

Klaus Semsch / François Bons ‚Poetik der Binnentextualität‘: Reflexionen aus den ateliers d’écriture und ihre narrative Praxis

Klaus Semsch enseigne à l’université de Düsseldorf.

“... limites qui sont la capacité à jouer d’une superposition de ce qu’on dit ...“,
F. Bon, *Pour Koltès*, 15.

1. Raconter *now* : Wiederkehr des Erzählens oder erzählte Wiederkehr ?

Es scheint als inszenierten die jüngeren französischen Romanciers seit den 80er Jahren die Rolle der undankbaren Erben gegenüber ihren Vorläufern der späten Avantgarde. Unbestritten ist zwar ihr Respekt vor der *terreur théorique*¹ als kulturhistorisch bedeutsame Befreiungsleistung, insbesondere von dem die Moderne einst fundierenden Subjektbegriff, etwa im Sinne der Foucaultschen Bedeutungslogik oder der Differenzkritik Derridas.² Ebenso einhellig ist allerdings auch ihre Kritik immer dort, wo sich die spätmoderne Theorie wie auch der Roman seit den 60er Jahren zunehmend in der Geste einer systematischen Dekonstruktion verlieren. So bekundet Echenoz, die Autoren Oulipos nur in den Texten gerne zu lesen, in denen sie ‚le moins oulipiens‘ seien.³ Toussaint wiederum zeigt sich zunehmend überzeugt von der eigenen Schreiboriginalität und betont gegenüber der intertextuellen Optik mehr die zielgerichtete Ausrichtung seiner formal multiplen Schreibästhetik auf das literarische Anliegen einer intimen Welterschließung.⁴ François Bon, der Bezugspunkt für die folgenden Überlegungen sein soll, verlängert auf seiner

subtilen Suche nach einer *poétique de la contemporanéité*⁵ das ideologiekritische Theorem Barthes' von der Autoreferenzialität des literarischen Diskurses, indem er dessen Nachweis der mystifizierenden Struktur der kollektiven ‚Mythen des Alltags‘⁶ zur Stilübung seiner ateliers d'écriture instrumentalisiert und das vor dem Horizont der selbst gestellten Aufgabe einer zwar prekären aber doch tragfähigen, literarischen Identitätsstiftung mit der Losung: „soi-même comme mythe à inventer“ (*TLM*, 78).

Alle drei betonen immer wieder die eminente Signifikanz von Film und Foto für ihre Schreibästhetik⁷, lassen sich aber nicht mehr mit der zynischen Melancholie von Barthes wichtiger Spätschrift *La Chambre claire*⁸ in Übereinstimmung bringen. Allerdings setzt insbesondere Bon genau an deren apokalyptischem Endpunkt eines einzig in die Leere weisenden, starren Bilddetails (le punctum)⁹, das gleichwohl als ein Inbegriff lebendiger Immobilität (‚immobilité vive‘¹⁰) eine affektive Aufladung beim Betrachter auszulösen vermag, das perzeptive und kommunikative Verstehen neu an.

Die jüngere Autorengeneration desillusioniert zudem grundlegend die Hoffnung auf eine intermedial hinreichend begründbare Aufklärung der aktuellen ästhetischen Wechselbeziehungen, indem sie sich ganz unspektakulär (und in ‚klassischer‘ Attitüde) auf die Spezifik, ja Prävalenz der dichterischen Sprache und Imaginationsleistung gerade in Zeiten der allgegenwärtigen Bilderflut beruft. Jean Echenoz formuliert unmißverständlich seine Reserven bei der Bewertung der audiovisuellen Medien im Vergleich zum Buch, wenn er in einem Interview sagt: „[...] l’audiovisuel est un univers rigide, codé, lourd. Les images ne sont pas libres. Le roman, lui, n’est pas contrôlable, il laisse encore quelques espaces de liberté,

quelques marges.“¹¹ Vor allem in dem durchaus als ideologisch durchsetzt erkannten aber nicht mehr denunzierten Mehrwert der diskursiven Einstellung sieht man erneut ein emanzipatorisches Potential zu offener Weltbegegnung sowie die Chance einer nun spielerisch gedachten, poetischen Kreativitätsleistung. An dem wachsenden Medienerfolg der konkreten Bilder belegt man dagegen symptomatisch den bedenklichen Verlust des spätmodernen Menschen an imaginärer Fantasie.¹²

Vor diesem Horizont wendet sich die jüngere Autorengeneration Frankreichs mit großer Hingabe und subtiler Spiellist der poetischen Rekonstruktion des Subjekt-Weltbezuges zu, indem sie die Erfahrungen der späten Moderne, insbesondere die kulturelle wie politische Tendenz zur Globalisierung, als ein schmerzhaftes Erbe annimmt und für sich als Horizont singulärer Einschreibung voraussetzt.

Verlässliche Belege für einen Zeitenwechsel sind in diesem Kontext weniger im Gefolge der trügerischen Befunde von der dekonstruktiven ‚Wiederkehr des Erzählens‘, dem zitationellen Minimalismus, der ‚pluralité de sens‘ oder der Vorstellung von einer areferenziell-beliebigen ‚Nostalgie der simulierten Repräsentation‘ zu erwarten, die der *mainstream* der aktuellen Literaturkritik in dieser Frage postuliert.¹³ Diese philologisch allzu weitläufige Begrifflichkeit zielt entweder auf die (von den genannten Autoren strikt abgelehnte) Illusion der Rückkehr des Vertrauten (‚Wiederkehr des Erzählens‘) respektive auf eine negativ gedeutete Ausgrenzung des Neuen von den vertrauten Diskursformen außersprachlicher Referenz (‚zitationeller Minimalismus‘) ab, oder aber sie setzt die Kernbegriffe wie Autoreferenzialität und Pluralisierung in modischer Zuspitzung des Gemeinten absolut (‚pluralité de sens‘). Sie erweckt so letztlich den Eindruck, literarische Invention gründe einzig noch

auf dem subtil-nostalgischen Eingeständnis eines fundamentalen Verlustes jeglicher Ausdrucksfähigkeit. Erst als erzählte Wiederkehr mit einem unabgeleiteten literarischen Anspruch öffnet sich der Horizont dafür, in der Wiederkehr des Erzählens eine neue Form genuiner Welterschließung auszumachen.

2. ‚Ausgespielte Allegorie‘: Das atelier d’écriture als Werkstatt einer Poetik der Grenze

Verlässlichere Befunde für eine innovative Literarizität finden sich derzeit in der narrativen Praxis womöglich eher dort, wo die Poiesis und ihre Reflexionen sich mutig und neugierig an die Schnittstelle von alt und neu begeben und sich als eine Ästhetik der Passage¹⁴, der Grenze begreifen. Hat dieser Topos in seiner wohl letzten Verkörperungsgestalt des Flaneurs als ein *Grenzgänger* mit flüchtigem, dezentrierenden Blick seit Baudelaire und Benjamin die ironische Janusköpfigkeit der spätmodernen Stadtkultur nuanciert aufgezeigt, so steht er jetzt für eine ganzheitliche (affektive wie rationale) Erfahrungsskala partikulärer Entgrenzungen. Überlistet wird so je situativ der zur Allegorie¹⁵ erstarrte Kulturraum der Spätmoderne. Entscheidend dafür ist, dass sich der flanierende Vagabund nicht mehr im ideologischen Sinne als Provokateur versteht, der den herrschenden Diskurs gemäß der propositionalen Logik¹⁶ vorrangig ironisch konterkariert und diskreditiert. Vielmehr geriert er sich als Teilhaber eines global-grenzenlosen Welttextes, in dem jede Entgrenzung ein Akt der singulären Einschreibung in eben jenen Gesamttext bedeutet und somit vor dem Horizont dieser Textlogik einzig als partikuläre Doppelung des Vertrauten zu funktionieren vermag. Die Grenzmetapher wird so zum zentralen Handlungsgrund einer nur noch temporär

herstellbaren Subjektfindung, deren diskursive Struktur ich an dieser Stelle mit dem neutralen aber philologisch engeren Begriff der ‚Binnentextualität‘ belegen möchte.

Die Praxis einer je singulär-entgrenzenden Diskursbegegnung mit einer angenommenen, totalen Präsenz bereits vorliegender Weltvertextungen steht auch und insbesondere im Zentrum der dichterischen wie reflexiven Bemühungen von François Bon. In seinem Buch *Tous les mots sont adultes*, das sich als Methodik der von Bon erfolgreich durchgeführten Schreibwerkstatt, dem atelier d'écriture, begreift, erscheint die Metapher der Grenze gemäß ihrer textuellen Logik als ein diskursives Experiment mit dem der jüngeren Forschung weitgehend unvertrauten ästhetischen Paradigma der ‚Überlagerungen des Selben‘.¹⁷ Hier liegt m.E. der zentrale Grund für die schwierige literarhistorische Verortung von Bon, dem Asholt vor dem Horizont seiner viel diskutierten These von der ‚Trauerarbeit der Moderne‘ eine ‚Sonderstellung in der Avantgarde‘¹⁸ zuspricht. Damit schützt er dessen Werk zunächst vor der allzu vordergründigen Etikette eines verspäteten sozialkritischen Realismus, wie man sie etwa (mit der Geste positiver Anerkennung) in den Besprechungen von Zeltner, Bergounioux und Viart¹⁹ findet, wo die literarische Leistung Bons gesehen wird als Mimesis eines apokalyptischen Endzeitszenariums der spätmodernen Industriegesellschaften Europas. Zum anderen warnt Asholt mit gutem Grund davor, Bon voreilig als einen *nouveau nouveau romancier* zu lesen²⁰, dessen von Zeltner attestierte, literarische ‚Praxis der Abweichung‘ ein Paradeexempel für die dekonstruktive Poetik der Autoreferenz statuieren.²¹ Indem Asholt die dichterische Sprachleistung Bons im Sinne eines ‚ästhetischen Widerstandes in der Sprache‘²² wertet, würdigt er explizit dessen genuines poetisches Profil.

Letztlich aber gewichtet auch er diese Literarizität im Sinne einer antithetisch angelegten Aporie, der gemäß engagiertes Schreiben in postindustriellen Zeiten einzig als „ästhetische Versöhnung“²³, das heißt als ein literarischer Schutzraum vor der affektiven Bedrängnis der unerbittlichen ‚Allegorie unserer Epoche‘²⁴ gelingen mag. Die so wichtige Herausstellung der dezidiert affektiven Ausrichtung der Poetik Bons begrenzt deren Vermögen somit sogleich auf das Sagen dieser Differenzenerfahrung in der nostalgischen Gestimmtheit ihrer Unaufhebbarkeit. Die spezifische poetische Leistung Bons gerät, wenn sie bezüglich der bei Asholt implizit noch gesetzten Sinnreferenz als ein Schwebezustand der ‚ästhetischen Versöhnung‘ gilt, zur Verstehtungsstruktur eines spätmodernen Zynismus²⁵, weil ihr gebotener Schutz gewissermaßen erst die Fortdauer des apokalyptischen Szenariums im Zeichen einer gewissen, aber ausgehaltenen Differenz sicher zu stellen oder zu verlängern scheint.

Genau auf diese Endzeitoptik einer literarischen Grenzerfahrung als zynische Aporie distanzierter Allegorien der Entfremdung, in der das poetische ‚Als-Ob‘ bestenfalls als das affektiv schutzbietende ‚Andere‘ zu fungieren vermag, antwortet die hier vorgeschlagene Ästhetik der Passage in ihrer Funktion einer ‚Überlagerung des Selben‘.²⁶

Auch in der methodischen Aufarbeitung der langjährigen Praxis des atelier d'écriture wird der affektiven Schutzfunktion des Erzählens ein gehobener Stellenwert zugemessen. Gerade die hier auffallende, verstärkte Rekurrenz auf dekonstruktive Techniken der späten Avantgarde folgt allerdings einem subtilen Impetus, der den differenzstiftenden *effet de réel* in einen affektiv originären *effet de f(r)iction* umzuwandeln gedenkt.²⁷ Die zentralen Kriterien einer dichterischen Neubesinnung

können dabei im Rahmen dieser Ausführungen nur kurz skizziert werden.

A. INVENTARISIERUNG DER LEBENSWELT (*LES INVENTAIRES*)

Die Schreibpraxis der deskriptiven Inventarisierung (vgl. *TLM*, 23-40), die sich bei Bon vorrangig an Perec orientiert, verfolgt die primären Ziele einer Wiedergewinnung konkret-lebendiger Lebenserinnerung sowie einer Ästhetik der Brüche, in denen eine jede Äußerung als eigenes Gravitationssystem partikularer Doppelung eine textuelle Signifikanz der Oberfläche erhält und in ein totales, authentisches Wissen, nicht mehr in die prinzipiell lineare Diskurslogik des Satzes, einmündet. Der Ort des Sagens erscheint bei Bon in der Folge als ein fingierter, leerer Raum, der in der überschreibenden Textur seiner „descriptions parcellaires“ (*TLM*, 30) dem diskursiv angelegten Subjekt eine neuartige, affektive wie suggestive Symbolik im Sinne einer enigmatisch unscharfen, dafür aber emotiv authentischen Selbstaneignung von Welt öffnet: „la fiction naîtra de ce vide ou cette énigme autour de ce qui se dit comme fusion au moins locale de la langue et du monde.“ (*TLM*, 10)

B. IMAGINÄRE AUFLADUNG DES FRAGMENTARISCHEN

Literarische Fragmentarisierung tritt hier in den Dienst einer ‚poétique instantanée du dire‘ (vgl. *TLM*, 40ff., hier 63). Ausgehend von ouliposchen Techniken wie ‚contrainte‘ und ‚variante‘ gestaltet sich aber die dekonstruktive Arbeit der Mikro-Erzählungen nun als eine rhythmische Reorganisation (*TLM*, 85) des Erzählens. Sie erzeugt so einen dramatisierten Vergegenwärtigungsraum subjektiver, sinnhaft erfahrener Totalität. Der Kineffekt des Zooms gewinnt dabei eine besondere Bedeutung im Rahmen der angestrebten, narrativen

Emblematik sagender Verbildlichungen von Welt (vgl. *TLM*, 81-122). Auch die Praxis der auferlegten Regel dient diesem Erzählen somit im Kern als ein Mittel des temporären Auspielens der latenten Gefahr der allegorischen Einschreibung des Partikularen. An der Grenze der Neueinschreibung ergibt sich eine aktuelle Form der *mise en abyme*, die gemäß Dällenbach bereits die zentrale Erzählfigur für den Bedarf an Autoreferenzialität des *nouveau roman* sowie für das Simulationsspiel des *nouveau nouveau roman* darstellt.²⁸ Hier stellt sich die reflexive Ausrichtung dieser Figur jedoch in Abkehr von ihrer dekonstruktiven Ausrichtung vorrangig in den Dienst einer affektbetonten, ritualisierten Neuaneignung von Welt.

C. LITERARISCHE GENEALOGIE: ‚ÉCRIRE DEPUIS L’ORIGINE’

Das ästhetische Bewusstsein einer ‚identité mosaïque’ (vgl. *TLM*, 151ff.) verbindet sich gut mit der Besinnung auf die zentrale vormoderne Praxis historischer Filiation: die Genealogie (vgl. *TLM*, 123-129). Das genealogische Denken darf hier allerdings nicht missverständlich im Sinne eines wiedererlangten Vertrauens in eine erzählbare Mimesis linearer Zeitlichkeit aufgefasst werden. Vielmehr wird es bei Bon methodisch formuliert als eine Mimesis der Empfindsamkeit, bei der sich die behutsame Annäherung an eine je subjektiv-punktueller Gegenwart im Binnentext als ein autobiographisches Dialogspiel darstellt. Der Entäußerungsakt sagender Doppelung des Erlebten stellt dabei letztlich das nachmoderne Subjekt selbst in einen affektiven Erfahrungsraum, der sich einzeichnet zwischen dem einen Pol von Angst und Wut (*la colère*, vgl. *TLM*, 129-148) als Differenz zu subjektiver Erwartung und realem Erleben im Welttext und dem Gegenpol einer onirisch

imaginären Aufladung (vgl. *TLM*, 155-166) der erinnerten Lebensfragmente. Das nachmoderne Subjekt *rekonstruiert* sich so in einer Affektlage, die mit der Schizophrenie als Spaltung des Ichs und der Paranoia als entgrenzte Egozentrik auch die psychopathischen Eckpunkte des spätmodernen Individuums als leidvolles Erbe durchlebt und im Sinne eines veränderten Identitätsgefühls neu kombiniert und inszeniert.²⁹ Vor diesem Horizont wird eine aktuelle Literaturkritik neben der bislang erfolgten Besinnung auf die ästhetische Signifikanz literarischer Invention sowie auf die Befragung des Körperlichen und Geschlechtsspezifischen verstärkt den literarischen Logos auch auf die konsensstiftenden, wirkungsästhetischen Implikate von Ethos und Pathos zu beziehen haben.

3. Praxis einer *poétique de la contemporanéité*: Der récit *Autoroute*

Exemplarisch verdeutlicht werden sollen im Folgenden die Züge der methodisch im atelier d'écriture Bons vorgezeichneten Binnenreferenzialität anhand der (hier aus Platzgründen ästhetisch gelesenen) Schreibpraxis eines récit von François Bon. *Autoroute* (1999)³⁰ erzählt die Erlebnisse, die ein Regisseur und ein Schriftsteller während einer Woche machen, die sie auf französischen Autobahnen und den angegliederten Rastplätzen bei Châlons-sur-Saône verbringen. Die ästhetische Einstellung wird dabei explizit zum Ausgangspunkt eines ästhetischen Experiments, das Ungewöhnliche in gewohnter Umgebung aufzuspüren. Der schon etwas betagte Filmemacher mit dem symbolträchtigen Pseudonym Verne präzisiert das künstlerische Vorhaben wie folgt: „se promener avec une caméra là où normalement on ne va pas pour filmer,

photographier ou écrire, simplement parce que tel est notre monde, et que ce monde-là n'est pas encore dans les livres et les films.“ (*Auto*, 8) Verne legt nun aber Wert auf eine dokumentarische Doppelung seiner eigenen Tätigkeit und lädt den Ich-Erzähler ein, ihn zu begleiten auf seiner Reise. Dies geschieht nicht, ohne diesem vorab konkrete Anweisungen zu geben: „Je ne vous demande rien d'autre qu'écrire, c'est-à-dire même pas inventer, juste noter.“ (*Auto*, 8) Dem ganzheitlichen Filmtelos des „tout filmer, et surtout là où il n'y avait rien à filmer, du bitume, des rails de sécurité, des ciels et des parking“ (*Auto*, 63) wird ein „tout noter“ (*Auto*, 8) zur Seite gestellt, das aus dem filmischen Vorhaben einer Reportage mit dem Arbeitstitel *Passagers de la terre* auf ungeahnte Weise die Erwartungshaltung des auftraggebenden Filmproduzenten erfüllen soll, der sich statt einer herkömmlich verstandenen Reportage lieber einen zuschauerträchtigen Abenteuerfilm gewünscht hätte (vgl. *Auto*, 7).

Die hier angelegte neue ‚Filmästhetik‘ arbeitet so von Beginn an mit einer artifiziellen Aufspaltung des Selben, um es im Rahmen des vertraut Gesagten einem authentischen Neuverstehen, das heißt einem neuen Sagen zuzuführen. Das optische Inventar der Moderne, das sich ebenfalls seit Baudelaire und den Arbeiten Benjamins in besonderem Maße im Begriff der Stadt exemplifiziert findet, wird zu genanntem Zwecke eingegrenzt auf den Raum der Autobahn. Dieser Raum thematisiert in der ästhetischen Reflexion das Kontrastpaar von Vertraut-Unvertrautem: „Elle est la même partout, l'autoroute. Qu'est-ce qu'on a vu, qui ne soit pas ce que tout le monde y sait voir ?“ (*Auto*, 27). Zugleich verbindet er seine Topographie mit einem ebenfalls kontrastiv angelegten Zeitaspekt des Bewegt-Unbewegt: „L'autoroute, même immobile c'est un voyage.“

(*Auto*, 17) Das zunächst allgemein gefasste Kontrastpaar des Vertraut-Unvertrauten wird sogleich ästhetisch gewendet als enigmatisch-kreative Enthüllung der realistischen Kategorie des Gewöhnlich-Banalen: „filmer l'ordinaire, jusqu'à ce qu'il prouve cette étrangeté qu'il recèle.“ (*Auto*, 18) Das Gewöhnliche fungiert als ein komplementärer Übergangsraum (l'interstice) zur neuen Textbildung und wird memorial, das heißt erneut ‚rückwärts‘ (à rebours) kontrastiert gegenüber dem real bedrängenden wiewohl entvitalisierten Lebensraum der modernen Zivilisation. Die nachmoderne Urbanität erhebt so jede vermeintliche Peripherie in den Status eines potenziellen Zentrums und wirkt mithin paradoxerweise gerade an der Grenze entgrenzend.

Ästhetische Erfahrung wird hier weniger mit der genießerischen Geste des Zuschauenden evoziert als sie vielmehr ihren Schreibraum kontrastiver Spiegelung erleidet als einen existenziell gespaltenen Erfahrungsort unhintergebar ‚coincidentia oppositorum‘. Es ist diese latent cusanische Optik, die als tendenziell symbolische in der irdisch konkreten Vielfalt ein prekäres Abbild des als Daseinsmangel erfahrenen, metaphysischen Einen sieht, welche die implizite Klage um den Sinnverlust eines in der Allegorie der Stadt erschreckend starren, humanen Weltbezuges zur binnenreferenziellen Aufgabe sagenden Lebens wendet. Dieses Sagen kann freilich nicht aus dem Rahmen des Welttextes ausbrechen und so bestenfalls Hoffnung auf eine seriell momentane Leibhaftigkeit schüren.

Für die missverständliche Oberflächenstruktur des ‚filmischen Sehens‘ ergibt sich aus der herausgestellten, kontrastiven Logik eine ‚esthétique du décalage‘, deren Verschiebungen sich im récit *Autoroute* einschreiben als ein zyklisches Sehen, das Bon

mit dem Begriff der Kabotage (cabotage) sinnlich greifbar zu machen sucht. Der Begriff der Kabotage meint hier genauer ein Sehen, das sich von der artifiziell erzeugten Warte einer eingegrenzten Immobilität („immobilité confinée“, *Auto*, 108) ausgehend der Einwirkung reisender Umgebung aussetzt: „On ne traverse plus le pays, c’est le pays qui bouge en lui-même, une sorte d’agitation permanente, inutile, mais qu’on découvre usante [...].“ (*Auto*, 105) Die einwirkende Bewegung erscheint dabei als Abfolge minimaler Lebenszyklen, die Bon exemplarisch im Arbeitsalltag der Fernfahrer vorgezeichnet findet: „Cabotage. On dit cabotage dans le métier de camion: charger le matin, livrer tout près, revenir, charger et dormir chez soi [...].“ (*Auto*, 70f.) Das Faszinosum solchermaßen perpetuierter Mobilität liegt nun für Bon in deren häßlicher Kehrseite einer Lebensstarre, die gerade aufgrund ihrer täglichen Wiederholung ein Pathos von Trauer, Mitleid und Melancholie wachruft. Gelingt es dem ästhetischen Blick, den bewegten Gestus lebloser Alltagsrituale zu fixieren, ergibt sich die chiastische Aussicht auf eine vergegenwärtigende Belebung aus der Starre heraus. Indem der ästhetische Blick den minimalistischen Zyklus habitualisierter Existenz erfahrung doppelt und damit gleichzeitig visuell fragmentiert, kreierte er im Zwischenraum der mittleren Position seiner triadischen Linearität eines ‚entrer-rester-sortir‘ die schwebende Simulation vitaler Reinskription.

Die kontrastive Dialektik bewegten Sehens pendelt also über die Grenze eines gedoppelten Ortes, der entschwinden soll vor der suggestiven Energie seiner emotiven Alterität: Der fixierende Blick schreibt sich ein als Entschwinden bürgerlicher Urbanität. Hier wie allenthalben in der Gegenwartsliteratur bildet die Stadt überall dort, wo sie als globale Totalität, das heißt negativ

perspektiviert wird, den Hintergrund des nebulös Irrealen (le flou, le glauque), in den sich das gesamte Inventar der modernen Welt allegorisch integrieren lässt. Bei François Bon sind das zumeist viel besuchte Orte der Stadt, wie das Parkhaus³¹, der Bürgersteig, die Autobahn oder der Zug³², die ineins eine Chance zur vitalen Rehabilitation eröffnen. Gleichzeitig mit seinem Entschwinden ergibt sich so ein Erscheinen des selben Ortes als Totalitätserfahrung eines authentischen Lebensraumes, wenn der ästhetische Blick seine konsequente Fokussierung eines klar abgegrenzten Ortes³³ in der Stadt (hier die Autobahn) einhält.

Innerhalb des abgegrenzten ästhetischen Zwischenraumes, dem ‚interstice‘, wird nun wiederum eine totale visuelle Ausleuchtung angestrebt, in der die Deskription des unbelebten Exterieurs ineins mit jeglicher erzählbaren Handlung vor das optische Erzählerauge tritt. Die narrative Vision Vernes von einer „épopée d’aujourd’hui“ (*Auto*, 29) bettet in den allegorisch stilisierten Rahmen der Autobahn³⁴ bereits erlebte oder zeitparallele Geschichten des wechselnden Personeninventars begegneten Reisender oder vor Ort arbeitender Menschen ein. Es entsteht so ein fließendes Mosaik sich überlagernder und erzähltechnisch verketteter Lebensgeschichten, denen vor dem indifferent-deskriptiven Dispositiv einer dokumentarischen Erzählinstanz die typisch ästhetische, bei Jaubert als ‚eigentümlich‘ angedeutete Zeitlichkeit³⁵ (als ‚temps disjoint‘, *Auto*, 68) eines präsentativen Bildes zueigen sind.

Die erzählten Geschichten sind auffallend geprägt von der Ästhetik des filmischen Sehens. Das räumliche Verdichten einzelner Zeitfragmente ist das Ideal einer photographischen Darstellungskette, deren nicht wahrnehmbare Linearität einer schnellen Verkettung partikularer Bildfragmente sich als

selbstgenügsame Illusion authentisch-tableauartiger Handlungsspiegelung darstellt: „Une image si belle que le temps du film serait seulement de la regarder complètement. Un hommage au cinéma, par une seule image fixe, mais vingt-quatre fois par secondes renouvelée telle qu'en elle-même simplement pour que le temps du film soit celui de qui regarde“ (*Auto*, 106f.). Die geschilderten menschlichen Handlungen erscheinen nun im Text zwangsläufig in dieser zyklischen Deskriptionshaltung, die das menschliche Leben schlechthin ästhetisiert als ein psychosomatisch durchlebtes Wieder-Erinnern von einem fixen Ort aus. Dieser feststehende Ort ist die konkrete Abstraktion, das heißt die Symbolik einer visuellen Fokussierung der horizontalen Raumerfahrung der Autobahn: „le bitume, le ciel et l'autoroute.“ (*Auto*, 11) Der Lebensraum Autobahn ist als statischer Fixpunkt selbst nicht von wirklichem Interesse. Er entschwindet hinter seiner Funktion eines Dispositivs der Grenze zur Neubelebung singular-bildhaft erinnertes, individueller Lebensräume. Der vertikale Effekt reduzierter Filmlandschaft gestaltet sich solchermaßen als horizontaler Diskurskampf eines subjektiven ‚revenir à soi-même‘ durch die Retrospektive eines ‚revenir dans son passé‘. (*Auto*, 66) Die vorgeführten Individuen: der alternde, abenteuerbedürftige Filmregisseur, der japanische Tourist, dessen photographische Dokumentationswut sichtbar wird als ästhetisch funktionalisierte Sinnsuche eines ‚je veux savoir ce que mes yeux voient‘ (*Auto*, 74); das Liebespaar, das auf einem Rastplatz den entscheidenden Bruch wie auch später den Willen zum Neuanfang durchlebt oder der Fachmann für die Entwässerung der Autobahnen, der jedes Sehen als Inspektion eines inneren Funktionssystem begreift³⁶ – für sie alle gestaltet

sich der Rastplatz als ‚Auszeit‘ eines je erneuerungsbedürftigen wie –fähigen Lebensweges.

Unterbrechen wir an dieser Stelle die Ausführungen, denn es wird hinreichend deutlich: Die ästhetisch fundierte Betrachtung der Erzählpraxis bei François Bon vermag die literarische Überführung avantgardistischer Schreibtechniken in eine experimentelle Poetik der nachmodernen Identitätssuche bereits ansatzweise zu bestätigen.

4. Schluss: Auf der Grenze zeigt sich das Neue ‚vom Ende her‘

Der im Vorausgegangenen ausgeführte Befund einer subjektiven Identitätssuche weniger im Zeichen einer ‚Wiederkehr des Erzählens‘ denn als erzählte Wiederkehr erhält durch die vorgeschlagene Perspektive einer binnentextuellen Diskurslogik das komplexe wie ohne Zweifel noch konturierungsbedürftige Gepräge einer Analytik für die aktuelle literarische Invention.

Permanent entlang der Grenze verläuft die Selbstsuche dessen, der sich als Teilhaber eines einzigen Welttextes begreift, dem er sich im Zeichen einer sysiphoshaften Mühe beständig neu einzuschreiben hat. Die binnentextuelle Überlagerung des Selben konstituiert ineins das schwere moderne Erbe und den nachmodernen Urgrund einer humanen Selbstfindung, die im Akt der ringenden Begegnung die latent ironische Note der konterkarierten Wiederkehr des Selben antrifft aber eben auch die Chance auf einen zeitgemäß authentischen Daseinsgrund.

Schließen wir mit einer deutschen Reminiszenz. Dem zivilisatorischen Zynismus von Handkes dekonstruktivem *Kaspar*, dessen Sozialisationsanliegen noch von der Strategie der gewaltsamen Aneignung des Fremden durch das Mittel des Satzes entfremdet wird, setzt der Mensch im Binnentext eine

paradox bis tragische wie ‚fröhliche‘ Losung entgegen: ‚Ich möchte ein solcher jeweils neu werden wie ich selbst immer schon gewesen bin.‘³⁷ Er gibt sich so ein kulturell neuartiges Selbstverständnis, das sich entgegen dem dekonstruktiven Endpunkt der Subjektauflösung allererst aus der Vielzahl der Selbstspiegelungen zu rekonstituieren vermag.

¹ Echenoz lobt in einem Interview den ‚terrorisme critique‘ aufgrund seines ‚effet bénéfique, c’est-à-dire que l’on ne pouvait plus envisager ensuite l’écriture romanesque de façon naïve.‘, vgl. ‚Il se passe quelque chose avec le jazz‘. Entretien avec Jean Echenoz, in : *Europe* 820-821 (1997), 194-202, 194. Ähnlich formulieren Toussaint, vgl. M. Ammouche-Kremers, Entretien avec J.-P. Toussaint, in: dies./H. Hillemaar (Hgg.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam : Rodopi 1994, 27-35, 33 und Bon, vgl. Entretien avec F. Bon, in : *Scherzo* 7 (1999), 5-15.

² Vgl. zur Kritik des modernen Subjektes exemplarisch Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Pour un savoir épistémologique, Paris : Gallimard 1974 sowie zum Differenzgedanken Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit 1967 bzw. ders., Die différance, in : *Postmoderne und Dekonstruktion*. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, hg. v. P. Engelmann, Stuttgart : Reclam 1990, 76-113.

³ So in einer nicht dokumentierten Diskussion. Zur Ablehnung ‚systematischer‘ Schreibhaltungen durch Echenoz s.a. ‚Il se passe quelque chose avec le jazz‘, a.a.O., 199, 201. Bei Toussaint liest man bezogen auf den Schreibakt knapp: ‚C’est un mystère. Il n’y aucune règle.‘, in : M. Ammouche-Kremers, *Entretien avec J.-P. Toussaint*, a.a.O., 29.

⁴ So etwa in ‚La résolution du bonheur.‘ Entretien avec J.-P. Toussaint, in : *Les Inrockuptibles* 89 (1997), 12-16.

⁵ So von ihm selbst bezeichnet in *Tous les mots sont adultes*. Méthode pour l’atelier d’écriture, Paris : Fayard 2000, 66, abgekürzt im Folgenden als *TLM*.

⁶ Vgl. Roland Barthes, *Mythologies* (1957), in: ders., *Œuvres complètes*, t. 1 (1942-1965), Paris : Seuil 1993, 561ff. Zur kritischen Adaptation der *Mythologies* bei Bon vgl. *TLM*, 76.

⁷ Vgl. *TLM*, 81ff. sowie Entretien avec J. Echenoz, in : *Les Inrockuptibles* 27 (1995), 60-65, und *Entretien avec J.-P. Toussaint*, a.a.O., 16.

⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*. Note sur la photographie (1980), in : ders., *Œuvres complètes*, t. 3 (1974-1980), Paris : Seuil 1995, 1105-1200.

⁹ Zur Problematik des Punktums vgl. ebd., 1136ff.

¹⁰ Ebd., 1142.

¹¹ Entretien avec Jean Echenoz, in : *Lire* 9 (1992), 36-41, 41. Vgl. zu ähnlicher Kritik auch den Roman *La Télévision* von Toussaint sowie die

Rahmenhandlung von *Bons Calvaire des chiens* (Paris: Minuit 1990) und zur Fotografie als Basis eines literarischen ‚effet de fiction‘ *TLM*, 81ff.

¹² Diesem Verlust soll bei Bon mit der romanesken „évoation mentale reconstruite de ce monde“ (*TLM*, 36) begegnet werden.

¹³ Zur ‚Wiederkehr des Erzählens‘ vgl. z.B. Gerda Zeltner, *Ästhetik der Abweichung*. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich, Mainz: Hase & Koehler 1995; zum Postulat der ‚pluralité de sens‘ Fieke Schoots, ‚Passer en douce a la douane‘. *L’écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1997 ; zum filmischen Schreiben als simulierte Repräsentation Christian von Tschiltschke, *Roman und Film*. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde, Tübingen: Narr 2000.

¹⁴ Die Ästhetik der Passage bildet auch den Themenschwerpunkt in der Zeitschrift *Communications* 70 (2000).

¹⁵ Allegorische Stilisierung des spätmodernen Dekors im engeren rhetorischen Sinne ist bei den hier genannten Autoren durchweg vorhanden. Vgl. jedoch kontrastiv zu unserer Position die postmoderne Besetzung des Allegoriebegriffes, z.B. bei Andreas Kilb, Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne, in: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hg. v. Christa u. Peter Bürger, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, 84-113.

¹⁶ Vgl. zur Hermeneutik der Überwindung der modernen Satzlogik im Textbegriff, im Sinne einer ‚métamorphose ludique de l’égó‘ Paul Ricœur, La fonction herméneutique de la distanciation, in: ders., *Du texte à l’action*. Essais d’herméneutique II, Paris: Seuil 1986, 113-131 sowie als Praxis der aufgelösten Syntax in *TLM*, z.B. 23ff.

¹⁷ Zu diesem zentralen poetischen Topos vgl. *TLM*, 56ff.

¹⁸ Wolfgang Asholt, *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt: WB 1994, 138-151, 138.

¹⁹ Gerda Zeltner, Die unverbrauchte Kraft des alten Traums, in: dies. (1995), 220-230; Pierre Bergounioux, Corps et âme, in: *Scherzo* 7 (1999), 33-38; Dominique Viart, Inscire pour mémoire. Temps machine, in: *Scherzo* 7 (1999), 45-52.

²⁰ Wolfgang Asholt (1994), 138.

²¹ Vgl. Zeltner (1995), 229.

²² Asholt (1994), 140.

²³ Ebd., 151, meine Hervorhebung.

²⁴ Ebd., 140 und 151.

²⁵ Diese ästhetische Versöhnung könnte so als ein zynisches „[Spach]Handeln wider besseres Wissen“ gewertet werden, vgl. Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1983, hier I, 38.

²⁶ Bei Wolfgang Iser erscheint das ‚Als-Ob‘ der Fiktion dagegen mehr als konstitutive Geste der literarischen Selbstanzeige, als Zeichen für eine grundlegende anthropologische Freiheit des illusionären Sprachspiels; so in *Das Fiktive und das Imaginäre*. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

²⁷ Vgl. *TLM*, 256. Der 'effet de fiction' wird hier näher bestimmt als 'qualité d'émotion' und 'puissance de réel'.

²⁸ Vgl. dazu Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme, Paris : Seuil 1977.

²⁹ Das Zusammenspiel von ‚style schizo‘ und ‚style parano‘ berührt die Thematik einer Mischung klassischer und barocker Formelemente der aktuellen Schreibästhetik. Vgl. dazu Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris : P.U.F. 1979, insbes. 222.

³⁰ François Bon, *Autoroute*, Paris: Seuil 1999. Im Folgenden zitiert als *Auto*.

³¹ So in seinem récit *Parking* (Paris: Minuit 1996).

³² Der Zug als Dispositiv einer Alltagsbeobachtung à rebours findet sich in dem récit *Paysage fer*, Lagrasse: Verdier 2000.

³³ Dazu lautet eine Anordnung in *Autoroute*: „en ne regardant que les bords de l'autoroute“, *Auto*, 19.

³⁴ Vgl. zur Grenze als Ästhetik bildhafter Rahmgebung die Reflexionen Derridas zum Begriff des Parergon in *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion 1978.

³⁵ Vgl. dazu die Ausführungen zur Aisthesis in Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, 125ff.

³⁶ So seine bündige wie bezeichnende Berufsmaxime: „Inspecter, c'est voir dedans.“, *Auto*, 44.

³⁷ Peter Handke zielt in seinem *Kaspar* (1967) genau ab auf die der späten Moderne inhärente, tragische Aporie des Willens zur Aneignung des Anderen, wie sie in der Logik des Satzes begründet liegt. Die von uns für eine Textlogik modifizierte Losung Kaspars lautet dort noch: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.“ (*Die Theaterstücke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, 97).