aus dem 8. bis 14. Jahrhundert, vor allem aus den mittelalterlichen Anthologien vom "Manyoshu" bis zum "Shinkokinshu", zurückführen. Diese selbst gewählte sowohl zeitliche als auch geografische Distanz zur zeitgenössischen französischen Poesieproduktion hat ihren Grund nicht in einem romantischen Exotismus, sondern vor allem in der Faszination für eine poetische Form. Die meisten Gedichte der Sammlung haben die Form des Tanka, das durch seine insgesamt 31 Silben, die sich nach dem Schema 5/7/5/7/7 auf fünf Verse verteilen, definiert ist. In dieser schlichten Form verbinden sich auf engstem Raum Ansichten über die Liebe, die Natur und die Jahreszeiten zu immer neuen Kombinationen. Ähnlich wie in "€" ist die Gedichtstruktur auch hier

bestimmend für die Architektur des Bandes insgesamt, indem Gruppen von jeweils 5 oder 7 Gedichten nach Art der Tanka oder – in verkürzter Form – eines Haiku (5/7/5) zur nächstgrößeren Einheit kombiniert werden.

Alphabetische Transkriptionen der japanischen Gedichte liefern eine Vorstellung ihrer lautlichen und rhythmischen Qualität, wohingegen die visuelle Dimension, die in der Transkription notwendig verloren geht, von Roubaud durch eine besondere räumliche Anordnung auf der Seite ersetzt wird. Anstelle des konventionell linksbündigen Drucks verteilen sich die Verse nun frei in der Zeile und wechseln mitunter in der Übertragung von einer Sprache in die andere ihre Reihenfolge. Indem Roubaud den französischen Vers und den korrespondierenden japanischen auf derselben Höhe der Zeile beginnen lässt, erhält die typografische Anordnung die Funktion, die Zusammengehörigkeit zweier Verse zu markieren.

Auch in der Folgezeit arbeitet Roubaud weiterhin mit traditionellen japanischen Formen, zunächst im Rahmen des kollektiven Projekts einer viersprachigen "Renga" (1971), eines Kettengedichts, an dem neben Roubaud auch Octavio Paz, Charles Tomlinson und Edoardo Sanguineti mitgewirkt haben, sowie in dem Gedichtband mit dem Titel "Trente et un au cube" (Einunddreißig hoch drei, 1973). "Der Gesang erstickt, wenn er nicht mehr die in der Sprache vergrabenen Gesänge erhört" heißt es dort im vierten Gedicht. Damit ist bereits eines der zentralen Anliegen des Bandes benannt, der die Exploration der poetischen Tradition fortsetzt und sie mit der Liebesthematik der Troubadours verbindet. Dabei wird diese europäische Tradition in produktiver Weise mit der japanischen verknüpft, denn es ist erneut die Form des Tanka, die hier ihre maximale Entfaltung erfährt, indem das 5/7/5/7/7-Schema sowohl auf die Silben des Verses als auch die Strophen des Gedichts und die Gruppierung der 31 Gedichte des Bandes insgesamt angewandt wird. Ähnlich wie "€", das als Sonett aus Sonetten konstruiert war, aber noch um eine Dimension gesteigert, potenziert die Sammlung ihre poetische Form zum Kubus, der einerseits in der Buchform materiell Gestalt annimmt, andererseits als der Raum angesehen werden kann, der die in den Gedichten gepriesene Geliebte umfasst. Die Nähe zur Liebeskonzeption der Troubadourlyrik und ihrer Musikalität ist in diesem Band am stärksten und sinnlichsten ausgeprägt. Schreib- und Liebesakt werden miteinander verschränkt, wie dies stellvertretend für den gesamten Band in einem Zitat des Troubadours Bernart Marti zum Ausdruck kommt: "so lasse ich die Worte sich umschlingen, verfeinere die Melodie, wie die Zunge im Kuss die Zunge umschlingt."

Die in diesen Lobgesang auf die Frau, die Sprache, den Gesang und den Vers verwobenen Zitate diverser Autoren, die im Anhang des Bandes genannt werden, sind zu verstehen als übergreifendes Sprachgedächtnis, das für die Poesieauffassung Roubauds konstitutiv ist.

Ebenfalls vom Modell der Tanka bestimmt ist der Aufbau der Sammlung "Dors" (Schlaf, 1981). Doch auf die extreme Entfaltung der Form in "Trente et un au cube" folgt hier eine Konzentration auf wenige Worte, die jeweils den Titel der Gedichte bilden: "schlafen, Nacht, Schweigen, Fenster, Tropfen, Auge, Wasser, ich erwache". Durch minimalistische Variationen – Setzen oder Weglassen des bestimmten oder unbestimmten Artikels, Verwendung finiter oder infiniter Verbformen – und Permutation dieses kargen Wortmaterials entsteht ein

komplexer und dichter Meditationsraum. Der Sammlung vorangestellt ist eine rhythmisierte Prosa mit dem Titel "Dire la poésie" (Dichtung sprechen), die die Erfahrungen mit gesprochener Poesie und die Bedeutung der Stimme, der Rhythmisierung, der Pausen und der Stille im Verhältnis zur gedruckten Poesie reflektiert. In dem "Tombeaux de Pétrarque" (Grabmäler Petrarcas) überschriebenen Teil verwendet Roubaud die Reimworte der neun Sextinen aus Petrarcas "Canzoniere" und erstellt daraus eine *neuvine* (die Entsprechung zur Sextine auf der Basis der Zahl neun), deren Verse das Vokabular Petrarcas an exponierter Position – am Anfang, in der Mitte oder am Ende – aufnehmen. Da es sich bei diesen Reimworten Roubaud zufolge um die poetischen Schlüsselwörter Petrarcas handelt, stellt die "neuvine" nicht nur eine Erweiterung der poetischen Möglichkeiten dar, sondern auch eine individuelle Interpretation des "Canzoniere" durch den Nachfolger Roubaud.

Nach diesen Gedichtsammlungen widmet Roubaud sich in seinem 1977 erschienenen Werk "Autobiographie, chapitre dix" (Autobiografie, Kapitel 10) einer jüngeren Episode aus der französischen Versgeschichte. Dem Untertitel zufolge handelt es sich hier um "Gedichte mit Ruhemomenten in Prosa", denen man allerdings einen autobiografischen Charakter nur zuschreiben wird, wenn man mit Roubaud darin übereinstimmt, dass es immer schon die Worte der poetischen Vorgänger sind, die die Biografie eines Dichters ausmachen. Kein Wort dieser ungewöhnlichen Autobiografie ist frei erfunden, insofern als alle ihren Ursprung in Lyriksammlungen vorwiegend dadaistischer und surrealistischer Provenienz aus den Jahren 1914 bis 1932 haben. Nach eigener Aussage hat Roubaud hier Fragmente von insgesamt 84 Gedichtsammlungen zu einer Collage nach dem Modell des antiken Centons verarbeitet. Vertreten sind diverse Autoren, angefangen bei Aragon, Breton und Cendrars bis hin zu Reverdy, Soupault und Tzara. Hinweise auf die Ursprungstexte kann der Leser aus den von Roubaud hier z. T. spielerisch variierten Titeln der Vorlagen ableiten.

Roubaud verwirft damit einmal mehr den Anspruch auf dichterische Originalität und beharrt auf der Notwendigkeit des produktiven Umgangs mit der poetischen Tradition, was gerade im vorliegenden Fall mit der Anwendung auf jene Avantgarde-Gruppen, die mit dem Anspruch einer radikalen Erneuerung und einer Befreiung von der Tradition aufgetreten sind, eine besondere ironische Note gewinnt.

Aber bei aller Treue gegenüber dem Wortlaut der Vorlagen können die Gedichte in "Autobiographie, chapitre 10" nicht als bloße Kopien angesehen werden. Durch die Auswahl und besondere Anordnung der Textfragmente unterzieht Roubaud die dadaistische und surrealistische Lyrik einer impliziten formalen Kritik. Dies wird vor allem bei einer parallelen Lektüre des verstheoretischen Essays "La Vieillesse d'Alexandre" (Der gealterte Alexander) deutlich, in dem Roubaud die These vertritt, dass bei den Dadaisten und den Surrealisten nie eine wirkliche Befreiung des Verses stattgefunden hat. Indem diese ihre Verse nicht länger reimen und keine Silben mehr zählen, brechen sie Roubaud zufolge lediglich mit den evidentesten Kennzeichen des traditionellen Verses, die geradezu mit einem Verbot belegt werden, respektieren aber weiterhin weniger evidente und undurchschaute Regeln der traditionellen Metrik, womit sie paradoxerweise zu unfreiwilligen Hütern der Tradition werden.

In "Autobiographie, chapitre dix" zieht Roubaud aus diesem Befund die poetischen Konsequenzen und führt einen Umgang mit dem Vers vor, der so frei ist, dass er auch mal ein klassischer Alexandriner sein darf, während er an anderer Stelle noch die letzten Regeln des traditionellen Verses hinter sich lässt. Dabei verfährt Roubaud ganz gemäß der oulipistischen Überzeugung, dass eine Freiheit, solange sie nur als Freiheit von Regeln verstanden wird, zwangsläufig verfehlt wird. So sind es in "Autobiographie, chapitre dix" vor allem die unkonventionellen Regeln des Zeilenumbruchs, die den Bruch mit den konventionellen ermöglichen und den Vers seiner endgültigen Freiheit zuführen.

"Etwas Schwarzes" (1986) ist der erste Gedichtband, den Roubaud nach einer fast dreijährigen Unterbrechung seiner poetischen Arbeit veröffentlicht. Ursache dieses vorübergehenden Verstummens war der plötzliche Tod seiner Frau, der Fotografin Alix Cléo Roubaud, die 1983 im Alter von nur 31 Jahren an einer Lungenembolie gestorben ist.

Der Titel des Gedichtbandes nimmt Bezug auf eine Fotoserie von Alix Cléo mit dem Titel "Si quelque chose noir" (Wenn etwas Schwarzes), dessen konditionales "wenn" angesichts des realen Todes seiner Frau bei Roubaud aus dem Titel weichen muss. Schwarz ist aber nicht nur die Sonne der Melancholie, schwarz-weiß ist auch die Lichtschrift der Fotografie, sind auch die Buchstaben auf der Seite. Wenn das poetische Schreiben, das seinen nächsten Adressaten verloren hat, zunächst unmöglich erscheint, erweist es sich vor dem Hintergrund des formelhaften Zitats "Sagen ist die Sehnsucht zu zeigen" schließlich doch als einzig verbleibendes Ausdrucksmittel, denn was sich dem Blick endgültig entzogen hat, kann nur noch Sprache werden.

Die Gedichte, die den Erinnerungen an die verstorbene Frau sowie der Erfahrung ihrer Absenz Ausdruck verleihen, reflektieren zugleich auf die Fotografie und ihre Unzulänglichkeit als Erinnerungsmedium. Denn während die eigene Erinnerung beharrlich das Bild des Frauenkörpers – des lebendigen sowie des toten – evoziert, ist dieser Körper auf den hinterlassenen Fotos nur noch als Abbild in der planen Fläche präsent und damit gerade seiner Körperlichkeit verlustig. "Du warst nicht schwarz und weiß eben. Warst du es?/ Du warst nicht zum Viereck zerteilt in der Welt."

Auch in diesem Buch der persönlichen Trauer verfährt Roubaud nicht ohne die gewohnte arithmetische Strenge. Allgegenwärtiges Konstruktionsprinzip ist die Zahl neun, die bereits in Dantes "Vita Nuova" die Begegnung des Dichters mit Beatrice bestimmt hat. Entsprechend gliedert sich "Etwas Schwarzes" in neun Teile mit je neun Gedichten, bestehend aus neun Einheiten, die, insofern die Texte immer wieder zur Prosaform tendieren, nur noch approximativ als Strophen oder Verse bezeichnet werden können.

In den meditativen Gedichten aus "Die Vielfalt der Welten Lewis" (1991) wird die poetische Trauerarbeit fortgesetzt. Roubaud nimmt hier Bezug auf den amerikanischen Philosophen David Lewis und seine Theorie von der Existenz einer Vielzahl von Welten, die sich ausschließen und nicht miteinander kommunizieren, in denen Alix Cléo aber immer noch leben könnte.

Mit "La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains" (Die Form einer Stadt ändert sich schneller, ach, als das Herz der Menschen, 1999), veröffentlicht Roubaud nach den beiden Trauerbänden wieder eine Gedichtsammlung, die sich erneut eines teilweise spielerischen und oulipistischen Umgangs mit der Sprache bedient. Auszüge der Sammlung sind unter dem Titel "Stand der Orte" ins Deutsche übertragen und publiziert worden.

Den Mittelteil des Bandes bilden zwei Sonettzyklen, deren erster zwanzig Sonette umfasst, die die zwanzig Arrondissements von Paris behandeln, wohingegen die 18 Sonette, die "Square des Blancs-manteaux, 1983" überschrieben sind, ihre Titel aus der Studie "The art of divine meditation" (1606) des englischen Geistlichen Joseph Hall beziehen. Am Square des Blancs-manteaux im 4. Arrondissement wohnte Roubaud mit Alix Cléo bis zu ihrem Tod 1983, der den Inhalt dieser Gedichte bestimmt. Den Sonetten des Spaziergängers durch die Arrondissements stehen also diejenigen der Meditation, der Lektüre und des Todes gegenüber. Roubaud integriert damit die sowohl existenzielle als auch dichterische Veränderung, die sich seit "Etwas Schwarzes" vollzogen hat, in die Beschreibung des Wandels von Paris. Neben den Sonetten in ihrer vielfältigen formalen Ausprägung, enthält der Band Prosagedichte und dichterische Formen, die im Umfeld der Gruppe Oulipo gepflegt werden: Etwa die von Queneau erfundene "Morale élémentaire", oder Gedichte, die ihren Ausgang von monovokalen, lipogrammatismen oder anderweitig sprechenden Straßennamen nehmen. Daraus ergeben sich jeweils neue imaginäre Wegstrecken durch Paris und Beobachtungen des Alltäglichen, weit ab von den touristischen und traditionellen "Erinnerungsorten", wie Pierre Nora sie in seiner gleichnamigen Sammlung aufführt. Verbunden sind diese Orte und Strecken ferner mit Reminiszenzen an das Paris, das in Buch-, Film- und Chansontiteln figuriert. Der Wandel der Stadt wird an der veränderten Form der Fußgängerübergänge und an den verschwundenen Holzrolltreppen ebenso wahrgenommen wie an dem Aufkommen skurriler Hunde-Beautyshopnamen. In der Art Raymond Queneaus verbindet Roubaud die unterschiedlichsten Sprachregister, vom Argot bis zum Wissenschaftsvokabular, vom Sprichwort bis zur philosophischen Sentenz. Der Titel der Sammlung, der eine minimale Umschrift eines Baudelaire-Verses aus "Der Schwan" vornimmt, indem er *mortel* (sterblich) durch *humain* (menschlich) ersetzt und damit die metaphysische Komponente bei Baudelaire ins Diesseitige umbiegt, legt die Betonung besonders auf die sich verändernde Form und meint damit die der Stadt ebenso wie die der Sprechweise über sie. Das zeigt sich sowohl im Vergleich zu Baudelaire, als auch zu weiteren Intertexten aus dem Feld der Parisliteratur, von Verlaine über Apollinaire bis hin zu Réda und vor allem Queneau. Dessen Sammlung "Courir les rues" (1967) dient Roubaud als Stadtplan, den er erneut abläuft. Dabei bildet die über die Gedichte Queneaus vermittelte städtische Topografie die Grundlage des Erinnerungs- und Kompositionsprozesses: "Ich spazierte, ich erinnerte mich, ich komponierte, las, lernte, und sagte mir Gedichte auf".

Der 2004 erschienene Band mit dem Titel "Churchill 40 et autres sonnets de voyage" (Churchill 40 und andere Reisesonette) setzt die Arbeit am Sonett fort. Die Sammlung bildet ein Reisetagebuch aus Sonetten, in dem die Mehrzahl der Gedichte mit dem Datum und dem Ort ihrer Entstehung unterzeichnet sind.

Ihre Schauplätze sind Straßen, Flugplätze, Cafés, Bahnhöfe, Parks, Buchläden oder Landschaften. Zusammengenommen ergeben die Gedichte eine individuelle Karte von Eisenbahnstrecken, Fluglinien und Fußgängerwegen, in denen sich eine räumliche Mobilität des Dichters manifestiert, die Roubaud auch auf die poetische Form selbst überträgt, indem er das Sonett zu einer äußerst beweglichen Gattung macht, die hier sowohl diverse in der Tradition belegte, als auch neue Formen annimmt. Im Rechteck des Sonetts fühlt sich der Dichter wohler, heißt es in einem Gedicht, als in der Gesellschaft von Engeln, denn Gedichte verdanken sich nicht einer Eingebung, sondern resultieren aus der Beschäftigung mit einem Formproblem, das es immer neu zu lösen gilt.

Der mit "Promeneur des rues mortes" ("Spaziergänger der toten Straßen") überschriebene Teil knüpft direkt an die bereits vertraute Thematik der Stadt im permanenten Wandel an: "Ich träume von einem Plan von Paris, auf dem alle verschwundenen Straßen verzeichnet wären (...) auf übereinander liegenden, transparenten Seiten, jede in einer Farbe des Regenbogens, (...) Palimpsest der Namen." Dieser Traum eines Palimpsests urbaner Toponyme verbindet sich hier mit dem Projekt eines poetischen Palimpsests der verschiedenen über die Jahrhunderte hinweg praktizierten Sonettformen.

Aus Roubauds dichterischem Werk geht deutlich hervor, dass er gemäß dem Modell, das die altprovenzalischen Troubadours für ihn darstellen, die Poesie als eine auf Zahl und Rhythmus basierende Formsprache versteht. Eine Auffassung, die es ihm zufolge besonders zu verteidigen gilt in Zeiten, in denen die Poesie es immer schwerer hat, sich gegenüber der Omnipräsenz des Romans zu behaupten.

Umso überraschender erscheint es, dass Roubaud 53-jährig mit "Die schöne Hortense" (1985) selber seinen ersten Roman veröffentlicht, der den Auftakt zu einer ursprünglich auf sechs Bände geplanten Serie darstellt und mittlerweile durch "Die Entführung der schönen Hortense" (1987) und "Das Exil der schönen Hortense" (1990) eine Fortsetzung erfahren hat. Diese drei Romane sind es vor allem, die den Autor in der Übersetzung von Eugen Helmlé einem deutschen Lesepublikum bekannt gemacht haben.

Roubaud praktiziert den Roman jedoch mit dem Wissen, dass es sich dabei um den großen Widersacher der Poesie handelt, und nutzt die Gelegenheit, um romaneske Gepflogenheiten konsequent ironisch zu unterlaufen. Gerade aus oulipistischer Sicht ist der Roman eine Gattung, die sich normalerweise durch eine bedauernde Beliebtheit in der Form auszeichnet. Dies hatte auch schon Raymond Queneau beanstandet: "der Roman [hat sich], seitdem es ihn gibt, jedem Gesetz entzogen. Jeder kann eine unbestimmte Anzahl scheinbar realer Personen wie eine Gänseschar durch die lange Heidelandschaft einer unbestimmten Anzahl von Seiten oder Kapitel vor sich hertreiben. Das Ergebnis, wie es auch ausfallen mag, wird immer ein Roman sein." Im Gegensatz zur Poesie fehlt Queneau zufolge dem Roman also eine gewisse numerische Ordnung, die für formale Strenge sorgt. Die drei Bände der Hortense-Reihe können als der Versuch Roubauds angesehen werden, dieses Defizit zu beheben.

Im Zentrum von "Die schöne Hortense" steht ein bizarres Verbrechen. Ein unbekannter Täter bricht 36 Mal in Haushaltswarengeschäfte ein, richtet dort ein unbeschreibliches Durcheinander aus allerlei Putzutensilien an und montiert an der Decke 53 Kochtöpfe zur Form einer Spirale, um diese dann unter ohrenbetäubendem Lärm zu Boden krachen zu lassen. Dabei entwendet er nichts als die wertlose Replik einer poldevischen Statue. Georges Mornacier, ein junger Journalist, Bewunderer der schönen Hortense und streckenweise selbst Erzähler des Romans, entdeckt, dass sich die Verbrechen spiralförmig auf ein Zentrum hin bewegen, das in der Nr. 53 der Rue des Citoyens liegt, dem Haus, in dem nicht nur er selbst, sondern etliche der Figuren dieses Romans ihren Wohnsitz haben. Während der berühmte Inspektor Blognard und sein Assistent Arapède noch im Dunkeln tappen, ahnt der Leser bereits, dass Morgan, der neue Liebhaber der schönen Hortense, der sich als nächtlich ambulanter Antiquitätenhändler ausgibt, in den Fall verwickelt ist. Sofern der Leser in Anagrammen geübt ist, ahnt er auch, dass sich hinter dem mysteriösen Morgan niemand anderes verbergen kann als der verschwundene poldevische Prinz Gormanskoi, der in Kürze die Herrschaft in Poldevien übernehmen soll. Wenn am Ende ein Unschuldiger verhaftet wird, dann weil der Kater Alexander Vladimirovitch, ebenfalls prinziplich-poldevischer Abstammung und ebenfalls in eine Liebesgeschichte verwickelt, den Verlauf der Ermittlungen entscheidend beeinflusst.

Da Roubaud hier offensichtlich den klassischen Kriminalroman parodiert, und der Fall am Ende keine vertrauenswürdige Auflösung erhält, ist der Leser auf seine eigenen kombinatorischen Fähigkeiten angewiesen, die sich aber nicht allein auf die Identifizierung des Schuldigen beziehen müssen. Anlass zu textuellen Ermittlungen bieten etwa die Toponyme des Romans oder die zahlreichen intertextuellen Anspielungen vor allem auf das Werk Raymond Queneaus. Hilfreich für die weitere Entschlüsselung des Textes ist sicherlich die Roubaud'sche Regel, der zufolge ein Text, der einer oulipistischen Regel folgt, diese auch thematisiert. So lässt sich hinter dem ersten poldevischen Prinzen Arnaut Daniëldzoi unschwer der altprovenzalische Troubadour Arnaut Daniel ausmachen, der als Erfinder der Sextine gilt. Alle drei Romane Roubauds enthalten manifeste Hinweise auf diese Gedichtform aus sechs Strophen zu jeweils sechs Versen, deren Reimwörter von Strophe zu Strophe in Form einer Spirale so permutieren, dass eine siebte Strophe sie wieder in ihre ursprüngliche Reihenfolge überführen würde. Dieses Gesetz der Sextine regelt nicht nur die Herrschaftsfolge der sechs poldevischen Prinzen. Es permutieren in den drei Romanen auch Melodien von Orgelstücken, Zutaten eines Kochrezepts, Glockenschläge, Getränkebestellungen usw. Im zweiten Band unterliegt den Ermittlungen des Inspektors Blognard zufolge selbst das Auftreten der sechs Verdächtigen dieser Permutationsfolge. Dazu können die Omnipräsenz von Spiralen und Schnecken sowie das gehäufte Auftauchen der Zahl sechs und ihrer Vielfachen als weitere Indizien angesehen werden.

Roubaud sorgt aber nicht nur dafür, dass der Roman über das Modell der Sextine von poetischen Prinzipien affiziert wird. Er destabilisiert den Roman auch, indem er ihn nicht mehr als Illusionsmaschine funktionieren lässt. Statt lediglich einen fiktionalen Erzähler sprechen zu lassen, integriert Roubaud mit Autor, Leser und Herausgeber die sonst textextern bleibenden Instanzen der Romanproduktion und -rezeption, die in Form eines metafictionalen Spiels die Entstehung des vorliegenden Romans kommentieren. Dabei geraten der Autor,

der nicht vom Erzählen lassen kann, und der Erzähler, der gern Romancier wäre und daher immer wieder Rechte des Autors usurpiert, unweigerlich aneinander. Vorübergehend mag es so aussehen, als würde sich der Erzähler in diesem Kompetenzgerangel durchsetzen, wenn er gegen den Willen des Autors am Ende Hortense zur Frau erhält. Schließlich versteht der Autor es aber doch, sich auf wirksame Weise zu wehren, indem er Mornacier im zweiten Band kurzerhand aus der Erzählerfunktion entlässt.

Nach diesem spielfreudigen und ironischen Einstieg in das Erzählen bleibt die Prosa neben der Poesie ein konstanter Bestandteil im Werk Roubauds. Parallel zur "Prosa der Zerstreuung", als die der Autor seine Hortense-Romane charakterisiert hat, nimmt er 1985 unter dem Titel "Le grand incendie de Londres" die Arbeit an einem umfangreichen Prosazyklus auf, der bis heute die sieben Bände "Le grand incendie de Londres" (Das große Feuer von London, 1989), "La Boucle" (Die Schleife, 1993), "Mathématique:" (Mathematik:, 1997), "Poésie:" (Poesie: 2000), "La Bibliothèque de Warburg" (Die Bibliothek Warburg, 2002), "Impératif catégorique" (Kategorischer Imperatif, 2008) und "La Dissolution" (Die Auflösung, 2008) umfasst. Dieser Text scheint sich jeder Gattungszuschreibung zu entziehen, zumal Roubaud selber sich gegen alle Versuche der Literaturkritik wehrt, die ihn der Autobiografie oder der Autofiktion zuschlagen wollen, und stattdessen von einer "Erinnerungsprosa" spricht. Ihr primärer Gegenstand sind weniger das Leben und die Person des Schreibenden, als ein äußerst ambitioniertes Projekt, das Roubaud 1961 im unmittelbaren Anschluss an den Selbstmord seines jüngeren Bruders konzipiert hat. 34 Jahre waren nach einem akribisch zu befolgenden Kalender für die Vorbereitung und Durchführung dieses Projekts vorgesehen, das neben Poesie und Mathematik auch einen Roman umfassen sollte. Teile konnten realisiert werden, bis Roubaud 1978 aus Einsicht in die Megalomanie seines Vorhabens das Projekt endgültig für gescheitert erklärt. "Le grand incendie de Londres" nimmt den Titel, den Roubaud für seinen nie geschriebenen Roman vorgesehen hatte, wieder auf, aber nicht in der Absicht einer verspäteten Realisierung, sondern im Gegenteil, um das Scheitern des Projekts zu erzählen und es in seiner retrospektiven schriftlichen Fixierung endgültig zu zerstören. So jedenfalls argumentiert Roubaud einer dem Text inhärenten Erinnerungstheorie zufolge, für die jede Verschriftlichung einer Erinnerung kein Bewahren darstellt, sondern eine Zerstörung, die noch radikaler ist als das Vergessen.

Gegen die Versuchung, aus den Ruinen des alten Projekts die komplexe Architektur eines neuen entstehen zu lassen, wappnet Roubaud sich mit Hilfe einiger Regeln, die "Le grand incendie de Londres" zum radikalen Gegenstück seines bisherigen Schreibens werden lassen. Über die Jahre hinweg setzt Roubaud in möglichst täglicher Regelmäßigkeit die Arbeit am Text Stück für Stück in den frühen Morgenstunden vor Anbruch des Tages fort. Weder gestattet er sich, Pläne für künftig zu Schreibendes zu entwerfen, noch darf bereits Geschriebenes einer nachträglichen Überarbeitung unterzogen werden. Durch diesen Arbeitsmodus, der den einzelnen Textfragmenten einen radikal präsentischen Akzent verleiht, werden das Anwachsen der Ambitionen und das Risiko zu scheitern gleichermaßen minimiert.

Indem Roubaud seinen Text alternativ auch als ein "Traktat über das Erinnerungsvermögen" bezeichnet, gibt er seine Absicht kund, die eigenen

Erinnerungen in den Rahmen einer überindividuellen Reflexion über das Erinnerungsvermögen zu stellen. Die sich daraus ergebende Beschäftigung mit Erinnerungstheorien unterschiedlicher Wissensbereiche und Epochen schlägt sich auch in weiteren Publikationen nieder, etwa in den an der Villa Gillet gehaltenen Poetikvorlesungen "Dichtung und Erinnerung. Die Erfindung des Sohnes von Leoprepes" (1993) oder in dem gemeinsam mit dem Naturwissenschaftler Maurice Bernard verfassten Essay "Quel avenir pour la mémoire?" (Welche Zukunft für das Gedächtnis?, 1997). Eine besondere Relevanz gewinnt in "Le grand incendie de Londres" die ursprünglich im Rahmen der antiken Rhetorik praktizierte Mnemotechnik, aus deren Grundprinzipien Roubaud die Poetik seines Erinnerungsschreibens ableitet. In seinen Augen stellt die Mnemotechnik nicht nur ein beliebiges erlernbares Verfahren dar, das die Merkfähigkeit des natürlichen Gedächtnisses gesteigert hat und in dem Moment obsolet wurde, in dem leistungsfähigere und zuverlässigere Medien den menschlichen Geist als Speicher ersetzt haben. Indem die Mnemotechnik Erinnerungsinhalte in prägnante Bilder übersetzt und diese in einem mentalen Raum deponiert, um sie anschließend im Abschreiten eines Parcours wieder aufzulesen, macht sie lediglich einen bewussten und regelgeleiteten Gebrauch von den Prinzipien Bild und Raum, die Roubauds Überzeugung nach auch für das spontane Erinnern fundamental sind. Entsprechend präsentiert sich "Le grand incendie de Londres" als der Versuch einer Erkundung von Erinnerungsbildern in einem Gedächtnisraum, der allerdings weniger stabil und ungleich komplexer ist als das mnemotechnische Konstrukt und deshalb nicht länger auf einem linearen Parcours abgeschritten werden kann. Analog zu der Vorstellung von einem Gedächtnisraum, dessen Wege sich zu einem unüberschaubaren Netz verzweigen, setzt die Erzählung sich nicht linear fort, sondern wird immer wieder von *incises* und *bifurcations*, von Einschüben und Abzweigungen, unterbrochen, womit Roubaud einen Darstellungsmodus gewählt hat, der dem unvorhersehbaren Verlauf der Erinnerungen und ihrer räumlichen Konstellation gleichermaßen entspricht. Dass diese quasi hypertextuelle Struktur sich nicht bloß dem Wunsch nach einer Erneuerung der Erzählkonventionen verdankt, macht Roubaud mit dem Hinweis auf den Prosa-Lancelot aus dem 13. Jahrhundert deutlich, dessen komplexe Verflechtung zahlreicher Erzählfäden und der damit verbundene Anspruch an das Erinnerungsvermögen des Lesers ihn zum erklärten Modell für das eigene Prosaunternehmen machen, dessen verschiedene Teile er der mittelalterlichen Vorlage entsprechend als *branches* (Zweige) bezeichnet.

Dem Willen des Autors entsprechend steht der gesamte Zyklus des "Grand incendie de Londres" unter dem Signum der Zerstörung. Diese wird zunächst in geordneter Form vollzogen und ergibt sich aus der medialen Transformation der Erinnerungen. Sobald das mentale Erinnerungsbild einmal zur Schrift erstarrt ist, wird es in dieser externen Form permanent verfügbar. Endgültig verstellt wird damit Roubaud zufolge aber der Zugang zum ursprünglichen Erinnerungsbild. An seine Stelle tritt die Schriftspur, die allein noch in der Erinnerung aufgerufen werden kann. Daneben manifestiert sich im Laufe der Zeit immer deutlicher auch eine unkontrollierte Zerstörung, die dem Verfall des Erinnerungsvermögens geschuldet ist. Einerseits gewinnt das Schreiben nun einen stärker werdenden Gegenwartsbezug, andererseits häufen sich die intratextuellen Bezüge, weil es in Ermangelung von weiteren Erinnerungsbildern zunehmend der Text selber ist, der zum Gegenstand des

Erinnerns wird. Textuelle Spuren dieser Erinnerungen führen von hier aus auch in weitere Werke Roubauds.

Indem Roubaud seinen "Grand incendie de Londres" in einen Bezug zum Prosa-Lancelot stellt, wird bereits deutlich, dass das Mittelalter für ihn nicht nur hinsichtlich der Lyrik, sondern auch hinsichtlich des Romans eine unausweichliche Referenz darstellt. Die Beschäftigung mit mittelalterlichen Erzählstoffen geht bereits auf die 1970er Jahre zurück, als er zusammen mit Florence Delay Episoden des Artus- und des Gralszyklus in eine Folge von Dramen übertragen hat. Im Laufe von dreißig Jahren ist dieser Zyklus auf zehn Theaterstücke angewachsen, die schließlich unter dem Titel "Gaal Théâtre" (Gral-Theater, 2005) erschienen sind.

Die Verfasser kombinieren ausgehend von den Figuren Joseph von Aritmathia und Merlin dem Zauberer die Geschichte des himmlischen und des weltlichen Rittertums von seiner Entstehung bis zu seinem Untergang. In Anlehnung an das mittelalterliche Erzählen übertragen sie dessen charakteristische Technik des *entrelacement* als ein Ineinanderflechten verschiedener thematischer Stränge auf die Dialoge, die aber auch mit Anspielungen auf deutlich spätere Werke angereichert werden. Auf diese Weise entsteht eine Mischung aus Stofftreue und Erneuerung, die aber erkennen lässt, dass Abenteuer und Liebe schon am Beginn des Erzählens standen und den Roman noch bis in die Moderne grundieren. Gerade durch die Verwendung der dramatischen Gattung wird der orale Charakter des mittelalterlichen Romans für die Moderne erfahrbar gemacht. Die dem Stoff eignenden Rätsel und Geheimnisse wie die Bedeutung des Gral oder der Grund für den Untergang des Artusreichs bleiben auch in der neuen dramatischen Fassung erhalten, die mit ihrer Vorlage gemäß einer Formel von Octavio Paz nach dem doppelten Prinzip von Hommage und Profanierung verfährt.

Ihr Pendant erhalten die Theaterstücke im Essay "Gaal fiction" (Gaal Fiktion, 1978), in dem Roubaud Auszüge aus diversen mittelalterlichen Romanen unterschiedlicher Herkunft mit ernsthaften oder humorvollen, häufig rein fiktionalen Untersuchungen zur Quellenlage der Romane oder zur Genealogie einzelner Ritter wie Perceval und Galahad mischt. Ein Glanzstück bildet die Untersuchung zu Gawain, dessen Abstammung in hypertropher Axiomatisierung und Systematisierung eine wunderbare Forschungsparodie liefert.

Den erzählerischen Umgang mit einem mittelalterlichen Stoff präsentiert Roubaud in "Le Chevalier Silence" (Der Ritter Schweigen, 1997). Dabei werden sowohl in der Erzählerrede als auch im Peritext die Quellen-, Ursprungs- und Echtheitsfragen, die den Umgang mit mittelalterlichen Manuskripten prägen, spielerisch aufgegriffen, um den vorliegenden Text als authentisch zu bestätigen.

Als Vorlage diente Roubaud ein Versroman von Heldris de Cornouaille aus dem 13. Jahrhundert. Er behandelt das genealogische Problem, dass Mädchen von der Erbfolge ausgeschlossen sind, am Beispiel von Silence, die, um das Erbe zu sichern, als Junge aufgezogen wird. Roubauds Version verändert den Plot dahingehend, dass Wallwein, der illegitime Sohn des Artusritters Gawain, von Silence' Eltern adoptiert und ihr als Zwillingbruder zugesellt wird. Beide

lieben sich unschuldig, ihre unterschiedliche Physis wahrnehmend, aber ohne ein Bewusstsein der kulturellen Geschlechtermarkierung, was unweigerlich in heiter-delikate Situationen führt und einen Streit zwischen den allegorischen Figuren Natur und Kultur entfacht.

Gemeinsam bestehen Silence und Wallwein das Abenteuer der Borromäischen Inseln. Nachdem sie die schöne Evangéline befreit haben, wird ihnen von den dankbaren Eltern nicht nur die Hand der Tochter angeboten, die sie ablehnen, sondern auch die beiden Hälften eines dreifachen Ringes, der erst zusammengefügt seine magische Kraft entfalten soll. Als die beiden Protagonisten nach weiteren getrennt durchlebten Abenteuern am Hofe von König Artus wieder zusammenfinden und dort zu wahren Liebenden werden, finden sie am nächsten Morgen die Ringe zu einer Einheit verschlungen. Es folgen der Diebstahl der Ringe und der Versuch, sie zurückzugewinnen, bei dem Silence und Wallwein für immer getrennt werden.

Roubaud zitiert hier deutlich erkennbar die mathematische Figur der Borromäischen Ringe, die in der Weise miteinander verschlungen sind, dass das Lösen eines Ringes alle anderen freisetzt. In der Erzählung werden diese Ringe nicht nur zu einem tragenden Element der Handlung, sie lassen sich auch als Allegorie des kompositorischen Verfahrens deuten, denn mit ihnen erhält die Technik des *entrelacement*, die die Geschichte von Silence mit derjenigen Wallweins und weiteren mittelalterlichen sowie neuzeitlichen Stoffen verknüpft, ihre bildliche Verdichtung.

Nach diesem Exkurs ins Mittelalter kehrt Roubaud in seinem Erzählwerk zurück in die Moderne und evoziert in drei fiktionalen Prosatexten die Zeit des Krieges und der deutschen Besatzung, die die Protagonisten der jeweiligen Texte, wie der Autor selber auch, als Kinder und Jugendliche in Südfrankreich erleben.

Freundschaft und Verrat stehen dabei im Mittelpunkt der 1997 erschienenen Erzählung mit dem Titel "55.555 Golfbälle", in der Roubaud mit äußerst sparsamen Mitteln und in melancholischem Ton die Lebensgeschichte von Laurent Akapo erzählt. "Er wurde 1933 geboren, am gleichen Tag, an dem ein sattsam bekannter Deutscher an die Macht kam." Diese unheilvolle Verknüpfung zwischen der privaten Geschichte und der Ereignisgeschichte prägt auch den weiteren Verlauf der Handlung, die sich in 18 Kapiteln – analog zu den 18 Löchern eines Golfparcours – über die Jahre 1933 bis 1996 erstreckt.

Laurent Akapo und Norbert Couarat, genannt NO, sind in ihrer Jugend unzertrennliche Freunde, die die Leidenschaft für das Golfspiel teilen und in ihrer Freizeit als Balljungen arbeiten. Während NO nach dem Krieg die Schokoladenfabrik seines Vaters erbt und die Jugendliebe seines besten Freundes heiratet, bleibt das Sammeln und Zählen verschossener Golfbälle einziger Lebensinhalt von Laurent. Was wie die Monomanie eines verschrobene Einzelgängers erscheint, geht zurück auf einen Märztag des Jahres 1944, als ein deutscher Gestapomann und der Leiter der französischen Miliz gemeinsam Golf spielen und sich im Beisein der Jungen darüber unterhalten, noch am selben Tag ein Treffen von Résistance-Aktivist*innen zu sprengen.

55.555 verschossene Golfbälle verlangt NO von Laurent als Gegenleistung dafür, dass er an diesem Tag Laurents Vater, den Widerstandskämpfer John Akapo, vor dem gefährlichen Treffen warnt. Auch wenn dieser später dennoch deportiert wird und nicht aus Buchenwald zurückkehrt, fühlt Laurent sich an die Erfüllung seines Versprechens gebunden. Dabei macht die immense Anzahl der geforderten Bälle aus seiner Aufgabe notwendig eine Lebensform, die ihre eigene Systematik ausbildet. Die Bälle der stetig wachsenden Sammlung werden an weißen Zimmerwänden fixiert, in Blau nummeriert, in Schwarz datiert, wobei durch die sukzessive Aufhellung der Farbe die Beschriftung des letzten Balles schließlich so weiß sein soll wie die Wand selbst. Sobald die Anzahl der 55.555 erreicht ist, sollen die Bälle in umgekehrter Reihenfolge von der Wand gelöst und NO übergeben werden.

In seiner Dauer, der Systematik der Ausführung sowie der abschließenden Zerstörung ist dieses Projekt demjenigen Bartlebooths in Georges Perecs "Das Leben Gebrauchsanweisung" (1978) vergleichbar. Darüber hinaus evoziert die im Detail beschriebene Installation aber auch die Werke zeitgenössischer Konzeptkünstler wie Roman Opalka und On Kawara, deren Namen sich deutlich in Laut und Letter hinter denen von L. Akapo und No Couarat zu erkennen geben.

Am Ende des Buches, als das Ziel schon in greifbarer Nähe scheint, steht eine ebenso überraschende wie erschütternde Erkenntnis. Laurent wird nicht nur klar, dass es NO ist, der seine Suche nach dem letzten fehlenden Ball auf perfide Weise sabotiert. Nach über 50 Jahren und 55.554 Golfbällen offenbart der einstige Freund in den letzten Zeilen des Textes überdies, dass er den Dienst, für den Laurent sich in seiner Schuld glaubte, nie geleistet hat.

Die im selben Jahr erschienene Erzählung "Ciel et terre et ciel et terre, et ciel" (Himmel und Erde und Himmel und Erde, und Himmel, 1997), spannt ebenfalls den Bogen von der Kriegszeit bis in die Gegenwart. Literatur und Malerei gehen hier eine enge Verbindung ein, denn der Text ist mit 37 Abbildungen von Gemälden des englischen Malers John Constable versehen, denen in der Geschichte eine Schlüsselrolle für das Erinnern zukommt. Landschaften und Wolken sind nicht nur die ausschließlichen Motive der Bilder, sie stiften auch den Zusammenhalt der fünf Kapitel, die fünf fragmentarische Stationen einer Lebensgeschichte darstellen.

Zunächst im September 1943 der einsame Müßiggang eines Jungen im Languedoc, der ausgestreckt auf einem Bett aus Piniennadeln den unaufhörlichen Wandel der Wolken am Himmel betrachtet, die sich jedem Versuch einer Fixierung entziehen. In seiner Fantasie nehmen sie die Gestalt von Schiffen an, an Bord derer er das Meer des Himmels durchquert.

Im Februar 1944 das vergebliche Warten auf die Heimkehr der Mutter in einem Zimmer, das bis zur geplanten Flucht über die Pyrenäen als Unterschlupf dient. Hier studiert der Junge zum Zeitvertreib vier Reproduktionen englischer Landschaftsbilder, die seine Mutter vor Jahren aus dem Gedächtnis gemalt hat.

1983, von den Erfahrungen der Kindheit durch das Vergessen abgeschnitten, betrachtet derjenige, der in der Zwischenzeit den Namen Goodman

angenommen hat und Professor in Schottland ist, im Zustand der Trauer um seine Ehefrau nach Jahren zum ersten Mal wieder die Wolken am Himmel. Die Beschäftigung mit Constables Wolken-Studien von Hampstead lässt ihn zu dem Schluss kommen, dass es sich hier keineswegs um Momentaufnahmen des Himmels handeln kann, da das Malen einer Wolkenlandschaft immer länger dauert als diese überhaupt Bestand hat. Für Goodman ist jedes einzelne Bild als Kondensation von Zukunft und Vergangenheit ein Bild des Wandels.

Die vier Bilder seiner Mutter, in denen Goodman erst jetzt Reproduktionen bekannter Constable-Bilder erkennt, öffnen ihm 1989 ein Fenster in die Vergangenheit. Später, auf einer Reise ins "Constable Country" versteht Goodman, dass die reale Landschaft nicht das Urbild, sondern nur eine mehr oder minder geglückte Reproduktion der Bilder Constables darstellt, die vielmehr das "mentale Territorium des Malers, das imaginäre Land seiner Kindheit, eine Erfindung" zeigen. Constables Bilder, die des Himmels sowie die der Erde, die eben keine bloßen Abbilder sind, werden für Goodman zu Auslösern von Erinnerungen und eröffnen den Zugang zu den bis dahin verstellten mentalen Bildern aus seiner Kindheit.

"Der verwilderte Park" (2008) knüpft thematisch nicht nur an "Ciel et terre et ciel et terre, et ciel" an, sondern nimmt auch deutliche Anleihen an den in "La Boucle" beschriebenen Kindheitserinnerungen von Roubaud vor.

Im Sommer 1942 treffen sich die Kinder Dora und Jacques auf dem Gut von Camillou im Corbières und verbringen dort in Gesellschaft von dessen Tochter Teresa, ihren ungestümen Zwillingen, dem Engländer Jim und Onkel Vlad nahezu unbeschwerte Tage. Aber die Abwesenheit der Eltern, die falsche Identität Jacques und eine sich vage abzeichnende Flucht über die Pyrenäen trüben bereits das Idyll, während das Weltgeschehen noch allein in den Gesprächen der Erwachsenen und den Radiomeldungen präsent ist.

Unbeaufsichtigt führen die Kinder ein freies Leben in der Natur und erkunden die Umgebung, die den Schauplatz ihrer Spiele bildet. Kurz nachdem Dora und Jacques die geheime Funkanlage von Jim entdeckt haben, findet dieses unbeschwerte Leben ein jähes Ende. In einem Versteck vor den Deutschen verborgen, unternehmen sie gemeinsam die Flucht.

Die kurzen, enigmatischen Formeln, die sich als Auszüge aus Doras Tagebuch am Ende eines jeden Kapitels finden und ein Echo der geschilderten Ereignisse bilden, finden erst am Ende des Buches eine Erklärung. Es handelt sich um ein Sprachspiel der Kinder, das Oulipo-Freunden unter dem Namen *Eodermdrome* bekannt ist: Fünf Buchstaben, Silben oder Worte werden an den Enden eines Fünfecks platziert und durch einen Parcours, der alle Seiten und Diagonalen des Fünfecks nur einmal passieren darf, miteinander verbunden. "Surtout, sors" (raus, nur) lautet so die letzte dieser Formeln vor der Flucht der Kinder, auf die Jacques Bonhomme, inzwischen unter dem Namen Goodman in Schottland lebend, fünfzig Jahre später bei seiner Rückkehr an den Ort der Kindheit nur mit "tears at rest" antworten kann.

Immer wieder integriert Roubaud Bestandteile eigener Erinnerungen, denen der Leser in ähnlicher Form in "Le grand incendie de Londres" begegnet, in seine Erzählungen und arbeitet sie dann zu Fiktionen aus. Diese

Verschränkung von (Auto-)Biografie und Fiktion führt Roubaud in zwei weiteren Werken im Rahmen raffinierter Autor- und Herausgeberfiktionen weiter. In "L'abominable tisonnier de John McTaggart Ellis Mc Taggart" (Der abscheuliche Schürhaken von John McTaggart Ellis McTaggart, 1997) kehrt die bereits bekannte Figur des James Goodman nun als vermeintlicher Autor biografischer Prosastücke wieder, als deren bloßer Übersetzer und Herausgeber Roubaud fungiert haben will. Die dreißig "mehr oder weniger kurzen Lebensgeschichten", die in diesem Band versammelt sind, gehen auf ein Projekt Goodmans zurück, welches er in seinem klimakterischen 63. Lebensjahr unternommen hat, um der drohenden Todesgefahr zu entgehen.

Die unter Verwendung von Lexikoneinträgen, Werkzitate, Briefen, Notizen, Anekdoten und Biografien kollagierten Texte erzählen das Leben englischer Philosophen, Politiker, Schriftsteller, Mathematiker, Kirchenmänner, aber auch antiker Philosophen und Rhetoren. Was die unterschiedlichen Texte verbindet, ist ein meist gescheitertes Lebensprojekt sowie eine vor dem Hintergrund der Disziplinen Philosophie, Religion, Mathematik, Physik und Literatur geführte Reflexion über das Wesen der Zeit, die keine abschließende Antwort erfährt. Eine Alternative scheint darin zu bestehen, die Spuren gelebter Zeit in Form von Lebensläufen aufzuzeichnen. Die Pointe des Buches besteht nun darin, dass diese kurzen Lebensläufe unterschiedlichster Personen in das Leben Goodmans eingehen und damit zu eigener Lebenszeit werden.

Ein spiegelsymmetrisches Verfahren präsentiert Roubaud in dem Band "Nous les moins-que-rien, fils aînés de personne" (Wir, weniger als nichts, älteste Söhne von niemandem, 2006). Entsprechend dem Motto aus Hermann Hesses "Glasperlenspiel", demzufolge es in Kastilien ehemals Sitte war, dass Studenten als Schreibübung und Mittel zur Selbsterkenntnis Lebensläufe im Stil früherer Epochen und fremder Kulturen verfassten, versammelt hier ein Herausgeber namens Octavius J. Cayley (ein weiteres Alter Ego Roubauds) "12+1 fiktive Autobiografien" von Jacques Roubaud zu einem "Multiroman", der u. a. die Lebensgeschichten des Säulenheiligen Jacques le Stylite, des Theaterautors Pierre Corneille Roubaud, des Troubadours Rubaud, des Filmemachers Orson Roubaud oder des japanischen Eremiten Ru-Bô umfasst. Sämtliche dieser Figuren können einer vertrauten oulipistischen Denkfigur entsprechend als "antizipierende Plagiate" des Autors Jacques Roubaud angesehen werden, da sie in paradoxaler Weise einerseits als historische Vorläufer konstruiert sind, deren Lebensgeschichten sich andererseits aber wie ein Echo zentraler Aspekte des Roubaud'schen Werkes lesen. An die Stelle der Absorption fremder Lebensläufe in "L'abominable tisonnier de John McTaggart Ellis Mc Taggart" tritt in "Nous les moins-que-rien, fils aînés de personne" also die Diffusion der eigenen in eine Vielzahl sowohl zeitlich als auch räumlich divergenter Lebensgeschichten.

Der vorläufig letzte Roman "Éros mélancolique" (Melancholischer Eros, 2009), den Roubaud zusammen mit Anne F. Garréta verfasst hat, transponiert das traditionelle literarische Motiv des gefundenen Manuskripts ins Internetzeitalter. Bei einer Internetrecherche – so die Rahmenfiktion – stößt Roubaud auf einen Roman von A. D. Clifford, der aufgrund seiner medialen Odyssee vom Schreibmaschinenscript über einen Mikrofilm zur digitalen PDF-Datei zahlreiche Lücken aufweist. Sie erscheinen im Buch als weiße Flächen, in

denen die für den Roman zentrale Erinnerungsthematik in Verbindung mit der Anfälligkeit externer Speichermedien ihren materiellen Niederschlag findet.

Cliffords Roman erzählt die Geschichte von James Goodman, einem schottischen Chemiestudenten, der 1963 bei einem Studienaufenthalt in Paris an einem doppelten Projekt arbeitet, einer Studie über die Fotografie und einem akribischen Fotoprojekt, mit dem er das Vergehen der Zeit dokumentieren möchte. Letzteres sieht vor, über einen Zeitraum von 24 Wochen jede Woche 24 Fotos von der in 24 Ausschnitte zerlegten Fassade des gegenüberliegenden Hauses zu machen, dabei alle 24 Stunden des Tages nutzend und zwar so, dass während der gesamten Dauer des Projekts kein Ausschnitt der Fassade zwei Mal zur gleichen Zeit abgelichtet wird. Die kalkulierte Ausnahme im System bildet die 23. Stunde, für die an die Stelle der Fotografie ein weißes Quadrat tritt, durch das der Stunde des Verschwindens von Goodmans Mutter während der Okkupationszeit gedacht wird.

Die Arbeit an beiden Projekten bestimmt den gesamten Tagesablauf des Protagonisten, bis eine auf einer Party vernommene weibliche Stimme Goodman nicht mehr loslässt und seinen geregelten Tagesablauf durcheinander bringt. Als er in einem Café zufällig die Trägerin dieser Stimme wieder zu erkennen meint, folgt er ihr, verliert sie aber wiederum aus den Augen. Möglicherweise ist sie identisch mit der Frau, die er wiederholt nachts im schwach erleuchteten Fenster des gegenüberliegenden Hauses sieht, wenn sie sich auszieht. Mehrere Male trifft Goodman sich mit ihr, jedoch ohne dass sie ein Wort spricht. Als er schließlich versucht, sie schlafend zu fotografieren, verschwindet sie auf immer und hinterlässt nicht mal auf seinen Fotos erkennbare Spuren.

Auch das Fotoprojekt insgesamt wird scheitern, da Goodman kurz vor seinem Abschluss bemerkt, dass er versehentlich eine Woche in seinem Plan übersprungen hat, womit das Projekt als Dokumentation der vergehenden Zeit wertlos geworden ist. Im letzten Kapitel ist schließlich auch Goodman verschwunden. Der Wunsch, seinem Leben durch die beiden geregelten Projekte eine Form zu geben, scheitert an den Zufällen des Lebens, in diesem Fall einem *amour fou*, der in rätselhafter Verbindung zum Verlust der Mutter steht.

Der in neun Kapitel zu je neun Abschnitten gegliederte Roman erinnert numerisch die Kompositionsweise von "Quelque chose noir" und damit verbunden das Thema der Fotografie und des Verschwindens. In "Éros mélancolique" laufen aber auch die Fäden weiterer Texte Roubauds zusammen (etwa "La belle Hortense", "La dernière balle perdue", "Ciel et terre et ciel et terre, et ciel") und verbinden sich mit denen aus Werken Georges Perecs, vor allem "Das Leben Gebrauchsanweisung", dessen kompositionelle Matrix als Vorlage für das Fotoprojekt Goodmans dient und dessen Protagonist Bartlebooth an einem vergleichbaren künstlerischen Lebensprojekt scheitert.

Dass sich noch aus den Ruinen gescheiterter Lebensprojekte einiges konstruieren lässt, beweist allerdings am besten das Werk Roubauds. Auch wenn das Großprojekt, in dessen Rahmen der Autor seine schriftstellerische Karriere in den 1960er Jahren begonnen hat, längst gescheitert ist, weist Roubauds Schreiben jenseits einer vordergründigen Disparatheit eine

beeindruckende Kontinuität und Kohärenz hinsichtlich seiner formalen Überzeugungen sowie seiner aus persönlichen und literarischen Erinnerungen schöpfenden Inhalte auf.

Primärliteratur

- “€” (Ist Element von). Gedichte. Paris (Gallimard) 1967. (Collection Blanche). Taschenbuchausgabe: Paris (Gallimard) 1988. (Poésie/Gallimard 227).
- “Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go”. (Kleine Abhandlung, die zur Entdeckung der subtilen Kunst des Go auffordert). Essay. In Zusammenarbeit mit Pierre Luson und Georges Perec. Paris (Christian Bourgois) 1969.
- “Mono no aware. Le sentiment des choses. Cent quarante trois poèmes empruntés au japonais”. (Mono no aware. Das Gefühl der Dinge. 143 aus dem Japanischen entlehnte Gedichte). Gedichte. Paris (Gallimard) 1970. (Collection Blanche).
- “Renga”. (Renga) Gedicht. In Zusammenarbeit mit Octavio Paz, Charles Tomlinson, Edoardo Sanguineti. Paris (Gallimard) 1971. (Collection Blanche).
- “Les Troubadours. Anthologie bilingue”. (Die Troubadours. Zweisprachige Anthologie). Gedichte. Paris (Seghers) 1971.
- “Trente et un au cube”. (Einunddreißig hoch drei). Gedichte. Paris (Gallimard) 1973. (Collection Blanche).
- “Autobiographie, chapitre dix”. (Autobiografie, Kapitel zehn). Gedichte. Paris (Gallimard) 1977. (Collection Blanche).
- “Graal Fiction”. (Graal Fiktion). Essay. Paris (Gallimard) 1978. (Collection Blanche).
- “La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français”. (Der gealterte Alexander. Essay über den aktuellen Zustand des französischen Verses). Essay. Paris (Maspéro) 1978. Paris (Ramsay) 1988.
- “Dors, précédé de Dire la poésie”. (Schlaf, vorausgehend: Dichtung sprechen). Gedichte. Paris (Gallimard) 1981. (Collection Blanche).
- “Les Animaux de tout le monde”. (Jedermanns Tiere). Gedichte (Ramsay) 1983. Paris (Seghers) 1990.
- “La Belle Hortense”. (“Die schöne Hortense”). Roman. Paris (Ramsay) 1985. Paris (Seghers) 1990. Taschenbuchausgabe: Paris (Seuil) 1996. (Collection Points 202).
- “Quelque chose noir”. (“Etwas Schwarzes”). Gedichte. Paris (Gallimard) 1986. (Collection Blanche). Taschenbuchausgabe: Paris (Gallimard) 2001. (Poésie/Gallimard 336).
- “La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des Troubadours”. (Die umgekehrte Blume. Essay über die formelle Kunst der Troubadours). Essay. Paris (Ramsay) 1986. Paris (Les Belles Lettres) 1994.
- “L'Enlèvement d'Hortense”. (“Die Entführung der schönen Hortense”). Roman. Paris (Ramsay) 1987. Paris (Seghers) 1991. Taschenbuchausgabe: (Seuil) 1996. (Collection Points 212).

- “Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations, 1985–1987”. (Das große Feuer von London. Erzähltext mit Einschüben und Abzweigungen). Prosa. Paris (Seuil) 1989. (Collection Fiction & Cie).
- “La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador”. (Die Prinzessin Hoppy oder die Erzählung des Labrador). Erzählung. Paris (Hatier) 1990. (Collections Fées et Gestes). Paris (Absalon) 2008.
- “L'exil d'Hortense”. (“Das Exil der schönen Hortense”). Roman. Paris (Seghers) 1990. Taschenbuchausgabe: Paris (Seuil) 1996 (Collection Points 224).
- “Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe. Une anthologie”. (Sonne der Sonne. Das französische Sonett von Marot bis Malherbe. Eine Anthologie). Gedichte. Paris (P. O.L.) 1990. Taschenbuchausgabe: Paris (Gallimard) 1999. (Poésie/Gallimard 334).
- “Les Animaux de personne”. (Niemand's Tiere). Gedichte. Paris (Seghers) 1991.
- “La Pluralité des mondes de Lewis”. (“Die Vielfalt der Welten Lewis”). Gedichte. Paris (Gallimard) 1991. (Collection Blanche).
- “L'invention du fils de Leoprepes”. (“Dichtung und Erinnerung. Die Erfindung des Sohnes von Leoprepes”). Essay. Saulxures (Circé) 1993.
- “La Boucle”. (Die Schleife). Prosa. Paris (Seuil) 1993. (Collection Fiction & Cie).
- “Monsieur Goodman rêve de chats”. (Herr Goodman träumt von Katzen). Gedichte. Paris (Gallimard) 1994. (Collection Folio Cadet or).
- “Poésie etcetera, ménage”. (Dichtung und so weiter, Großreinemachen). Essay. Paris (Stock) 1995.
- “128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968. Une anthologie de poésie contemporaine”. (128 französische Gedichte von Guillaume Apollinaire bis 1968. Eine Anthologie der Gegenwartslyrik). Gedichte. Paris (Gallimard) 1995.
- “Le voyage d'hier”. (Die Reise von gestern) (zusammen mit Georges Perec: “Le voyage d'hiver” (“Die Winterreise”)). Erzählung. Nantes (Le Passeur) 1997.
- “Quel avenir pour la mémoire?”. (Welche Zukunft für das Gedächtnis?) in Zusammenarbeit mit Maurice Bernard. Essay. Paris (Gallimard) 1997. (Collection Découvertes).
- “Ensembles”. (Mengen). Mit Fotografien von Christian Boltanski. Listen. Paris (9 février) 1997.
- “L'abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart, et autres vies plus ou moins brèves”. (Der abscheuliche Schürhaken von John McTaggart Ellis McTaggart und andere mehr oder weniger kurze Lebensläufe). Biografien. Paris (Seuil) 1997. (Collection Fiction & Cie).
- “Mathématique:”. (Mathematik:). Prosa. Paris (Seuil) 1997. (Collection Fiction & Cie).
- “La dernière balle perdue”. (“55.555 Golfbälle”). Erzählung. Paris (Fayard) 1997.

- “Ciel et terre et ciel et terre, et ciel”. (Himmel und Erde und Himmel und Erde, und Himmel. Erzählung. Paris (Flohic) 1997.
- “Le Chevalier Silence. Une aventure des temps aventureux”. (Der Ritter Schweigen. Ein Abenteuer aus abenteuerlichen Zeiten). Erzählung. Gallimard 1997. (Haute Enfance).
- “La ballade et le chant royal”. (Die Ballade und der Königsgesang). Essay. Paris (Les Belles Lettres) 1997. (Collection Architecture du Verbe).
- “La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains. Cent cinquante poèmes (1991–1998)”. (Die Form einer Stadt ändert sich schneller, leider, als das Herz der Menschen). Gedichte. Paris (Gallimard) 1999. (Collection Blanche). Taschenbuchausgabe: Paris (Gallimard) 2006. (Poésie/Gallimard 418).
- “Poésie:”. (Poesie:). Prosa. Paris (Seuil) 2000. (Collection Fiction & Cie).
- “La Bibliothèque de Warburg. Version mixte”. (Die Bibliothek Warburg. Gemischte Fassung). Prosa. Paris (Seuil) 2002. (Collection Fiction & Cie).
- “Grande Kyrielle du Sentiment des choses”. (Große Litanei des Gefühls der Dinge). Gedicht. Caen (Nous) 2003.
- “Churchill 40 et autres sonnets de voyage”. (Churchill 40 und andere Reisesonette). Gedichte. Paris (Gallimard) 2004. (Collection Blanche).
- “Tokyo infra-ordinaire”. (Tokio innergewöhnlich) Erzählung. Paris (Inventaire-Invention) 2005.
- “Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne : 12 (+1) autobiographies, multiroman”. (Wir, weniger als nichts, älteste Söhne von niemandem: 12 (+1) Autobiografien, Multiroman). Fiktive Autobiografien. Paris (Fayard) 2006.
- “Graal Théâtre”. (Gral Theater). Dramen. Paris (Gallimard) 2006. (Collection Blanche).
- “Parc Sauvage”. (“Der verwilderte Park”). Erzählung. Paris (Seuil) 2008. (Collection Fiction & Cie).
- “Impératif catégorique”. (Kategorischer Imperatif). Prosa. Paris (Seuil) 2008. (Collection Fiction & Cie).
- “La dissolution”. (Die Auflösung). Prosa. Caen (Nous) 2008.
- “Éros mélancolique”. (Melancholischer Eros). (Zusammen mit Anne F. Garréta). Roman. Paris (Grasset), 2009.
- “Les habitants du Louvre”. (Die Bewohner des Louvre). Mit Fotografien von Christian Boltanski. Listen. Paris (Éditions Dialecta Musée du Louvre) 2009.
- “Les Fastes”. (Die Festtage). Mit Abbildungen von Skulpturen von Jean-Paul Marcheschi. Gedichte. Montreuil-sous-Bois (Éditions Lienart) 2009.
- “le grand incendie de Londres” (das große Feuer von London). Paris (Seuil) 2009. (Collection Fiction & Cie).

Übersetzungen

- “Die schöne Hortense” (“La belle Hortense”). Roman. Übersetzung: **Eugen Helmlé**. München, Wien (Hanser) 1989. Taschenbuchausgabe: München

(Deutscher Taschenbuch Verlag) 1992. (dtv 11602). Lizenzausgabe: Berlin (Wagenbach Verlag) 2006.

“Die Entführung der schönen Hortense” (“L'enlèvement d'Hortense”). Roman. Übersetzung: **Eugen Helmlé**. München, Wien (Hanser) 1991.

Taschenbuchausgabe: München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1993. (dtv 11725).

“Das Exil der schönen Hortense” (“L'exil d'Hortense”). Roman. Übersetzung: **Eugen Helmlé**. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994. (dtv 11794).

“Traktat vom Licht” (“Traité de la lumière”). Gedichte. Übersetzung: **Alexandre Métraux**. Bremen (Neue Bremer Presse) 1989. Zweisprachige Ausgabe.

“Die Vielfalt der Welten Lewis” (“La pluralité des mondes de Lewis”) Gedichte. Übersetzung: **Carla A. Rösler**. Berlin (Druckhaus Galrev) 1995.

“Dichtung und Erinnerung: die Erfindung des Sohnes von Leoprepes” (“L'invention du fils de Léoprepes”) Essay. Übersetzung: **Alma Valazza**. Wien, Lana (édition per procura) 1996.

“Die numerologische Anordnung der Rerum vulgarium fragmenta. Vorausgeschickt Lebens-Entwurf des Francesco Petrarca” (“La disposition numérogique du Rerum vulgarium fragmenta précédé d'une vie brève de François Pétrarque”). Essay. Übersetzung: **Peter Geble**. Berlin (Edition Plasma) 1997.

“Gedicht, Gedächtnis, Lesen” (“Poésie, mémoire, lecture”). Vortrag. Übersetzung: **Angelika Lochmann**. Eggingen (Edition Isele) 1998. Zweisprachige Ausgabe.

“Oulipo und die Aufklärung” (“Oulipo et les lumières”). Vortrag. Übersetzung: **Holger Fock**. Eggingen (Edition Isele) 1998. Zweisprachige Ausgabe.

“Die Kunst der Liste” (“L'art de la liste”). Vortrag. Übersetzung: **Angelika Lochmann**. Eggingen (Edition Isele) 1998. Zweisprachige Ausgabe.

“Etwas Schwarzes” (“Quelque chose noir”). Lyrik. Übersetzung: **Brit Bartel**. Unter Mitarbeit von Carla A. Rösler und Rainer Schedlinski. Berlin (Druckhaus Galrev) 2000.

“Stand der Orte” (“La forme d'une ville change plus vite hélas que le coeur des humains” (Teilübersetzung)). Gedichte. Übersetzung: **Ursula Krechel**. Heidelberg (Wunderhorn) 2000.

“Fünfundfünfzigtausendfünfhundertfünfundfünfzig Golfbälle” (“La dernière balle perdue”). Erzählung. Übersetzung: **Elisabeth Edl**. München (Hanser) 2003. Lizenzausgabe: “Der verlorene letzte Ball”. Berlin (Wagenbach) 2009.

“Der verwilderte Park” (“Parc sauvage”). Erzählung. Übersetzung: **Tobias Scheffel**. Berlin (Wagenbach) 2010.

Übersetzungen ins Englische

“The great fire of London: a story with interpolations and bifurcations” (“Le grand incendie de Londres”) Prosa. Übersetzung: **Dominic Di Bernardi**. Elwood Park (Dalkey Archive Press) 1991.

“Poetry, Etcetera: Cleaning House” (“Poésie, etcetera: ménage”) Essay. Übersetzung: **Guy Bennett**. Los Angeles (Green Integer) 2005.

“The Shape of a City Changes Faster, Alas, Than the Human Heart” (“La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains”) Gedichte.

Übersetzung: **Keith Waldrop** und **Rosemarie Waldrop**. Champaign (Dalkey Archive Press) 2006.

“The Loop” (“La Boucle”) Prosa. Übersetzung: **Jeff Fort**. Champaign (Dalkey Archive Press) 2009.

Interviews

Armel, Alette: “Les cercles de la mémoire”. In: Magazine littéraire. 1993. H.311. S.96–103.

Delay, Florence: “La pluralité des proses de Roubaud”. In: Quai Voltaire. 1994. H.10. S.17–27.

Roubaud, Jacques: “Entretien avec Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'hui”. In: La Licorne. 1997. H.40. S.181–210.

Séry, Macha: “La chose la plus importante à dire d'un poème, c'est: 'apprenez-le’”. In: Le Monde de l'éducation. 2001. H.288. S.14–19.

Audinet, Éric: “Un entretien”. In: Cahier critique de poésie. 2003. H.8. S.5–11.

Clair, Lucie: “Les mondes possibles de langues”. Le matricule des anges. 2008. H.90. S.18–24.

“Jacques Roubaud / rencontre avec Jean-François Puff.” Paris (Argol) 2008.

Sekundärliteratur

Davreu, Robert: “Jacques Roubaud”. Paris (Seghers) 1985.

Landel, Vincent: “Les Malices de Roubaud”. In: Magazine Littéraire. 1985. H.221. S.66–68.

Pestureau, Gilbert: “Les Oulipoliciers ou Un crime peut en cacher un autre (d'après La Belle Hortense de J. Roubaud)”. In: Modernités. 1988. H.2. S.197–215.

Harig, Ludwig: “Liebesgrübchen, Liebesknochen”. In: Die Zeit, 13. Oktober 1989. (Die schöne Hortense).

Schattenhofer, Monika: “Ein Erzähler auf Brautschau. Jacques Roubaud erfindet die schöne Hortense”. In: Frankfurter Rundschau, 2. 12. 1989.

Thomas, Jean-Jacques: “La langue, la poésie: essais sur la poésie française contemporaine”. Lille (Pr. Univ. de Lille) 1989.

Weiss, Christina: “Kurzberockt im Labyrinth der Bibliothek”. In: Süddeutsche Zeitung, 10. 10. 1989. (Die schöne Hortense).

Weiss, Christina: “Wir sind nicht nur Papierwesen zum Teufel. Jacques Roubauds Romansequenz um die schöne Hortense, Teil zwei”. In: Süddeutsche Zeitung, 20./21. 4. 1991.

Cardonne-Arlyck, Elisabeth: “Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud)”. In: L'Esprit Créateur. 1992. H.2. S.89–101.

- Lüdke, Martin:** "Auf den Hund gekommen". In: Die Zeit, 24. 1. 1992. (Entführung der schönen Hortense).
- Langer, Markus:** "Eingekerkert in den Zeichen. Dritter Akt: Neue Nöte für die schöne Hortense". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.8.1994. (Das Exil der schönen Hortense).
- Roche, Anne:** "Mémoire, deuil et intertexte dans 'La Boucle' de Jacques Roubaud". In: Tangence. 1994. H.45. S.74–82.
- De Ferrari, Guillermina:** "Representing Absence: The power of metafiction in Jacques Roubaud's Le grand incendie de Londres". In: Symposium. 1996. H.4. S.262–273.
- Sammarcelli, Françoise:** "Virtualité et complexité: À propos de La Boucle de Jacques Roubaud". In: La théorie au risque de la lettre. 1996. H.14. S.65–82.
- Ingold, Felix Philipp:** "Erinnerungskunst. Jacques Roubauds Lyoner Vorlesungen". In: Neue Zürcher Zeitung, 23.4.1997. (Dichtung und Erinnerung).
- Moncond'huy, Dominique / Mourier-Casile, Pascaline** (Hg.): "Roubaud". In: la licorne. 1997. H.40.
- Wagneur, Jean-Didier:** "Roubaud entre texte et hypertexte". In: La Nouvelle Revue française. Oktober 1997. H.537. S.107–114.
- Laskowski-Caujolle, Elvira:** "Die Macht der Vier: von der pythagoreischen Zahl zum modernen mathematischen Strukturbegriff in Jacques Roubauds oulipotischer Erzählung 'La princesse Hoppy ou le conte du Labrador'". Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien (Peter Lang) 1999.
- Lavorel, Véronique:** "La place du lecteur dans trois romans de Jacques Roubaud: La Belle Hortense, L'Enlèvement d'Hortense, L'Exil d'Hortense". In: Alain Vuillemin / Michel Le Noble (Hg.): Littérature Informatique Lecture. De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive. Limoges (Presses Universitaires de Limoges) 1999. S.217–236.
- Loewe, Siegfried:** "Jacques Roubaud – Le cycle labyrinthique des Hortense". In: Peter Kuon (Hg.): Oulipo-Poétiques. Actes du colloque de Salzburg, 23–25 avril 1997. Tübingen (Narr) 1999. S.95–108.
- Dutli, Ralph:** "Lob der Flasche. Jacques Roubauds Gedichte lassen Logik lügen". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. 12.2000. (Stand der Orte).
- Graf, Guido,** "Der Flaneur in der Schrift. Logik und Maßlosigkeit. Gedichte von Jacques Roubaud". In: Frankfurter Rundschau, 28.8.2000.
- Beaumat, Eric:** "Jacques Roubaud, le Projet". In: Magazine littéraire. 2001. H.398. S.49–51.
- Beaumat, Eric** u.a. (Hg.): *Forme & mesure: Cercle Polivanov: pour Jacques Roubaud, mélanges.* Paris (Publications Langues'O) 2001.
- Chauvin-Vileno, Andrée:** "Jacques Roubaud. Réticences autobiographiques et art de mémoire". In: Bertrand Degott u.a. (Hg.): *Ecritures de soi: secrets et réticences.* Paris (L'Harmattan) 2001. S.67–88.
- Laskowski-Caujolle, Elvira:** "Jacques Roubaud: Literature, Mathematics, and the Quest for Truth". In: *SubStance.* 2001. H.30.3. S. 71–87.

- Chauvin-Vileno, Andrée:** "Pratiques photobiographiques chez Perec et Roubaud". In: Bertrand Degott / Pierre Nobel (Hg.): Images du mythe, images de moi. Besançon (Presses universitaires franc-comtoises) 2002. S.137–165.
- Consenstein, Peter** (Hg.): "A casebook on Jacques Roubauds The Great Fire of London". (<http://www.dalkeyarchive.com/book/?GCOI=15647100788640&fa=details>) (Zugriff am 20.02.2010).
- Durand, Yves:** "Jacques Roubaud ou la forme d'une vie". In: Jacques Poirier / Gilles Ernst / Michel Erman (Hg.): Ecriture de soi et lecture de l'autre. Dijon (Editions Universitaires de Dijon) 2002. S.105–116.
- Montémont, Véronique:** "Ce que l'œil dit au texte: Poésie et photographie chez Jacques Roubaud et Lorand Gaspar". In: LittéRéalité. 2002. H.14.2. S. 17–37.
- Drews, Jörg:** "Das Ende einer wunderbaren Freundschaft. Jacques Roubauds 'fünfundfünfzigtausendfünfhundertfünfundfünfzig Bälle'". In: Süddeutsche Zeitung, 21.11.2003.
- Laskowski-Caujolle, Elvira** (Hg): "Décrypter Roubaud". lendemains. 2003. H.109.
- Montémont, Véronique:** "Portrait du poète en gentleman-cambrioleur. Jacques Roubaud". In: Ecritures contemporaines. 2003. H.7. S.57–74.
- Setzkorn, Sylvia:** "Vom Erzählen erzählen: Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart". Tübingen (Stauffenburg-Verlag) 2003.
- Calsoyas, Aleka:** "Metaphor's Mirrors in Le grand incendie de Londres". In: Journal of Modern Literature. 2004. H.28, 1. S.25–46.
- Hanimann, Joseph:** "Es waren Golfbälle in der Luft. Mit dem Papierschiff unterwegs: Jacques Roubauds literarisches Vexierbild über Rasensportler, Agenten und Kollaborateure". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.1.2004.
- Henke, Florian:** "Paysage urbain – espace mnémonique: La construction d'une mémoire de la littérature dans 'La forme d'une ville' de Jacques Roubaud". In: Gérard Peylet / Peter Kuon (Hg.): Paysages urbains de 1830 à nos jours. Bordeaux (Presses universitaires de Bordeaux) 2004. S.425–437.
- Montémont, Véronique:** "Jacques Roubaud: L'amour du nombre". Villeneuve-d'Ascq (Presses universitaires du septentrion). 2004.
- Huglo, Marie-Pascale:** "Mémoire du couper-coller (autour de Jacques Roubaud)". In: Claude Filteau (Hg.): Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges, 10–12 décembre 2003. Limoges (Presses universitaires) 2006. S.55–66.
- Marsal, Florence:** "Quête, écriture et prose arthurienne chez Jacques Roubaud". In: Contemporary French and Francophone Studies. 2006. H.1. S.43–51.
- Montémont, Véronique:** "Poldève story. Ironie narrative et intertextualité parodique dans les romans d'Hortense de Jacques Roubaud". In: Mustapha Trabelsi (Hg.): L'ironie aujourd'hui: Lectures d'un discours oblique. Clermont-Ferrand (Presses universitaires Blaise Pascal) 2006. S.113–138.

Montémont, Véronique: "Genèse d'une destruction: le cycle du Grand incendie de Londres". In: Elvira Laskowsky-Caujolle (Hg.): Décrypter Roubaud (suite). lendemains. Jg. 31. 2006. H.124. S.9–19.

Poucel, Jean-Jacques: "Jacques Roubaud and the invention of memory". Chapel Hill (North Carolina Studies in the romance languages and literatures) 2006.

Rannoux, Catherine: "le grand incendie de Londres de Jacques Roubaud, une autobiographie canada-dry?". In: Texte: revue de critique et de théorie littéraire. 2006. H.39/40. S.171–187.

Reig, Christophe: "Mimer, miner, rimer: le cycle romanesque de Jacques Roubaud: 'La belle Hortense', 'L'enlèvement d'Hortense' et 'L'exil d'Hortense'". Amsterdam (Rodopi) 2006.

Montémont, Véronique: "JR 007 ou le secret chez Jacques Roubaud". In: Christelle Reggiani / Bernard Magné (Hg.): Ecrire l'énigme. Paris (Presses de l'Université Paris-Sorbonne). 2007. S.177–186.

Pradeau, Christophe: "Le réseau: traboules, groupes clandestins et bifurcations dans l'œuvre de Roubaud". In: Christelle Reggiani/ Bernard Magné (Hg.): Ecrire l'énigme. Paris (Presses de l'Université Paris-Sorbonne). 2007. S.165–175.

Reig, Christophe: "Jacques Roubaud: énigmes du roman / romans à énigmes". In: Bernard Magné / Christelle Reggiani (Hg.): Ecrire l'énigme. Paris (Presses de l'Université Paris- Sorbonne). 2007. S.187–199.

Bisenius-Penin, Carole: "Le roman oulipien". Paris (L'Harmattan) 2008.

Muresan, Maria: "Le renversement du paradigme proustien de la mémoire dans Le grand incendie de Londres de Jacques Roubaud". In: Sjef Houppermans u.a. (Hg.): Proust dans la littérature contemporaine. Amsterdam/New York (Rodopi) 2008. S.189–209.

Reig, Christophe: "Jacques Roubaud, piéton de Paris: échantillons de mémoire urbaine". In: Relief. 2008. H.2. 1. S. 22–39.

Montémont, Véronique: "Un Roubaud peut toujours en cacher un autre: Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne". In: dies./ Catherine Viollet (Hg.): Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités. Louvain-la-Neuve (Academia Bruylant) 2009. S.111–123.

Müller, Stephanie: "Erinnerung, Raum und Karte in Jacques Roubauds 'Le grand incendie de Londres'". In: Ingrid Baumgärtner u.a. (Hg.): Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge. Göttingen (V&R Unipress) 2009. S.249–269.

Puff, Jean-François: "Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale". Paris (Editions Classiques Garnier) 2009.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.06.2010

Quellenangabe: Eintrag "Jacques Roubaud" aus Munzinger Online/KLFG –
Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000630>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)