

B.3. Literarische Invention und ihre Dispositionen: François Bons Erzähltechnik der suggestiven Inszenierung romanesker Erinnerung

Aller vers ce dont on hérite, trace fragile, mais disposée au front même où nous sommes, dans ce rapport toujours poreux et mouvant de la langue et du monde, où c'est la langue qui change., F. Bon, *Pour Koltès*, 10.

B.3.1. Problematische Verortung : Neorealistische ‚Mimesis der Endzeit‘ oder ‚Trauer der Avantgarde‘ ?

Travail de la ruine sur le monde ordinaire, autre inventaire à développer., F. Bon, *Pour Koltès*, 18.

Dem schnell anwachsenden Erzählwerk von François Bon wird von unterschiedlicher Warte eine singuläre, beinahe erratische Position¹ im Rahmen der jüngeren Prosaliteratur Frankreichs zugesprochen. So attestiert Asholt dem Erzähler aus der Vendée ein literarisches „Querliegen und Querdenken“, eine „Sonderstellung in der Avantgarde“, die weder das Etikett vom „verspäteten sozialkritischen Realist“ noch das des zu traditionelleren Erzählformen zurückfindenden ‚nouveau nouveau romancier‘ legitimiere.²

Schwierig ist die Verortung Bons vor allem deshalb, weil er die aktuellen literarischen Optionen von zwei Seiten zugleich zu unterlaufen scheint. Zum einen reaktiviert er von postindustrieller Warte aus mit archäologischem Engagement³ die von der späten Avantgarde verabschiedeten Topoi soziokultureller Problemfelder der Industriegesellschaft und weckt so bei seinem Leser derzeit nicht erwartete Referenzaussichten. Dies gilt für die Übernahme der modernen Stadtallegorie wie auch für Handlungsrahmen, Themen und für die bei Bon impliziten ideologischen Positionen neorealistischer Arbeiterliteratur.⁴ Zum anderen verläuft seine Schreibentwicklung in ihrer Bewegung vom Roman zum *récit* auf den ersten Blick umgekehrt zu der wichtiger Gegenwartsromanciers wie zum Beispiel Echenoz oder Toussaint, die beide in zunehmendem Maße zu spezifischen aber dezidierten Formen romanhafter Linearität zurückfinden. Im Vergleich hierzu erinnert die mehr und mehr von der Praxis des *atelier d'écriture* geprägte, diskursive Methodensuche Bons in ihrer applizierten poetologischen Dominanz eher an die Avantgarde, als dass sie sich in eine literarische Praxis ludischer Indifferenz einzugliedern gedenkt. So wird die komplexe Schreibhaltung Bons von der Kritik zumeist als eine ‚Praxis der Dekonstruktion‘⁵ oder allgemein der Abweichung interpretiert, die nahtlos an die avantgardistische Poetik von autoreferentieller Textzentrierung und Referenzabbau anzuknüpfen gedenkt. Verstärkt wird diese Bewertung nicht zuletzt vom Autor selbst, der sich in seiner mit dem Titel *Tous les mots sont adultes* publizierten

¹ Vgl. W. Asholt (1994), 139. G. Zeltner (1995), 220-230, etikettiert das Erzählwerk Bons mit dem Begriff ‚Realismus des Visionären‘ und stellt ihn in die Tradition von Kafka, Faulkner, Proust u. Claude Simon; P. Bergounioux (1999) sieht in seinem Werk einen neuen antiakademischen Realismus.

² Vgl. Asholt (1994), 138.

³ D. Viart (1999), 45, betitelt den Roman Bons mit dem Begriff des ‚récit archéologique‘.

⁴ D. Viart spricht von einer ‚littérature du travail‘ (ebd., 48).

⁵ Vgl. G. Zeltner (1995), 229.

Dokumentation einer poetischen Methodenlehre in vielerlei Hinsicht von avantgardistischen Schreibtechniken wie ‚*contrainte*‘, genealogisches Inventar sowie von der an Barthes anklingenden Vorstellung des *effet de fiction* beeinflusst zeigt.⁶ Von großer Bedeutung für eine grundlegende Abgrenzung der Schreibmethodik Bons von seinen Vorläufern ist der Umstand, dass Bon selbst die zahlreich vorgefundenen Techniken der diskursiven Verschiebung jedoch sogleich fokussiert in einer Ästhetik der Doppelung des Selben, die ihm eine neuartige, affektiv begründete Binnenreferenzialität öffnet:

Mais l’effet de fiction qu’entraîne cet exercice [d.i. die formale Schreibmethodik, Vf.] va bien au-delà: la puissance réelle des scènes immobiles convoquées, visages, choses, éléments abstraits, est happé par le dispositif d’apparition, séparée de son contexte réel, et confère pourtant à ce dispositif arbitraire, voire sommaire, en tout cas répétitif, sa qualité d’émotion, sa puissance de réel.⁷

Es deutet sich an dieser Stelle bereits an, dass sich die schwierige literaturwissenschaftliche Verortung Bons letztlich weniger realen Inkompatibilitäten der diskursiven Praxis des Autors verdankt, als dass ihr vor allem die jüngere literarhistorische Optik einer scharfen Disjunktion von realistisch-sozialkritischem Engagement und dekonstruktiv-autoreferenziellem Schreiben zugrunde liegt.

So rückt in der Konsequenz die sozialkritische Topik der Romane Bons mancher Kritik kaum als eine zeitgemäße Form poetischer Reinvention ins Blickfeld, sondern bietet vielmehr das literarische Betätigungsfeld für Restbestände einer Philologie direkt referentieller Mimesis. Exemplarisch für diese Position sind die Einlassungen von Zeltner, Viart und Bergounioux. Alle drei verstehen Bons Erzählwerk als direkte Abbildungspraxis eines apokalyptischen Endzeitszenariums der spätmodernen Industriegesellschaften Europas. Zeltner deutet dabei die Romane Bons als einen „nicht mehr militanten Arbeiterroman“⁸, dessen markante Züge einer als ‚*Entrivatisierung*‘ aufgefassten Subjektdistanzierung wie auch die komplexe Stilistik von Montage und syntaktischem Bruch Formelemente seien, „[...] in denen eine zerscherbte Welt sich spiegelt.“⁹ Die ‚*Praxis der Dekonstruktion*‘, die Zeltner dem literarischen Diskurs Bons zugesteht, erscheint so bestenfalls im Lichte einer „*Art poetologischer Selbstfindung*“¹⁰, die den inventiven Prozess hartnäckig als moderne Oppositionshaltung des intellektuellen Dichters begreift. Eine ähnliche Mimesis der Endzeit sieht auch Viart in der Prosa von Bon am Werke, die er als testimoniale Bestandsaufnahme eines „*état d’un monde à la fin d’un âge*“¹¹, das heißt als Endzeitliteratur beschreibt. Die von

⁶ Zu der Perecschen Technik des ‚*inventaire*‘ vgl. *Tous les mots sont adultes*, 23ff.; der Begriff der ‚*contrainte*‘ findet sich ebd., 64; zum genealogischen Schreiben vgl. ebd., 123ff. Zu den Bartheschen Begriffen ‚*effet de réel*‘ und ‚*effet de fiction*‘ s. ebd., 254, 256.

⁷ Ebd., 256.

⁸ G. Zeltner (1993), 220.

⁹ Ebd., 223.

¹⁰ Ebd., 224.

¹¹ D. Viart (1999), 46.

Bon selbst wiederholt reklamierte ‚Poetik der Ruinen‘¹² lässt sich mithin leicht als direkte Entsprechung für das von Bourdieu herausgestellte, kollektive Desaster der spätmodernen Desozialisation verstehenn. Insbesondere der von Bon geschätzte Schriftstellerkollege Bergounioux betrachtet in einem Diskussionsbeitrag die konstatierte Praxis des gebrochenen Stils bei Bon als Beleg für eine gelungene Überbrückung des für ihn fundamentalen Widerspruches zwischen der Praxis der Arbeit und der intellektuellen Geste der Reproduktion.¹³ Gestützt durch das Wissen um die autobiographische Erfahrung Bons mit der Welt der Arbeit¹⁴, wird der dekonstruktive Formwille als spezifischer Ausweis einer ‚geretteten‘ referentiellen Authentizität des Fragmentarischen gewertet, erscheinen die Texte als ‚Wahrheitsträger‘ „[...] parce qu’ils ont été écrits sous la dictée des choses mêmes, à leur contact.“¹⁵

Aus der Perspektive Asholts, der das Werk Bons vor dem thematischen Horizont einer ‚Trauerarbeit der Moderne‘ liest, wird die philologische Praxis direkt mimetischer Analytik im Sinne der Erfahrungen der literarischen Avantgarde destruiert. Asholts Absage an eine Verortung Bons als ‚verspäteter sozialkritischer Realist‘¹⁶ lotet die ‚Sonderstellung‘ des narrativen Diskurses Bons aus im Spannungsfeld der konstatierten poetischen Kontur eines „unverkennbaren Stils [und eines] eigenen Universums mit unverwechselbaren Figuren, Orten und einer spezifischen Atmosphäre“, die er jedoch eindeutig „in Bezug zur sozialen Realität dieses Jahrhunderts“ sieht.¹⁷ Entscheidend für die poetische Eigenleistung Bons ist nun aber aus avantgardistischer Perspektive, dass diese als formaler écart bezüglich der Referenz gesehen werden kann. Dementsprechend konstatiert Asholt für die Romane Bons: „Sie gehen aber über diese Realität hinaus, da sie sie in Extremsituationen einschreiben, deren sprachliche Verarbeitung sich jeder exklusiven Rückkoppelung an soziale Realitäten widersetzt.“¹⁸ Gemeint ist hier die sprachlich ‚überbordende‘ Verdichtung und Zuspitzung des realen Szenariums vor der Topik der Ausweglosigkeit und der Desillusion, die den Protagonisten der Romane die Option eines ästhetischen Widerstandes in der Sprache öffnet.¹⁹ Diese subtilere Analytik impliziert nun vor demselben Endzeithorizont zunächst eine

¹² Vgl. zu dem im Werk Bons zentralen ästhetischen Schreibtopos der belebten Ruinen z.B. *Tous les mots sont adultes*, 119ff., wo er deren Funktion zunächst wie folgt definiert: „Ce qu’on nomme *ruine*, c’est le seul fait que la réalité du monde est tenue à distance“ (ebd., 120, Hervorhebung im Text) oder Bon, *Pour Koltès*, Besançon 2000, 18. Das Archaische als ein irruptives Moment existentieller Gesetzmäßigkeiten findet sich im Erzählwerk eingeschrieben in symbolisch-rituelle Handlungsräume wie das Parkhaus (*Parking*), der unterirdische Theaterraum (*Impatience*) oder aber das überlagerte Kellergewölbe einer alten Abtei (*Le crime de Buzon*, z.B. 128ff.).

¹³ P. Bergounioux (1999), 36: ‚l’opposition entre le labeur manuel et la posture intellectuel‘.

¹⁴ So betont W. Asholt (1994), 139f. den hohen Status der Arbeit für das Erzählwerk Bons, der es von den spielerischen Tonalität eines Stadtflaneurs wie Echenoz absetze und für eine gesteigerte ‚Realitätsorientierung‘ (ebd., 139) spreche. P. Bergounioux (1999) 36, betont in diesem Sinne positiv die autobiografische Herkunft des ehemaligen Industriearbeiters Bon.

¹⁵ P. Bergounioux (1999), 37.

¹⁶ Vgl. W. Asholt (1994), 138.

¹⁷ Ebd., 139.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., 140.

„Dementierung neorealistischer Illusionen“²⁰ und fokussiert den autoreferentiellen Aspekt einer literarischen Repräsentation, die nur simuliert ist. Indem aber als Motiv für die konstatierte Technik der Simulation der Repräsentation hier nicht mit der destruierenden List gegenüber der modernen Diskurshomogenität argumentiert wird, entfernt sich Asholt implizit vom avantgardistischen Movens. Wird die poetische Inventionsleistung hier als eine diskursive Schutzleistung vor affektiver Bedrängnis gekennzeichnet, ist die autoreferentielle Einstellung vor allem affektrhetorisch begründet und nötigt zu einer grundlegenden, avantgardistische Positionen überwindenden Rekurrenz auf das anthropologische Spezifikum imaginärer Repräsentationsleistung. Dieser zweite Schritt wird hier jedoch noch nicht geleistet, wenn der Bonsche Roman auf das Substrat einer ungebrochenen *écriture* der Allegorie zurückgeführt wird²¹ und somit erneut an das wesentliche Formmerkmal moderner Diskurslinearität rückgebunden wird. Der Roman als „Allegorie unserer Epoche“ endet in der Aporie einer „unversöhnten Realität“, die ineins mit ihrem mimetischen Dilemma jedoch eine neue Freiheit offenbart – die wieder gewonnene utopische Kraft zur subjektiven „ästhetischen Versöhnung“ in der sprachlichen Begegnung mit der Außenwelt.²² Dazu Asholt:

Der „Traum, den man von einem anderen Glück hat“, wird durch die Trostlosigkeit der Gegenwart permanent dementiert und scheint dennoch in jener exzessiven Sprache auf, die auf diese andere, mögliche Realität verweist. Die Sprache „versöhnt“ damit, doch ihre ästhetische Versöhnung lässt um so eindringlicher eine unversöhnte Realität sichtbar werden und begründet die subversive Kraft der Romane von François Bon.“²³

Die affektive Imaginationsleistung versöhnt hier aufgrund der ihr zugesprochenen Leistung einer ästhetischen Subversion mit der nicht überwundenen, modernen Referenzerwartung Asholts, erscheint jedoch aus der Sicht eines formalen Verharrens in der allegorischen Diskursprägung in einer unüberbrückbaren Abweichung zur Lebenswelt. Die affektive Poiesis ist so begrenzt auf das Sagen dieser Differenz in der nostalgischen Gestimmtheit ihrer Unauflösbarkeit. Die aus der Moderne bewahrte Erzählallegorie spitzt sich solchermaßen zu in einem traurigen Zynismus, der das avantgardistische Wissen um die Unerreichbarkeit einer simulierten Referenz umkehrt in die logische Hypostatik, die eben diese Simulation einzig noch als autotelisch illusionäre Freiheit markiert.²⁴ Damit zieht sich die „Trauerarbeit der Moderne“ gleichsam einen aporetischen Horizont „trauernder Moderne“, deren neu verspürter, imaginärer Freiheit paradoxe Weise sogleich der unfreiheitliche Status einer ausschließlich spielerischen Illusion zugewiesen wird.

Erneut stoßen wir an genau diesem Punkt auf die Grenzziehung von moderner Ästhetik und ihrer postmodernen Auflösung, die von dieser Warte als formale Verlängerung gewertet wird, deren wachsende Abweichung vom ursächlichen Anspruch des „Projektes Moderne“ sich so

²⁰ Vgl. ebd., 142.

²¹ Vgl. ebd., 150.

²² Vgl. ebd., 151.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. zu dieser Position auch C. Tschilschke (??), ???. „Repräsentation als Simulation“ □ simulation der Repräsentation.

gesehen zunächst weniger in formaler Differenz, als in einem affektiven Potenzial nostalgischen Mehrwertes aufweisen lässt. Wichtig ist dabei, dass die affektive Gestimmtheit in diesem ästhetischen Konzept nicht mehr als Auslöser für eine Schreibpraxis der referentiellen Verlustanzeige fungiert, sondern umgekehrt zum traditionellen mimetischen Modell das Verbliebene der Referenz seinerseits als Folie eines ‚Außen‘ einsetzt, vor der der Nostalgieeffekt²⁵ als affektive Reaktion eines ‚Innen‘ aufscheint. Die Modellierung einer verloren gegangenen Realität, die „substitution au réel des signes du réel“²⁶ mit dem ästhetischen Implikat einer affektiven Innenschau, verweist erneut auf das Phänomen der Simulation. Diese wird so in Baudrillards Begriffsstudie *Simulacres et simulation* zum Inbegriff eines epochalen Diskurswandels, der weniger formal inventiv zu sein scheint, als dass er vor allem einen *qualitativen* Wandel der mimetischen Intention impliziert. Simulation als eine spezifische Art auch der literarischen Repräsentation rückt so mehr und mehr in den Blickpunkt einer zeitgenössischen Diskurslogik.

B.3.2. Exkurs: Diskursive Simulation - Zynische ‚Verschleierung des Nichts‘ oder absolute Metonymie ? (Baudrillard, Deleuze)

C'est désormais la carte qui précède le territoire ... , J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, 10.

L'apparence a ses mystères que la raison ne connaît pas., J.-F. Bouvet, *La stratégie du caméléon*, 181.

In jüngerer Zeit haben literarische Avantgarde und Poststrukturalismus in entscheidendem Maße ein Wiederaufleben der Idee von der Simulation befördert. Sie ist enthalten in der Bartheschen Vorstellung vom *effet de réel*, die die diskursive Repräsentation auffasst als eine in die referentielle Leere laufende Symptomkette.²⁷ Mimesis als autoreferentieller Effekt eines Abwesenden bricht ineins mit dem Vertrauen in die rationale auch das in die illusionäre Kraft repräsentativer Zeichenrelation. Literarische Imagination ist so zwar noch als höchster Ausweis menschlicher Verfügungskraft über die Außenwelt erkennbar, aber dies einzig noch im Spiel. Außerhalb des schönen Wirkens im ästhetischen Freiraum des *homo ludens*²⁸ wird sie so hinsichtlich ihrer soziokulturell inventiven Relevanz in der Geste einer klassizistischen Dialektik abgewertet aufgrund ihrer latent zynisch wirkenden Stiftung von Differenz. Dieser Denkschritt führt von Barthes zu Baudrillard und integriert in nuce auch das illusionäre Potenzial literarischer Repräsentation, die als ludische Simulation in der Konsequenz als eine ‚Verschleierung des Nichts‘²⁹ definiert wird. Solange das Fingieren sich auf eine außer ihm selbst real befindliche Objektwelt beziehe, liege im verneinenden Gestus des Außen ein

²⁵ Die Nostalgie verweilt hier jedoch nicht in einer (postmoderner Kunst zugeschriebenen) Starre eines melancholischen Rückblicks, sondern wird revitalisiert in der narrativen Überlagerung von erinnerter Zeit (der Kindheit, Jugend) und Gegenwart in einem gespaltenen ‚présent décalé‘, vgl. *Tous les mots sont adultes*, 197ff.

²⁶ J. Baudrillard (1981), 11.

²⁷ Vgl. R. Barthes ???, s.o. Kap. ??, ???

²⁸ ???

²⁹ Vgl. J. Baudrillard (1981), 17.

dissimulativer Akt, der das Außen *eo ipso* nicht in Frage stelle: „’Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu’on a.’ [...] Donc, feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n’est que masquée.³⁰ Einzig als diametral opponierte Realität im Zeichen von dialektischer Argumentation oder aber parodistischer Entgrenzung³¹ erscheint die fingierende Vernunft dem spätmodernen Geist legitim, weil sie die synthetische Affirmation ersterer nicht auflöse, sondern letztlich stärke. Die literarische Komik in ihrem modernen Begriffsverständnis kommt diesem Akt, die Realität diskursiv an ihre Grenzen zu führen, nahe. Baudrillard grenzt so die Simulation ab von einer für positiv befundenen Repräsentation der Dissimulation. Erneut erscheint die Simulation in ihrer formalen Beschaffenheit aus der historischen Sicht als eine verlängerte Komik, als ein degenerativ-zynischer Umschlag intellektuell-imaginärer Freiheit zur paranoiden Hinterlist vertuschter Leere.

Implizit zeichnet sich damit aber auch bei Baudrillard die Notwendigkeit ab, die Simulation im Rahmen einer Reflexion über Komik und Zynismus, das heißt letztlich über die Ironie, zu begreifen. Wo die (dissimulative) Komik im Sinne eines ‚An-die-Grenzen-Führens‘ des Realitätsbegriffes als die letzte sinngebende Instanz diskursiver Differenz aufgewertet wird, erweist sich die reduktive Ironie des Verdeckens und Schweigens, wie sie vollendet das Werk Becketts durchzieht, erneut als die letzte große Figuration des spätmodernen Logos. Dies geschieht auf Kosten der simulativen Ironie, die als ein beredter Zynismus der Oberflächenkultur pejorativ markiert zunächst einmal auf das kulturhistorische Faktum der ultimativen Entgrenzung moderner Ironie hinweist. Gefährlich scheint die so verstandene Simulation aber vor allem deshalb zu sein, weil sie letztlich die dialektische Struktur der bürgerlichen Mimesis in Frage stellt: „[...] la simulation remet en cause la différence du ‚vrai‘ et du ‚faux‘, du ‚réel‘ et de ‚l’imaginaire‘.“³² Als ein Spiel mit den Effekten realer Symptomatik gleicht die Simulation dem Spiel in den Ruinen der Moderne ohne die Aussicht auf einen Wiederaufbau, der das simuliert Rekonstruierte noch erkennbar und funktionsfähig machte. Aus philologischer Sicht ist dabei von besonderem Interesse, dass sich die hier anzeigende Grenzbegegnung der Moderne und ihrer historischen Ablösung in die formale Klammer der Ironie zwischen den Polen von Simulation und Dissimulation einschreibt, die im Verlauf unserer Studie als die fundamentale Diskursfiguration erkennbar wird.³³

Das subtile Beziehungsspiel dieses ästhetischen Dualismus‘, das in seiner komplexen Interdependenz den Gegensatzcharakter aufhebt in ein diskursives Ritual binnentextueller Begegnung kann bei Baudrillard (wie auch bei Mac Luhan oder bei Luhmann)³⁴ einzig als Destruktion des vorhandenen Diskursmodells der Moderne ins Blickfeld geraten. Simulation als der Pol inventiver Fülle verliert hier die Anbindung an die symbolisch-judiziale

³⁰ Ebd., 12. Der erste Satz ist ein definitorisches Zitat aus dem *Littré*.

³¹ Vgl. zur positiv gesehenen, parodistischen Funktion der Dissimulation ebd., 11.

³² Ebd., 12.

³³ Vgl. oben Kap. ???, ???

³⁴ ???

Fundierung der modernen Logik, gemäß der der res-verba-Dualismus so aufgefasst wird, dass er immer in der Form letztlich auf ein verborgenes aber rationalisierbares Mysterium des Realen anspielt.³⁵ Die moderne Logik des Satzes, die in der Figuration allegorischer Sinneinschreibung auf eine Sinndimension ‚über‘ respektive als ironische Anspielung auf einen Sinn ‚hinter/vor‘ dem Gesagten verweist, wird im Spiel der Simulation in ein Äquivalenzverhältnis des Gegensätzlichen überführt, welches das bestehende Gefüge möglicher diskursiver Invention destruiert. Der nachmoderne Simulationspol erscheint so in Entsprechung zur These von der Hyperrealität als hypostatische Form, die in totalitärer und manipulativer Absicht die imaginäre Reinvention³⁶ als ein absolutes, antizipierbares Modell³⁷ setzt, das den Diskurs mit einer medialen Geste der ‚rituellen Orchestration‘³⁸ aus seiner vertikal-ideellen Verantwortung entlässt. Was bei Baudrillard als ein Überspielen eigener Agonie erscheint, zeigt sich somit in dem Akt der Aufkündigung allegorisch-ironischer Verbundlogik an und wirkt, gemessen an der spätmodernen Figurationslogik, noch nicht als inventive Legislation, sondern als abständige Sinnebene. Baudrillard und auch die Systemtheorie sprechen in diesem Kontext von Sinnebenen zweiter beziehungsweise dritter Ordnung³⁹ und verraten so ihr Dilemma, das neue Diskursphänomen nicht mehr als direkte Kommunikationsleistung begreifen zu können. Die Aporie dieser Denkmodelle besteht darin, dass die sich selbst eher als dissoziativ barock gebende Simulation interpretiert wird als absolute und mithin klassizistische Setzung, der die Sprache nicht mehr entkommen kann. Von ihrer sich als notwendig herausgestellten Rückbindung an das rationale Pragma dissimulativer Reintegration scheint sie aus dieser Perspektive auf fatale Weise entbunden zu sein.

Die vorausgegangenen Untersuchungen haben dagegen für die nachmoderne Literatur aufgezeigt, dass im inventiven wie rezeptiven Diskursbereich die Merkmale aisthetischer Fülle, des Schönen sowie die pathisch gebrochene Einstellung (‘style schizo’) sich immer schon in der Begegnung mit dem die aisthetische Optik dissimulierenden Pol und dessen logischen Movens einer ethischen Reinskription des Einzelnen (‘style parano’) in die äußere Leere befinden.⁴⁰ Die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen erschien aus dieser Optik nicht mehr als Agonie einer ‚Implosion des Sinnes‘⁴¹, sondern als eine originäre symbolische Bezugnahme der beiden Pole, die der kulturell neuen Legitimierung eines bisher unbekannten Textmodells dienen konnte. Es bleibt allerdings im engeren philologischen Interesse zu fragen, inwieweit der von allen Seiten (auch Bon selbst spricht von der ‚réinvention‘⁴²) als Reinvention benannte, nachmoderne Diskursakt nicht gemeinsam mit der modernen

³⁵ Vgl. J. Baudrillard (1981), 18ff.

³⁶ Vgl. ebd., 27.

³⁷ Ebd., 32: ‚une précession du modèle‘.

³⁸ Ebd., 38: ‚l’orchestration rituel‘.

³⁹ Vgl. ebd., 38 sowie für die Systemtheorie ???

⁴⁰ S.o. Kap. ???, ???

⁴¹ Vgl. J. Baudrillard (1981), 55.

⁴² Im Sinne der fragmentarisch erzählten Realität als ‚totalité sensible‘, vgl. dazu *Tous les mots sont adultes*, 93ff.

Kategorie referentieller Bedeutung auch den daran geknüpften, hohen Status der literarischen Invention nachhaltig erschüttert hat. Eine erste Erhellung dieser Frage lässt sich erhoffen im Rückgang auf den positiv ausgelegten Simulationsbegriff in der *Logique du sens* von Deleuze. Eine herausragende Leistung von Deleuze ist sicherlich sein konstantes Bemühen um die Wiedergewinnung des Begriffes der Simulation für ein positives Repräsentationsmodell der Sprache. Mit der philosophischen Intention einer stoisch angelegten Dekonstruktion der platonisch tradierten Ideenschau der Sprache, die Deleuze als teleologische Struktur auch im modernen Repräsentationsmodell aufzeigen kann, verbindet sich hier vor allem das Interesse an einer ‚anderen‘ Konstituierung des Sinnbegriffes, den der Philosoph gerade in den implizierten Dualismen⁴³ gefangen sieht. Dabei zielt er in seiner Argumentation insbesondere auf die logische Verknüpfung der Ursache-Wirkung-Relation⁴⁴ ab, die er als die dezisive Ursache für die Aporie der modernen Sinnkategorie ansieht. Nur eine diese Relation umspannende, ihrerseits mithin ontische Sinnkategorie vermag so für Deleuze die eigentliche Dialektik des Sinnes anzuzeigen. Diese Dialektik zeigt sich als ein Pendeln zwischen dem Pol einer präsentativen Fixierung der Zeit (Chronos) in einer referenzsuchenden Körperlichkeit und einer diese latent ausspielenden Bewegung der Effekte, die das ‚reine Werden‘ (Aion/Apeiron) („le pur devenir“⁴⁵) der Dinge anzeigt und die als Pol eines ideellen ‚non-sens‘ bei Deleuze als ein phantasmatisches Werden („le devenir-fou“)⁴⁶ konkretisiert wird. Wichtig ist nun, dass sich die stoisch abgeleitete Sinnkategorie bei Deleuze explizit als eine „constitution paradoxale de la théorie du sens“⁴⁷ begreift und die bei Baudrillard als Aporie markierte, antithetische Diskursstruktur nun ihrerseits als Fundament für eine Neuverortung zugrunde legt. Die Sinnkategorie ist hier nur zu retten, indem sie als eine Interdependenzlogik der Effekte radikal abgetrennt wird von der physischen Präsenz der als *causa* verstandenen Erscheinungen.

Aus rhetorischer Sicht liegt hier eine Doppelung absolut metonymischer Logik vor. Im Zeichen einer absolut gesetzten Dissoziation von Ursache und Wirkung negieren beide Bereiche in der Annahme ihrer jeweiligen Autonomie nicht nur jegliche (hermeneutisch fundierte) Auffassung von der Sprache als kausal rationale Transferhandlung. Sie minimieren sich darüber hinaus in ihrem reduzierten Wirkungsbereich wider Willen auf eine Analogieleistung der reinen Kontingenz wie Kontiguität. Als Serie reiner Ereignisse respektive Effekte („événement pur“) oder aber als Kette referentieller Erscheinungen in der

⁴³ Vgl. Deleuze (1969), 9f.

⁴⁴ Ebd., 9f. Deleuze akzeptiert die bei Platon vorgefundene duale Rationalität und formuliert sie um: „Nous acceptons cette dualité platonicienne. Ce n'est pas du tout celle de l'intelligible et du sensible, de l'Idée et de la matière, des Idées et des corps. C'est une dualité plus profonde, plus secrète, enfouie dans les corps sensibles et matériels eux-mêmes : dualité souterraine entre ce qui reçoit l'action de l'Idée et ce qui se dérobe à cette action. Ce n'est pas la distinction du Modèle et de la copie, mais celle des copies et des simulacres.“

⁴⁵ Vgl. ebd., 9-12.

⁴⁶ Ebd., 9.

⁴⁷ Ebd., 7.

Zeit⁴⁸ scheinen beide Bereiche jeder Rhetorik und Hermeneutik erfolgreich zu widerstehen. Indem sie aber die traditionelle Annahme von der relativen Analogie (der rhetorische *écart*) zerschlagen, vermögen sie sich nicht zugleich von ihrer fundamentalrhetorischen Verwiesenheit auf das figurative Sprachhandeln zu befreien. Im Gegenteil: Der Sinn bei Deleuze als ‚Un-sinn‘ verrät seinerseits hinter der ihn begründenden Subtilität einer ‚Ästhetik der Aporie‘ die diskursive Beschaffenheit einer absoluten, ironisch strukturierten Analogie. Erst die Wiederbelebung des alten Traumes von der reinen, unverfälschten Expressivität, das heißt von der genauen Deckung formaler Diskursstruktur, poststrukturalistisch bei Deleuze gefasst als absolut signifikante Autotelie des *effet*, reduziert jede diskursive Verstehensleistung auf die rein horizontal-lineare Indifferenz ubiquitärer Berührung: Jede Ursache berührt sich mit jeder anderen, jeder Effekt steht neben einem beliebigen anderen Effekt. Die Ironie, die Deleuze als symptomatische Struktur moderner Diskursdualität in die plurale Oberfläche des Humors aufzulösen gedenkt und die er definiert als „[...] la coextensivité de l’être avec l’individu, ou du Je avec la représentation [...]“⁴⁹, zeigt sich hinter dem Topos von der absoluten Serie erneut an in der subjektiven Dialektik von Ostentation und Verbergen, die auch ihn durchwirkt.

Als Symptomatik für einen neuen Diskursbedarf ist die bei Deleuze subtil wie umfassend ausgeführte Logik der Metonymie, die sich im Denkansatz mit dem Differenzdenken Derridas und dem *chora*-Begriff Kristevas berührt⁵⁰, von nicht zu unterschätzender Signifikanz, belegt sie doch in *actu* unsere Annahme einer epochalen Auflösung der modernen Satzlogik. Deren paradigmatische Tiefenstruktur kritisiert Deleuze interessanterweise als ironische Verhärtung, als „la vieille ironie, art des profondeurs ou des hauteurs“⁵¹, von der er den Humor positiv als „cet art de la surface“⁵² abheben möchte. Die Absage an die Tiefenstruktur des propositionalen Feldsystems rechtfertigt sich für Deleuze durch die aufgewertete Logik der Simulationseffekte an der diskursiven Oberfläche. Dass eine die Satzlogik der Moderne überwindende Diskurslogik des Textes letztlich aber nicht auf die duale Optik des diskursiven Feldsystems zwischen Syntagma und Paradigma verzichten kann, zeigt sich in der Konklusion Deleuzes, den ‚Sinn‘ doch nicht im Ausspielen des Pols der Effekte gegen den Pol der *causa* erreichen zu wollen. Er sieht vielmehr den unüberwindbaren Bedarf an beiden Polen, deren Bezug jetzt aufgefasst wird als eine Grenzziehung mit beidseitiger Autonomie. Simulation wird so als Grenzerzählung zu einem ‚événement pur‘, einem Akt narrativer Bewegung, die ihre Kehrseite präsentativer Kausalität als ein ‚Unmögliches‘⁵³ umschifft. An der Grenze der Ursache-Wirkung-Relation als neue Trennungslinie der Textlogik Deleuzes wird gleichsam - und gerade aufgrund der prekären Berührung der Pole – die

⁴⁸ Das serielle Denken durchzieht die gesamte Anlage von Deleuzes *Logique du sens*. Es findet seinen Widerhall in der in *Tous les mots sont adultes*, 23ff. aufgegriffenen Methodik des Inventars.

⁴⁹ Deleuze (1969), 166.

⁵⁰ ???

⁵¹ Deleuze (1969), 18.

⁵² Ebd. sowie

⁵³ Vgl. ebd., 49.

maximale Diskursdifferenz der ironischen Klammer auf engstem Raum sichtbar. So scheidet sich das Sprechen im Sinne der Grenze zwischen Ironie (der kausalen Tiefe) und Humor (der simulativen *surface*)⁵⁴ erneut zwischen den Konstanten von Simulation und Dissimulation. Dabei plädiert der in diesem Modell exponierte Pol der Simulation in seiner Eigenschaft eines ‚puren Erzählers‘ des Unfassbaren implizit für eine kynische Narration, die die Tiefendimension der präsentativen Körperlichkeit in die infinite Leichtigkeit des Wortes bringen soll. Sinnhaftes Simulieren wird somit zu einer Logik narrativer Hypokrisie stilisiert, die auf der Kehrseite ihrer komischen Harlekinsgestik jedoch implizit dissimulativ die zynische Zuspitzung moderner Kausalität entbirgt. Sinn als ein fundamentalnarratives Ereignis wird so zunächst zur pluralen Grenzeinschreibung, zur Öffnung für eine textuelle Perspektivik der vielfältigen Spaltung (Schizophrenie), die zwar einerseits einen Exorzismus subjektiver Egozentrik (Paranoia) befördert, andererseits aber im Zeichen der Statuierung absoluter Kontiguität jede dem Erzählmovens ebenso inhärente Neigung zur Rückbindung des Diskursiven an eine präsentierte Kausalität minimiert und damit ineins zynisch entgrenzt, wenn sie diese nicht gar auszuschalten gedenkt. Konklusiv zeigt sich, dass die metonymische Hypostasierung des Diskursfeldes einher geht mit einer zynischen Aporetik, deren Verhärtungsmaximum als ein trauriger Höhepunkt historischer Diskursentwicklung gleichsam den Wendepunkt zu einem realen Nullpunkt diskursiver Neubegegnung markiert.

Fingierendes Erzählen als eine reine (metonymische) Ereigniskette bedarf nun an dieser Stelle der erneuten analogen Öffnung, weil sie, wie jede diskursive Etappe, neben ihrem dekonstruktiven Potenzial auch auf einen inventiven Selbstentwurf angewiesen ist. An dieser Schnittstelle zeigt sich die Krise des spätmodernen Romans letztlich als ein Bedarf an kynischer Neueinschreibung in die allegorisch-ironische Verhärtung des Narrativen. In der Entwicklung der Erzählweise Bons vom Roman zum *récit* werden diese Konstituenten eines neuen Erzählers gut sichtbar.

B.3.3. ‚Ecrire depuis l’origine‘ : Entgrenzungen des Romanesken in *Le crime de Buzon* und *Calvaire des chiens*

Rabelais [est] en tout cas le premier travail dans la prose d’une invention dans la description du monde dont, si l’outil n’est pas prêt encore, le besoin et le désir sont déjà formulables., F. Bon, *La folie Rabelais*, 37.

Wolfgang Asholt zeichnet die Entwicklung des Romanesken im Werk François Bons wie gesehen nach als De(kon)struktion eines ‚sozialkritischen Universums‘ mittels einer neuartigen Strategie inszenierter Stimmenvielfalt.⁵⁵ Diese fungiere vom ersten Roman *Sortie d’usine*⁵⁶ an durch die Form eines ‚äußereren‘ Monologes, der einen erzählperspektivischen

⁵⁴ Vgl ebd., 159-166 zum Humor als ‚l’art des surfaces et des doublures‘ (ebd., 166).

⁵⁵ Vgl. W. Asholt (1991), 140f.

⁵⁶ Bon, *Sortie d’usine*, Paris 1982.

Balanceakt zwischen innerem Monolog und distanzierter Er-Erzählung darstelle.⁵⁷ Diese „Konstruktion mit alternierenden Monologen“⁵⁸ wirke nun zum einen als eine jede Referentialität in der Schwebe haltende ‚mise en abyme‘ und andererseits der Gefahr übermäßiger Ästhetisierung durch ihre gebrochen-fragmentarische Erzähllinearität entgegen.⁵⁹ Das narrative Dispositiv der konstatierten Stimmenvielfalt als dramatische Orchestrierung absoluter sozialer Desillusionierung⁶⁰ erscheint Asholt nun einerseits als Zeichen eines ‚unverwechselbaren Stils‘⁶¹ Bons. Nichtsdestoweniger sieht er gerade in dieser formalen Prägung „die Grenzen des narrativ Möglichen“⁶². Die ‚Stimmenpolyphonie‘ befördere eine ekzessive, paroxystische Sprache, die den enigmatisch-bedrohlichen Charakter der Welt allegorisch verdichte.⁶³ Verlustig gehe aber in dieser Komplexität der narrative Bedarf an einer überschaubaren Handlungslinearität. So verweist der Roman in der Optik Asholts letztlich doch auf die Diskrepanz zwischen einer ‚unversöhnlichen Realität‘ und einer rein fiktiven, ‚ästhetischen Versöhnung‘.⁶⁴ In ihrer Uneinholbarkeit eignet dieser narrativen Diskrepanz die figurative Konstellation zynischer Verhärtung.

Den Romanen Bons haftet so gesehen noch deutlich das dissoziative Moment avantgardistischen Schreibens an. Dennoch zeichnet sich bereits in den Werken bis einschließlich *Calvaire des chiens*⁶⁵ (1990) ein dekonstruktives Movens ab, das weniger in der für die Avantgarde typischen Kraft hypostasierender Entgrenzung des Romanesken selbst zentral fundiert ist, als es vielmehr seriösen Beweggründen poetischer Erneuerung zu gehorchen scheint. Als fundamentaler Beleg für eine innerliterarisch motivierte, narrative Entregelung erscheint der Umstand, dass Bon in seinen poetologischen Einlassungen nie auf eine Auflösung des narrativen Genres abzielt, sondern diese implizit resultiert aus der innovativen Bewegung narratologischer wie metagenerischer Reflexion. Der dominante Einzug dramatischer wie lyrischer Besitzstände in den Bereich narrativer Diskursstrategien verweist auf eine tiefere, generell literarische Krise sowie auf die Intention, diese ebenso binnenliterarisch lösen zu wollen. Für die Destabilisierung des Romans sind dabei vor allem zwei generische Faktoren verantwortlich, die Bon in seiner poetologischen Feldstudie *Tous les mots sont adultes* darlegt. Es sind dies eine als fundamental gesetzte, neuartige Dialogizität sowie die Entwicklung einer ‚lyrischen‘ Erzählzeit, die man benennen könnte als ein emblematisch enthobenes Präsenz.⁶⁶

⁵⁷ Vgl. W. Asholt (1991), 142.

⁵⁸ Ebd., 146.

⁵⁹ Vgl. ebd., 145.

⁶⁰ Vgl. ebd., 143.

⁶¹ Ebd., 146.

⁶² Ebd., 147.

⁶³ Vgl. ebd., 149.

⁶⁴ Ebd., 151.

⁶⁵ Dazu zählen neben *Sortie d'usine* in chronologischer Reihenfolge *Limite*, Paris 1985, *Le crime de Buzon*, Paris 1986, *Décor ciment*, Paris 1988 und *Calvaire des chiens*, Paris 1990.

⁶⁶ Vgl. zur Dialogizität, K. Semsch (2002), im Druck, zum emblematisch enthobenen Präsenz finden sich Beispiele in *Tous les mots sont adultes*, etwa 57, 88, 197. Den lyrischen Aspekt des binnentextuellen Schreibens

Die von Bon in seinen Literaturateliers ausgegebene Lösung „écrire depuis l'origine“⁶⁷ verrät grundlegend ein neues Interesse an einer positiv kausalen Handlungsentwicklung. Eingelöst werden soll dieses narrative Anliegen auch hier nicht mehr als Entfaltung eines mimetischen Zeitverlaufes. Aber auch die auf den ersten Blick spätmodern anmutende Poetik eines Erzählens „à rebours“ dient hier weder dem Proustschen Anliegen einer retrospektiven Identitätskonturierung noch dem verbreiteten kriminalistischen Gattungsmuster rückwärtiger Rekonstruktion eines unsicheren Kasus. Bons literarisches Interesse agiert von seinem ersten Roman an nicht mehr in dem propositionalen Glauben an eine retrospektiv oder prospektiv konstruierbare Ereigniskette als „Sinn“ einer erzählbaren Geschichte. Die Logik einer sich linear einstellenden, positiven respektive negativen Finalität ist hier gänzlich überwunden, so dass der dennoch vorhandene, fundamentale narrative Anspruch, das Leben erzählen zu wollen, einer anders gearteten Motivationsquelle entspringt. Die von Gerda Zeltner für die Romane Bons zitierte Formel von der „Praxis der Dekonstruktion“⁶⁸ verweist ideengeschichtlich auf die modernen Topoi von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“⁶⁹ und der Absurdität der menschlichen Existenz. Die Perspektive einer immer schon zerbrochenen Existenz, eines tragischen Dissenses zwischen den menschlichen Erwartungen und der lebensweltlichen Praxis ist dabei von fundamentaler Signifikanz für eine entstehende Diskurslogik der Textualität. Dabei wechselt die dekonstruktive Einstellung einer „écriture fragmentaire“⁷⁰ idealiter sogleich von der propositionalen Logik einer von der Avantgarde literarisch beförderten Sinnkrise zu einem Urgrund binnentextuell zyklischer Neueinschreibung. Für die narrative Erzählperspektive Bons gilt grundsätzlich die Formel: „[...] ce qui est décrit c'est son [d.i. des Erzählers, Vf.] propre mouvement d'entrer dans un monde clos.“⁷¹ Die daraus resultierende Optik eines „dédoulement“⁷² narrativer Linearität in eine Begegnungsdialektik von existentiellem Rahmen (parergon⁷³) und subjektiv-innerer Verwiesenheit zur Einschreibung konstituiert dabei eine neue Diskursivität, die wir im Vorausgegangenen mit dem Begriff der textuellen Binnenreferenz belegt haben. Die aus propositionalem Diskursemfinden dekonstruktiv bis fragmentarisch wirkende Linearität steht vor dem Horizont einer neuartigen Mimetik, die Bon in ihrer Struktur einer fundamentalen Dialogizität von realer und erzählter Zeit kennzeichnet.⁷⁴

definiert Bon ebd., 130: „Remonter vers ces fonctionnements mystérieux, où chacun enracine son appréhension poétique du monde, la pâte et la couleur de son dire, c'est la très vieille tâche du poème.“

⁶⁷ *Tous les mots sont adultes*, 123ff.

⁶⁸ G. Zeltner (1995), 229.

⁶⁹ Vgl. G. Lukács, *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epop, Hamburg 1963, 1988, 32.

⁷⁰ *Tous les mots sont adultes*, 260.

⁷¹ Ebd., 230.

⁷² Ebd.

⁷³ Der Rahmen wird dabei primär gefasst als eine revitalisierende „force de coupe et de rupture“, ebd., 85f., s.a. ebd., 89. Derrida (1978), 21, betont in seinem parergon-Konzept hingegen den destruierenden Aspekt der farcesken Entgrenzung eines vorhandenen Zuviel: „Ouverture par le satis, l'assez [...], la satire, la farce au bord du trop“.

⁷⁴ Vgl. *Tous les mots sont adultes*, 230.

B.3.3.1. „Absolute“ Berührungen vor und jenseits der Grenze – *Le crime de Buzon*

La faute a pas de chance ... , F. Bon, *Le crime de Buzon*, 174.

Mais ne pas répondre protège ... , F. Bon, *Le crime de Buzon*, 97.

Die Romane Bons zeigen auf, dass diese auf den ersten Blick komplex erscheinende Diskursverschiebung ineins zurückweist auf traditionelle Denk- und Schreibmuster. So gibt sich die der dialogischen Einschreibung Serge Buzons zugrunde liegende Diskrepanz als narrative Entfaltung des Schicksalsmythos zu erkennen. Das Verbrechen Buzons ist eine Verkettung von Effekten, deren Ursache im Postulat existentieller Willkür begründet liegt. Binnentextuelle Einschreibung funktioniert so als ein „questionnement de soi“⁷⁵, als eine Grenzbefragung im Sinne einer „interrogation sur le chemin, en nommant l’arbitraire qui nous fait.“⁷⁶ Die im Sinne klassischer Tragödienpoetik begangenen „Fehler“⁷⁷ der Romanfiguren lassen sich letztlich sämtlich auf den Diskrepanzfaktor eines jeweils unerfüllt gebliebenen Liebesbedürfnisses fokussieren. Die Passivität von Serge Buzons Mutter Victoire, der Wahnsinn seiner Halbschwester Louise, das Kriegssyndrom des Onkels Brocq sowie im Vordergrund die Drogenflucht des Zellengenossen Armand, das unverarbeitete Beziehungsleben Michel Raulx’ und die Scham vor der Jungfräulichkeit⁷⁸, die bei Serge Buzon den plötzlichen Umschlag männlichen Verlangens in den Gewaltakt einer Vergewaltigung befördert, zeigen: Narrative Inschriftion steht hier im Zeichen der im letzten Satz des zweiten Romanteils geäußerten Maxime: „C’est folie de demander aux hommes d’être en harmonie avec soi.“⁷⁹ Der Traumbericht des Zellengenossen Michel Raulx⁸⁰ ist in diesem Kontext aufschlussreich. Er konturiert das schizophrene Erlebnismuster der Einbildung einer sexuellen Begegnung, die ihre Peripetie in dem Umschlag von dem Bedürfnis des Erlebens nicht zielgerichteter, gelebter Freude in die Wahnvorstellung schuldhafte Verhaltens findet, die aus der direkt sich anschließenden Dialektik der vergegenwärtigten Verantwortung für das sexuelle Tun resultiert. Traumatisch ist dabei für den noch jugendlichen Raulx die oben zitierte Struktur seiner naiven Weltbegegnung im Sinne eines Eintretens in einen bereits geschlossenen Welttext⁸¹, der sein natürliches Bedürfnis zur Metamorphose des Bösen ritualisiert und sein Tun so unvermittelt einer symbolisch entfremdeten, sozialen Verantwortlichkeit einschreibt. Der Ort der Metamorphose

⁷⁵ Ebd., 224.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. zum „Fehler“ als dramatische Grundkonstellation des falschen Einschätzens einer Situation Aristoteles, *Poetik* 1453 a. Vgl. zum Gefängnis als Sanktion des Verschließens nach dem individuellen „assaut de la faute“ *Le crime de Buzon*, 42.

⁷⁸ Vgl. zur wichtigen Struktur der in Gewalt umschlagenden Scham, hier vor der Jungfräulichkeit, *Le crime de Buzon*, 189 : „Quand un homme a honte d’être vierge.“ (als kursive, zitationelle Erinnerung im Text).

⁷⁹ *Le crime de Buzon*, 197.

⁸⁰ Ebd., 190-195. Vgl. dazu parallel den Traumbericht Buzons, ebd., 121ff.

⁸¹ *Tous les mots sont adultes*, 230: „entrer dans un monde clos“.

ist dabei als Peripherie inmitten des Stadtzentrums, als „un endroit perdu de la ville, une zone en démolition“ markiert, genauer als ein unterirdisches Kino⁸², in dem das menschliche Sexualleben als sündhaftes Treiben in einem Pornofilm vorgeführt wird.

Die sich hier andeutende, vertikale Ausrichtung subjektiver Tiefenpsyche schlägt sich im Werk Bons durchgängig nieder in der dispositiven Handlungsanordnung in geschlossenen Räumen und in einer Raum-Zeit-Schichtung der geographisch-genealogischen Überlagerung. Die vertikal-paradigmatische Erfahrung originärer existentieller Zerbrochenheit führt zu der Erzählpraxis einer fragmentarischen Linearität, die die negative Dialektik einschreibender Metamorphose beständig in einer zyklischen Serie erneuert. Aus dieser Bourdieuschen, dialogischen Setzung subjektiven Wollens und sozialer Ritualisierung entsteht nun aber ein ganz eigenartiges Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit. Die psychische Wirkung des temporären Enthobenseins in einem Transpositionsraum bedingt die paradoxe Anlage der Erzählzeit als ein ‚finites Kontinuum‘, als „un temps fini mais continu, associant figures individuelles et pratiques sociales ritualisées.“⁸³ Der Erzählakt entfaltet sich somit im Sinne einer zeitenthobenen Verkettung situativer Texträume, in denen die subjektive Weltbegegnung jeweils neu ausgetragen wird. Dabei bieten die einzelnen ‚micro-narrations‘⁸⁴ nicht wirklich eine Komplexion verschiedener Erzählstränge im Sinne pluraler Signifikanz, sondern sie stellen ihre Vielschichtigkeit in den Dienst diskursiver Kontingenz und Kontiguität. Die fundamentale *conditio* des Bruches mit der heilen Vorstellungswelt der Kindheit, die Bon als ‚trésor intime‘⁸⁵ kennzeichnet, führt zunächst zu einem barocken Erzählinteresse an der ‚verkehrten Welt‘ - „le monde à l’envers“⁸⁶ -, die immer dann rückwärtig vom Zeitpunkt des initialen Bruches erzählt werden soll, wenn sie im Begriff aktueller diskursiver Verhärtung steht. Dazu Bon: „Et chaque fois que l’écriture aura solidifié dans une nouvelle figure de récit, on la brisera pour repartir de cet instant initial.“⁸⁷

Wichtig ist nun, dass die hier benannte Dialektik, die die narrative Ereigniskette als ein ‚Sprechen vom Ausgang der Trennung‘ her⁸⁸ fasst, im Roman auf eine diskrepante Zusitzung der bei Deleuze diskutierten Raum-Zeit-Relation zuläuft. Die Deskription der binnentextuellen Pole gestaltet sich auf beiden Seiten bewusst als ein Akkumulationsinventar (,l’inventaire-accumulation‘⁸⁹), das, ihrer antirhetorischen Intention eines latenten Brechens diskursiver Symbolisierungen zum Trotz, nurmehr eine gedoppelte metonymische Assoziationskette zulässt. Der poetologische Grundsatz des „convoquer toutes les contingences liées à cet instant“⁹⁰ gestaltet die diskursive Textbegegnung im Sinne einer tragischen Auseinandersetzung, deren absehbar schlechtes Ende ausgesetzt wird.

⁸² *Le crime de Buzom*, 191 : ‚un cinéma souterrain‘.

⁸³ *Tous les mots sont adultes*, 185.

⁸⁴ Ebd., 147.

⁸⁵ Ebd., 208.

⁸⁶ *Le crime de Buzon*, 190.

⁸⁷ *Tous les mots sont adultes*, 220.

⁸⁸ Ebd. : ‚parler justement depuis la séparation‘.

⁸⁹ Ebd., 240.

⁹⁰ Ebd., 223.

Grammatologisch gesehen bildet die Ausfüllung des Aufschubes vom Ende die Erzählklammer des gesamten Romans. Die Erzählzeit füllt so den Zwischenraum des initialen Nebensatzes „Car qui sait ce qui corrompt la vie des hommes.“⁹¹ und des finalen Hauptsatzes vor dem Epilog: „C'est folie de demander aux hommes d'être en harmonie avec soi.“⁹² Die Erzählzeit konstituiert somit eine syntagmatische Klammer, in der sich die Handlung zwischen einer Nebensatzkette und dem finalen Hauptsatz einschreibt. Dabei markiert der Erzähldiskurs unaufhörlich die Grenze der brutalen Begegnung von Leben und Tod, in der das Leben sich in metonymischer Beliebigkeit beständig als die absolute *différance* eines Nicht-zu-Ende-Kommens stilisiert, der Tod hingegen im Auftritt der Gefängnisallegorie⁹³ als zutiefst nutzloser Sozialhabitus erscheint. Für das Gefängnisleben von Buzon und Raulx gilt die Erkenntnis eines stupiden Verharrens „dans la souffrance aggravée et l'usure où s'incruste la mort.“⁹⁴ Insbesondere die Totalität des Gesamttextes erscheint aus dieser Perspektive im Zustand einer starren, parabolischen Präsenz; die soziale Habitualisierung tritt auf als eine stigmatisierende Ritualisierung des Lebens als anthropologischer Sündenfall.

Binnentextuelles Einschreiben mündet in *Le crime de Buzon* somit noch nicht in eine positive Handlungsauflösung. Während Raulx nach seiner Haft und am Ende einer glücklosen Liebesbeziehung bei einem zweifelhaften Autounfall ums Leben kommt, vermag Buzon sich nicht von seinem Schuldgefühl und seiner Scham zu befreien und kehrt am Ende des Romans in der Funktion eines Gefängnisiwäters zum Ort seiner Buße zurück. In der Kontinuität absoluter Spaltung durchleben alle Romanfiguren subjektive Varianten einer schizophrenen Isolation, die einzig poetisch differierbar scheint. Bon bezeichnet das sprachliche Mittel für diesen diskursiven Aufschub der effektiven Finalität als „l'accumulation des pourquoi“⁹⁵. In der deskriptiven Parataxe sowie vor allem in den Nebensätzen ohne Referenz auf einen Hauptsatz⁹⁶ entsteht so die narrative Poetik eines versetzen Präsenz, das als ein zeitenthobenes „présence décalé“ die Wirkung eines affektiven, „inneren Präsenz“⁹⁷, evozieren soll. Der metonymische Zoom-Effekt⁹⁸ einer Verlängerung der écriture zum Detail⁹⁹, gilt für beide Seiten der Grenze, so dass die Narration letztlich den Effekt eines kontinuierlichen Bruches der Gewohnheiten¹⁰⁰, erhält: Erzählen distanziert so den allegorisierten Erzählhorizont in seiner menschlichen Kälte und Entzogenheit als ein „présent sans biographie“ und kennzeichnet zugleich die subjektive Inschrift als eine „biographie sans présent“¹⁰¹

⁹¹ *Le crime de Buzon*, 7.

⁹² Ebd., 197.

⁹³ Ebd., 144 : „l'inutilité profonde de la prison“.

⁹⁴ Ebd., 20.

⁹⁵ *Tous les mots sont adultes*, 241.

⁹⁶ Bon fasst die dichterisch inventive Syntax als Ritual einer affektiv fundierten Satzrhétorik und betont ihren Charakter einer grammatisch-temporellen Dekomposition bzgl. der normativen Syntax, vgl. ebd., 23ff., insbes. 60f.

⁹⁷ Vgl. *Tous les mots sont adultes*, 198 : „le présent intérieur“.

⁹⁸ Ebd., 105 : „effet de zoom“.

⁹⁹ Ebd. : „prolonger l'écriture vers le détail“.

¹⁰⁰ Ebd., 138 : „rompre l'accoutumance“.

¹⁰¹ Ebd., 191ff.

Aus dieser wechselseitigen Entzogenheit von Ursache und Effekt resultiert die für Bons Romane typische Färbung der Losung des „épouser la réalité“¹⁰². Das Gefängnis als omnipräsenter Parabelraum der fiktiven Präsenz bildet dabei einen emblematisierten Raum, der auf der einen Seite den Ritualisierungzwang und auf der anderen Seite die Entäußerung individueller Bedürfnisse in die Gestimmtheit einer dunklen, aggressiven Leere absorbiert, um beide anschließend zu entlassen in einen Fixierzustand gefährlicher Habitualisierung.¹⁰³ Für das Individuum lässt sich die Bedeutung dieser Dialektik von momentaner Differierung und erneuter Habitualisierung mit der Erfahrung des Gefängnisalltags durch Buzon wiedergeben: „On se durcit à ce qu'on accoutume, mais on l'enferme d'autant.“¹⁰⁴ Im Gefängnis verdichtet sich solchermaßen die körperliche Präsenz zum Emblem der nackten Haut¹⁰⁵, die den gestraften Körper in eine neutrale Existenz einhüllt. Die zynische Einsicht in die Sinnlosigkeit jedweder Verstellung¹⁰⁶ lenkt das Tun der Gefangenen. Sie impliziert eine deutliche Zurückweisung des Simulationsverdachtes im Sinne Baudrillards der ‚Verdeckung einer Leere‘ und zeigt vielmehr das Verstehen einer durch den affektiv begründeten Akt des narrativen Aufschubs dissimulierten Lebenswelt inhumaner Prägung.

Die bei Deleuze diskreditierte Konstante der Kausalität wird dabei gedoppelt inszeniert. Sie entspricht hier gerade nicht nur dem ‚physischen‘ Inneren des subjektiven Präsenz, sondern scheint umgekehrt auf als unerbittliches ‚Außen‘, das nun auf ein ‚présent intérieur‘ des Subjektes als seinen Effekt verweist. Die Simulation ist hier somit nie aus ihrer (wenn auch uneinlösbarer) Anbindung an die diskursive Textkausalität entlassen. Sie resultiert geradezu als eine binnentextuell notwendige Antwort und Konturierung der Romanfiguren, wenn sie auf der einen Seite als ein Effekt der affektiven Bannung und Distanzierung parabolischer Totalität auftritt und zugleich den schlichten Tatbestand mit sich führt, dass es das ‚volle‘ Leben selbst ist, das täuscht.¹⁰⁷ So gesehen verbindet sich der retrospektiv überlagerte, narrative Akt mit dem Ethos eines neuen, textuellen Verstehens, denn erst die narrative Einschreibung entlarvt den simulativen Charakter des Gesamttextes und verschafft dem Subjekt Zeit zur Schatzsuche: „Apprendre c'est toujours au rebours.“¹⁰⁸ Der Zustand des Gefangenseins, die Allegorik der einschließenden wie ausgrenzenden Mauern, die sich wie eine zweite Haut um den Körper schließen, verlängert für Buzon die Einschreibung von der Erfahrung existentieller Verzweiflung zum Mut neuer Schatzsuche:

Une peau. La prison c'est une peau. On la porte en soi d'avance, en tout petit comprimé. Et d'un coup ça remonte à la peau, on comprend que sans y penser on l'avait déjà en soi. Comme on préfère se coucher contre un mur, là-bas on retrouve d'instinct la trace d'un reste ancien, une grotte où rien ne vous arrive, où on est protégé.¹⁰⁹

¹⁰² Ebd., 188.

¹⁰³ Vgl. zu dieser Dialektik ebd., 91.

¹⁰⁴ *Le crime de Buzon*, 27.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., 26.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 16: „[...] pas besoin de se déguiser on n'abuserait personne [...].“

¹⁰⁷ Dies geht z.B. hervor aus der Textstelle ebd., 23.

¹⁰⁸ Ebd., 29.

¹⁰⁹ Ebd., 26.

Die von Buzon geäußerte Hoffnung auf eine mögliche Berührung an der Grenze ist an dieser Stelle als affektive Auszeit von der selbstverschriebenen Erzählpraxis poetischer Distanzierung zu interpretieren. Subjektive Einschreibung steht in *Le crime de Buzon* noch ganz im Zeichen subjektiver Flucht. Der daraus resultierende, zynische Charakter des Erzählens soll im Folgenden unter Hinzunahme des vier Jahre später erschienenen Roman *Calvaire des chiens* konturiert werden.

B.3.3.2. *Calvaire des chiens* oder die Logik des Hundes

Le chien lance ses cris dans la seule direction de qui préfère la mollesse et la dépendance, le relâchement et la soumission. En dehors de ces proies de choix, le cynique ne décoche pas ses flèches. [...] Le chien augure d'une façon incisive de pratiquer la sagesse., M. Onfray, *Cynismes*, 34.

Die Grundbedingung für die zynische Diskrepanz der subjektiven Einschreibung war in *Le crime de Buzon* die ubiquitäre Setzung eines allegorisch erstarrten Welttextes. Erst diese Diskursanlage erlaubte dort die Konstanz einer kontrastiv ‚dialogisierten‘ Grenzatmosphäre. Das Bild von der Gefängnismauer verlängerte sich so in die Topographie der Heimat Buzons, das heißt in die isolierte atlantische Küstenlandschaft der Vendée vor der Ile de Ré¹¹⁰, deren dem Meer ausgesetzte Randlage zugleich Schutz vor möglichen Invasionen bot: „Une terre de misère [...] où l'on envoyait les hommes pour creuser la boue sans plus finir; mais une terre d'abri aussi, une hutte au fond des marais, on vous laissait. [...] L'eau est une prison, mais au fond d'une prison on vous oublie, elle est refuge !“¹¹¹ Dennoch vermag sich das Leben der Protagonisten dort trotz der kontinuierlichen Versuche zyklischer Erneuerung nicht aus der allegorischen Umklammerung zu befreien, sondern schreibt sich letztlich, wie in der folgenden Definition Raulx', unaufhörlich selbst allegorisch ein:

La vie, lent balancement d'un matériau très lourd, pâte de couleur qu'on brasse, épaisse mais soudain cette pâte vous a pris, continue et désormais elle, qui vous malaxe dans son cuveau étanche, vous roule contre ses murs, sur son sol et vous écrase puisque même le ciel au-dessus s'en fait le complice, ne la rattache pas au monde mais l'en sépare encore plus.¹¹²

Die von Bon später methodisch entwickelte ‚poétique de la contemporanéité‘¹¹³ erzielt hier noch nicht ihr Anliegen einer ironisch-dissimulativ gestifteten Distanznahme in der subjektiven Binnenbegegnung. Der Mut Buzons am Ende des Romans bleibt ein Mut innerhalb der Verzweiflung und vermag die soziale und existentielle Habitualisierung im Zwischenraum des ‚entre-deux‘¹¹⁴ nicht wirklich aktiv zu entgrenzen.

¹¹⁰ Ebd., 9.

¹¹¹ Ebd., 67f.

¹¹² *Tous les mots sont adultes*, 66.

¹¹³ *Le crime de Buzon*, 38.

¹¹⁴ *Calvaire des chiens*, 19.

Der Roman *Calvaire des chiens* spitzt diese Konstellation noch zu und adaptiert die in den ersten drei Romanen entworfene Allegorese von Mauer und Gefängnis. Zentrale Schauplätze sind dabei das noch geteilte Berlin und ein kleines, bis auf seine Grundmauern zerfallenes und verlassenes Dorf namens Ribandon bei Sauveterre-des-Cévennes in den französischen Cévennen. Eine Ost-West-Stiftung zur Förderung interkulturellen Austausches unterstützt die Realisierung der Filmidee des deutschen Regisseurs Andreas Herlitz, der vor dem Setting eines verlassenen, nur von einigen streunenden Hunden bewohnten Ortes, ein Liebesdrama zwischen drei Männern und einer Frau inszenieren möchte.¹¹⁵ Herlitz greift auf den Einfall seines französischen Berufskollegen Jacques Barbin zurück, der für eineinhalb Jahre in Berlin lebt und ihm dort von seiner Begegnung mit Louis-Marie Raymond berichtet, dem er kurz vor dieser Zeit in Ribandon begegnet war. Raymond ist dort Leiter einer Hundepension, in der verstoßene Hunde aus der gesamten Region für ein paar Hundert Francs ihre letzte Heimstatt finden, bevor sie für die Herstellung von Tierhäuten getötet werden.

Gemäß der dialogisch angelegten Romandramaturgie Bons wird die Entfaltung der potentiellen Handlung auch in diesem Roman auf allen Erzählebenen beständig an Hindernisse geführt, so dass die hinausschiebende narrative Logik erneut primär auf ihre spezifische Konstellation einer affektiven Diskurseinschreibung verweist. Symptomatisch hierfür ist die extradiegetische Position des Ich-Erzählers, dem die Handlung von Barbin berichtet wird, was zu einer latenten Verschachtelung der Erzählinstanzen wie auch von szenischer respektive berichteter Rede führt.¹¹⁶ Eine solche Erzählabfolge lässt sich nicht mehr sinnvoll mit den vertrauten narratologischen Kriterien beschreiben. Die erzählte Zeit gestaltet sich hier eher nach der barocken Erzählform des Emblems, in der die Welt als eine verkehrte Welt – „un monde à l’envers“¹¹⁷ – erscheint und der Erzählgang eine Archäologie vertikaler Überlagerungen anstrebt.

Das eigentliche Erzählinteresse Barbins, der nach dem finalen Scheitern des Films am Ende einen narrativen *récit plant*¹¹⁸, gilt den Romanprotagonisten und ihren entgrenzten Biographien. In ein „Präsenz ohne Biografie“ („présent sans biographie“) schreiben sich gebrochene Lebensläufe ein, „Biographien ohne Gegenwart“ („biographie[s] sans présent“¹¹⁹). Das daraus resultierende, „verschobene Präsenz“ („présent décalé“) beziehungsweise „présent intérieur“¹²⁰ führt die Charaktere zu einem Verhalten, das ein in der Vergangenheit entgleistes Leben und dessen Desillusionspotenzial überdeckend ausfüllt respektive tragisch (im

¹¹⁵ Vgl. ebd., 14.

¹¹⁶ Ein gutes Beispiel gibt die folgende direkte Rede Raymonds, die in doppelter Abständigkeit wiedergegeben wird und so den latenten Eindruck gebrochener Realzeit hervorruft: „‘Comme d’avoir du mal parfois à distinguer sa vie intérieure de celle qu’on mène pour les autres, avait dit Raymond à l’actrice, me répétait-elle, disait Barbin, la vie qui parfois s’accomplit devant vous avec des contorsions d’une bête féroce, dans sa cage (la cage où soi-même on est pris, elle ajoutait, [...]’“ (ebd., 139).

¹¹⁷ Ebd., 75. Barbin zielt an dieser Stelle auf die versetzte Zeit des Films ab, der in der Kreation einer künstlichen Zeitfolge die consolatio einer „temps accepté“ (ebd.) erziele: „le cinéma, dit Barbin, ne tient son succès que de cette sensation d’un monde à l’envers qui vous console du vôtre.“ (ebd.).

¹¹⁸ Vgl. ebd., 220.

¹¹⁹ *Tous les mots sont adultes*, 191.

¹²⁰ Ebd., 198.

Selbstmord) auflöst. Sie sind im eigentlichen oder übertragenen Wortsinne Heimatvertriebene (Barbin, Raymond, der polnische Immigrant¹²¹, Gros Klaus¹²²) und (Kriegs)versehrte (Heerbrand, Hozier, Courquin¹²³). Im Mittelpunkt steht dabei die während des Filmdrehs versatzstückartig berichtete Liebesgeschichte von Raymond, der seine Geliebte an den Dorflehrer Jaille verliert und diesem in seiner Trauer das Herz eines eigens zu diesem Zwecke getöteten Hundes zuschickt. Die finale Auflösung einer solchen dialektischen Einschreibungsspannung der Charaktere ist aus dieser Erzählperspektive von beiläufigem Interesse, was erneut auf die Krise der Romanästhetik hinweist: „Je voulais savoir la fin de l’histoire: quelle importance, avait répondu Barbin, c’est une sensation qui compte, dans le moment juste où on découvre ces mondes repliés, l’existence même de Raymond et son amour plus que leur destin.“¹²⁴ Der ästhetisiert fixierte Zwischenraum ‚verlängerten Lebens‘ - „la vie prolongée“¹²⁵ - rückt hier erneut ins Blickfeld, wobei er ausgeht von einem punktuellen Ereignis, einem *fait divers*, das einen individuellen Lebensbruch impliziert. Die narrative Poetik gerät dadurch in die verzerrte Optik eines Erzählens, dessen Ereignisgegenstand in der Ausfüllung eines punktuellen Ereignisses besteht. Die Ereignislinie verliert sich somit schnell in der Linearität der Ausfüllung eines affektiven Stimmungsraumes, der von einem konkreten Romanort ausgehend, die nunmehr rein sinnbildlich-affektiv zu verstehende Geschichte konstituiert und ins Infinite oder Tragische weiterführt. Das ‚innere Präsenz‘ erhält mit diesem emblematischen Zug affektiver Zustandsdeskription die Logik lyrischer Verfasstheit. Der Erzähldiskurs schreibt sich mit seinen Überlagerungen als ein vertikales Syntagma und erzeugt damit eine lyrische Diskursivität.¹²⁶ Das romaneske Interesse offenbart sich letztlich als kausale Verzögerung einer affektiven Ereignistotalität: „Juste les sensations, reprenait Barbin, dans leur premier moment, le seul total, et à partir de quoi ensuite elles s’ordonnent (le reste, prétendait-il, une incise en chacune qui relève déjà de la pensée et de la parole, relève déjà de ce qu’on met soi dans la balance et l’échange).“¹²⁷

Der Zwischenraum¹²⁸ wird dabei zum Mittel der ästhetischen Mimesis der Binneneinschreibung, wenn er den fiktiven Lebensentwurf begreift als rationale Doppelung und Überschreibung originärer Affekträume, die im Ereignis punktueller Verdichtung die tragische Totalität des aristotelischen ‚Fehlers‘ sichtbar machen soll. Das repräsentative

¹²¹ *Calvaire des chiens*, 102ff.

¹²² Ebd., 135-137.

¹²³ Ebd., 169ff.

¹²⁴ Ebd., 210.

¹²⁵ Ebd., 211.

¹²⁶ Gemäß der strukturalistischen Gattungsbestimmung des Poetischen als eine Verlagerung des Äquivalenzprinzips von der paradigmatischen auf die syntagmatische Satzebene., vgl. R. Jakobson, *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt a.M. 1979, 83.

¹²⁷ *Calvaire des chiens*, 211.

¹²⁸ Barbin erläutert im Roman den Vorzug des deutschen Begriffes ‚Zwischenraum‘, der gegenüber dem frz. Äquivalent ‚interstice‘ den Aspekt des abgeschlossenen Räumlichen integriert und den er deshalb mit ‚anti-chambre‘ wiedergibt. (vgl. ebd., 153).

‘entre-deux’ des Zwischenraumes, der als eine unterschwellige Kraft¹²⁹, latent anwesend ist und jeden Akt des diskursiven Logos mahnend an seine Ursprünge erinnert, wirkt in dieser Poetik als ein doppelter Blick¹³⁰, der die unüberbrückbare diskursive Klammer zwischen einer unartikulierten Affektlage und ihrer Verbalisierung anzuzeigen gedenkt: „Comme on cherche infiniment à confondre ce fond inarticulé de la langue et la percussion des cadences dans la ligne organisée du sens [...].“¹³¹ Die Vermischung der diskursiven Pole gelingt in *Calvaire des chiens* jedoch einzig als unterbrechende Brücke durch das Fantastische, das Barbin in seinen zahlreichen Zitaten aus dem Werk E.T.A. Hoffmanns integriert. Das Fantastische, das Barbin selbst im Roman definiert als einen topographischen Raum logischer Entgrenzung mit dem kathartischen Ziel affektiver Unruhestiftung¹³², verbindet die binnentextuelle Einschreibung im Zeichen eines traumatischen Dissonanzaufweises, der den Lebensalltag der Protagonisten durchzieht: „[...] notre monde au plus ordinaire mais dans ce décalage où on ne sait plus tout à fait comment on parle et, dans ce sentiment de familiarité différée, tout ce contre-courant à remonter d’instincts éventrés, et qu’à cela on peut passer sa vie [...].“¹³³

Wichtig ist nun in der Rückführung der Romananalyse auf die Thematik von Simulation und Dissimulation, dass der Wahn als logisches Bindeglied binnentextueller Inschriftung sich gut an die Forderung von Deleuze einer narrativen Hypokrisie anbinden lässt. Diese gestaltet sich in den Romanen Bons als eine „esthétique de l’hyperréel, frisson d’exactitude vertigineuse et truquée, frisson de distanciation et de grossissement à la fois [...].“¹³⁴ Damit integriert sie jedoch mit dem Anliegen simulativer Ausfüllung stets auch den Bedarf an einer dissimulativen Verdeckung wie auch an einer kausalen Rückbindung der narrativen Effekte. Erst dieser diskursive Bezug konstituiert den dualen Zwischenraum. Vor dem genuin romanesken Anspruch der linearen Handlungsentwicklung scheitert diese Poetik in *Le crime de Buzon* und *Calvaire des chiens* im bereits angedeuteten Zeichen ihrer zynischen Verhärtung.

Die zynische Figuration ist in den Romanen allenthalben präsent. So erscheint in *Calvaire des chiens* der Berliner Mauerfall geradezu als ein existentielles Dilemma, da mit der überwundenen Teilung der Stadt auch die ästhetische Konstellation der Spaltung aufgehoben ist. Die Städte zeigen für Barbin nicht mehr an, dass sie allegorische Räume der Identitätsspaltung darstellen: „[...] nulle d’elles [des villes, Vf.] maintenant n’a plus de ville double bord à bord, ils n’auront pas pu sauver l’entre-deux.“¹³⁵ Der Zynismus prägt so die Lebensphilosophie wie auch die poetische Struktur des Romans. Wenn man den Zynismus

¹²⁹ Ebd., 19: „une force souterraine“.

¹³⁰ Ebd., 153: „double regard“.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. zur Definition des Fantastischen durch Barbin ebd., 165: „La vieille loi du fantastique tel que l’a inauguré Hoffmann, dit Barbin, ne pas entrer dans l’habitude normative des mots mais tâcher de les contraindre à un monde déplacé, et produire cette inquiétude trop proche du rêve pour qu’on sache par où s’en défendre.“

¹³³ Ebd., 165f.

¹³⁴ *Tous les mots sont adultes*, 49.

¹³⁵ *Calvaire des chiens*, 19.

mit Sloterdijk grundlegend als eine Erscheinungsweise des existentiellen Materialismus¹³⁶ begreifen kann, dessen „Subversion“¹³⁷ seit dem griechischen Kyniker Diogenes im Offenlegen einer degradierten menschlichen Natur¹³⁸ begründet liegt, so impliziert diese Verfasstheit eine strenge Dialektik von freiheitlicher Natürlichkeit und sittlich degenerierendem Sozialhabitus. Diskursiv gesehen ist das daraus abgesteckte Spannungsfeld keines der poetischen Invention, sondern es zieht seinen dominanten Charakter öffentlicher Provokation aus der hartnäckigen Verlängerung eines fundamental anthropologischen Diskrepanzpotentials (Natur vs. Zivilisation). Diskursive Erneuerung geschieht hier einzig als infinite Erinnerung an einen ethisch-pathetischen Nullpunkt menschlicher Befindlichkeit, sie schreibt sich ein als eine „materielle Argumentation [...], die den Körper rehabilitiert.“¹³⁹ Aus dieser Inskriptionslogik ergibt sich für Sloterdijk eine „Hundephilosophie des Kynikers“¹⁴⁰: „Das ausgeschlossene Niedere geht auf den Marktplatz und fordert das Höhere demonstrativ heraus.“¹⁴¹ Die Körperlogik setzt sich als ein metonymisch totaler Textraum mit einem animalischen Credo dem Welttext als einem Raum diskursiver Verhärtung und Entstellung entgegen. Der Kyniker plädiert so für „das unsäglich Einfache“ seiner physischen Bedürfnisse, und sein öffentlicher Auftritt dient dem ethischen Anliegen einer „Strategie des Mitmachens-um-zu-ändern.“¹⁴² Als Simulation effektiver Verlängerung gerät diese Diskursivität von ihrem genuinen Anliegen der Erinnerung menschlicher Freiheit selbst zu einem Habitus, zur existentiellen Gestik einer Solidargemeinschaft von Ausgeschlossenen. Zynisch im prekär spätmodernen Sinne eines „falschen aufgeklärten Bewusstseins“¹⁴³ wird ein solcher Diskurs, wenn er erstarrt zur hypostasierten Expressivität einer untätigen „Trauer um das bessere Wissen, gegen das alles Handeln und Arbeiten gerichtet ist.“¹⁴⁴ Der Körper, den der griechische Kyniker als Argument und Waffe verwendet¹⁴⁵, gerät dann zum Krankheitsbild eines falschen Bewusstseins: „Es [d.i. das aufgeklärte falsche Bewusstsein, Vf.] ist krank an seinem Zwang, vorgefundene Verhältnisse, an denen es zweifelt, hinzunehmen, sich mit ihnen einzulassen und am Ende gar deren Geschäfte zu besorgen.“¹⁴⁶ Eben dies ist das Schicksal der Romancharaktere von Bon. Buzon kann nicht anders, als zum Ort des als „unsinnige Institution“ markierten Gefängnisses zurückzukehren, Raymond antwortet auf die Brutalität ihm versagter Liebe mit einer im Symbol verdichteten Brutalität.¹⁴⁷ Der Ernst des Zynikers siegt hier über die ironische Heiterkeit des Kynikers. Das

¹³⁶ P. Sloterdijk (1983), Bd. 1, 209. Vgl. zum Zynismus auch die jüngeren Apologien der kynischen Geistestradiot von M. Onfray (1990) und L. Guirlanger (1999).

¹³⁷ P. Sloterdijk (1983), Bd. 1, 212.

¹³⁸ Vgl. Guirlanger (1999), 44.

¹³⁹ P. Sloterdijk (1983), Bd. 1, 211.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., 209.

¹⁴¹ Ebd., 210.

¹⁴² Ebd., 396.

¹⁴³ So die zentrale Begriffsbestimmung des Zynischen bei Sloterdijk, vgl. ebd., 37f.

¹⁴⁴ Ebd., 37.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 219.

¹⁴⁶ Ebd., 40.

¹⁴⁷

Problem des Zynikers ist, dass er im Namen körperlicher Schlichtheit immer auch das von ihm bekämpfte, degenerative Prinzip des öffentlichen *Gemeinsinns* nachahmt, da dessen komplexe Akkulturation natürlicher Einfachheit in der diskursiven Verhärtung als Allegorie oder Ironie selbst zu einem schlichten Prinzip degeneriert. So wendet sich letztlich das Schichte gegen ein anderes Schlichtes und damit ineins ein Diskurs der Gewalt gegen einen anderen Diskurs der Gewalt, denn: „Ce qui est simple est violent.“¹⁴⁸ Das materialistische Credo physisch-dissimulativer Einfachheit überlagert sich so mit dem degenerierten Diskurslogos des ursprünglich komplexen Sozialhabitus’.

Die Aporie des zynischen Diskurses in der ironischen Klammer zwischen Simulation und Dissimulation wird hier deutlich. Die Bon faszinierende Kraft des schlichten Lebensbedürfnisses, die zunächst dissimulativ-ironisch gegen die lebensfremde Komplexion des Welttextes gesetzt wird, ist dort, wo sie sich nicht selbst produktiv zu komplizieren vermag als Figuration einer neuen Einschreibung letztlich nicht mehr zu differenzieren von der schlichten Gewalt, die jede figurative Diskurskomplexion als verlängerte Simulation aufweist. Die kynische Dissimulation schreibt sich so negativ ein im Zeichen einer simulativen Überlagerung in die vorhandene, simulative Textverhärtung. Es wird jetzt deutlich, warum Bon so konstant festhält an einer Ästhetik der narrativen Differenz und Pluralität, die eben jenen diskurslogischen Bedarf an einer unabdingbaren Komplexion des physisch Schlichten erkennt. Dass eben jene Komplexion der aufgeschobenen Proposition selbst ihre dissimulative Kraft einbüßt und sich in die metonymisch fortschreitende Hypostatik einer repitierten und so mehr und mehr simulierten Befindlichkeit einschreibt, die sodann ohne inskriptiven Gewinn ununterscheidbar wird vom Gesamttext, macht die zynische Konstellation der Romane im Kern aus. Einzig eine kynische Entgrenzung des zynischen Diskurspotentials vermag die Ästhetik des Zwischenraumes in eine positiv eigenständige, wenn auch nie harmonische Diskurspraxis zu überführen. Die Transposition hat ihren poetischen Ort so gleichsam an einer schmalen Grenze.

Ihr textuelles Fundament scheint so vor allem das einer dispositiv verstandenen Invention sein, die den ästhetischen ‚Zwischenraum‘ als eine modifizierte Anordnung des Spannungsfeldes zwischen Freiheit und Habitus beleuchtet und ausformt. In den folgenden Unterkapiteln soll deshalb der spezifische Aspekt der dispositionellen Anordnung betont werden, wie er in der klassischen Rhetorik im Sinne eines positiv habitualisierten Einschreibens subjektiver Wahrheit dargelegt ist. Eine nicht mehr im modernen Sinne funktionierende Ordnung narrativer Linearität bedarf über die Notwendigkeit der Überwindung der dargelegten zynischen Diskursverhärtungen hinaus auch einer autonomen dispositionellen Entwicklung, die entlang der bekannten Faktoren der Redeteile (Exordium, Narratio, Argumentatio und Peroratio)¹⁴⁹ genauer nachweisbar sein muss.

B.3.4. Kynische Invention als imaginäre Disposition

¹⁴⁸ *Le crime de Buzon*, 106.

¹⁴⁹ Vgl. zur dispositionellen Gliederung der Rede Ueding/Steinbrink (1986), 240ff.

[...] la disposition de l'homme prévaut sur celle de la loi., Art. *Disposition* der *Encyclopédie* von D'Alembert/Diderot.

Simulation und rhetorische Disposition verbinden sich gut in ihrem gemeinsamen Merkmal einer subtilen Dialektik von Habitus und Freiheit. Dabei wirkt die Simulation als psychisch bis pathologische Setzung, als „un acte apparent qui ne correspond pas à une opération réelle.“¹⁵⁰ Primäres Ziel ist dabei eine experimentelle Hypostasierung in der simulierten Verlängerung pathologischen Verhaltens, ein „exagérer ou prolonger un symptôme pathologique.“¹⁵¹ Jacques Monod beschreibt die Simulation als ein zutiefst menschliches, kognitives Grundverhalten, das sich jedoch auch bei Tieren findet:

C'est le puissant développement et l'usage intensif de la fonction de simulation qui me paraissent caractériser les propriétés uniques du cerveau de l'Homme. Cela au niveau le plus profond des fonctions cognitives, celui sur quoi le langage repose et que sans doute il n'explique qu'en partie. Cette fonction n'est pas exclusivement humaine cependant. Le jeune chien qui manifeste sa joie en voyant son maître se préparer à la promenade imagine évidemment, c'est-à-dire simule par anticipation, les découvertes qu'il va faire, les aventures qui l'attendent, les frayeurs délicieuses qu'il éprouvera, sans danger, grâce à la rassurante présence de son protecteur. Plus tard, il simulera tout cela à nouveau, pêle-mêle, en rêve.¹⁵²

Die wirkungsästhetischen Aspekte des Schutzes und der Freude indizieren die Motivation für ein positiv gefasstes, simulatives Verhalten, das hier als ein imaginäres Antizipieren gekennzeichnet wird. Das Moment der Schutzsuche verweist dabei auf den anthropologischen Habitualisierungsbedarf, der sich figurativ wie gesehen schnell als zynische Verhärtung anzeigt, so er bewusst und ohne Geste einer befreienden Provokation eingeschrieben wird. Aus dem Imaginierungswillen der ‚Freude aus dem Schutz heraus‘ steht so einzig eine positive Inskription zu vermuten. In der diskursiven Übertragung bedeutet dies aber zumindest an der Oberfläche eine weitere Verlängerung und Zuspitzung des simulativen Pols, der somit in der Tat (und wie in der aisthetischen Vorbereitung einer neuen Poiesis gesehen) zum sichtbaren Symptom nachmoderner Reinskription wird.

Es ließe sich nun ergänzend zu den poietischen Untersuchungen des ersten Kapitels dieser Arbeit fragen, inwieweit hier nicht eine poetologische Ergänzung der Inventionsästhetik durch eine Poetik der *dispositio* vonnöten ist, da diese genau den Bereich des Aufbrechens habitualisierter Diskurse sowie den der Habitualisierung neuer anthropologischer Befindlichkeiten verwaltet. Es lässt sich an dieser Stelle jedoch direkt an die oben aufgezeigten, inventiven Fundamente anknüpfen, wenn man bedenkt, dass der Bezug von Habitualisierung und Freiheit im dichterischen Feld demjenigen von Ethos (als Habitus) und Pathos (als affektive Öffnung) weitgehend zu entsprechen scheint. Der simulative Aufruf einer pathologischen Symptomatik bewegt sich diskurslogisch eben genau an der Grenze zwischen einer figurierten Vorstellung pathetischer Öffnung des allegorischen Welttextes, den

¹⁵⁰ So im Eintrag ‚Simulation‘ des *Grand Robert*.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, Paris 1973, 194.

wir im Vorausgegangenen mit dem Begriff des *dit* markiert haben und dem Bedürfnis einer Rehabitualisierung dieser Öffnung in einem neuen Ethos, dessen Topographie wir als Symbolraum bestimmt haben. Etymologisch gesehen vereint der Begriff der Disposition sowohl den Antrieb zur Habitualisierung in einer „action de mettre dans un certain ordre“ mit der Option der freien Handlung, das ist „le pouvoir de faire ce que l'on veut“¹⁵³. Die passive Neigung, das heißt ‚eine Disposition für etwas haben‘ trifft in diesem Begriff auf ein aktives Bedeutungspotenzial der freien Verfügbarkeit, dem ‚disponieren über etwas‘, so dass die literarische Disposition die genannte Dialektik diskursiv ganz - und gewissermaßen unabhängig von der inventiven Instanz - umschließt. Eine eigenständige Logik, die für das Erzählen bei Bon von großer Bedeutung ist, erhält die dispositionelle Erzähloptik allerdings in der ihr eigenen rationalen Konstellation einer ‚freiheitlichen Ordnungsweisung‘. Der in der Moderne zugespitzten Vorstellung von der Invention als geniale subjektive Schöpfung steht hier ein archaisch anmutendes Konzept gegenüber. In diesem Konzept zeigt sich die persönliche Handlungsfreiheit als eine beinahe statische affektive Befindlichkeit der Person, die im narrativen Verlauf ihr eigenes Entfaltungspotenzial immer schon antizipatorisch vorweggenommen hat. Die Logik des Dispositionellen unterstützt so die Bonsche Taktik eines überlagerten Erzählpräsenz, dessen temporäre Ausformung in der affektiven Dialektik von zorniger Refutation der Außenwelt, emotionaler Verschließung und eruptivem Ausbrechen präfiguriert ist und sich in ritualisierter Form hinter jeder verbalen Benennung versteckt hält.¹⁵⁴

Aus formaler Sicht ist für unsere Perspektive einer epochal neuen Diskurseinschreibung entscheidend, dass sich die rhetorische Unterteilung der *dispositio* in Exordium, Narration (in die wir hier die *divisio* aus Konfirmation und Refutation einschließen) und Schluss hier derart gestaltet, dass das zynische Ende der modernen Diskurslogik abgelöst wird von dem Pathos einer kynischen Hypokrisie, die in einen symbolischen Raum der Konstitution der neuen Textlogik vorausweist. Der vorerst letzte Roman Bons zeigt den aus der avantgardistischen *contrainte* abgeleiteten Versuch, das narrative Beginnen als *récit* vom Ende des Romans her zu gestalten.

B.3.4.1. ‚Simuler par anticipation‘ – *Un fait divers* als Disposition ‚vom Ende her‘

[..] comme d'obéir à un scénario prévu., F. Bon, *Un fait divers*, 51.

On ne choisit pas une histoire à l'extérieur de soi-même., F. Bon, *Un fait divers*, 129.

Mit *Un fait divers*¹⁵⁵ veröffentlicht François Bon 1993 sein vorerst letztes Erzählwerk unter der Gattungsbezeichnung Roman. In einem Interview aus dem Jahr 1998 spricht er offen über

¹⁵³ So im Eintrag ‚Disposition‘ des *Grand Robert*.

¹⁵⁴ So erfährt der Erzähler in *L'Enterrement*, Paris 1992, 65 die Szenerie des elterlichen Bauernhofes vermittelt durch „le cercle d'un vocabulaire qui précède les choses et désignant plus un ensemble codé d'habitudes ...].“

¹⁵⁵ Bon, *Un fait divers*, Paris 1993.

sein persönliches Krisenverhältnis zur Romangattung, die ihm von der lebendigen Diegesis durch ihr hohes Maß an Konventionalität mehr und mehr abgeschnitten erscheint. Das Interview gipfelt in der programmatischen Äußerung Bons: „Le mot roman ne me concerne pas.“¹⁵⁶ Dieser provokativ wirkenden, knappen Mitteilung eines veränderten literarischen Standortes geht in *Un fait divers* die pathetische Steigerung und Entgrenzung romanhafter Expression voraus. Die *gradatio* als rhetorisches Strukturmerkmal diskursiver *peroratio*¹⁵⁷ belegt hier die allgemeine Atmosphäre des ‚An-ein-Ende-Führens‘ narrativer Vernunft. Als eine Form narrativer Entgrenzung zeigt sie sich im gestiegenen Misstrauen gegenüber eindimensionalen wie unverbürgten Erzählhaltungen. So werden mit den überlagerten Erzählrahmen der simulierten Gerichtsverhandlung, der polizeilichen Untersuchung sowie in der cineastischen Rekonstruktion des Geschehens eine betont argumentative wie visuell gedoppelte Strategie für die sich anschließende Poetik eines neuen Sagens in den *récits* integriert.¹⁵⁸

Auch in diesem Roman schreibt sich das Geschehen in einen ästhetischen Zwischenraum ein, der hier als eine Auszeit vor der Verfremdung lebendiger Naturhaftigkeit durch den sprachlichen Logos verstanden wird. Die dispositive Schreiboptik gibt sich dabei eine kämpferische Metaphorik, die bei Bon der antiken Tragödie entlehnt ist¹⁵⁹ und die sich bereits in ihrer traditionellen Bestimmung wieder findet: „La disposition est dans l’art oratoire ce qu’est un bel ordre dans une armée.“¹⁶⁰ Der Habitus ‚schöner Ordnung‘ drückt sich für Bon auf fundamentale Weise im Zyklus der diskursiven Binnentextualität aus. Der Zustand der allegorischen Verfremdung des Welttextes wird dabei gedoppelt durch schutzsuchende Einschreibungsakte. Beide sieht Bon als habitualisierte Rüstungen¹⁶¹ eines sozial normierten/normierenden, symbolischen Sprechens an. Die poetische Neuaneignung („l’appréhension poétique“¹⁶²) naturhaften Geschehens resultiert aus dieser Erkenntnis erneut als ein kynisches Bedürfnis der Krisenüberwindung. Die Hypo-krisis soll funktionieren als eine Rekonstruktion der diskursiven Simulationsneigung, die sich selbst trotz ihres ebenfalls diskursiven Status‘ als ein situatives Tableau mit nächtlich-onirischer Suggestivwirkung ausgibt. Die mosaikartige Bildersequenz nächtlicher Gewalt soll einen lebendigen Einbruch in den Habitus des Logos bewerkstelligen. Die dargestellte Gewalt soll dabei zum einen in ihrer verdichteten Erscheinung die romaneske Linearität auf ein tragisch-zyklisches Maß

¹⁵⁶ J.-C. Lebrun, Entretien avec F. Bon : ‚Sur le roman‘, in : *L’Humanité*, 20.03.98, 3.

¹⁵⁷ Vgl. zum rhetorischen Schluß Ueding/Steinbrink (1986), 256.

¹⁵⁸ Als judiziale Rekonstruktion ist die Romanhandlung in Zeugenaussagen („dépositions“) gegliedert, die als dramatisierte Erzählabschnitte eine Vielzahl an Zeugenaussagen der primären, sekundären (polizeiliche, gerichtliche, filmische und narrative Rekonstruktion) und tertiären (z.B. Schauspieler als Rolle und als Person) Handlungsebene strukturieren.

¹⁵⁹ Vgl. *Un fait divers*, 30, wo der erste Schauspieler sagt : „J’aime à la racine de notre monde ces très vieilles tragédies pour ces pulsions mauvaises qu’elles mettent à nu en ce qu’elles affectent le destin commun, qu’on y sait l’histoire et son dénouement avant même que cela commence : comptent seulement les variantes du chant, l’arrangement du défilé des voix et la puissance immobile des phrases.“

¹⁶⁰ Art. *Disposition* d. *Encyclopédie*, ???

¹⁶¹ Vgl. dazu *Tous les mots sont adultes*, 132.

¹⁶² Ebd., 130.

menschlicher Fatalität zurückführen und zum anderen durch diesen sehr pathetischen Akt der ethisch-judizialen Gesellschaftsprovokation die Gewalt jenseits ihrer bekannten soziologischen respektive psychologischen Kausalität als ein kynisches Wissen ethisch neu fruchtbar machen. Der Wahn der schlichten Gewalt entäußert sich hier nicht mehr in der Erinnerung an die Erzählgroteske des Cervantes (so in *Le crime de Buzon*) oder in der narrativen Unterbrechung durch das Fantastische eines E.T.A. Hoffmann (so in *Calvaire des chiens*¹⁶³). Die *folie* als ironische Diskursklammer zwischen Schizophrenie (einer gebrochenen Weltsicht) und Paranoia (individueller Egozentrik) entlädt sich in *Un fait divers* in dem kathartischen Akt des *fou rire*, der die Tragik komisch zu entgrenzen weiß.

Die Lokalnachricht des in Angers erscheinenden *Courrier de l'Ouest*¹⁶⁴, die von einem nächtlichen Mord in Le Mans aus Eifersucht berichtet, zoomt dabei in punktueller Verdichtung die Irruption einer individuellen, gewalttätigen Reaktion auf die binnentextuelle Diskrepanz. Der für Bon erhabene psychologische Topos der Wut (*la colère*) wird für den Autor nun gerade in seiner vermeintlich banalsten Inszenierung interessant – als „la violence ordinaire et mesquine des faits divers de journaux“.¹⁶⁵ Der simulativen Überhöhung respektive Brechung gewalttätiger Körperlichkeit, die man als metaphysisch-ethische Transparenz des antiken Kynismus bezeichnet hat¹⁶⁶, liegt die Straftat eines jungen westfälischen Arbeitslosen zugrunde. Arne Frank ist ein 26-jähriger Arbeitsloser, der seine deutsche Heimat wegen eines Autodiebstahls mit Unfallfolge sowie wegen des verweigerten Wehrdienstes verlässt, im südfranzösischen Badeort Agde die junge Kassiererin Sylvie Maillard kennen lernt, diese kurz darauf heiratet und nach einem gescheiterten Versuch der gemeinsamen Lebensführung in Marseille seine Frau, die ihn verlassen hat, des Nachts nach einer fünfzehn stündigen Mopedfahrt in Le Mans aufsucht, wo er in der Wohnung ihrer Freundin Catherine Charles die beiden Frauen und einen bekannten Mechaniker für fünfzehn Stunden festhält und einen Unbekannten, den er für den Geliebten Sylvies hält, mit fünf Stichen eines Schraubenziehers tötet.

Die narrative Habitualisierung der Lokalnachricht, die sich vor allem an der Oberfläche in der Form der judizialen Strafverhandlung als eine Sanktionierung eines individuellen écarts von Seiten öffentlicher Moral gestaltet, verbleibt dabei in diesem Erzählvordergrund zunächst in

¹⁶³ Die Vorstellung eines einzigen literarischen Textes – „un seul livre“ (*Le crime de Buzon*, 50), der den Menschen als Ratgeber und Inspirationsquelle begleitet, übt ein große Faszination auf Bon aus. So wie er selbst sich grundlegend mit dem Werk Rabelais verwoben zeigt (vgl. dazu P.J. Smith, 1994), durchzieht der *Don Quichotte Cervantes* (zitiert und vorgelesen vom alten Brocq) den Roman *Le crime de Buzon*, die fantastischen Erzählungen E.T.A. Hoffmanns leitmotivisch *Calvaire des chiens*.

¹⁶⁴ Vgl. *Un fait divers*, 130.

¹⁶⁵ Ebd., 18. Eine Lektüre des Romans vor der im Titel vorgegebenen, journalistischen Gattung der lokalen Tageschronik (*fait divers*) findet sich bei L. Rasson (2000). Der Vf. konstatiert entgegen der Maxime von R. Barthes („Le fait divers est littérature“, zit. n. ebd., 155) ein literarisches Aufbrechen des die journalistische Gattung bestimmenden „récit, autosuffisant, autonome, clos sur lui-même“ (ebd., 156, diese Bestimmung zitiert eine Definition von P. Hamon).

¹⁶⁶ So etwa bei L. Guirlanger (1999), der als kynisches Grundmoven ein individuelles, tabuloses Freiheits- und Gerechtigkeitsstreben angibt. Zum Aspekt der körperlichen Subversion als kruder Materialismus vgl. M. Onfray (1990), 95-107.

der zynischen Gestimmtheit einer jeden Kasus sich einverleibenden öffentlichen Rechtsprechung, die die vertraute wie hier unstrittige, ethische Dialektik von Schuld und Sühne ganz unspektakulär dekliniert.¹⁶⁷ Als judiziale Inszenierung gewinnt der narrative Kasus dabei zwar ein hohes Maß an überlagernder Perspektivik, die ihn jedoch wie in den vorausgegangenen Romanen Bons auch hier nicht in eine neuartige Erzählvernunft zu übersetzen vermag. Die tragische Ausrichtung des Textes impliziert im Gegenteil die Überzeugung von der Unmöglichkeit narrativer Habitualisierung der Diegese. Die plurale Perspektivik wirkt solchermaßen in hohem Maße enumerativ und repetitiv¹⁶⁸, zwei Züge, die sie als ein Erzählen des Endes kennzeichnen mit der Intention einer „Wiederholung zur nachhaltigen Vergegenwärtigung“¹⁶⁹. Das Ende romanesken Vermögens stilisiert sich so in *Un fait divers* im Zeichen entregelt pathetischer Ansprache, die sich wirkungsästhetisch geriert in der topischen Befindlichkeit von Abscheu, Widerwille und Zorn, die als Gründe der *indignatio*¹⁷⁰ rhetorisch verortet sind.

Dennoch geht die gebrochene Narration des letzten Romans nicht zur Gänze auf in einem zynischen Figurationsmuster. Arne Frank schreibt sich nicht wie Serge Buzon durch eine ewige Rückkehr in die zynische Struktur lebensweltlicher Diskrepanz ein, noch verbleibt er in der vor allem Mitleid befördernden Symptomatik des unschuldig Ausgeschlossenen, die den Roman *Calvaire des chiens* durchzieht. Gerade die öffentliche wie private Indifferenz, die Frank entgegen gebracht wird, erzeugt hier in ihrer Kontrastierung zu der von diesem nie desavouierten, radikalen Gewaltverdichtung eine diskursive *passage*, ein Klima passionaler Entgrenzung, das die *passiones* als Urgrund menschlichen Handelns (und damit menschlicher Disposition) erneut zu fokussieren weiß: „[...] tout d'un coup le même vocabulaire de signes est radicalement différent.“¹⁷¹ lautet dem gemäß die realisierte, narrative Dispositionsästhetik Bons. Erst die absolute Motivlosigkeit macht aus der Gewalt eine nicht wirklich gesteuerte, intime Kraft der authentischen Selbstschau im grotesken Akt einer brutalen Selbstentäußerung („évider ses entrailles“)¹⁷². Der Täter Frank ist sich der psychischen Wirkung dieser Kraft der inneren Kontraktion, die sich als ein antizipatorisches Dispositionsgesetz menschlichen Handelns vor den Geltungsraum weltlichen Rechts schiebt, bewusst, da er nach der Tat intensiv das Gewaltphänomen reflektiert:

[...] frapper et faire violence ce n'était pas plus que se frapper soi-même et dire la violence que sur soi on porte jusqu'à la blessure. Quand on comprend que personne n'en veut et que personne n'y regarde, alors on referme tout et on remballe [...]. Ce qu'ils peuvent alors faire de vous ne compte pas, leur loi même n'est pas en cause, qu'on convoquerait pour se protéger soi, si soi-même on était de l'autre côté de la barrière. Parce que soi-même en frappant on s'est ouvert le ventre et qu'on s'est vu à l'intérieur. Découvrir où au profond de soi s'est lovée, sans qu'on en sache rien, la capacité du pire et qu'elle ne fait

¹⁶⁷ So in den zahlreichen Bezeugungen von „Inspecteur“, „Inspecteur de police“ und „psychiatre expert“ (*Un fait divers*, 120f.). Der Anwalt der Verteidigung beklagt dagegen die gefährlichen Verkürzungstendenzen protokollarisch-judizialer Faktizität (ebd., 143-149).

¹⁶⁸ Vgl. zur enumeratio als Aufgabe der peroratio Ueding/Steinbrink (1986), 256.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. zum Pathos des Zorns ebd., 257.

¹⁷¹ J.-C. Lebrun, Interview avec F. Bon : „Sur le roman“, 1.

¹⁷² *Un fait divers*, 24.

pas de nous un homme autre que les hommes ordinaires (et les rêves qu'on a, encore et encore, où c'est soi-même qu'on déchire).¹⁷³

Aus der Einsicht in die tragische Prädestination zur Gewalt erwächst die kathartische Wirkung eines Leidens, das jedoch sogleich in dem diskursiven Akt eines verhärtet bis indifferenten ‚dire la violence‘, in welchem seine infinite zyklische Erneuerung antizipatorisch¹⁷⁴ gesetzt ist, das hartnäckige kynische Wissen degraderter menschlicher Natur offen legt. Diese Öffnung der Gewalt erhält ihren wirkungsästhetischen Stellenwert erst aus dem Umstand ihrer Struktur eines quasi kausal nicht verortbaren Effektes. Das Gesetz des Unheils (die ‚capacité du pire‘ des letzten Zitats) schreibt sich als vertikaler Durchgang in den Habitus des Alltags ein und konstituiert im zyklisch erneuerten Diskurs eine simulative Intensität, die die dissimulative Kraft des kathartischen Leidens an der Verletzung weltlichen Rechts überlagert. Die kynische Simulation erreicht hier einen Durchgang des rigiden Sozialhabitus‘ durch die enigmatisch unbekannte Kausalität menschlichen Vitalgesetzes. Der Rechtsanwalt des Täters erläutert diesen Sachverhalt: „Il n'y a pas, même dans le plus rigide des mondes, une flèche ainsi plantée qui détermine pour un homme une direction univoque. Quinze heures de Mobylette quatre-vingt centimètres cubes pour rejoindre Marseille au Mans, cela ne se comprend pas avec la tête.“¹⁷⁵ Erkenntnis, so der Rechtsanwalt, gibt ein solches Einbrechen der Gewalt zunächst nur über die individuelle Befindlichkeit an der Grenze zum Welttext: „Et que cet extrême, là où il heurte au monde, quand vous le rapportez à ce qu'en vous-même vous malaxez, est plutôt un outil, une faible ampoule de plus allumée pour se déchiffrer soi-même. Qu'importe, sinon, le jeu ?“¹⁷⁶

Eine weiterreichende Signifikanz erhält das individuelle Erfahren eigener Gewalt als Effekt aber weniger in der reflexiven Vertiefung einer je persönlichen Selbstaufklärung. In dem Psychogramm gefährlicher Hyperaktivität¹⁷⁷ scheint die Kausalität des Gewaltverbrechens immer schon erklärt und habitualisiert. Diskursiv interessant werden die *passiones* als gewalttätige „dérèglements excessifs“¹⁷⁸ allerdings erst, wenn sie aufgrund ihrer enigmatischen Unerklärlichkeit an der Grenze der Binneneinschreibung den Diskurs selbst mit dem ‚Spiel des Lebens‘ in Berührung bringen. An diesem Punkt liegt für den Anwalt das eigentliche Faszinosum aller Berufe des Wortes, resultiert aus der passionalen Einlassung ein neues diskursives Ethos: „Nos métiers de parole ne valent qu'éprouvés dans une expérience plus large, qui n'est pas celle des mots, et où le renouvellement du monde se joue dans les lois brutes, et cela aussi l'homme de parole peut le partager implicitement avec ceux qu'il défend, nés de ces lois brutes.“¹⁷⁹ Der Autor selbst, der sich in *Un fait divers* eine explikative Stimme

¹⁷³ Ebd., 25.

¹⁷⁴ Die Bewusstmachung antizipatorischer Gesetzmäßigkeit erklärt sich mit der präventiven Motivation von Vorkehrung und Vorbereitung. (vgl. dazu M. Backes, Art. ‚Antizipation‘ in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, 750-752, 750.

¹⁷⁵ Ebd., 146.

¹⁷⁶ Ebd., 147.

¹⁷⁷ So die fachliche Diagnose des zuständigen Psychiaters über A. Frank in *Un fait divers*, ebd., 121.

¹⁷⁸ Ebd., 92.

¹⁷⁹ Ebd., 147.

verleiht¹⁸⁰, verlängert das hier genannte, diskursive Interesse an der Gewalt in ein ästhetisches Credo von der memorativen Schockwirkung des *fait divers*: „Le fait divers, plus tard (quand on croit avoir échappé soi), quand ce quart de page du *Courrier de l'Ouest* me parvint par hasard trois cents kilomètres plus loin, évoquait d'un coup une masse isolée de jours où penser n'aurait pas été possible sans casse.“¹⁸¹ Die Kontingenzerfahrung der Gewalt wird hier zu der intersubjektiven Einsicht in eine tragische Gesetzmäßigkeit stilisiert, der reale Einbruch des Vitalen fördert die Auffassung von dem Bedarf an einer radikal-ubiquitären Ästhetik der Brüche als fundamentale diskursive Innovation zur Erfahrbarkeit einer nicht mehr global überschaubaren, jeweils von der Gewalt bedrohten, persönlichen Geschichte: „L'histoire s'est refusée longtemps, puis voilà, ce fait divers tombait comme une passerelle dans le brouillard qui aurait mené à ce que de toujours on aurait voulu garder secret.“¹⁸² Die narrative Antizipation und simulative Verlängerung eines Einbruches vitalen Lebens wird so zur Provokation der eigenen Lebensgeschichte der Stimme des in Angers lebenden Autors, die intersubjektive Erfahrbarkeit des Lebens zur barocken Einsicht in die monadische Trennung eines intimen Lebensraumes jeweils an der Haut des Einzelnen, „[...] sans portes pour les [d.i. les chambres, Vf.] rendre communicantes.“¹⁸³ „Dire la violence“ leuchtet letztlich einen affektiven Innenraum aus und wird zur diskursiven Dialektik für eine affektive Linearität der Brüche: „On ne choisit pas une histoire à l'extérieur de soi-même.“¹⁸⁴ Das Sagen (*dire*) des Gesagten (*le dit*) inszeniert eine dispositive Dialektik von freier, enigmatischer Vitalität, die erinnert wird als Durchgang des allegorisch-zynischen Raum des Habitus. Die neue Logik des Textes kündigt sich vorsichtig an als eine in hohem Maße dramatisierte wie lyrische (das heißt paradigmatisch zentrierte) Linearität, die in der kontrastiven Überlagerung des alten mimetischen Dualismus¹⁸⁵ einen binnenreferentiellen Symbolraum öffnet, den es neu zu erzählen gilt.

B.3.4.2. „Vom Anfang nach dem Ende“ – Exordiale Logik als Poetik der Ametropie in *L'Enterrement*

[...] ce phénomène d'une vue latérale nocturne [...] était pour lui un étonnant élément de confiance, et une compensation [...], F. Bon, *L'Enterrement*, 84.

Die genuine Leistung eines jeden exordialen, das heißt eröffnenden Diskurses liegt in der glaubhaften Generalisierung eines Kasus. Dabei liegt die persuasive Kunst darin, über den eigenen Standpunkt zur Sache selbst hinzuführen. Das Exordium präfiguriert so die diskursive Transposition einer Überzeugung von der pragmatischen Anschauung des „aus dem eigentlichen Kern des Falles selbst“¹⁸⁵ entnommenen Partikularen zu einer sozialethischen

¹⁸⁰ Vgl. ebd., 128-131, wo die Stimme eines ‚auteur‘ eine Parabel des Erzählens vorträgt.

¹⁸¹ Ebd., 130.

¹⁸² Ebd., 131.

¹⁸³ Ebd., 139.

¹⁸⁴ Ebd., 129.

¹⁸⁵ Cicero, *De oratore*, 2, 318.

Öffnung und Habitualisierung. Der diskursive Anfang steht somit seit jeher im ästhetischen Spannungsfeld einer Inskription authentischen Erlebens in die ‚Würde‘ soziokultureller Symbolisierung. Dazu Cicero: „Jeder Anfang muss aber entweder die Bedeutung des gesamten Gegenstandes der Verhandlung in sich tragen oder einen gangbaren Zugang zu dem Fall eröffnen oder ein gewisses Maß von Glanz und Würde mit sich bringen.“¹⁸⁶ Der Anfang verweilt für einen Moment bei der individuell verspürten Grenzerfahrung einer Binnenbegegnung, um diese diskursiv gleichsam an einen ‚gangbaren Zugang‘ zu führen. Die perzeptive Grenzerfahrung wird mithin von Beginn an (und gerade als ein Beginnen) überlagert von der diskursiven Notwendigkeit der simulierten Grenzverwischung der zunächst als écart erfahrenen, subjektiven Textbegegnung. Die Grenze als Ort der krisenhaften Begegnung wird so am dissimulativen Diskurspol als ironischer Dissens erfahrbar, am simulativen Pol aber zugleich als eine verlängerte Krise in der fingierenden Geste der Hypokrisie neu konstituiert. Der kommunikative Simulationsakt bedarf dabei der einschmeichelnden Grenzverbindung, die das Exordium im Falle eines deutlichen Dissenses bis hin zur Gattung der Insinuation des *genus turpe* führen kann.¹⁸⁷

Die logische wie ethische Anbindung eines *pars* an ein soziokulturell verbürgtes *toto* erscheint nun aber in der Einstellung simulativer Dominanz generell als ein Akt der Vertauschung. Die Vertauschung im Falle problematischer Glaubwürdigkeit zeichnet sich dabei gemäß Quintilian dadurch aus, dass sie eine argumentative Übersetzung von qualitativer respektive quantitativer Wertigkeit vornimmt. Dazu heißt es bei Quintilian: „Macht uns die Sache zu schaffen, so muss die Person aushelfen; ist es die Person, so muss es die Sache.“¹⁸⁸ Aus dieser schlichten rhetorischen Gesetzmäßigkeit heraus lässt sich ergänzend die oben herausgestellte Ästhetik der aisthetischen Dominanz, der Poetik der *nature morte* erhellen, denn: Ging es dem spätmodernen Diskurs primär um einen Ubiquitätsnachweis individueller Macht, das heißt um die Strategie quantitativ angrenzender Einschreibung der ‚Sachen‘ in die qualitative Sphäre des Subjektes (=metonymischer Diskurs), so geht es in der nachmodernen Literatur um die Verarbeitung der Krise des modernen Menschen und damit um die Struktur quantitativer Übersetzung einer qualitativen Problematik (=synekdochischer Diskurs). Die oben herausgestellte, ekphrastische Ästhetik des Stilllebens, des deskriptiven Tableaus, lässt sich deshalb vor allem mit rhetorischer Begrifflichkeit näher bestimmen als ein Angrenzen von metonymischer und synekdochischer Textlogik, die mithin das Ende und den Anfang einer diskursiven Epoche zu markieren scheinen und so diskurslogisch gesehen gerade in ihrem oft monierten Merkmal einer verwechlungsaffinen Symptomatik womöglich den schmalen Weg zu diskursiv originärer Symbolisierung anzeigen.

In dem récit *L'Enterrement* (1992) zeigt sich die humane Lebenskrise der Moderne verstärkt an in der Form einer materialisierten Übersetzung, die von Beginn an jetzt als ein deskriptives Tableau gebrochener Wahrnehmungen voranschreitet. Dabei wird die Faszination an einer

¹⁸⁶ Ebd., II, 320.

¹⁸⁷ Vgl. dazu Ueding/Steinbrink (1986), 240-242.

¹⁸⁸ Quintilian., *Ausbildung des Redners*, IV, 1, 44.

inneren Emigration der Stille, wie sie als todesehnsüchtige Lebensmaxime Alains vorgeführt wird, überlagert von dem exordialen Ethos einer neuen Eroberung: „partir vers une autre conquête“¹⁸⁹ Die Disposition punktueller Erneuerung erweist sich im Verlaufe des récit als eine diskursive, Überwindung des Todes in der Geste einer Suspension der oben dargelegten Problematik der Grenze als Kontingenzerfahrung. Der Thanatos-Effekt zeigt sich dabei als ein zynischer Eros in seinem subjektiven Inschrifionswillen in die kontingente Macht des Welttextes: „La mort jamais ne se refuse à qui vraiment l'appelle, c'est comme de passer d'une pièce à la pièce voisine.“¹⁹⁰ Diese Bewertung, die der Ich-Erzähler dem Selbstmord seines Freundes Alain gibt, dessen Beerdigung die Zeit und Topik des Erzählrahmens darstellt, betont nun aber in *L'Enterrement* zugleich den Sachverhalt der sozialen Provokation durch den Tod des Freundes. Dieser Tod gilt ihm vor allem als ein Akt kynischer Erinnerung des unveränderlichen Naturgesetzes: „[...] non, ne rien déformer, et laisser tel quel le grand théâtre du monde, si justement c'était cela qu'avait pensé Alain.“¹⁹¹ Die im letzten Satz der Erzählung geäußerte Lebensweisheit „à la fin tu es las de ce monde ancien“¹⁹² hebt die soziale Provokation nicht auf, sondern überführt sie aus der Perspektive Alains in das kynische Wissen um die Naturgesetze.

Zugleich erweist sich die narrative Linearität als eine konstante Gestik zur Überwindung der Sehnsucht nach Angrenzung. Das metonymische Gesetz nachbarlicher Einschreibung des Partikularen in die Todesallegorie einer Gesellschaft in Ruinen, wie es die Romane Bons durchzieht, wird hier zu einer Ästhetik verlängert, die den je momentanen ‚Vorsprung der Sinne‘ aufsucht an einem quantitativ-deskriptiven Suspensionsort. Die materielle Entäußerung affektiv-kasuistischer Befindlichkeit konstruiert mit diesem Anliegen einen diskursiven Ort, der sich von der figurativen Logik der Metonymie herkommend an einer schmalen Grenze zu einem Verstehen in der Pose synekdochischen Verharrens hinbewegt.

Die eintägige Rückkehr des Ich-Erzählers aus Paris in sein Heimatdorf Champ-Saint-Père anlässlich der Beerdigung seines Jugendfreundes Alain gibt sich von Beginn an als eine tableauhafte Rekonstruktion zu erkennen, der eine subtile deskriptive Dialektik von Verlebendigung und bizarrer Erstarrung zu eigen ist. So beginnt der récit mit der als narrative Pause ausgefüllten, verlangsamten Annäherung des Erzählers an sein Heimatdorf im Monat Dezember:

La rue longue, le vent lui-même ne s'y sent pas à l'aise.

Les fils du téléphone, quarante au moins tellement ils ont de choses à se dire, tout du long, sur leurs poteaux comme des chandeliers. Un nuage d'oiseaux s'y abat d'un coup, centaines de petites boules noires sur le ciel argent gris de décembre, un temps le recouvrant d'un vacarme de cris. Quand ils cessent, encore le vent, on dirait qu'il hurle. Au pâtis des bâille-bec c'est l'expression par ici pour où ce matin on va, jour d'enterrement à Champ-Saint-Père, tout le village fait cortège.¹⁹³

¹⁸⁹ *L'Enterrement*, 23.

¹⁹⁰ Ebd., 147.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd., 148.

¹⁹³ Ebd., 11.

Der erste Satz variiert die Dialektik von Ende und Anfang, von Leben und Tod bereits auf eine signifikante Weise, indem er die synekdochische Begrenzung und so zugleich Verdinglichung des ländlichen Lebensraumes auf die ‚lange Strasse‘ in Bezug setzt zu einer Personifizierung des ‚Windes‘. Die hier implizierte, chiastische Verkehrung von Leben und Tod wird zudem als ein Verhältnis des Unbehagens gekennzeichnet, das von der Seite der Personifikation ausgeht. Der Bezug von Ende und Anfang erinnert erneut den dispositiven Verbund von Freiheit und Habitus. In der fragmentarischen Fokussierung des ruralen Lebensraums wird dieser neu belebt, insofern sie die Starre des gesamten Raumes andeutet. Die diskursive Belebung geschieht durch den Aufruf einer Personifikation, die sich hier als Naturgewalt in den Charakter einer volkstümlich-legendären Symbolik einschreibt.

Die Legende als topisch verdichtete Erzählweise erscheint im Folgenden in zentraler Stellung als Legende vom Seefahrer Alain oder aber als Legende des alten Kirchengemäldes des Malers Chaissac.¹⁹⁴ Sie erhebt das belebende Moment tendenziell zu einer „Erleuchtung irdischen Geschehens durch himmlische Mächte zu symbolischem Gehalt.“¹⁹⁵ Das Unbehagen ist hier somit ein ‚vertikales Leiden‘, die synekdochische Vergrößerung von Details erhält *qua definitionem* als ‚Teil eines Ganzen‘ eine hybride Doppelfunktion. Sie leistet zum einen die Fokussierung eines starren memorialen Raumes und erlaubt zum anderen in Anbindung an eine symbolische Aufladung die Kraft zu einer momentanen Neubelebung. Ästhetische Landschaft, die der Erzähler im Vergleich mit einem Kinderbuch als einen Raum memorialer Begehung begreift, als „paysage autrefois traversé“¹⁹⁶, öffnet eben jenes doppeldeutige Suspensionsfeld, in dem das ‚schöne‘ Arrangement diskursiver Aneignung durchschritten wird von einem ‚erhabenen‘ Moment ‚plötzlicher Evidenz‘: „La mémoire tombe on dirait d’une sphère obscure dans le crâne mais liée à cette évidence soudaine, si humblement terne qu’elle soit, d’une image qui paraît fixe (cette cour d’école publique), où des pans entiers d’arrangements de mots seraient disponibles peut-être, si on avait la clé.“¹⁹⁷ Das ‚matte Standbild‘ einer dunklen, das heißt unscharfen Belebung öffnet den Akt der beginnenden Einschreibung in seiner Funktion eines *Inbegriffes* (wie die Synekdoche=Intellectio auch auf deutsch übersetzt wird)¹⁹⁸ – ein In-begriff, der die verschachtelte Überlagerungsoptik Bons erneut anzeigt und die Erinnerung als eine affektive Differenz der Inschrift in den Welttext kennzeichnet: „La soudaine densité du sentiment d’existence que cette breve vision de ce qui existe et dure hors de la pratique que vous en

¹⁹⁴ Vgl. zur legendenhaften Amplifikation des Alain-Mottos ‚naviguer seul‘ ebd., 48f. Vgl. zum Gemälde Chaissacs ebd., 89-92.

¹⁹⁵ So in der Definition der ‚Legende‘ bei G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1955, 61979, 448-449, 448.

¹⁹⁶ *L’Enterrement*, 23.

¹⁹⁷ Ebd., 22f.

¹⁹⁸ So in der *Rhetorica ad Herennium*, IV, 33, wo die Definition der Intellectio wie folgt übersetzt wird: „Ein Inbegriff liegt vor, wenn man die ganze Sache aus einem kleinen Teil erkennt oder aus dem Ganzen einen Teil.“ (263).

aviez. Un livre d'enfance hypnotise, réouvert, de cette mémoire d'un coup surplombée dont on ne se savait pas disposer.“¹⁹⁹

Kehren wir zum Eingangszitat zurück. Die Signifikanz partikularer Verdichtung des ersten Satzes des récit wird unterstrichen, indem er zum Absatz erhoben wird und somit eine erratische Topographie des momentanen Verweilens markiert. Die kurze Vision („cette brève vision“) der Erinnerung verlängert sich ab dem zweiten Absatz in der hybriden Ausrichtung synekdochischer Inschrift, die eine metonymische Metaphorik zum Zwecke zynischer Entlarvung integriert und so ein sehr subtile Wirkungspotenzial entfaltet. So gerät der zweite fokussierte Inbegriff der Telegraphenkabel, die die „lange Straße“ überziehen, in seiner übersetzten Bezugsetzung zum Kommunikationsbedürfnis der Landbevölkerung (und verstärkt durch den komisch wirkenden Vergleich der Telefonmasten als Kronleuchter) zur Geste metonymisch-metaphorischer Verlängerung, die den prekären Berührungs punkt von Leben und Starre sogleich kynisch kontrastiert. Die folgende Fortführung der Szenerie im Bild des Vogelschwarmes, der sich auf den Telegraphenmasten niederlässt, integriert eine zusätzliche Momentaufnahme, die mit der in der klassischen Rhetorik herausgestellten, synekdochischen Dialektik von Vergrößerung und Verminderung spielt.²⁰⁰ Die Vogelwolke als Zeichen schlichter Anmut²⁰¹, die sich in der singulär verminderten Optik der lebendigen Vielzahl einstellt, wird an dieser Stelle kontrastiert mit der pluralisierten Metapher der Vögel als „schwarze Kugeln“, die im Zeichen punktuell-situativer Erhabenheit²⁰² das Bild belebend vergrößert und auf bizarre Weise ergänzt.

Die Begegnung mit dem Tod entfaltet sich im Folgenden konstant zu einer Grenzbegehung fragmentarischer Erinnerung, die sich zum einen mittels der Kraft der legendenhaften Topisierung symbolisch auflädt und die zum anderen mehr und mehr in eine grotesk-ironische Stigmatisierung des habitualisierten ruralen Lebensraumes einmündet. Der gesamte récit variiert solchermaßen synekdochische Fragmente unterschiedlicher Provenienz und führt sie an eine Grenze mystischer Vitalisierung oder aber entgrenzt sie als Insignien von Zeremonie und Ritual. Der erste Teil nimmt dabei eine verlangsame Annäherung an den Sarg als realer gegenwärtiger Ort des Körpers des Verstorbenen vor. Dabei schreitet der Blick von der Außenansicht der „longue rue“ des *incipit* voran zum Hofportal in den Hof der Eltern Alains und von dort in deren Küche.²⁰³ Die reale visuelle Annäherung wird sodann unterbrochen und überlagert von einer Passage mit Einschüben aus Erinnerungen an Alain, mit antizipierten Bildern von der Beerdigungszeremonie sowie mit assoziativen Reflexionen, die die Thematik des erinnerten Lebens im Angesicht des Todes auf unterschiedlichen argumentativen Ebenen verknüpfen. Von der Küche, die als zentraler Aufenthaltsort ländlichen Tageswerkes einen

¹⁹⁹ *L'Enterrement*, 23.

²⁰⁰ Vgl. dazu Quintilian, *Ausbildung zum Redner*, VIII, 6, 19-22, 265; *Rhetorica ad Herennium*, IV, 33.

²⁰¹ Vgl. *Rhetorica ad Herennium* IV, 33.

²⁰² Vgl. zur Situativität der Erhabenheit Ps.-Longinos, *Vom Erhabenen*, 18, 1. Die erhabene Leidenschaft des Moments wird hier verstanden als eine „gedrängte Gewalt“ (ebd., 1, 1).

²⁰³ Vgl. *L'Enterrement*, 13-16.

real-lebendigen wie bizarr stilisierten Lebensraum kennzeichnet²⁰⁴, steigert sich die Betrachtungsebene, wenn es in den Salon geht, dem als ‚gute Stube‘ ein ebenso gesteigertes Ritualisierungspotenzial zukommt, das ihn als einen zeremoniellen Raum markiert. In dem bizarr zugespitzten Deskriptionsraum des Salons²⁰⁵ scheinen die realen Personen, die diesen Raum nur in kleinen Gruppen betreten dürfen, hinter der Fülle der ausgestellten rituellen Gegenstände (Familienbilder, Bilder Alains, Blumengebinde zur Beerdigung) zu verschwinden, „[...] comme si avec les fleurs on était un élément cohérent du tableau.“²⁰⁶ Während die Photographien der Lebenden hier als Masken des Todes erscheinen²⁰⁷, wird die Begegnung mit dem verstorbenen Freund im Sarg zum bewussten Erleben der Unsagbarkeit des Todes. Das Erlebnis oszilliert dabei zwischen der Einstellung dissimulativer Ironie, die die Zeremonie des zurecht gemachten Toten an der imaginären Betrachtung einzelner Körperteile als sinnloses Ritual entlarvt²⁰⁸, über die volkstümlich-groteske Entgrenzung des Unbegreiflichen²⁰⁹ bis hin zu einer fantastischen imaginären Öffnung der Begegnung mit dem Bekannt-Unbekannten in die Stillage der Legende: „[...] la mort on sait ce que c'est, on croit, mais quand on est devant ça ne met pas à l'aise, dans sa boîte il devait flotter à mi-hauteur le copain et pas reposer sur le fond c'était pas possible.“²¹⁰ Das Unbehagen zwischen Leben und Tod, dass direkt zu Beginn des récit als affektive Haltung in der binnentextuellen Diskrepanz angezeigt wurde, beschließt den ersten Teil und offenbart seine unaufhebbare diskursive Verstrickung, bedient sich doch die lebendige Reinskription mit dem Mittel der Legende des selben ritualisierenden Instrumentariums, das in der Form der Verhärtung des sozialen Lebens in der Zeremonie konterkariert wird. Die poetisch-inventive Symbolisierung entspricht so im Kern der Symbolisierung als Akt soziokultureller Aneignung und ist für den Erzähler offenbar nur als vitalisierende Diskursform zu retten in der Anlage einer narrativ gebrochenen Lebenserzählung, die in *L'Enterrement* erneut eine laterale Linearität aufweist.

Der zweite und dritte Teil des récit belegen für die diskursive Einschreibungspraxis weiterhin ein kontinuierliches Pendeln zwischen metonymischen Formen der Existenzüberhöhung in Konvention, Ritual und Zeremonie und synekdochischen Formen partieller Teilhabe am gebrochenen Ganzen. Vom Ende symbolisch fixierter Gesellschaftsdiskurse her gibt sich das exordiale Erzählen ein Ethos des ‚inneren Exils‘²¹¹. Dem als heuchlerisch und falsch gekennzeichneten „besoin de se purifier ensemble sous le code“²¹² stellt der Erzähler die bescheidene Praxis der „exercice de la mémoire“²¹³ entgegen. Es ist dies eine Praxis

²⁰⁴ Vgl. z.B. ebd. 26f.

²⁰⁵ S. ebd., 55-58.

²⁰⁶ Ebd., 56.

²⁰⁷ Vgl. ebd., 58.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Ebd., 58 : „[...] la mort ça tenait donc dans une caisse en bois, ça faisait quand même drôle de le savoir là le copain, et qui ne disait plus rien [...].“

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. ebd., 80.

²¹² Ebd., 68.

²¹³ Ebd., 76.

symbolischer Aufladung von „détails agrandis“²¹⁴. Das Ganze der Anschauung, des subjektiven Weltverständens resultiert daraus als ein „ensemble de détails“²¹⁵. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Erinnerung des Erzählers an die regionale Musikkapelle, die sich ihm nicht in einer Gesamtsicht zeigt, sondern einzig in der Überbetonung eines visuellen Details gelingt: „Je ne m'étais souvenu peut-être avec une telle précision des musiciens qu'à cause de l'organiste aux mauvaises dents, dans un de ces brefs instants où perception et vision prennent un peu d'avance sur les fonctionnements conscients.“²¹⁶ Der Inschriftion generell als überlagerndes, gebrochenes Sagen eines allegorisch erstarrten Ortes²¹⁷ eignet das verschachtelte Verstehen der Synekdoche. Sie funktioniert durch die belebende Doppelung des Selben, durch die visuelle Fokussierung des bereits In-begriffenen. Im Zeichen der realen Beziehung, die der synekdochische Teil zum Ganzen hat, ergibt sich so ein ‚effet de réel‘, der seine verehrte Natur offen anzeigt. Gemeint ist die aisthetische Ästhetik der Ametropie, das heißt der Fehlsichtigkeit, die bei Bon konstant und mit autobiographischer Einfärbung als Kurzsichtigkeit auftritt.²¹⁸ Die Kurzsichtigkeit bedingt sowohl den allegorischen Effekt des ganzheitlich düsteren, weil unscharf wahrgenommenen Dekors wie sie die Notwendigkeit des übermäßigen Annäherns der Objektwelt, eine Optik des Zooms mit sich bringt. Gerade aus der Not des Zuviels oder Zuwenigs an Sicht wird in der ästhetischen Reflexion die Tugend des visuellen *surplus*, öffnet der Zoom von Details den entscheidenden momentanen Zwischenraum im Sinne eines Vorsprunges der Sinne vor der Rationalisierung der Perzeption: „[...] dans un de ces brefs instants où perception et vision prennent un peu d'avance sur les fonctionnements conscients.“²¹⁹

Zwei Träume des Organisten der Musikkapelle²²⁰ sowie das Faszinosum des örtlichen Kirchengemäldes von Chaissac²²¹, das ein über großes, zernarbtes Totengerippe auf einem Altar zeigt, öffnen in symbolischer Überhöhung einen Imaginationsraum, in dem das schlichte Wissen um den Tod ein Lebenscredo stiller Modestie befördert: „Tu soulèves, mariage, t'enfones, deuil [...].“²²² Ein neu erinnertes Ethos der Kunst als Mahnerin und Wächterin dieses Wissens ist hier impliziert. Die Kunst sekundiert die individuelle Einschreibung als *sophia* einer Schule des Leidens, das heißt „une école de la souffrance acceptée et détournée“²²³. Die optische Deformation der Kurzsichtigkeit führt dabei zu einem realistischen Blick des genauen Hinsehens, gewährt aber zugleich ein emotional beruhigend wirkendes Filtern der Gesamtsicht. Daraus resultiert letztlich in *L'Enterrement* ein abgemildertes traumatisches Weltverständen, das das uneinholbare Leiden an der Spaltung der

²¹⁴ Ebd., 76.

²¹⁵ Ebd., 23.

²¹⁶ Ebd., 62.

²¹⁷ Hier in der folgenden Ansicht des Dorfes : „le village une masse peu à peu égale et compacte“, ebd., 46.

²¹⁸ Die Kurzsichtigkeit wird als Motiv wirksam ebd., 73, 83f., 104.

²¹⁹ Ebd., 62.

²²⁰ Vgl. ebd., 81f. u. 116ff.

²²¹ Vgl. ebd., 87ff.

²²² Ebd., 128.

²²³ Ebd., 93.

subjektiven Identität in die epiphanische Sicherung zyklischer Reinskription zu führen vermag. Die beiden Träume des Organisten, der mit der symbolischen Schärfe nokturnen Sehens und im physischen Zustand hypnotisierender Paralyse sich selbst als fliehende²²⁴ respektive gespiegelte Silhouette²²⁵ gegenübersteht, schreiben die Narration erneut ein in eine Dialektik von Eros und Thanatos. Dem Erschrecken vor der sich spiegelnden Dissimulation der eigenen Identität - „cette dissemblance à l'intérieur de l'identité“²²⁶ – sekundiert vom Wunsch des Sich-Entziehens, folgt die Sehnsucht des Eindringens und Überlagerns der geteilten Identität:

Et dans le moment même où il parvenait à repousser la figure de rêve, pris d'un sentiment terrible de manque. L'effrayait la certitude parallèle qu'un arrachement suprême avait été à sa portée, que la même force haineuse qui l'avait aidé aurait pu, autrement tournée, le confondre pour jamais avec la figure du miroir.²²⁷

Die Erhabenheit einer „immobilité géante“²²⁸ vermag so einzig in der ästhetischen Überlagerung des Selben die *Leidenschaft* realer Existenz als eine Dialektik von Liebes- und Todessehnsucht aufzuheben und einem erinnerten, schlichten Lebensethos zuzuführen. Die narrative Exordialtopik zeigt sich als ein Spiel mit den Teilen eines unsagbaren Ganzen. Die diskursive Binnenbegegnung erscheint dabei als Grenze zwischen Leben und Tod, Liebe und Haß („la force haineuse“). Die Erfahrung gebrochener Identität als Normalzustand führt in einen Symbolraum des Binnentextes, in dem die ästhetische Überhöhung einen kompensatorischen Freiraum existentiellen Vertrauens bereithält. So urteilt der Organist abschließend über seine Kurzsichtigkeit: „[...] mais ce phénomène d'une vue latérale nocturne meilleure que pour la moyenne des hommes était pour lui un étonnant élément de confiance, et une compensation utile [...].“²²⁹ Der ästhetische Eros doppelt hier die reale Todessehnsucht, verhindert den letzten Schritt einer Existenz in Not, wie Alain ihn getan hat: „Il faudrait la décision de se quitter soi-même aux frontières des possibilités du rêve, finit l'organiste [...].“²³⁰ Das Vertrauen in die Kraft der Kunst bleibt in *L'Enterrement* nicht ungebrochen.²³¹ Das Ethos momentaner Erleichterung durch die imaginäre Ausschmückung erinnerter Fragmente verweist stets auch auf den eigenen illusionären Zustand. Ein romaneskes Erzählen, das sich gemäß der Disposition an diese exordiale Logik anschließen müsste, wird sich zunächst nur in dem engen Zwischenraum zwischen den Polen dissimulierter Gesamtsicht und simulierendem Affektbedürfnis des Einschreibenden ansiedeln können.

²²⁴ Vgl. ebd., 81f.

²²⁵ Vgl. ebd., 116ff.

²²⁶ Ebd., 116.

²²⁷ Ebd., 117.

²²⁸ Ebd., 118.

²²⁹ Ebd., 84.

²³⁰ Ebd., 118.

²³¹ Siehe etwa die ironische Kommentierung dieser zitierten Passage durch den Erzähler, ebd., 118.

B.3.4.3. Topographie der Division: Narrative *confirmatio* und ihre affektiven Zurückweisungen/Erinnerungen (*Prison* und *Paysage fer*)

...constater l'abandon, F. Bon, *Paysage fer*, 89.

Dem Fingierungsakt als ein Grenzgang binnentextueller Einschreibung eignet bei François Bon ein geschärftes Bewusstsein von seiner immanenten argumentativen Dialektik, die Chaïm Perelman mit dem Begriff der ‚quasi-logique‘²³² bezeichnet hat. Wird das Erzählen zur Bewegung zyklischer Doppelungen stilisiert, so öffnet es mit der deskriptiven Benennung der Welt einen angrenzenden Raum impliziter affektiver Zurückweisungen. Affektive Befindlichkeit wird so zu einer wirksamen, angespielten und umspielten Scheinlogik innerhalb eines geschlossenen argumentativen Systems. Mit der synekdochischen Optik in *L'Enterrement* ist bereits ein fundamentales Element einer ‚gespaltenen‘ Argumentation aufgewiesen, die im Sagen (*le dire*) jeweils auf ein so bereits Gesagtes (*le dit*) anspielt und dadurch die Wirkungskraft der Strategie exemplarischen Vor-Augen-Führens mit der enigmatischen Persuasion unausgesprochener Beweggründe verbindet. Die für jede Argumentation so zentrale Verbindung der Effekte mit ihren Ursachen erhält vor dem Hintergrund dieser Konstellation der Doppelungen eine partikulare und eigenartige Prägung. In dem récit *Prison*²³³, der das für Bon fundamentale Thema der Gewalt und des Gefangenseins erneut auszutarieren sucht, geht es wiederum nicht um eine judiziale Bewertung der nach geltendem Recht unstrittigen Fälle krimineller Gewalt, wenn auch Ursache und Wirkung sozialer Missstände und ihrer kriminellen Energie stets sichtbar werden. Der diskursive Reiz liegt hier in der Überlagerung der an den Randzonen stets problematischen, subjektiven Weltbegegnung durch einen ästhetischen Filter, der die Fallbeispiele individuellen Leides überhöht zu einem fundamentalen, prekären Wissen um die menschlichen Existenzbedingungen. Hinter einer Vielzahl kasuistischer Erinnerungen und Aufdeckungen verbirgt sich der Erzähler als ein „dépositaire provisoire“²³⁴, dessen narratives Anliegen immer weniger ein Verweilen beim Einzelfall erlaubt. Er inszeniert vielmehr eine Listung tragischer individueller Vorfälle aus dem Gefängnisleben, die durch die Erinnerungsprotokolle der jeweils beteiligten Gefangenen, mit denen der Autor seine *ateliers d'écriture* durchführt, sowie durch die von der Deskription ausgelösten Erinnerungen des Erzählers in der Form von *mises en abyme* ausgefüllt werden. Gerade in der Pluralisierung der vorgeführten Einzelschicksale aber liegt ein wichtiges Mittel zur Überwindung des in der Romanform angetroffenen Dilemmas, in der Amplifikation einzelner Kasus die Einschreibung einzig als eine zynische Doppelung des allegorisch verhärteten Welttextes vornehmen zu können. Nur die konsequente Fragmentarisierung subjektiver Logik und

²³² Vgl. C. Perelman (1977, ³1997), 69-94.

²³³ Bon, *Prison*, Lagrasse 1997.

²³⁴ Ebd., 15.

Iteration verhindert den in den Romanen noch dominanten, metonymischen Erzähleffekt einer subjektiven Kontiguitätserfahrung.

Prison inszeniert eine konsequente ‚pars pro toto‘-Ästhetik, in der gerade aufgrund der Pluralisierung der Schicksale von gescheiterten Alltagshelden nicht die dramatische Katharsis durch die Betonung des Lebens als tragischer Weg von Verkettungen vorgeführt wird, sondern im Zuge rigoroser Fokussierung des Partikularen das Ganze jenseits des Subjektiven sichtbar wird. Die Isolierung des Einzelnen an der Grenze der Einschreibung entgrenzt die argumentative Praxis der rhetorischen *dispositio* insofern, als sie die Vorüberlegungen bezüglich der topischen Divisionen des Erzählstoffes zum Urgrund des Erzählens selbst macht und zu keinem Abschluss kommen lässt. Erzählen als Iteration absoluter Division erst erlaubt die symbolische Öffnung, die das partikulare narrative Element als ein isoliertes Konkretum an ein enigmatisch bleibendes Wissen vom Ganzen anbindet.

Der erste Abschnitt von *Prison* mit dem Titel *Pour un motif futile*²³⁵ ist ein gutes Beispiel für die hier implizierte Auflösung der topischen Kontraste und mithin für die symbolische Überhöhung der pragmatischen Dialektik von Konfirmation und Refutation. Hier wird der jugendliche Strafgefangene Brulin in der Erzähloptik direkt mit seinem Mörder Tignass konfrontiert. Die Zusammenschau der Lebenstragik von Opfer und Täter löst die traditionelle judiziale Optik individueller Schuld auf in ein intersubjektiv gültiges Motivnetz, in dem auch der Täter als Opfer erscheint vor der höheren Instanz des Schicksals. Die dramatische causa des persönlichen ‚Fehlers‘ wird zu einer ubiquitären Lebensbedingung, der Ort der subjektiven Abweichungen zum reflexiven Raum der vitalen Erinnerung. Bon bezeichnet diese Ästhetik der Auflösung der propositionalen Logik des Erzählens als ein ‚Ignoranzprinzip‘²³⁶, dessen Intention in der Aufhebung der Zeit liegt. Die Pluralisierung des Einzelschicksals im Mittel der absoluten Trennung bezweckt bei ihm solchermaßen (und durchaus im Sinne von Deleuze) die Fokussierung einer reinen, autoreferentiellen Effektverkettung: „[...] la coupe, d'un item à l'autre de l'inventaire, entraîne que la phrase ne s'interroge pas sur ce qui la précède et ce qui la suit. Son surgissement s'organise depuis un centre de gravité qui, étant celui de son objet unique, n'appartient qu'à elle seule.“²³⁷ Besonders deutlich wird die narrative Strategie der Verknüpfung von Effekten in dem Abschnitt *Cinquante-trois fois la faute*²³⁸. In diesem narrativen Inventar jugendlichen Fehlverhaltens vermischen sich konfirmative und refutative Perspektivik. Die pädagogische Aufgabe der Betreuer, die in der erneuten Anbindung der Gefangenen an die Gesellschaft liegt, entgrenzt sich im récit. Aus der judizialen Logik der „liaison du dedans et du dehors“²³⁹ resultiert in der berichteten Verknüpfung unzähliger Erlebnisprotokolle der Gefangenen selbst die Auflösung der refutativen Logik in der repetitiven Verkettung allzumenschlicher

²³⁵ Ebd., 7-29.

²³⁶ *Tous les mots sont adultes*, 61: ‚ce principe d'ignorance‘.

²³⁷ Ebd., 23.

²³⁸ *Prison*, 45-66.

²³⁹ Ebd., 50.

Bestätigungen krimineller Vorgänge. Die Auflösung von Zeit bedingt eine paradoxe Ansicht jeglicher Kausalität. Der Moment subjektiven Lebens wird zu dessen absolut autarkem Teil, Handeln resultiert daraus als ein je plötzliches Tun und spiegelt sich in der kynischen Ästhetik unbegreiflicher wie unhintergebarer persönlicher Freiheit. So münden die dreiundfünfzig Bestätigungen krimineller Abweichungen im Zeichen paroxystischer Entgrenzung des Gleichen ein in die erhabene Ansicht des Punktums: „L'éénigme qu'on se pose par rapport à sa propre existence en un lieu et un temps singuliers, nul témoin ne pourra vous en éclairer, soi-même on ne saura pas.“²⁴⁰ Die absolute Division wird hier letztlich zu einer literarischen Erinnerung an das Ethos menschlicher Freiheit und ist geknüpft an ein implizites Plädoyer für Nachsicht.

Erzählte Divisionen geraten in der linearen Sicht zu synkopischen Rhythmisierungen partikularer Einschreibungen in den Welttext. In dem Abschnitt *L'idée de la route*²⁴¹ reflektiert der Erzähler dies am Beispiel des Gefangenen Ciao und seinem unermüdlichen Reisedrang. Die narrative Iteration wird hier zu einer ‚Tonleiter des Realen‘²⁴², zu einer Binnenmimetik emotional aufgeladenen Verstehens des je individuellen Existenzweges mit der Reaktion der Flucht: „[...] rouler pour le principe ou l'art de rouler et laisser derrière soi ce qu'on ne veut plus voir [...].“²⁴³ Die dichterische Sprache inszeniert einen protokollarisch rhythmisierten Gesang²⁴⁴, der die übliche Praxis der Verdeckungen eigener Schuld überführt in eine orphische Simulation vorhersagbaren Schicksals. Diese setzt die Tautologie der pluralen Einschreibungen gegen die Allegorie des Welttextes und jeweils neu im Wissen darum, dass ein Weltverstehen als Textlogik jede Einschreibung immer nur an Endpunkte ein und derselben Textualität zu führen vermag. Die straffälligen Alltagsprotagonisten werden so zu kleinen Helden stoischer Bewältigung des Lebens, so sie, wie Ciao mit seiner ‚Reisephilosopie‘, die Kraft zur perpetuiert zyklischen Reinskription finden: „Voyager, je cherche voyager, bouger, m'échapper. Il faut que je m'échappe, seul, loin de tout le monde. Il faut que je conduise et c'est comme une nouvelle vie, une vie à moi. Et chaque fois ça se termine au même endroit.“²⁴⁵

In dem récit *Paysage fer*²⁴⁶ führt François Bon seine narrative Reiseästhetik konsequent fort und knüpft die neue Erzähllogik direkt an das inventive Muster, das oben bereits am Beispiel des récits *Autoroute* vorgezeichnet wurde.²⁴⁷ Die in diesem Kapitel verfolgte, dispositive Erzähllogik der partiellen Inskription erhält in genau jenem Moment der Öffnung hin zu einer synekdochischen Pluralität, die die metonymische Geschlossenheit des allegorischen Welttextes je punktuell als *mise en abyme* zu entgrenzen vermochte, einen inventiven

²⁴⁰ Ebd., 64.

²⁴¹ Ebd., 67-81.

²⁴² Ebd., 69 : ‚les gammes de réel‘.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. zum ‚chant‘ ebd., 73.

²⁴⁵ Ebd., 74.

²⁴⁶ Bon, *Paysage fer*, Lagrasse 2000.

²⁴⁷ S. oben Kap. ???, ???

Charakter. Erzählerische Mittel wie das Protokoll und die Liste²⁴⁸ werden am Punkt ihrer von der Avantgarde erprobten Wirksamkeit der Auflösung des Bestehenden abgeholt und symbolisch neu aufgeladen. Der Eingang des Narrativen in eine neue Legitimation nach der Moderne zeigt sich gerade in *Paysage fer* deutlich an in einem Symbolraum von ‚wiederholter Rückführung‘ des Konkreten vor das geistige Auge. So heißt es dort im incipit: „Récurrence et répétition : chaque semaine, même minute, surgissement d'une même image, trop brève pour être retenue. Mais comme cette peau humaine d'un pays, image fréquentée, construite.“²⁴⁹

Die Fixierung des Raumes der 352 Kilometer langen Zugstrecke von Paris nach Nancy, der an dem Erzähler aus dem Zugfenster betrachtet vorbeizieht, erreicht dabei gerade wegen der pluralisierend wirkenden Geschwindigkeit der perzeptiven Angrenzungen die Möglichkeit iterativen Erzählens, ohne in die diskursive Falle metonymischer Sinnfixierung zu geraten. Das aktuelle Phänomen der allgegenwärtigen Beschleunigung der Zeit durch technische Errungenschaften wird hier ästhetisch fruchtbar. Die erinnerte Simulation eines Weges in der Erzählung überwindet dabei im Zuge spielerischer Simulation die Kontiguitätserfahrung des Subjektes. Das Subjektive erscheint aus der Hinterhofperspektive, die der vorbeifahrende Zug eröffnet. Erzählen wird hier zu einem intimen Akt rückwärtigen Sehens und befördert durch die rhythmisierte Iteration des Wahrgenommenen den alten Traum vom mimetischen Verstehen:

[...] s’interroger sur cette fascination même que voir depuis le train provoque, par les effets de compression et de vitesse, par cette illusion surtout d’un monde dont on est le provisoire voyeur d’une intimité par l’arrière offerte, surgirait simplement le vieux rêve d’une proximité de la représentation mentale aux choses [...].²⁵⁰

Die unverfälschte Vision des Flüchtig-Realen befördert in ihrer brüsken Erscheinung einer kynischen Provokation den wundersamen Enthusiasmus eines Verstehens in Freiheit, „le prodigieux sentiment d’évidence à quoi atteint ce monde qui ne vous demande rien, vous laisse si tôt repartir.“²⁵¹ Erzählen gestaltet sich aus dieser Perspektive (und im Andenken des Erzählers an Simenon) als eine ‚Magie hartnäckiger Repetition‘.²⁵² Das bereits im Titel aufgerufene eiserne Zeitalter, *le paysage fer*, wird stilisiert zu dem Erzähldekor einer an ihrem Ende angelangten Epoche der modernen Industrialisierung. Das Schreiben zeigt sich als eine schöne Spur des Gesagten, die im Akt des Sagens die Fragmente der alten Welt in den Suspensionsraum einer ‚Landschaft der Menschen‘ überführt, an einen leeren Ort²⁵³ von dem aus eine neue Epoche humanen Weltverstehens aber möglich wird:

²⁴⁸ Vgl. *Paysage fer*, 85.

²⁴⁹ Ebd., 9.

²⁵⁰ Ebd., 84.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. ebd., 85.

²⁵³ Vgl. ebd., 80 : „Enfin, tout ce temps qu'on roule, beauté du monde orange des villes dans la nuit mal défaite, la masse si pesante de toutes choses de ciment autour de ceux qui y vivent, et dont le train indique la trace sans qu'eux-mêmes se montrent (une fenêtre ouverte sur une pièce vide).“

[...] paysage fer, mais c'est bien ce qu'on voulait, et que sur les quarante [photographies, Vf.] qu'on a serrées dans une grosse enveloppe on retrouve Tréfileurope et Sarreguemines Bâtiment, la rue vide qui s'en va vers Scrupt, le café Laurain à Foug et la cimenterie à Sorcy qui monte plus haut que le ciel, les jardins ouvriers et le dancing L'Evasion à Toul, ou plus tôt cette énigmatique usine au bord du canal et l'entrecroisement des voies d'eau, et que ce qu'on a écrit, on le vérifie ainsi, a bien fondement dans le paysage des hommes.²⁵⁴

Der liturgische Charakter dieser Erzählpassage, in der die artifizielle Verkettung des Konkreten als ein reales Abbild des Überkommenen direkt zu einer Momentaufnahme des Menschlichen schlechthin stilisiert wird, ist deutlich. An diesem Punkt geht François Bon, der im Kreise der jungen Erzähler Frankreichs am ehesten das Erbe der literarischen Avantgarde pflegt, zugleich weiter als seine Schriftstellerkollegen über die Erzählintention dissimulativer Entblößung der literarischen Moderne hinaus, verbindet sich gerade in seinem Werk das postmoderne Anliegen fragmentarischen Weltzerspielens mit der inventiven Hoffnung auf eine neue Sagbarkeit der Gegenwart.

²⁵⁴ Ebd., 81f.