

Martina Stemberger (Wien)

"... le Balzac du XXI^e, ce sera un auteur de série"?
Klassik & Netflix: Zu Despentès' *Vernon Subutex*

Abstract

According to Virginie Despentès, "[...] le Balzac du XXI^e, ce sera un auteur de série, genre *The Wire*". Balzac goes Netflix (or, in this case, HBO)? As a 21st century 'comédie (in)humaine', Despentès' own *Vernon Subutex* (2015/2017) evolves in a dynamic zone of tension between (so-called) high and popular culture, canonical tradition and digital mediality: instantaneously (and somewhat stereotypically) situated, by numerous critics, in Balzac's lineage, it epitomizes, at the same time, a new type of 'Netflix literature', co-shaped by an aesthetics of digital TV seriality. After some preliminary reflections on the insistent search for a 'new Balzac' in contemporary French literature and on Despentès' specific status between marginality and mainstream, this article explores various facets of her multi-layered trilogy: an extensive social and media novel, *Vernon Subutex* is also a sophisticated meta-novel, anticipating its metamorphoses across the media. An analysis of the trilogy's adaptation history in theater and TV proves particularly enlightening: by contrast, the *Vernon Subutex* TV series (2019) vividly illustrates the creative and ideological potential of a literary narrative that finally propels us, in the company of Balzac, on a transmedial journey "au crépuscule du troisième millénaire".

"[...] le Balzac du XXI^e, ce sera un auteur de série, genre *The Wire*", so Virginie Despentès (Einhorn 2015) unter doppelter Bezugnahme auf den französischen Kanon und jene von 2002 bis 2008 produzierte US-amerikanische Krimi-Drama-TV-Serie, die der *Daily Telegraph* (2009) als "arguably the greatest television programme ever made" würdigt; "deliberately dense, dark and difficult to watch", knüpft *The Wire* in der Tat intendiert an den Roman des 19. Jahrhunderts an: "Our models are the big Russian novels [...] and also writers like Balzac. We're trying to do with modern-day Baltimore what Balzac did with Paris, or Dickens with London", wie David Simon das Konzept seiner "visual novel" erklärt (ebd.).¹ Balzac goes Netflix – bzw. in diesem Fall HBO? Zwischen klassischem Kanon und Digital-TV-Produktion tut sich hier ein hoch-/populärkulturelles Spannungsfeld auf, das zur medientechnisch aktualisierten Reflexion über eine "Ästhetik der Serialität" (Eco 2001: 174) zwischen *Comédie humaine* und heutigen *Dallas*-Deszendents ("Balzac ist ästhetisch zweifellos interessanter [...]. Aber beide benutzen dasselbe Erzählmuster", ebd.: 170) einlädt. Die "charmes et [...] horreurs du principe de sérialité" (Lyon-Caen 2003: 272) illustriert mit seinen rekurrenten Figuren (vgl. Labouret 2005) und "structures reparaissantes" (Labouret, zit. nach Massonnaud 2016: 244), seiner "sérialité infinie" (Leuilliot 1982: 257) und strategischen "parution programmée" (Massonnaud 2014: 15, zit. nach Vago 2015: 2) bereits das Balzac'sche Projekt, in dessen Nachfolge Despentès' Trilogie von Anfang an situiert wird. Als "une 'Comédie Humaine' de notre temps" (Houot 2015), als "Comédie humaine 2.0" (Debrocq 2017) oder "a kind of *Comédie humaine* for the twenty-first century" (Elkin 2018) wird *Vernon Subutex* (2015/2017) zelebriert; zugleich handelt es sich um ein stark von der TV-Serienkultur geprägtes

¹ Nicht zufällig inspiriert *The Wire* eine parodistische Meta-réécriture in Form einer zunächst online publizierten pseudo-viktorianischen illustrierten "serial novel". Zum Zehn-Jahres-Jubiläum der Serie präsentieren Joy DeLyria und Sean Michael Robinson *The unWired World of H.B. Ogden* (2012), re-auratisierte HBO-Reinkarnation: "You're well acquainted with Dickens, Tolstoy, Balzac [...] But do you know Horatio Bucklesby Ogden?" (Introduction).

voluminöses Stück "Netflixliteratur" (Thöne 2018), das derart kanonische Tradition und Einfluss digitaler Medialität verbindet: "Balzac + Internet = on aime", so das Resümee einer enthusiastischen Rezension "par le petit bout de la lorgnette numérique" (de la Porte 2017).

Balzac, revisited? Auf der Suche nach dem neuen 'grand roman'

Balzac gleich mehrfach "au pluriel" (vgl. Mozet 1990): Virginie Despentes ist, glaubt frau der französischen Kritik, nicht der einzige 'Balzac' in der Literatur des *extrême contemporain*. Mit diesem Etikett – mittlerweile, so Goergen (2018: 165), "un véritable 'mot de passe' pour le lecteur du XXI^e siècle" – werden auch andere Autoren versehen: Mathias Énard, der mit PR-trächtiger Selbstironie eine durch die entsprechende Physis favorisierte Balzac-*posture* kultiviert (ebd. unter Verweis auf Leménager 2015), Houellebecq-Spezialist Aurélien Bellanger (2010) mit seiner *Théorie de l'information* (2012; vgl. Goergen 2018: 180) und vor allem Houellebecq selbst, "grand romancier [...] du capitalisme à l'agonie" (Maris 2014: Backcover) und insofern direkter Nachfahre Balzacs als "literary sociologist" (Pasco 2016) des einstigen "capitalisme triomphant" (Maris 2014: Backcover): "Houellebecq est à la société mondialisée ce que Balzac est à la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet" (Viard 2011: 94).

Houellebecq spinnt die Balzac-Referenz quer durch sein Œuvre aus, Kontrapunkt zu einer von zunehmender "storysation" (Salmon 2007: 35, 110) und zugleich narrativer Desintegration geprägten Gesellschaft (Stemberger 2013b: 314f.). In *La Possibilité d'une île* (2005) räumt "Daniel 1" ein, weder "Balzac" (Houellebecq 2007: 378) noch "un personnage balzacien" (ebd.: 29f.) zu sein, allenfalls reicht es zum "balzacien *medium light*" (ebd.: 148). Über Balzac verhandelt Houellebecq sein heikles Verhältnis zum Nouveau Roman und insbesondere Alain Robbe-Grillet, als Absolvent der gleichen agronomischen Grande École ironisch adressierter "camarade": "Nous étions je pense absolument sincères: lui dans sa détestation de Balzac, moi dans mon amour; lui dans son mépris de ma littérature, moi dans mon mépris de la sienne" (Houellebecq 2009: 279).

Ebendiese in mancher Hinsicht reduktive Dichotomie – Realismus vs. Nouveau Roman (vgl. Goergen 2018: 165) – umreißt den Kontext auch der einigermaßen obsessiv anmutenden Suche nach einem "nouveau Balzac" (Jourdan 2016): "Ich weiß nicht, was die Kritiker mit Balzac haben. Aber den sehen sie jedenfalls nicht nur in mir. Seit vier, fünf Jahren geht das so. Sie entdecken ständig einen neuen Balzac. Auch Houellebecq halten sie für Balzac. Houellebecq – Balzac? Wirklich nicht", wie Despentes ironisiert (Martini 2017).

Symptomatisch das im März 2007 in *Le Monde* publizierte, bis heute produktive Manifest "Pour une 'littérature-monde' en français", dessen Unterzeichner*innen nicht nur für das Ende einer kolonialistisch konnotierten "francophonie" plädieren, sondern auch für die Rückkehr auf die literarisch allzu lange vernachlässigten "voies du monde": "Le monde revient. [...] N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française?" Dieser Wunsch nach einer 'welthaltigen' Literatur, die die Konfrontation mit der gesellschaftlichen Realität riskiert und dabei möglichst aufs große Ganze geht, zieht sich leitmotivisch durch den literaturkritischen Diskurs: "Connaît-on meilleur moyen pour expliquer un monde?" (Vavasseur 2015).

Vor dem Hintergrund der Krisen- und Konfliktszenarien der letzten zwei Jahrzehnte – "Mauvaise nouvelle pour les Français: la fête est finie", heißt es lapidar bei Despentes (*VS 1*: 241) – zeugt der Rekurs auf Balzac und sein Projekt einer "œuvre-monde" (Massonnaud 2014), einer "*Histoire naturelle de la société de son*

temps" (vgl. Vago 2015: 8), von jener nostalgisch gefärbten und zugleich überaus politischen Sehnsucht nach einem 'grand écrivain' in der Tradition des 19. Jahrhunderts, der die zeitgenössische Gesellschaft in all ihren Turbulenzen und Ambivalenzen wenn schon nicht restlos zu erklären, so doch umfassend zu porträtieren vermöchte; derart perfekt präpariert ist das Terrain für die kritische Akklamation anderweitig sehr unterschiedlicher Autor*innen, die sich als neue 'Balzacs' an ein romaneskes Gegenwartspanorama wagen – darunter Despentès: "Cette nouvelle année commence en exauçant l'un de nos vœux: on attendait depuis longtemps qu'un écrivain français signe un grand roman sur l'état de notre société [...]", begrüßt Kaprièlian (2015a) in *Les Inrockuptibles* bereits den ersten Band einer als prospektive "œuvre majeure des années 10", "formidable cartographie de la société française contemporaine" gefeierten Trilogie.

Schon anlässlich der Publikation von *Vernon Subutex 1* wird der Balzac-Vergleich, im Handumdrehen als "something of a journalistic cliché" (Nettelbeck 2018: 199) etabliert, "avec une étonnante régularité" (Goergen 2018: 165) auf und ab dekliniert. "Car vous êtes, Virginie Despentès, notre Balzac, et je ne suis manifestement pas le seul à le penser [...]", begeistert sich der zitierte Xavier de la Porte (2017). "Comme Balzac en son temps avait livré 'une histoire naturelle de la société' de son époque, Despentès scanne celle d'aujourd'hui [...]", bestätigt Houot (2015). "Une comédie humaine d'aujourd'hui dont Balzac pourrait bien se délecter dans sa tombe", verspricht Vavasseur (2015) im *Parisien* – im editorialem Paratext zu Marketingzwecken verkürzt recycelte Formel, so auf dem Backcover der *Livre-de-poche*-Edition (*VS 1*), die Despentès' Antihelden suggestiv als "[l]'ultime visage de notre comédie inhumaine" präsentiert. Aufschlussreich auch die Amateurkritik: "[...] je n'ai jamais lu Balzac, mais *Vernon Subutex* correspond à l'image que je me fais d'un roman balzacien", zitiert Goergen (2018: 165) einen bloggenden Despentès-Fan (Éric Walvarens). Noch transparenter als in der professionellen Kritik fungiert der 'roman balzacien' hier als "*livre-fantôme*" im Sinne Bayards (2007: 140; vgl. Goergen 2011: 59ff.), Balzac als einer jener Klassiker, die man 'kennt', auch ohne sie im Detail – oder überhaupt – gelesen zu haben, denen ihre "aura" (Finkielkraut 2013: 193) und ihre kulturelle Reputation vorausseilen.

Der Topos wird auch *ex negativo* reproduziert, wenn etwa Radisch (2018) in der *Zeit*, skeptisch gegenüber Despentès' romaneskem "Sozialkitsch", die allgegenwärtige Balzac-Assoziation hinterfragt ("Ist Virginie Despentès [...] nun, wie vielfach behauptet, ein weiblicher Balzac des 21. Jahrhunderts? Eigentlich nicht [...]") oder ein anderer Blogger sich von der Überhöhung einer "überschätz[en]" Trilogie und einem "Feuilleton, das schon wieder den neuen Balzac entdeckt haben will", distanziert (Gerrit 2018). Radikal rechnet der Rezensent der rechten bis rechtsextremen *Valeurs actuelles* mit Band 3 der "trilogie ridicule" ("probablement l'un des livres les plus idiots jamais écrits") und der Autorin selbst ("vieille punk embourgeoisée") ab: "Despentès, nouveau Balzac! La comparaison a de quoi faire hurler les étoiles" (Maulin 2017).

Dass sich eben das ehemalige *enfant terrible* Despentès zur "fille de Balzac" und literarischen "dix-neuvièmiste" (Vavasseur 2017 unter Verweis auf Augustin Trapenard) nobilitiert wiederfindet, mag auf den ersten Blick überraschen. Auf dem Weg "de 'Baise-moi' au prix Renaudot" für *Apocalypse bébé* (Vely 2010) und weiter zum eifrig kanonisierten *Vernon Subutex* vollzieht sich ein fundamentaler Statuswandel, ein Wandel auch der auktorialen *posture* (Stemberger 2017, Louar 2018), wobei die Romancière sich als erste nicht nur über ihr früheres Klischee-Image der "meuf destroy de salon" (Taddei 2015) bzw. jene im Gefolge des Skan-

dals um *Baise-moi* installierte "Despentes vachement construite" (Le Vaillant 2004), sondern auch ihren späteren "mainstreaming turn" (Louar 2018: 138) mokiert: "Je me suis beaucoup embourgeoisée, c'est sûr", so Despentes (Castro 2017); freilich: "Nul ne résiste à l'embourgeoisement" (*VS* 3: 308), wie sie im letzten Band einer von diversen "bad boys de salon" heimgesuchten Trilogie (*VS* 1: 92) den zynischen Maxime Chapio erklären lässt.

"... de la merde pour bourges"? *Vernon Subutex* als (Anti-)Bildungsroman

Die schon in *Apocalypse bébé* problematisierte Selbst-Exklusion sozioökonomisch marginaler Figuren (vgl. Stemberger 2013a), die gleich auch jegliche Hochkultur, ja womöglich "l'intelligence" überhaupt als "un truc de riches" ablehnen (*VS* 3: 69), wird in *Vernon Subutex* weiter reflektiert; auf diegetischer wie poetologischer Ebene illustriert Despentes' Balzac-Netflix-Trilogie die experimentelle Aneignung klassischer Hochkultur, die abseits des vermeintlichen bourgeois Privilegs neue Bedeutungsdimensionen und neues politisches Potential gewinnt.

Auch wenn ein Schicksalsgenosse den erst seit kurzem obdachlosen Protagonisten in die Kunst der möglichst einträglichen SDF-*mise en scène* einführt – neben eventuellen (Nicht-mehr-)Haustieren sind hier Bücher Trumpf: "Ça les rend fous. Un SDF qui lit" (*VS* 1: 349) –, ist Vernon selbst zwar ein begnadeter DJ, aber definitiv kein großer Leser; wenn er zwischendurch an die "Liaisons dangereuses" denkt (*VS* 1: 424), ist natürlich von der deutschen Post-Punk-Electro-Band und nicht etwa von Laclos die Rede (der allerdings anderweitig durch den Text geistert: so reinkarniert Céleste den "type Merteuil, une chatte en feu dans un gant de glace", *VS* 2: 218). Die Präsenz von und Reflexion über – auch klassische – Literatur, zwischen deklariertem Zitat und dezenter Allusion, wird über andere Figuren motiviert. Da ist zunächst der frustrierte, rechtsaffine Drehbuchautor Xavier Fardin, intra-textueller Abkömmling François Galtans aus *Apocalypse bébé*, der im ersten Band zwischen Zynga-Poker-Exzessen und sonstigen "jeux idiots" an einem "projet de biopic de Drieu la Rochelle" arbeitet (*VS* 1: 379), in Band 3 zu Bernanos zu switchen überlegt (*VS* 3: 173) und seine Misanthropie in Abgrenzung gegenüber der Plebs weltliterarisch grundiert (*VS* 3: 137), während er selbst "mes classiques" in- und auswendig kennt (*VS* 3: 335); bezeichnende Possessivformel, die auf sein – freilich von seiner baronesken Gattin finanziertes – edles Domizil ausstrahlt: "Et tout, dans ce salon, respire le luxe le calme et la volupté", heißt es unter transparenter Baudelaire-Variation – und in für den Stil der Trilogie charakteristischer interpunktionell reduzierter Syntax – in jener Passage, da Vernon besagten Salon der Fardins betritt (*VS* 1: 81).

Da ist aber vor allem Véronique, "la terrible madame Breton, la prof de français qui n'a pas froid aux yeux" (*VS* 3: 53): Nachdem sie ihre ZEP-Klientel vorerst "Chester Himes, Bunker ou Calaferte, qui n'étaient pas des ouvrages classiques" lesen lässt, ver- und entführt die unkonventionelle Französischlehrerin ihre rebellischen Schützlinge mit Hilfe Rousseaus, "l'avant-garde de la racaille", allmählich auf kanonisches Terrain (*VS* 3: 54f.). Auch der Parcours der einst um Demokratisierung des Literaturunterrichts samt Kanon-Erweiterung bemühten "Véro", mittlerweile trister "pilier de bar à temps complet" (*VS* 2: 53), vollzieht sich in jenem für die Trilogie konstitutiven Spannungsfeld Balzac "Et Internet. Elle n'a pas eu besoin d'attendre les blogs ou Twitter pour avoir des problèmes avec le Web" (*VS* 3: 55). Nach ethanolinspirierten E-Mail-Invectiven gegenüber einem inkompetenten Direktor aus dem Schuldienst längst entlassen, setzt Madame Breton ihre literaturpädagogische Tätigkeit auf der Meta-Ebene im Text fort; über diese Figur, die

sich ihren Sinn für die gleichwohl ironisierte "magie de l'écrit" (*VS* 3: 56) und eine heimliche Liebe zur Poesie bewahrt hat, werden allerlei klassische Referenzen diegetisch plausibilisiert. Bei aller alkoholbedingten Degeneration kennt Véronique Autor*innen und Texte, von denen die anderen Figuren wenig bis keine Ahnung haben (selbst Buchhändler Louis präferiert "le polar couillu", *VS* 1: 164): Thomas Mann und Dostoevskij (*VS* 3: 59, 71), "[s]es poèmes d'Emily Dickinson et d'Alexandra Pizarnik", von ihrem Lebens- und Trinkgefährten Charles als "de la merde pour bourgeois" disqualifiziert (*VS* 3: 43).

Im Rahmen der Publikation von *Apocalypse bébé* kommentiert Despentès ihre eigene Biographie als Leserin, die sich erst allmählich an eine als bourgeois konnotierte "littérature que je n'aurais pas osé aborder auparavant, plus classique" heranwagt (Savigneau 2010). Schon zuvor reflektiert sie ihren Ausbruch aus heteronormativen Routinen als Voraussetzung dafür, endlich 'große' – und als solche rezipierte – Literatur zu schreiben: "Je me sens désormais capable de décoller, d'écrire des livres impressionnants" (Costa 2007).

Marginalität und Mainstream: Virginie, Despentès & Balzac

"Ich habe [...] darauf bestanden, dass auf dem Cover der Bücher mein Vorname nicht mehr auftaucht", präzisiert Despentès ein Jahrzehnt später zu *Vernon Subutex*: "Ich glaube, dass allein ein weiblicher Vorname dafür sorgt, dass weniger Männer dich lesen" (Herpell 2018). Klar in der Tat die Implikationen, wenn *Paris Match* in trautem Nebeneinander "Virginie" und "Houellebecq" porträtiert und erstere für ihren neuen Abstinenz-"teint de pêche" lobt (Schwaab 2010). Zwischen der Renaudot-preisgekrönten *Apocalypse bébé* – Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte Despentès' (im gleichen Jahr 2010 erhält Houellebecq nach langem Hin und Her inklusive wiederholten Verlagswechsels endlich den Goncourt für *La Carte et le Territoire*) – und *Vernon Subutex* verschwindet denn also 'Virginie' vom Cover: Mit ihrer Re-Positionierung als 'Despentès' *tout court* reagiert die Romancière nicht nur auf einen nach wie vor präsenten literaturkritischen wie lektoralen Sexismus, sondern reklamiert auch ihren Platz unter jenen mehr oder minder kanonischen Autoren, die der pränominalen Attribution nicht mehr bedürfen: Despentès & Balzac.

Balzac signiert erst nach dem Tod seines Vaters und dem Erscheinen der frühen Bände der *Comédie humaine* mit einer nachträglich erworbenen familiären *particule*: "[...] c'est maintenant lui, Honoré de Balzac, qui va illustrer un nom et une particule qui sont deux pures inventions paternelles" (Fortassier 2003: Abs. 20). 'Despentès' wiederum – vom Namen des Lyonnaiser Viertels 'des pentes de la Croix-Rousse', wo die zukünftige Schriftstellerin als junge Frau ihrer Tätigkeit als Gelegenheitsprostituierte nachging, inspiriertes Pseudonym: sie habe es ihren Eltern und speziell ihrem Vater nicht zumuten wollen, in Zukunft "le papa de *Baise-moi*" zu sein, wie sie später erklärt (Neuhoff 2010) – steht für eine offensiv revalorisierte, schließlich trotz allem erfolgreich autorisierte Marginalität.

Bereits in dem zitierten Manifest für eine gesellschaftlich engagierte 'littérature-monde' werden Rückkehr zur 'Welt' und soziale/globale Rekontextualisierung assoziiert; Despentès' Trilogie wird wohl nicht zuletzt deshalb so begeistert als neue 'comédie humaine' rezipiert, weil hier gerade kein 'old white European male' am Werk und am Wort ist – 'white European' freilich ja, wobei Despentès im Sinne ihrer Poetik 'situierter' literarischer Wissens² ihre eigene Perspektive und deren

² "Judith Butler a beaucoup compté. Tout comme Donna Haraway", wie Despentès selbst ihre privilegierten theoretischen Referenzen skizziert (Norrito 2015).

Grenzen selbstkritisch reflektiert, so in Bezug auf *King Kong Théorie* als "livre de 'petite Blanche'" (Costa 2007).

Diese postkoloniale Dimension wird in *Vernon Subutex* weiter entfaltet, vor allem rund um die Figur des transparent symbolisch benannten Alex Bleach – schwarzer Rockstar, seiner Sozialisierung in der französischen Provinz nach "un Blanc comme les autres", ja sogar parodistisch "un descendant des Gaulois", von einer Kurzzeitpartnerin, "intense sur les questions postcoloniales", verspätet in Fanon & Co. initiiert (*VS 2*: 142f.); aber auch um die säkular erzogene Aïcha, die als junge Erwachsene den Islam wiederentdeckt – zur Verzweiflung ihres Vaters und unter hypokriten Toleranzbekundungen französischer Freunde, die Sélim mit ihrem naiven "exotisme", ihren "arguments imbéciles. De l'importance de l'identité post-coloniale" den Rest geben: "[...] sa fille à la mosquée, il veut bien qu'on lui explique en quoi elle est en train de s'émanciper du colon [...]" (*VS 2*: 169f.).

Auch mit ihrem gezielt positiven Porträt zweier Transpersonen verfolgt Despentès erklärtermaßen eine gewisse politische Agenda: "Ça me plaisait de donner une image positive des trans, qui sont assez peu représentés dans les romans mainstream et [...] volontiers pathologisés. Dans les faits, changer de sexe est une aventure plus complexe, mais je fais ce que je veux dans mes romans [...] Allez vous faire foutre les anti-gays et compagnie" (Einhorn 2015). Insbesondere die brasilianische Transfrau Marcia (Ex-Leo), als "both transgender and other than French" (Nettelbeck 2018: 193) Inkarnation gleich doppelter Alterität, erfüllt eine für den Protagonisten initiatorische Schlüsselfunktion. Einst naiv auf seine machistische "réputation de serial lover" bedacht (*VS 1*: 16), gelangt Vernon via Marcia zur ihn selbst verblüffenden "évidence: on s'en fout de la chatte. On s'en fout. C'est pas la chatte qui fait la meuf" (*VS 1*: 321). Neben einer unaufgeregten Sicht auf die Migrationsproblematik (*VS 3*: 334) sorgt ebendieser Aspekt für besondere Empörung bei dem zitierten Rechtskritiker: "Bref, l'homme blanc est un porc de toute éternité et il faut le remplacer. Par les minorités: musulmans, homosexuels, transsexuels, drogués, etc. [...] Et par les migrants, bien sûr" (Maulin 2017).

Abseits dieses speziellen ideologischen Segments fungieren freilich gerade Despentès' politische Positionen wie ihre pittoreske Vergangenheit als potentielle Legitimationsfaktoren, nur auf den ersten Blick paradoxe Atouts einer Autorin, die aus mehrfach peripherer Perspektive mitten aus jener vielbeschworenen Realität berichtet. An zeitgenössischen Balzac-Kandidaten herrscht wie erwähnt kein Mangel; doch Despentès scheint auf weiter Flur der einzige von der Kritik als solcher akklamierte weibliche Balzac – ein deklariert lesbischer, 'anarcho-feministischer' (Costa 2007) Balzac mit ganz und gar unkanonischer Vorgeschichte, zentrale Komponente der Kreation der 'Marke' Despentès und ihrer künstlerischen Selbstreflexion. *Vernon Subutex* bietet damit den richtigen Mix aus Rebellion und Realismus, Marginalität und Mainstream, der die Trilogie – abgesehen von ihren literarischen Qualitäten – zum Bestseller mit "son presque million d'exemplaires vendus depuis 2015" (Hebrard 2019) prädestiniert.

"C'est peut-être un peu plus punk que Balzac...", scherzt Despentès, ein weiteres Mal nach dem "côté balzacien 2. 0" ihres Projekts befragt (Norrito 2015); "un peu plus punk", aber nicht mehr so 'punk' und 'trash' wie ehemals *Baise-moi*. Schon im Kontext ihrer *King Kong Théorie* (2006) bekennt Despentès sich zu "une lecture un peu marxiste de la réalité" (Costa 2007)... wiederum "un peu", wohlgermerkt ("Vous continuez à raisonner comme sous papa Marx", spottet in *Vernon Subutex* Kiko als zynischer Kommentator der in seinen Augen zum Scheitern verurteilten "luttés de classe venant d'en bas", *VS 3*: 75).

"notre comédie inhumaine": *Vernon Subutex* als Gesellschaftsroman

Als Gesellschaftsroman des frühen 21. Jahrhunderts ist *Vernon Subutex* insofern besonders effektiv, als Despentés prekäre Utopie, Zukunftsdystopie und Evokation eines zwar nicht in jeder, aber doch mancher Hinsicht besseren früheren Frankreich verbindet. "Nous, les Français, notre culture, c'est pas la violence. C'est pas la vente d'armes c'est pas la colonisation c'est pas la guerre c'est pas les bombardements aveugles c'est pas le génocide c'est pas le soutien aux dictatures sanglantes. Non, nous, vois-tu – c'est les Lumières" (*VS* 3: 341): Auch wenn die Romancière ein idealisiertes Selbstbild des "pays des droits de l'homme" parodiert (*VS* 2: 171f.), zeugt *Vernon Subutex* von einer realen Nostalgie dessen, was "la véritable culture de ce peuple français" ausmachte ("les acquis sociaux, l'Éducation nationale, les grandes théories politiques") und nun in der großen "bataille" einer fatalen "alliance banques-religions et multinationales" gegen eine medial manipulierte Bevölkerung "consciemment" demontiert werde (*VS* 2: 75).³ Kaum zufällig liegt Vernons im Zuge der Digitalisierung der Musikbranche in den Konkurs geschlitterter ehemaliger Plattenladen namens *Revolver*, Schlüsselort der nicht nur musikalischen Sozialisierung etlicher Figuren, ausgerechnet "au-dessus de République" (*VS* 1: 104); im Text ist es nicht zuletzt Sélim, einer intellektuell-laizistischen *francité* treuer Universitätsprofessor mit maghrebinischem Background, der, in seine Wahlheimat, "[s]on école, ses rues propres, son réseau ferroviaire, son orthographe impossible, ses vignobles, ses philosophes, sa littérature et ses institutions" einst "à la folie" verliebt, als indignierter Citoyen nicht nur die Re-Islamisierung seiner Tochter, sondern auch den Niedergang jenes Frankreich verfolgt (*VS* 2: 171): "Le père d'Aïcha est assis à califourchon sur une caisse, il parle de 'la République, la République, la République', on dirait un corbeau sur sa branche...", beobachtet spöttisch die laut Eigendefinition leicht 'gerontophobe' Céleste, wobei der Anachronismus dieser republikanischen Melancholie sich – aus der Perspektive wiederum Célestes – auch in medialen Begriffen artikuliert: "Ils vivent encore à l'âge vapeur quand le monde est sur écran tactile" (*VS* 2: 222). Die bei der Rezeption früherer Werke Despentés' zentrale Gender-/Queer-Komponente erscheint bei *Vernon Subutex* bemerkenswert stark zurückgenommen. Mit der beinahe vorwurfsvollen Frage nach ihren Gründen für die Wahl einer männlichen Hauptfigur konfrontiert, erklärt Despentés, dass wohl "[ihr] Unterbewusstsein [ihr] eingeflüstert" habe, "ein Buch mit einem Mann als Protagonisten könnte ernster genommen werden. Und so ist es. Ich bin mir sicher, wenn an diesem Roman alles genauso wäre, nur Subutex wäre eine Frau, dann wäre er anders wahrgenommen worden. [...] Jetzt ist *Subutex* ein Gesellschaftsroman, ein Roman über Paris, über unsere Zeit, über Politik. Wäre Subutex eine Frau gewesen, wäre der Roman als die Geschichte dieser Frau gelesen worden" (Herpell 2018). Abgesehen davon, so Despentés weiter, habe sie "es satt, dass meine Protagonistinnen so schonungslos betrachtet und beurteilt werden. Männern gegenüber ist der Leser großzügiger. Es ist einfach so: Die Frauen lieben die Männer. Und die Männer lieben die Männer auch" (ebd.).⁴

³ "Qui parle encore du service public et de toutes ces choses *mainstream* et populaires? De santé publique et d'éducation? Ce sont des choses que je regrette, même si certains points étaient critiquables", betont Despentés auch ohne fiktionale Brechung im Interview (Norrito 2015).

⁴ "Qu'est-ce que les mecs s'aiment, elle ne s'en était pas rendu compte, jusqu'alors", bestätigt diese Erkenntnis in *Vernon Subutex* ihre Romanfigur Daniel, Ex-Déborah (*VS* 1: 213). Vernon kann angesichts Sylvies exzessiver, aber nicht ganz unmotivierter Online-"diatribes" verlässlich "sur la solide misogynie de la plupart de ses connaissances" und männliche Solidarität gegenüber dieser "banale crise d'hystérie" zählen (*VS* 1: 221); ob ein Event von Interesse sei, befindet wiederum

Gewiss geht Despentès' Aufstieg "in den Olymp der zeitgenössischen französischen Schriftsteller" (so der *SWR* 2018) – samt mittlerweile wieder zurückgelegter Mitgliedschaft in der Goncourt-Jury – mit einer von der Autorin selbst problematisierten Rekuperation einher. "La question du genre" freilich "est toujours là, le féminisme aussi [...]", wie Debrocq (2017) zu Recht betont. "Si tu ne déconstruis pas le genre, il ne peut pas y avoir de révolution", insistiert Despentès in Bezug auf den hinsichtlich seiner genderkritischen Dimension auch im akademischen Diskurs gelegentlich unter Wert geschlagenen *Vernon Subutex* (Norrito 2015).⁵

Auch wenn 'Balzac' hier vor allem als Chiffre – Chiffre nicht zuletzt einer im Gebrauch aktualisierten, politisch und medial rekontextualisierten Klassik – fungiert, erschöpft sich die Assoziation nicht im journalistischen Klischee; "[...] à la fois par sa tentative d'offrir une représentation panoramique du réel contemporain, par la référence constante à un passé idéalisé, et par l'inscription en son cœur d'une forme utopique de sociabilité [...]" knüpfe *Vernon Subutex*, so Goergen (2018: 179), an die Balzac'sche Tradition an: "Critique et utopique à la fois: voilà sans doute les connotations que charrie l'épithète 'balzacien', et qu'on pourrait bien appliquer à *Vernon Subutex*."

Nach dem Modell der *Comédie humaine* entfaltet sich Despentès' episch dimensioniertes, seinerseits "l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes" (Balzac 1855: 32) verpflichtetes Werk in Interaktion mit einer zugleich transzendenten politischen und gesellschaftlichen Aktualität. Ursprünglich kündigt der Verlag Grasset alle drei Bände der Trilogie für respektive Jänner, Juni und September 2015 an; nach Band 2 freilich gerät das Projekt ins Stocken, und zwar aus extraliterarischen Gründen. Im Interview kommentiert Despentès die diffizile Genese des letzten Bandes ihrer "trilogie-miroir des années 2000" (Lehut 2017); zwar habe sie sehr rasch "énormément de pages" und auch eine klare Vorstellung gehabt (Kaprièlian 2017), wo und wie ihr "roman-fleuve" (Kaprièlian 2015a) münden sollte – doch dann kommt eine krisenhafte Realität dazwischen: "[...] c'était impossible de faire l'impasse sur les attentats, [...] c'était rentré dans le roman. C'était compliqué à intégrer, ça et tout le reste car j'ai l'impression vraiment qu'en deux ans le monde tel qu'on le connaissait a vacillé sur son axe" (Lehut 2017).

Vernon Subutex 1 erscheint am 7. Jänner 2015, am gleichen Tag wie Michel Houellebecq's kontrovers diskutierte 'politique-fiction' *Soumission*, am Tag auch des Terroranschlags auf *Charlie Hebdo*; am 13. November erschüttert eine neuerliche Attentatsserie Paris. Wenige Monate später, am 31. März 2016, startet die Protestbewegung der *Nuit debout*. Houellebecq's jüngster Roman *Sérotonine* (2019), der unter anderem das Engagement der Indignados reflektiert, wurde vor dem Hintergrund der *Gilets jaunes* als quasi 'prophetisches' Werk gelesen; gerade

Stéphanie, könne frau jederzeit daran erkennen, ob auch Männer dabei sind: "[...] si c'était un truc de meufs, elle ne voyait pas bien comment ça pourrait être un truc génial" (*VS* 3: 125).

⁵ So bekennt Schaal (2018: 476) einen gewissen "malaise" bei der ersten Konfrontation mit *Vernon Subutex 1*, "car l'auteure semble échouer au test de Bechdel" – was nicht zutrifft; wenn gleich um den Protagonisten Vernon konstruiert, genügt der Roman sehr wohl den drei goldenen Bechdel-Regeln: "1. It has to have at least two [named] women in it – 2. Who talk to each other – 3. About something besides a man" [<https://bechdeltest.com>, 10.06.2020]; zur Illustration von Punkt 2 und 3 vgl. etwa den Barcelona-Trip der 'Hyène' und Aïchas, samt stundenlanger intensiver "discussion" über Genderrollen und allerlei sonstige Sujets (*VS 1*: 280ff.): "Quelque chose bouge, entre elles, à partir de ce moment-là" (*VS 1*: 285). Auch anderweitig fällt "la division genrée des univers affectifs" und "la dichotomie genrée raison / public (masculin) et émotion / privé (féminin)" (Schaal 2018: 476) schon in Band 1 weniger stereotyp aus als hier suggeriert.

im deutschen Feuilleton inflationär recycelter Topos (vgl. etwa Brändle 2019, Kürten 2019, Rühle 2019; kritisch dazu Cordelier 2019),⁶ der wiederum an jener Suche nach dem großem Romanprojekt mit gesellschaftlichem Orientierungs- und Erklärungspotential partizipiert; nicht unähnlich die Rezeptionsdynamik des *Vernon Subutex*, ebenfalls nachträglich als "eine Art Prophezeiung" (Schneider 2019) interpretiert.

"L'agression, l'attentat du 7 janvier" (*VS* 3: 87), das Austeritätsregime gegenüber Griechenland, der Syrienkrieg, die Atomkatastrophe von Fukushima (*VS* 2: 367), die Kölner Silvesternacht (*VS* 3: 317), die Krise in Brasilien (*VS* 3: 385) – all diese Ereignisse haben in die Trilogie Eingang gefunden, deren letzter Band nach zweijähriger Wartepause noch einmal eine neue zeithistorische und schließlich antizipatorische SF-Dimension gewinnt. Despentes schildert eine von den Attentaten traumatisierte Metropole ("[...] j'ouvre mon placard, je vois les escarpins, je pense au Bataclan et je mets des baskets", gesteht Sylvie, selbst schockiert, wie rasch sie ihren Lebens- und Modestil dem Terror geopfert hat, *VS* 3: 202). Sie schickt eine bunte Abordnung ihres romanesken Personals auf die Place de la République; in ihrer polyperspektivischen Darstellung rechnet sie nicht nur mit einer "gauche au pouvoir qui désire coûte que coûte en finir avec toute idée de gauche", sondern auch mit einer manipulativen Berichterstattung ab: "Trois grandes fortunes contrôlent l'ensemble de la presse, et nul n'écrit dans leurs colonnes sans défendre leurs intérêts. Patrice en a fait, de la manifestation. Il n'a jamais connu une répression policière aussi démesurée, aussi délirante – mais de cela les grands journaux ne font pas état."⁷ Gezielt konterkariert die literarische Fiktion jene andere ideologische "fiction", der zufolge die Antwort auf politische und sozio-ökonomische Krisen stets nur "plus de libéralisme et toujours plus de libéralisme" lauten kann (*VS* 3: 333f.).

Facebook, Twitter, WhatsApp & Co.: *Vernon Subutex* als Medienroman

"Virginie Despentes = Balzac + Internet = on aime" (de la Porte 2017) – oder auch nicht: Das ästhetische wie ideologische Interesse von *Vernon Subutex* besteht jedenfalls wesentlich in der medialen Rekonfiguration jenes Projekts romanesker Gesellschaftskartographie. Schon in *Apocalypse bébé* reflektiert Despentes, wenngleich ihrer eigenen Aussage nach "heureuse [...] d'être contemporaine d'Internet et d'autres technologies nouvelles et excitantes" (Crom 2015), die Ambivalenzen eben des Internet zwischen "[e]space utopique" und potentiell totalitärem Kontroll-Dispositiv (2010: 290ff.), den Versuch zunächst als regelrechte "amputation" (ebd.: 291), dann als Befreiung erlebten Social-Media-Verzichts, den Wandel auch der literarischen Kultur im digitalen Kontext: "Une vie consacrée aux livres, et les livres bientôt disparus" (ebd.: 47), lamentiert – unter Anknüpfung an einen säkularen Diskurs über das von Octave Uzanne (1895) bis François Bon (2011) doch immer wieder aufgeschobene 'Ende der Bücher' (Stemberger 2015b) – ihr schriftstellerischer Antiheld, wie Houellebecq's literaturprofessoraler Protagonist in *Soumission* mit dem symbolträchtigen Vornamen François ausgestattet. Bereits in diesem früheren Roman, der mit einem als parodistische Metapher eines Medien-

⁶ "Michel Houellebecq n'est pas un prophète: ce n'est pas nous qui le pensons, c'est lui qui le dit", resümieren Toranian / de Viry (2015: 8) im Rahmen eines Dossiers zu *Les écrivains prophètes*.

⁷ Ihre Unterstützung für die Gilets jaunes und ihre Kritik an der gegen die Proteste eingesetzten massiven Polizeigewalt bekräftigt Despentes im Interview: "Cette façon de massacrer des manifestants, c'est une manière de terroriser les gens qui voudraient résister à l'ultralibéralisme" (Kssis-Martov / Pennacino 2019).

konflikts lesbaren Akt parriziden Terrorismus ausklingt (Stemberger 2013a), fungiert das Internet als "matrice" und "moteur du récit" (de la Porte 2011); die Verschränkung von kritischer Medienreflexion, ästhetischer Faszination für und narrativer Prägung durch diese digitale Medialität setzt sich in noch elaborierterer Form in der Trilogie fort.

Vernon Subutex ist nicht nur "un grand roman politique" (Kapriélian 2015b), ein Gesellschaftsroman, ein Metropolenroman, eine Hommage an Paris, Palimpsest-Stadt mit ihren "couches successives, contradictoires", urbane "mosaïque" (*VS* 2: 280) – dies eine gleichfalls eminent Balzac'sche "métaphore totalisante" (Dällenbach 1981). *Vernon Subutex* ist vor allem auch ein Medien- und speziell Digitalmedien-, ein Netflix-, SMS-, Twitter-, Facebook-, WhatsApp-, YouTube-, Videospiele- und Reality-TV-Roman; all dies nicht nur auf per se trivialer thematischer, sondern auch auf formalästhetischer Ebene.

Über drei Bände hinweg skizziert Despentès eine ganze Serie die Narration konstruierender Medien-Miniaturen. Auf seinem "réseau Facebook comme [...] dans un cimetière" herumirrend, erinnert sich Vernon an die Anfänge des Netzwerks, irgendwo zwischen "un gigantesque baisodrome, [...] une boîte de nuit, [...] une mise en commun de toutes les mémoires affectives du pays": "Internet invente un espace-temps parallèle, l'histoire s'y écrit de façon hypnotique – à une allure bien trop rapide pour que le cœur y introduise une dimension nostalgique" (*VS* 1: 165). Die kokainbefeuerte Megalomanie des ständig unter Strom stehenden Traders Kiko hat mit Twitter ihr perfektes Format gefunden; in im Text stilistisch reproduziertem Staccato zwitschert dieser seine zweifelhaften Geistesblitze in die Welt hinaus:

[...] aujourd'hui les mannequins sont les it girls de la décennie passée. Has been. Trop nombreuses. Jetables. Même les losers mettent une fille qui descend du podium dans leur lit. Il trouve la formule amusante, il la met sur Twitter. [...] Les vraies meufs sont des mecs. Il saisit la formule et la poste sur Twitter. [...] La fête monte encore d'un cran, on le sent, ça prend, ça prend, ça prend. [...] Ça commence à fuck fucker, dans les coins, c'est cosmique et c'est crade, tout ce qu'il aime. Les filles sont sèches quand elles sont trop chargées, ça leur fait mal quand on les baise, les gars faites gaffe à vos prépuces. Ça, il le publie sur Twitter. (*VS* 1: 233ff.)

Sylvie alias "Simone du Boudoir sur Internet" (*VS* 1: 422), in die Jahre gekommene Beauty mit ausgeprägter "Candy Crush, Ruzzle, Criminal Case"-Affinität (*VS* 1: 139), lebt ansonsten vor allem auf und für Instagram, Online-Asyl einer zusehends virtualisierten Pseudo-Persona (*VS* 3: 205). "Réseau, réseau, dis-moi que je suis la plus bandante de toutes..." (*VS* 1: 189): Ex-Pornostar Pamela Kant wiederum bewegt sich "à une vitesse effarante" Tetris spielend durchs Leben (*VS* 1: 202), was sie nicht daran hindert, parallel rund um die Uhr ihren Alltag bzw. "sa life" (*VS* 2: 87) – signifikant der Anglizismus: nur eine solche reflektiert bzw. generiert das reich illustrierte sozmediale Narrativ – via Twitter und Facebook zu dokumentieren:

[...] on connaît tout de sa journée, heure par heure, en se branchant sur son compte Twitter. Ce qu'elle écoute, ce qu'elle regarde, à quelle heure s'est-elle peint les ongles des pieds, a-t-elle cramé son rôti au four, ce qu'elle pense du programme de santé d'Obama ou son dernier score à Tetris contre un Coréen déchaîné... On commence par se dire non mais t'as quel âge, tu te prends encore pour une ado? Mais on se fait vite à son cirque. (*VS* 2: 92f.)

Pamelas "cirque" demonstriert nicht nur die ambivalente Egalisierung einer Welt, in der sämtliche 'News' – zwischen frisch lackierten Fußnägeln und US-Gesundheitsreform – den gleichen Status besitzen, sondern auch die paradoxe Unfassbarkeit des Individuums hinter dieser exzessiven, die Grenzen zwischen

öffentlich und privat systematisch verwischenden Selbstinszenierung; eben Social-Media-Junkie Pamela bleibt – wie die 'Hyène' als routinierte ehemalige Privatdetektivin konstatiert – im Grunde "difficile à cerner" (*VS* 2: 93). Wie andere (Ex-) "professionnelles du sexe" scheint sie keinerlei "sexualité privée" zu besitzen (ebd.), dafür wird jede Mahlzeit, jede Dusche prekär verewigt – wohingegen die mit ihrer eigenen Physis unglückliche Émilie auf anti-digitalen Distinktionsgewinn setzt: "Les gens qui font des selfies, on devrait les bannir de nos listes d'amis" (*VS* 2: 87). Über ihre diversen Fokalisatorfiguren illustriert Desportes die eklektisch-projektive Dynamik einer an der zeitgenössischen Streaming-Serialität geschulten Sensibilität, die auch diegetisch reale Ereignisse automatisch ins korrespondierende Format übersetzt, wenn etwa Émilie sich – zwischen Meetic und tibetanischen Mantras auf YouTube (*VS* 2: 56ff.) – dem Sog bzw. "effet pervers" der als "feuilleton" mit seinen "épisode[s]" rezipierten deliranten Online-Rachekampagne von Vernons Ex-Geliebter Sylvie – samt ihrerseits seriell multiplizierten Exekutionsphantasien – nicht zu entziehen vermag (*VS* 2: 60), bevor sie, "connectée toute la journée", im Zuge der Suche nach Subutex über Twitter und WhatsApp den Kontakt zu einigen "vieilles connaissances" wiederfindet (*VS* 2: 62).

Ausgehend vom Hashtag "oùestpassésbutex" (*VS* 2: 61) entfaltet sich nach dem Verschwinden des Protagonisten eine extravagante Twitter-*aventure*. "Il y a un hashtag sur ta tête [...]", erfährt der verblüffte Vernon von Pamela Kant: "En tout cas le hashtag maintenant il sert pour un tas de gens. T'es devenu le mec qu'on cherche, sur le Net. Sauf que moi, sans me vanter, j'ai plus de followers que tous les autres réunis" (*VS* 1: 422). Tweets und unvorsichtige Retweets treiben den Plot voran (*VS* 2: 62); Online-Pseudonyme, erschlichene oder unüberlegt preisgegebene WhatsApp-Codes, Passwörter etc. fungieren als kleine narrative Matrices, die Handlungsoptionen eröffnen oder verschließen (*VS* 2: 94f.).

"T'es inscrite? Mon nom c'est Vernon Subutex", versucht der Protagonist die attraktive junge Céleste zum Facebook-Flirt zu animieren – mit überschaubarem Erfolg: "C'est quoi ce pseudo pourri? Vous l'avez pris d'*Harry Potter*?" (*VS* 1: 108).⁸ Besagter 'pseudo pourri' bleibt, zwischen im Text explizierter pharmazeutischer (*VS* 3: 73) und laut Desportes nicht beabsichtigter intertextueller Referenznahme, auch auf diegetischer Ebene ein Pseudonym (der kaum minder implikationsreiche 'richtige' Name des Antihelden, "Marc Campadre", wird erst gegen Ende des letzten Bandes *en passant* enthüllt, *VS* 3: 389) – und diene zunächst der Romancière selbst als Facebook-Alias. "C'est un hasard", erklärt Desportes, nach einer eventuellen Relation zu Boris Vians fiktivem Alter Ego Vernon Sullivan befragt: "Vernon Subutex, c'était le nom de mon avatar sur Facebook."⁹ [...] J'ai conservé le nom. Vernon Subutex, c'est un peu comme 'Desportes', ce pseudo qui me suit depuis les pentes de Lyon, il y a plus de vingt ans" (Norrito 2015).

⁸ Dies unter Bezug auf Vernon Dursley, antipathischer angeheirateter Onkel, in dessen Muggel-Familie Harry Potter eine wenig harmonische Kindheit verbringt.

⁹ "Vernon Subutex ne m'appartient pas, il est de Virginie Desportes. donnons lui une chance d'exister et de présenter sa discographie idéale!!!" [*sic*]: Unter diesem Motto entsteht bald nach Erscheinen des ersten Bandes eine eigene Facebook-Seite [21.02.2015], auf der 'Vernon Subutex', als solcher identifizierter "[p]ersonnage fictif", sich unter konkreter Referenz auf die entprechenden Romanpassagen als Online-DJ betätigt, zwischendurch auf aktuelle Events oder Kritiken verweist und in fröhlichem metaleptischem Verwirrspiel mit seinen Fans ("et alors, ce VS3? qui l'a lu?") sowie bei Gelegenheit Desportes selbst ("Vernon Subutex bonjour [...]") interagiert [<https://fr-fr.facebook.com/pages/category/Fictional-Character/Vernon-Subutex-451186288364757>, 10.06.2020].

Liebes-, Beziehungs- und Familiengeschichten sind in *Vernon Subutex* zugleich Fragmente einer zeitgenössischen Mediengeschichte. Noch Jahre später erinnert sich Patrice an eine der ersten SMS, die er erhalten hat – von seiner Frau auf dem Weg in die Geburtsklinik: "C'était tout neuf, les textos, c'était un des premiers qu'il recevait" (*VS 1*: 292). Eine gewisse Marie-Suzanne fadisiert ihren Freundinnenkreis mit der Exegese "de tous les textos qu'elle reçoit de Bernard", "vieux beau", mit dem sie eine hoffnungslose, umso penibler dokumentierte Liaison unterhält (*VS 1*: 148). Enttäuscht stellt dagegen die temperamentvolle Lydia fest, dass das rezente Objekt ihrer erotischen Begierden sich nach nur einer Nacht als Romantiker mit Hang zum sentimental SMS-Abusus entpuppt: "Paul lui a déjà envoyé trois textos. Elle n'aurait jamais cru ça de lui. Un crampon" (*VS 1*: 177). Die langjährige Partnerschaft Anaïs' endet parallel zum nicht minder abrupten Abbruch der rituellen gemeinsamen *Game-of-Thrones*-Séancen; dass die Entfremdung irreversibel ist, wird ihr klar, als der sie mit einer signifikanten Metapher 'wegzappende' Ex ihr allerlei "textos atroces" zu schicken beginnt, zu ihrem Entsetzen nunmehr mit im Romantext exemplarisch reproduzierten Smileys dekoriert: "Des smileys. Quelle misère" (*VS 2*: 263).

Nicht weniger desillusioniert konstatiert dieselbe Anaïs – als "talent scout sur le Web" (*VS 2*: 259) in puncto Medienreflexion zentrale, mit populär- wie hochkultureller Expertise (von *GoT* bis Kafka, Neil Young bis Kreisler) ausgestattete Figur (*VS 2*: 262ff.) –, dass ihr neuer Chef, der Film-/Fernsehproduzent Dopalet, trotz unaufhörlicher rhetorischer Beschwörung einer sakrosankten "culture" ein völlig ungebildeter Tyrann ist, der über ihre Vermittlung die erfolgreicher "acteurs du Web" zu exploizieren hofft: "En clair, elle l'avait vite compris, il s'agissait pour elle de repérer 'le meilleur' des chaînes YouTube – comprendre 'ceux qui ont déjà un public' – les convaincre de 'proposer un projet' – comprendre 'écrire gratuitement' – qui 'l'excite' – comprendre 'qui soit commercialisable, mais tourné par des bénévoles'" (*VS 2*: 260f.). Absehbarerweise geht das Ganze schief, so dass die zunächst enthusiastische Anaïs, paradigmatische Repräsentantin eines kreativ-intellektuellen Prekariats, nur mehr von Tag zu Tag auf ihre Kündigung wartet: "Il ne compte plus sur elle pour lui présenter le Stanley Kubrick du Web, celui qui lui tournerait *Orange mécanique* pour trois euros cinquante" (*VS 2*: 262). Dopalets Sohn Antoine verfolgt indessen rat- und hilflos die medial induzierte Verwandlung seines eigenen Sprösslings Pablo, mit Haut und Hirn der "télé-réalité" und insbesondere *Les Anges* – d.h. dem vom französischen Privatsender NRJ 12 produzierten gleichnamigen Reality-TV-Programm – samt dazugehörigem "déluge d'imbécillités" verfallen (*VS 2*: 250).

Zwischen Binge-Reading und Balzac: *Vernon Subutex* als Serien-Roman

Es entbehrt nicht der zweifellos intendierten Ironie, dass dieses in der Taschenbuch-Edition deutlich über 1200 Seiten umfassende 'Balzac'sche' Epos explizit Twitter als Gegengift gegen den rhetorischen Exzess empfiehlt: "Sur Internet, au-delà de trois lignes, t'encules les mouches. C'est ce qu'il y a de bien avec Twitter" (*VS 2*: 324), lässt Despentès den bald darauf von seinen früheren Kameraden brachial eliminierten Ex-Identitären Loïc meditieren. Doch trotz ihres Umfangs, ihrer metatextuell-metamedialen Raffinesse und ideologischen "Radikalität" bewährt sich die Trilogie als bestsellertaugliche "Mehrheitsliteratur" (Hegemann 2019: 34). Schon vor *Vernon Subutex* eine hinter ihrem mit *Baise-moi* etablierten Sex-and-Crime-Image durchaus auch theoretisch bewanderte Autorin, die ihren kolloquial-kruhen Stil gezielt als solchen kultiviert, insistiert Despentès auf der Zugänglich-

keit ihrer Romane für ein breiteres Publikum: "L'idée, c'est que tout le monde puisse me comprendre. Je ne fais pas de belles phrases, j'essaie d'être intelligible" (Norrito 2015). Durch die gesamte Trilogie zieht sich ein dezenter Strang sprachsoziologischer Reflexion darüber, 'was Sprechen (und Schreiben) heißt' (um Bourdieus [1982] längst geflügelten Titel zu variieren), über die Schwierigkeit für die "prolos", mit der "institution" zu kommunizieren (*VS* 2: 42), über sprachbezogene soziokulturelle Stereotype;¹⁰ ein kritischer Konterdiskurs zum "français du pouvoir" (*VS* 3: 338), dem "métalangage" des Kapitalismus, manipulative "novlangue universelle" (*VS* 3: 139), aber auch einem hier im Wortsinn parodierten intellektuellen Jargon: "Le mot 'performatif' revient à l'esprit de Vernon, qu'il a entendu plusieurs fois au camp et qui assignait une classe sociale précise à celui qui en faisait usage. Performatif" (*VS* 3: 199).

Jene – ihrerseits performative – Akzessibilität reklamiert Despentés in Bezug auf *Vernon Subutex* über die Analogie zwischen ihrer eigenen literarischen Produktion und der TV-Serienwelt: "Je pense que je n'aurais pas conçu le livre de la même façon si je ne regardais pas autant de séries" (Crom 2015). Sie betont nicht nur die enge Verwandtschaft von "écriture romanesque" und "écriture filmique" (ebd.),¹¹ sondern – entgegen einer reduktiven Dichotomie zwischen Hoch-/Populärkultur sowie 'naiver' vs. 'kritischer' Leser-/Zuschauerschaft (vgl. Eco 2001) – die formale Komplexität so mancher beliebten Serie und die auch literarisch relevante narrative Expertise eines an Netflix geschulten Publikums:

Si ces séries sont aussi populaires, alors même que leur structure narrative est souvent complexe, cela signifie que nous, spectateurs, sommes très éduqués sur les questions de narration. [...] Si tout le monde peut regarder et saisir une série comme *Lost*, cela veut dire qu'on peut se permettre beaucoup de choses aussi dans les romans. J'aime l'idée qu'un gamin de 15 ans puisse lire mes livres, qu'ils soient très accessibles. Cela ne signifie pas que tous les écrivains doivent l'être, mais j'aime que ce soit le cas pour mes romans. En espérant qu'il y a quelque chose de plus à saisir dedans, que ce ne soit pas juste de la narration. (Crom 2015)

Dieser Einfluss zeitgenössischer Netflix-Narrativität ist in *Vernon Subutex* manifest: "written like a TV series" ("an art-form she [Despentés] thinks has taken over from cinema 'and perhaps will even take over from the novel'", Chrisafis 2018), gemahnt die Trilogie nicht nur an den "Gesellschaftsroman" in der Nachfolge Balzacs, sondern auch an die "Stationen einer gut gemachten Netflix-Serie" (Delius 2018). "Comme dans le montage d'un film, tu mets toutes les scènes côte à côte [...] et tu travailles à partir de ce matériel", erläutert Despentés selbst ihr filmisch-serielles

¹⁰ So etwa, wenn der in der französischen Provinz aufgewachsene schwarze Rockmusiker aufgrund seiner "fautes de français" für wunderbar "exotique" oder umgekehrt für nicht "sauvage" genug befunden wird (*VS* 2: 147) – oder der Großbürgersohn Antoine sich angesichts der wüsten Graffiti-Orgie, die Céleste nach einem von ihr initiierten ONS in seiner Wohnung hinterlassen hat, primär über die unerwartet korrekte Orthographie der 'proletarischen' jungen Frau wundert: "'Maudite soit la chatte pourrie de ta mère la chienne qui t'a enfanté' 'Salope de bourge pourri' 'Bâtard infâme' 'Crève, salope'. Son orthographe le surprend. Elle est meilleure que ce que laissait présager son expression orale. L'accent circonflexe sur le 'bâtard' le laisse perplexe" (*VS* 2: 239). Im gleichen Band mokiert sich Loïc über "[c]es débiles ultranationalistes, pour la plupart d'entre eux infoutus d'écrire trois lignes de commentaire Internet sans faire quarante fautes d'orthographe. T'aimes ton pays, t'apprends sa langue, ou alors tu fais profil bas" (*VS* 2: 320).

¹¹ Treffend insistiert Frédéric Beigbeder – der später seinerseits in die literaturkritische Lobeshymne auf Despentés' "grande fresque d'aujourd'hui" einstimmt (2015) – schon in *Premier bilan après l'apocalypse* nicht nur auf ihrer alles 'pulverisierenden' kreativen "énergie", sondern auch auf ihrer konsequenten Ambition "de faire un livre qui démode tous les films" (2011: 260f.); ein hybrides "troisième genre, le livre-film" geht für Armbrrecht (2017: 83) aus der konstanten intermedialen "interaction" in Despentés' Werk hervor.

Verfahren: "Dans ce livre, les chapitres sont conçus comme des épisodes de série. [...] écrire un deuxième tome de *Vernon Subutex* – il y en aura peut-être un troisième –, c'est comme construire une nouvelle saison" (Einhorn 2015). In der Tat erscheint die Trilogie weniger in klassischen Kapiteln denn in 'Episoden' strukturiert, klar delimitierten, aber nicht betitelten oder nummerierten Textabschnitten mit serienästhetisch inspirierten Übergängen, Ab- und Auftritten, teils regelrechten Cliffhangern. Der Orientierung in dem voluminösen Werk dienen – ironisches Bonus-Service – die einschlägige Serienpraxis zitierende 'Was bisher geschah...'-Mini-Resümees bzw. -Figurenporträts (*VS* 2: 11ff., *VS* 3: 9ff.).

Es wäre jedoch reduktiv, die Allianz von Balzac & Netflix nur produktionsseitig betrachten zu wollen; rezeptionsseitig instruktiv ist auch jener laienkritische Diskurs, dem Blogs, Foren, soziale Netzwerke neue Reichweite verschaffen. "Eating this trilogy!!":¹² Hier wird deutlich, dass *Vernon Subutex* nicht nur – wie oben zitiert – dem Klischeebild des klassischen Balzac-Romans entspricht, sondern auch lustvoll im Serien-Streaming-Modus samt Binge-Reading rezipiert wird (Thöne 2018). "'Vernon Subutex 1' se lit comme on bouffe une série, en état d'addiction, compulsivement [...]", gesteht Houot (2015). "Am Ende der Trilogie ist es dann wie bei jeder guten Serie: Man vermisst sie schon beim Abspannen der letzten Folge, beim Lesen der letzten Seite. Der Entzug von *Subutex* wird hart [...]", fügt Lazarovic (2019) hinzu. Als nicht nur "eine grandiose Gesellschaftsanalyse", sondern auch "eine grandiose Serie" würdigt eine weitere Kritik *Vernon Subutex*; verdientermaßen habe die Autorin "eine richtige Gemeinde", die ihre Trilogie lese "wie andere Netflix-Serien schauen, von denen dramaturgisch und geschwindigkeitstechnisch Despentes neues Werk einiges hat" (*SWR* 2018). Ein Rezeptionsmuster, das wiederum im Romantext selbst reflektiert wird: So erinnert sich Daniel, vor seinem erfolgreichen Gender-Crossing als Déborah ein Pornostar, an eine nur durch die Evasion in ein Serien-Paralleluniversum erträgliche Jugend als adipöser Teenager: "*Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Buffy* étaient davantage sa réalité que le collègue" (*VS* 1: 205).

Der Soundtrack zur Serie: *Vernon Subutex* als Musikroman

"Stylistiquement, la musique m'a plus aidée que la littérature", erklärt Despentes (Ono-dit-Biot 2018); nicht umsonst wurde diesem Neo-"Balzac [...] sous acide et aux vibrations rock" (Lehut 2017) alternativ auch das Etikett eines "rock'n'roll Zola" verpasst (Chrisafis 2018) – wobei Sicard-Cowan (2008: 65) bereits *Baise-moi* als feministischen "roman expérimental à la Zola" interpretiert. Von Seite zu Seite entfaltet sich in *Vernon Subutex* ein dichtes Netzwerk – polyglottes und -phones Potpourri – musikalischer Referenzen. "The first chapter [...] contains no fewer than three dozen names of bands or musicians", zählt Nettelbeck (2018: 189): "This litany, dominated by American and British groups, but with an honorable showing from France, and ultimately with a spectrum covering more than twenty different countries, grows over the course of the novel to over 300 [...]."

Dabei setzt Despentes je nach Medium bzw. Kunstform unterschiedliche Akzente: Zeichnet sich im Bereich der Literatur eine von der Autorin selbst kommentierte Hinwendung zum Klassisch-Kanonischen ab – nunmehr seinerseits als Basis kriti-

¹² So – samt fotografischer Illustration ihrer 'Bibliophagie' – Userin 'Ana Morph' auf der von Despentes betreuten Facebook-Seite "Vernon Subutex, ici et là", Online-Collage, mit der Fans rund um die Welt ihre Lese-Settings dokumentieren: "63 pays, 996 photos... Vernon a continué sa route avec vous; merci pour vos photos, peintures & dessins!" [https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10153303196000479&type=3&__tn__=-UCH-R, 10.06.2020].

scher Gesellschaftsreflexion valorisiert –, so dominiert in musikalischer Hinsicht weiterhin eine in *King Kong Théorie* als "un exercice d'éclatement des codes établis, notamment concernant les genres" charakterisierte (Despentes 2008: 115), mittlerweile freilich auch schon populär-kanonisierte Punkrockkultur. Exzeptionelle Expeditionen auf das Terrain klassischer Musik haben – jedenfalls aus der spöttischen, von der narrativen Instanz jedoch nicht korrigierten Perspektive anderer Figuren – wenig bis nichts mit persönlicher Affinität, viel bis alles mit sozialem Distinktionsbedürfnis zu tun: "À quarante ans, voulant s'embourgeoiser, Jean-No s'était mis à l'opéra. Il s'habillait comme un Playmobil endimanché et sortait des conneries de mec de droite, dix ans avant que ce soit la mode", rekapituliert Vernon den Parcours eines verstorbenen Freundes (*VS 1*: 26). Auch in anderem Kontext erscheint eventuelles – im Gegensatz zu den sehr zahlreichen konkreten Rock-Referenzen im Text stets abstraktes – Operninteresse primär als Identitäts- bzw. Zugehörigkeitsmarker: "[...] ton amour du cinéma français: de la merde. [...] Ton abonnement à l'opéra: de la merde. Lire Guyotat et Deleuze: de la merde. Tes discours sur Godard ou Pasolini: de la merde" (*VS 2*: 168), listet Sélim jene kulturellen Werte auf, die seine in den patriarchalen Schoß des Islam zurückkehrende Tochter verächtlich verwirft; ebenso natürlich jegliche "littérature, qui l'exposerait à trop d'ordures morales" (*VS 2*: 172).

Diese bereits in früheren Werken Despentes' präsente, in *Vernon Subutex* noch einmal amplifizierte musikalische Intermedialität ist zur vollen Resonanz auf die Leserin angewiesen: Bei entsprechender Rezeptivität generiert der Text laufend seinen eigenen, dank digitaler Omni-Verfügbarkeit jederzeit komfortabel zu reproduzierenden Soundtrack.¹³ Dabei sind es eben der "tsunami Napster" (*VS 1*: 12), Spotify & Co., die Despentes' Protagonisten seine Existenzgrundlage und allerlei andere Figuren ihre Ideale kosten. Und auch wenn dann doch wieder elaborierte digitale Tontechnik – unter Einsatz von Alex Bleachs enigmatischen "sons alpha" (*VS 1*: 227), véritable "drogue son" (*VS 3*: 170) – das quasi-mystische Erlebnis musikalischer Ekstase im Rahmen jener "convergences" (*VS 3*: 21) favorisiert,¹⁴ ist *Vernon Subutex* nicht zuletzt eine Hommage an eine nachträglich zur echten antikommerziellen Alternative überhöhte prädigitale Rockkultur. Diese wird allenfalls aus der Gender-Perspektive kritisch reflektiert;¹⁵ nach ihrem als stereotyp 'männlich' etikettierten Stil befragt, reklamiert Despentes freilich auch für sich selbst die "virilité festive", die "force" und "puissance" des Rock (Crom 2015).

"Que du rock et de la pureté" (*VS 1*: 57): Unter nostalgisch-ironischer Brechung entspinnt sich ein Narrativ vom verlorenen Rockparadies in seiner illusorischen Reinheit, samt paradigmatischer Märtyrergeschichte des Alex Bleach. "Souviens-

¹³ "Si on ne situe pas tous ces groupes, ce n'est pas grave", beruhigt Despentes eine diesbezüglich eventuell weniger kompetente Leserschaft: "C'est comme quand moi je lis du latin, cela ne m'arrête pas forcément, même si je ne le comprends pas..." (Norrito 2015).

¹⁴ Parallel wird die säkularisierte Mystik der *convergences* in eine signifikante Analog-Metapher gefasst. Vernon öffnet mit seinen musikalischen Performances nicht nur die "grandes portes" in andere Realitätsdimensionen (*VS 3*: 405), sondern auch – im Bewusstsein jeder und jedes einzelnen – das ebenso metaphorische 'Buch' der Vergangenheit. Selbst die skeptische Gaëlle, "pourtant réfractaire à toute forme de sentimentalisme, et plus encore si ça vire au mysticisme", tanzt wie nie zuvor, "en pensant à tout ce qui a disparu et qui pourtant existe encore, intact, aussi facile à redéployer que si elle ouvrait un livre en deux [...]" (*VS 2*: 285).

¹⁵ So hat die talentierte Ex-Rock-Bassistin Émilie, nur vermeintlich gleichberechtigter "mec de la bande" (*VS 1*: 56), auch vor dem Sexismus des Milieus kapituliert: "Elle gâchait l'ambiance. Il fallait que ça reste un sport d'homme, le punk rock" (*VS 1*: 58). Ähnlich die Erfahrung der Musikkritikerin Lydia: "Une meuf dans le rock. Quoi qu'elle fasse ou écrive, elle se fait traiter de tarée et d'incompétente" (*VS 1*: 182).

toi, Vernon, on entrait dans le rock comme on entre dans une cathédrale, et c'était un vaisseau spatial, cette histoire. Il y avait des saints partout on ne savait plus devant lequel s'agenouiller pour prier" (*VS 2*: 135), richtet sich dieser in seinem testamentarischen "auto-entretien" (*VS 2*: 11) ausnahmsweise in der zweiten Person an den einschlafenden Protagonisten: "Je suis content que tu dormes, connard, sinon je ne pourrais pas me plaindre comme ça. [...] Tu dors toujours? [...] Je m'en fous, je te parle quand même: tu dors mais t'es là. Tu m'écouteras, un jour" (*VS 2*: 145ff.). Auf einem Bildschirm, zeitversetzt und mehrfach medial gerahmt, lauscht in Band 2 die versammelte Subutex-Gruppe Alex' Version der "dernière aventure du monde civilisé", Sub- bzw. Parallelkultur, die sich eine ganze Weile erfolgreich gegen die Vereinnahmung durch "la culture mainstream" und sogar noch den ministeriellen "monsieur rock à la culture" verteidigt, bevor der "rêve [...] sacré" doch zur "usine à pisse" degeneriert: "Plus rien ne nous appartenait. Nous devenions tous des clients. Le rock convenait à la langue officielle du capitalisme, celle de la publicité: slogan, plaisir, individualisme, un son qui t'impacte sans ton consentement" (*VS 2*: 136ff.).

Über die thematische Ebene hinaus fungiert Musik in *Vernon Subutex* als "narrative compositional device" (Nettelbeck 2018: 189). Desportes bestätigt, die Charaktere seien "construits en fonction de la musique qu'ils écoutent" (Ono-dit-Biot 2018: 07:45–07:46), von Alex Bleach (*Bad Brains*) über Céleste (Cardi B) und die 'Hyène' (Lana Del Rey) bis zu Vodka Satana (Marilyn Manson) und Pamela Kant (*The Cure*). Die Zuordnung Patrices (*Agnostic Front*)¹⁶ und Vernons (*Motörhead*) motiviert eine weitere Reflexion über die Existenz genderspezifischer Musik: "*Agnostic Front*, c'est masculin", zeigt Desportes sich überzeugt, auch "*Motörhead*, c'est viril" (ebd.: 08:17–08:40).

Elegant switcht die Fokalisierung zwischen zwei Abschnitten mit dem soeben – d.h. im Januar 2016: kleiner textexterner chronologischer Marker – verstorbenen David Bowie von einer Figur zur anderen (*VS 3*: 285f.); strategisch platzierte Songzeilen dienen als Mini-Matrices, aus denen heraus sich die nächste Episode entfaltet. "*You want it darker. We kill the flame*" (*VS 3*: 362): Mit Leonard Cohen – dessen Musik, neu entdeckte "obsession", Desportes während "toute l'écriture des trois tomes" begleitet (Ono-dit-Biot 2018: 06:07–06:17) – klingt ein weiterer Abschnitt aus; im ersten Absatz des folgenden sucht Solange, frustrierte junge Frau aus desaströsen Familien- und auch ansonsten deprimierenden Provinzverhältnissen, zunächst vergeblich nach ihrem Feuerzeug.

Vom Cyber-Terror zur convergence: Digitalität und Utopie

"Heureusement qu'il y a eu Internet. Ça l'a sauvée" (*VS 3*: 369), heißt es aus der Perspektive dieser naiven Medienphilosophin ("Elle n'a jamais entendu personne, au village, se souvenir avec nostalgie du temps où il n'y avait pas de télé", *VS 3*: 370f.) – eine Rettung, die anderen zum Verhängnis wird. Wie die Leserin sukzessive realisiert, wurde Solange, die ihr Leben im Wesentlichen unter dem Pseudonym "coyote666" in einem Gaming-Forum verbringt, ebendort für ein Attentat rekrutiert: Am nächsten Tag wird sie, die sich für eine wahre "élue" hält und auf den Spuren Anders Breiviks ihr großes Manifest reflektiert (*VS 3*: 372), die Subutex-Community anlässlich einer ihrer musikalisch-esoterischen *convergences* massakrieren – und zwar in routiniertem GTA-Stil, "[c]omme dans un jeu vidéo" (*VS 3*: 395).

¹⁶ Im Text wird ebendieser "groupe que personne ne connaît" Xavier zugeordnet (*VS 2*: 95).

Schon in Bezug auf die Adaption von *Baise-moi* betont Desportes' Ko-Regisseurin Coralie Trinh Thi – der die Romancière in *Vernon Subutex* mit der Evokation "des Coralie, Ovidie, Nina Roberts et autres Élodie..." (*VS 1*: 192) eine kleine Hommage erweist –, wie sehr die inkriminierten Gewaltszenen von einer parodistischen Comic- und Videospilästhetik inspiriert seien; nach dem relativen Realismus des ersten Teils entwickle der Film sich zu "a cartoon, a comic strip": "It's a fantasy, a rather joyful one. There's a kind of irony in the choreographic death scenes" (Elkin 2018). Die entsprechenden Passagen der Trilogie entfalten auch insofern eine triste Ironie, als die Gruppe um Subutex zu diesem Zeitpunkt längst konsequente Digital-Abstinenz – Experiment einer Existenz "sous les radars" (*VS 3*: 23) – praktiziert: "Pour les permanents [...] qui vivent sur les camps à plein temps, il s'agit de disparaître. Sécurité sociale compte bancaire identité digitale abonnements impositions assurances cartes grises" (*VS 2*: 396); Mobiltelefone, "toute connexion Internet [...] tout matériel traçable" (*VS 3*: 108), selbst Fotografien (*VS 3*: 123) sind im nomadisierenden Subutex-Camp tabu.

Der Mastermind hinter diesem vor allem in den Augen der jüngeren Generation übertrieben strengen Regelwerk, das nach Snowden freilich "de moins en moins folklorique" erscheint (*VS 3*: 24), ist die der Leserin aus *Apocalypse bébé* wohlbekannte, sich in der Folge transfictional emanzipierende¹⁷ 'Hyène', die ihre Karriere in *Vernon Subutex* zunächst online fortsetzt. Als Profi in Sachen "lynchage médiatique" (*VS 1*: 128) bzw. "lynchage cybernétique" (*VS 2*: 12), Herrin über eine kleine Armee sorgfältig Google-authentifizierter "pseudos" samt "Facebook, un compte Twitter" etc., organisiert sie im Alleingang erschreckend effiziente Diffamations- oder – sehr viel seltener – Promotionskampagnen: "Elle pourrit, à la demande, tel artiste, tel projet de loi, tel film ou tel groupe électro. À elle seule, en quatre jours, elle débarque comme une armée. [...] et sans se vanter, sa connerie est virale" (*VS 1*: 127f.). Nur allzu gut weiß diese hoch ambivalente Cyber-'Hyène', wie leicht – unter beunruhigendem Kurzschluss fluider digitaler und hier akzentuiert anachronistischer analoger Medialität – in bössartiger Intention getwitterter Nonsense zur in Marmor gemeißelten Pseudo-Wahrheit wird: "[...] ça roule tout seul – les journalistes regardent Twitter et les commentaires, et se sentent obligés de tenir compte des conneries qu'ils y trouvent. Donc quoi qu'elle envoie, ça finit par se graver dans le marbre" (*VS 1*: 128).

Das Internet, "instrument de la délation anonyme" (*VS 1*: 129), erscheint als sich unablässig erweiternde Kampfzone (*VS 2*: 61), Twitter als Hochburg der Hate Speech: "C'est vivifiant, la haine. Il n'y a qu'à aller sur Twitter pour comprendre que tout le monde en a envie" (*VS 3*: 145). Gleich an mehreren Figuren illustriert Desportes die Gefahren allzu eifriger digitaler Selbstausslieferung: Nach ihrem Überfall auf Dopalet in den Untergrund geschickt, muss Céleste brutal dafür büßen, dass sie die ihr auferlegte temporäre "mort de son identité numérique" nicht durchhält ("[...] vas-y comme on se fait chier quand on n'a plus sa vie de réseau", *VS 3*: 288f.).

Mit dieser strikten Anti-Digital-Hygiene geht im "espace réseau-free" des Camps (*VS 3*: 24) freilich eine anders geartete 'connexion' einher. "C'est l'une des bases fondamentales de mon pessimisme en fait: l'impossibilité d'une religion vu l'état des connaissances. Il est tout à fait évident que les êtres humains ne sont pas reliés les uns aux autres. Constatation tragique que je me sens incapable de dépasser", erklärt Houellebecq (2017: 178); über alle ästhetischen und ideologischen Diffe-

¹⁷ Zum Konzept der Transfictionalität bzw. der "émancipation transfictionnelle du personnage" gegenüber Autor*in wie Werk vgl. Saint-Gelais 2011: 373ff.

renzen hinweg ergibt sich auch hier ein Anknüpfungspunkt zu Despentès. Vernon Subutex' Transformation zum "gourou" (*VS* 3: 17), zur Symbol- und Integrationsfigur einer prekären utopischen Gegenkultur beginnt in dem Moment, da er vom Social-Media-Radar verschwindet. Zu Beginn von Band 1 versucht er noch, via "mails et textos" um Hilfe zu bitten (*VS* 1: 31); bald findet er sich, bereits seriös gehandicapt, ohne Mobiltelefon auf der Straße wieder; mit dem Verlust des von Emilie widerwillig geliehenen MacBooks endet jegliches Simulakrum soz medialer Normalität. Um diese Leerstelle entfaltet sich eine geradezu frenetische Aktivität, die – via Facebook, Twitter und WhatsApp – die "bande à Subutex" (*VS* 2: 91) konstituiert: "Étrangement, plus Vernon était invisible et plus il prenait d'importance dans leurs vies" (*VS* 2: 62).

"Il sourit benoîtement. [...] On dirait qu'il fait des crises d'épilepsie, qui le déconnecteraient avec douceur, au ralenti" (*VS* 2: 329): Eben dank seiner mentalen wie medialen 'déconnexion' wird Vernon ("Il est le seul qui ne ferme pas sa vision par un écran", *VS* 3: 23) zur Instanz einer eklektisch-esoterisierten *re-ligio*, die in "n'importe quel groupe composé d'individus qui ne sont pas reliés les uns aux autres" (*VS* 3: 152) trotz allem "un lien entre eux tous" zu stiften vermag (*VS* 2: 286); zum "sphinx" (*VS* 2: 346), zum "shaman" (*VS* 2: 213), dessen 'Magnetismus' (*VS* 2: 330) auch gegenüber dem neuen "mini-gourou du XIX^e" (*VS* 2: 342) zunächst skeptische Figuren verfallen.

Rund um diesen paradoxen "prophète", der seinen "disciples" (*VS* 2: 220) doch nicht einmal eine "belle histoire" zu verkaufen versucht (*VS* 3: 21) – "Tu laisses un espace libre pour le fantasme. Une sorte de storytelling par le vide" (*VS* 3: 30), schwärmt Kiko –, reflektiert die Trilogie (wie schon *Apocalypse bébé*) derart auch eine sozio- und psychohygienisch wie politisch motivierte Sehnsucht nach radikaler De-Digitalisierung – ein Thema, mit dem Despentès an einem gewissen Trend in der Literatur des *extrême contemporain* partizipiert: Man denke an Marie Darrieussecqs Dystopie *Notre vie dans les forêts* (2017) – "de préférence au cœur des forêts" etablieren sich später auch "les adeptes de la secte Subutex" (*VS* 3: 402) –, Aude Seignes Roman *Une toile large comme le monde* (2017), dessen Protagonisten ihrerseits – mit nicht ganz durchkalkulierten globalen Konsequenzen – ihr "droit à la déconnexion" (Pos. 1516) durchsetzen, oder Emmanuelle Bayamack-Tams ambivalente *Arcadie* (2018).

Freilich ist auch Despentès zu luzide, um das analoge Idyll auf Dauer bestehen zu lassen. In der Gemeinschaft um Subutex, Relikt aus einer Zeit, "quand on se donnait encore la peine de prétendre qu'être était plus important qu'avoir" (*VS* 1: 107), stellt sich die Frage nach der politischen Relevanz der von ihm inkarnierten brüchigen Utopie, zwischen potentieller Subversions- und naiver Evasionsstrategie. "Vous êtes gentils, tous, entre la médecine avec les plantes, la communication avec les animaux, être nomade, la cueillette sauvage, un peu de transe, de la méditation...", kommentiert die SDF-Routinière und Nuit-debout-Rebellin Olga: "mais imagine, le sous-commandant Marcos en train de faire bouillir des herbes dans une marmite en chantant 'om'... Tu ne saurais pas qu'il existe, le gars." Es gelte vielmehr, so ihr Vorschlag, einen zünftigen "stock d'armes automatiques" anzulegen: "Ensuite il faut tuer. À grande échelle. Les bonnes personnes. Et alors, seulement, on s'assied à la table des négociations et on écoute ce que tu veux dire..." (*VS* 2: 399ff.).

Bevor die Gruppe allerdings die Chance hat, ein eventuell weniger mörderisches Programm zu artikulieren, fällt sie besagtem vom anderen Ende des ideologischen Spektrums her inszenierten Videospiel-Attentat zum Opfer: *en pleine convergence*

von jener unmittelbar darauf selbst unzeremoniös exekutierten Gamerin eliminiert, wird die 'bande à Subutex' auch in anderer Hinsicht von der digitalen Gegenwart eingeholt.

"C'est une série...": *Vernon Subutex* als Metaroman

Am Schluss von Band 3 nimmt die Trilogie einen zunächst überraschenden und auf den zweiten Blick überaus konsequenten Meta-Turn: Die Geschichte des Vernon Subutex und seiner Community, über drei Romanbände hinweg im Netflix-Stil erzählt, wird *en abyme* noch einmal als im literarischen Text knapp resümierte TV-Serie re-imaginiert. Schon zuvor kapriziert sich Subutex-Fan Kiko unter dem fatalen doppelten Einfluss seiner Lieblingsdroge und des Programms von France Culture ("Arrête. On te l'a déjà dit. Ça se mélange super mal avec la cocaïne", *VS* 3: 31) darauf, diesen endlich "avec plus de sérieux" (*VS* 3: 28) auf den eklektischen Spuren von Christus und Konfuzius vermarkten zu wollen. Zwecks "création de ton mythe de prophète" plant er eine "romancière" zu engagieren (*VS* 3: 31f.); raffinierte metaliterarische Wendung, mit der Desportes bereits eine narrative Möbiusschleife in Richtung "self-begetting novel" (vgl. Kellman 1980) skizziert und zugleich ironisch die Gender-Dynamik (nicht nur) des literarischen Betriebs reflektiert. "Soyons lucides plutôt que politiquement corrects: les mecs de talent ont autre chose à faire de leur life... et ils vont nous coûter un bras, alors qu'une fille on lui propose deux petits smics et elle nous donne trois années de sa vie...", präzisiert Kiko, warum es unbedingt eine *Autorin* sein soll: "C'est comme ça: vous êtes dressées pour prendre soin des autres. Ça fait deux mille ans que ça dure, ça va pas vous passer parce que Simone a dit réveillez-vous" (*VS* 3: 32f.).

Das "massacre de Rennes-le-Château" (*VS* 3: 377) setzt freilich auch Kikos pragmatischem Passionsprojekt ("un peu un truc à la Jean Baptiste et Jésus, tu vois le topo...", *VS* 3: 35) ein ebenso jähes wie blutiges Ende. "Ça ne sert à rien, raconter" (*VS* 3: 397), verweigert Subutex selbst jeden Kommentar; die strategisch verfälschte "véritable histoire [...] de ce groupe de gens, [...] leur histoire tragique" (*VS* 3: 382) eignen sich unverzüglich andere an.

Einige Monate nach dem Anschlag erfährt der Protagonist, zutiefst traumatisierter "seul survivant" (*VS* 3: 397), dass Dopalet, in höchstpersönlicher Rachemission Auftraggeber des Attentats, aus der Story des Subutex-Clans inzwischen seinerseits eine extrem populäre TV-Serie nach bewährtem biblischem Muster gemacht hat: "C'est une série. [...] Je ne crois pas que ce soit réaliste, c'est très pompé sur l'histoire du Christ... alors ton personnage, je suis désolée de te dire ça comme ça, mais c'est Jésus, Alex Bleach c'est plus ou moins Jean Baptiste... pis t'as tous les disciples, quoi...", wie Marcia ihm erklärt (*VS* 3: 398). "Dopalet était, définitivement, adapté au monde dans lequel il vivait. Il commandait un massacre. Puis il en tirait une série", kapituliert Vernon vor den Zumutungen der großen und der kleinen 'histoire': "Les usines fabriquent des grenades, les Dopalet fabriquent l'Histoire" (*VS* 3: 399).

Mit seiner – wenngleich kommerziell motivierten – Ambition einer Erneuerung des Genres fungiert der kriminelle TV-Produzent punktuell freilich auch als serienästhetischer Innovator. "Dopalet aimerait qu'on lui amène une bonne idée de série. Mais les Français sont des veaux. Parfois on lui fait passer un bon pitch, il voit les scénaristes [...]. Et six mois plus tard, il se retrouve avec une variation de Julie Lescaut sur son bureau" (*VS* 3: 226): Unter Bezug auf die auf Alexis Lecayes Roman basierende gleichnamige Krimiserie, von 1992 bis 2014 vom französischen Privatsender TF1 ausgestrahlt und schließlich angesichts sinkender Einschalt-

quoten eingestellt (Cabarrus 2013), lässt Despentès Dopalet als selbstdeklarierten Repräsentanten eines ironisch zitationellen "cinéma de qualité" (*VS 1*: 121) mit der "série à la française" abrechnen (*VS 3*: 226). Im Vorfeld seiner *Subutex*-Erfolgsserie entdeckt er dank vom Sohn offeriertem Netflix-Code eine wunderbare neue Streaming-Welt (*VS 3*: 227), während sein bildungsprätentiöser Handlanger Max den Hype um "ces putain de séries" insgeheim verachtet – "Des histoires débiles qui te faisaient hurler de rire quand ça s'appelait telenovelas ou *Dallas*, et maintenant que c'est à la mode, tout le monde trouve ça génial" (*VS 3*: 307) –, mit der Organisation des Attentats aber doch den perfekten Sensationsplot liefert: Auch über die Konstellation dieses zynischen "tandem business de l'année" (*VS 3*: 399) wird das für *Vernon Subutex* konstitutive Spannungsfeld zwischen Hoch- und Populärkultur, literarischem Kanon und Netflix auf diegetischem Niveau reflektiert. Hilflos wohnt der traurige Guru mit seiner "micro"- (*VS 3*: 200) und bald Makro-Legende – als polyvalenter "passeur" (*VS 2*: 139) auch poetologische Schlüsselfigur¹⁸ – noch zu Lebzeiten seiner eigenen multiplen intermedialen und -nationalen Adaption bei; "[...] maintenant il y a un manga", informiert ihn vorsichtig Marcia: "Ton personnage est génial. Il te ressemble vraiment. [...] à cause du manga, tout le monde connaît ta gueule. Et ça marche de la Pologne à Sydney via Berlin Tokyo ou New York" (*VS 3*: 398f.). Der gegen seinen Willen weltberühmte "héros de manga Vernon Subutex" zieht sich auf die Künstlerinsel Hydra zurück, wo er den Rest seiner Tage in Gesellschaft Aïchas und deren unehelicher Tochter verbringt. Lange nach seinem Tod publiziert jene Sabra im Internet "une série de textes racontant son adolescence auprès de Subutex. On traite son témoignage d'apocryphe [...]" (*VS 3*: 401).

Entgegen Goergens Interpretation (2018: 179) ist diese finale *mise en abyme* nicht unbedingt als Verzicht auf jene Balzac'sche "ambition de dire le réel" bzw. als Flucht "dans la fiction et l'autoréflexivité" zu lesen, sondern vielmehr als Erweiterung der romanesken Kartographie um eine weitere Facette digitaler Gegenwart; mit diesem Kunstgriff antizipiert Despentès am Ende ihrer Trilogie deren intermediale Metamorphosen – und damit eine mehrfach symptomatische Episode der neuesten Literatur- und Mediengeschichte.

"Pandämonium", Performance, Politik: *Vernon Subutex* im Theater

Trotz seiner relativ rezenten Publikation hat Despentès' "livre-patchwork" – so die Definition der Autorin (Kapriélian 2015a) – bereits eine Reihe realer Adaptionen inspiriert. Ein Performance-Projekt "entre lecture, concert rock et projection art vidéo" konzipiert 2016 René Georges – in Kooperation mit Kris Dane (Musik, Gesang) und Xavier Istasse (Bild-/Videogestaltung) – für das Théâtre de Namur,¹⁹ das in derselben Herbstsaison auch Selma Alaouis zuvor in Liège uraufgeführte, in Paris ob ihrer zu großen Texttreue kritisierte (Garot / Talabot 2019) *Apocalypse-bébé*-Adaption zeigt.²⁰

Im Jahr 2017 versucht sich die École de la Comédie de Saint-Étienne an Despentès' Trilogie;²¹ Regisseur Matthieu Cruciani strukturiert seine Adaption um *Kikos Party*,

¹⁸ Eben den Begriff des "passeur" gebraucht Massonnaud (2014: 475, zit. bei Vago 2015: 16) auch in Bezug auf den Balzac'schen Beobachter-Erzähler; eine rekurrente Figur wie Vautrin fungiert in der *Comédie humaine* als narrativer "point de passage" (Massonnaud 2014: 408, zit. ebd.: 14).

¹⁹ Théâtre de Namur, 02.-03.12.2016 [<http://www.theatredenamur.be/vernon-subutex>, 10.06.2020].

²⁰ Théâtre de Namur, 12.-14.10.2016 [<https://www.theatredenamur.be/apocalypse-bebe>, 10.06.2020].

²¹ La Comédie de Saint-Étienne, 23.-25.11.2017 [<https://www.lacomédie.fr/vernon-subutex-virginie-despentès-matthieu-cruciani>, 10.06.2020].

"point nodal de sa mise en scène" (Caruana 2017). Unter dem verkürzten Titel *Subutex* bietet das Lyonnaisier Théâtre des Clochards Célestes im Juli 2018 eine von Charlotte Villalonga gestaltete "libre adaptation" des ersten Bandes,²² "projet pluridisciplinaire mêlant DJ set, lecture, danse, théâtre et performance"; an die im Programm verheißene "expérience physique, sensorielle et décalée" knüpft auch die zunächst für April 2020 programmierte Fortsetzung dieses "spectacle transdisciplinaire et immersif" an – nunmehr unter Berücksichtigung der gesamten Trilogie.²³ Ebenfalls im Juli 2018 widmen sich unter der Regie Muriel Bénazéraf die "Ateliers de création" des Toulouser Théâtre du Grand Rond den ersten zwei Bänden von Desportes' "épopée ultra-contemporaine".²⁴

"Il était une fois... la rupture entre l'ère analogique et l'ère numérique...":²⁵ Unter der Leitung Cédric Jonchières macht sich zugleich die experimentelle Clermonteser Theater-Compagnie La Transversale an eine Desportes-Adaption, "*Tragi-comédie – une reprise* autour de Vernon Subutex I&II".²⁶ Wie schon frühere Transversale-Produktionen zu Kafka, Albert Cohen, Platon oder Montaigne setzt auch diese in Kooperation mit dem Théâtre d'Aurillac realisierte *Subutex*-Version auf eine schauspielerzentrierte Poetik der "construction collective à partir de formes d'improvisation hyper-structurée" (Hebrard 2019); unter dem zitationellen Titel *Vous lui direz qu'on le cherche tous* (vgl. *VS 2*: 32: "On le cherche, tous. Dites-lui qu'on se fait du souci pour lui...") versucht die erste "Épisode", dramatischer "voyage" durch Band 1 und 2,²⁷ rund um den mehrfach klassisch konnotierten Protagonisten (Erbe des "fou shakespearien", aber auch "un idiot total. Aussi idiot que celui de Dostoïevsky"²⁸) mit einer bescheidenen Zahl von Akteuren "la choralité de l'œuvre" zu rekonstruieren, während *Un conte Punk*, ergänzende "lecture-spectacle", in einem Publikum und Darsteller vereinenden "dispositif intégratif" die Figur Kiko fokussiert.²⁹ Im Februar 2020 widmet schließlich das Théâtre Mon Désert in Desportes' Heimatstadt Nancy *Vernon Subutex*, "LE roman du début du XXI^{ème} siècle, tableau sans concession de notre société", ein performatives "laboratoire" samt "concert du groupe de noise *Silence*".³⁰

Vielfach theatralisch adaptiert wird *Vernon Subutex* freilich auch außerhalb der Romania, so bereits im Jänner 2018 am Krakauer Juliusz-Słowacki-Theater;³¹ vor allem aber im deutschen Sprachraum, wo sich eben französische Autor*innen als literarische "Welterklärer" mit ihren "scharfen Gesellschaftsanalysen" zu Themen wie "Rechtsruck, Islamisierung, Digitalisierung" aktuell besonderer Popularität erfreuen (Oelze 2018): "Radical French Novels Welcomed to German Stages", wie ein Kommentator der *New York Times* konstatiert (Goldmann 2019).

"En s'attelant à la trilogie de Virginie Desportes, le Neumarkt est le premier au... monde!", triumphiert das gleichnamige Zürcher Theater, das im Jänner 2019 das

²² Théâtre des Clochards Célestes, 11.-20.07.2018 [<http://clochardscelestes.com/subutex>, 10.06.2020].

²³ Théâtre des Clochards Célestes, 01.-11.04.2020 [abgesagt] [<http://clochardscelestes.com/subutex-2>, 10.06.2020].

²⁴ Théâtre du Grand Rond, 04.-06.07.2018 [<https://www.grand-rond.org/index.php/grandrond/spectacle?Number=1708>, 10.06.2020].

²⁵ [<http://theatre.aurillac.fr/agenda/cherche-tous-transversale>, 10.06.2020].

²⁶ [<https://www.compagnielatransversale.com/adaptation-de-vernon-subutex>, 10.06.2020] (Dossier).

²⁷ [<https://www.compagnielatransversale.com/adaptation-de-vernon-subutex>, 10.06.2020] (Dossier).

²⁸ [<https://de.ulule.com/latransversale-residence>, 10.06.2020].

²⁹ [<https://www.compagnielatransversale.com/adaptation-de-vernon-subutex>, 10.06.2020] (Dossier).

³⁰ Théâtre Mon Désert, 07.02.2020 [<http://www.patricsimaginaires.net>, 10.06.2020].

³¹ Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Premiere: 05.01.2018 [<https://teatrkrakowie.pl/en/spectacle/vernon-subutex-1>, 10.06.2020]. Bühnenfassung: Jolanta Janiczak. Regie: Wiktor Rubin.

komplette *Leben des Vernon Subutex* in einer Inszenierung von Peter Kastenmüller zeigt:³² "Wer das Epos Balzac'scher Art mit einer derartigen Wirkung auf die Bühne bringt, hat einiges richtig gemacht", honoriert die *Neue Zürcher Zeitung* die Qualität dieser Schweizer "Uraufführung" (Muscionico 2019).

Metamediale Selbstreflexivität samt Videosequenzen, Stroboskopeffekten und Epilepsie-Triggerwarnung im Programm bietet der im März 2019 präsentierte *Vernon Subutex* Stefan Puchers in den Münchner Kammerspielen.³³ "In Frankreich warten sie seit ungefähr 15 Jahren auf den großen Clash. Auf die Implosion der Gesellschaft oder auf ihre Explosion, auf Revolte, Umsturz, Bürgerkrieg [...]": Für die politische Kontextualisierung dieser gleichwohl für ihre ideologische Glättung des Despentès'schen "Epos" kritisierten (Leucht 2019),³⁴ alle drei Bände berücksichtigenden Version sorgt Éribon-Übersetzer Haberkorn (2019: 17); bemerkenswert – gerade vor dem Hintergrund der skizzierten Gender-Querelle – die Besetzung der Hauptrolle mit der Sängerin und Schauspielerinnen Jelena Kuljić (dazu passend das konträre Cross-Casting Thomas Hausers als Pamela Kant).

Im April 2019 folgt mit dem von Tomas Schweigen am Wiener Schauspielhaus kreierten *Leben des Vernon Subutex 1 + 2* die österreichische Erstaufführung; ein interaktives Spektakel, das auf Partizipation des Publikums und Transgression des etablierten Theaterdispositivs setzt. Über den Bühnenraum hinaus wuchert die Diegese des *Vernon Subutex*, in der die Besucherin sich schon vor Vorstellungsbeginn unversehens wiederfindet: "Ein Abend, an dem Schauspiel und Realität tatsächlich verschwimmen. [...] Selten war die Realität dem Theater, oder das Theater der Realität, so nahe", wie eine Rezensentin bestätigt (Schneider 2019).

Bereits beim Kartenkauf muss die Zuschauerin sich entscheiden, ob sie in der Pause der gut vier Stunden dauernden Aufführung den obdachlosen Protagonisten – verkörpert von Jesse Inman – zur karitativen Suppenausgabe begleiten ("Streetfood, Aufpreis auf den üblichen Ticketpreis: 4,- Euro | Bitte Regenschutz mitnehmen") oder doch lieber "in der gediegenen Variante bei Marie-Ange und Xavier Fardin" dinieren möchte ("Menü, Aufpreis auf den üblichen Ticketpreis: 18,- Euro"),³⁵ soziales Experiment, das ein derart "in reich und arm sortiert[es]" Publikum (Schneider 2019) und vor allem eine samt entsprechendem Badge zur "Boboausspeisung" (Mottinger 2019) antretende 'Elite' auf die eigene doppelsinnige Performance zurückwirft: "[...] genau das will der Abend auch, dass der Besucher, die Besucherin sich berufen fühlt, sich zu positionieren und sich zu den Geschehnissen zu verhalten", wie Clara Liepsch – metamorphotische Paralleldarstellerin der Olga und der Céleste – betont (Schneider 2019).

Regisseur Schweigen insistiert auf seinem politischen Interesse an Despentès' Werk, zwischen spezifisch französischer Prä-Gilets-jaunes-Konstellation ("Bei den Figuren hat man das Gefühl, da keimt schon alles so") und andernorts ebenso aktueller "Polarisierung der Gesellschaft" (Schneider 2019), ist *Vernon Subutex* doch zugleich "[e]ine Pariser-, eine Wiener-, eine Weltgeschichte" (ebd.). Mit der

³² [<https://www.auxartsetc.ch/agenda-total/tout/agenda-tout/10338-das-leben-des-vernon-subutex>, 10.06.2020].

³³ Münchner Kammerspiele, Premiere: 28.03.2019 [<https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/das-leben-des-vernon-subutex>, 10.06.2020]. Theaterfassung: Tarun Kade / Stefan Pucher / Camille Tricaud. Regie: Stefan Pucher.

³⁴ "Stefan Pucher schleift in den Kammerspielen Virginie Despentès Romantrilogie 'Das Leben des Vernon Subutex' glatt", resümiert Hallmayer (2019) im *Münchner Feuilleton* eine insgesamt für "leider zu klischeelastig und reibungsfrei glattgeschliffen" befundene Inszenierung.

³⁵ Schauspielhaus Wien, Premiere: 26.04.2019 [<https://www.schauspielhaus.at/subutex>, 10.06.2020]. Bühnenfassung: Tomas Schweigen / Tobias Schuster. Regie: Tomas Schweigen.

zumindest punktuellen symbolischen Überwindung besagter Polarisierung klingt der Wiener Theater-*Subutex* aus: Mündet die Pausen-Performance in einen das Finale von Band 1 reproduzierenden englischsprachigen Monolog des Protagonisten, so lädt dieser zum Schluss das mit Leuchtstäben ausgestattete Publikum zur *convergence* auf die Bühne – im Programmheft angekündigte kollektive "Zeremonie", die ihrerseits das Ende von Band 2 zitiert; lediglich allusiv – und nur für eine mit der Trilogie bereits vertraute Rezipientin transparent – wird die in Band 3 bevorstehende Wendung evoziert.

Auch wenn die Rezensentenschaft diese Inszenierung von "Gemeinschaftsekstase" (Mottinger 2019), diesen "letzten, sektenähnlichen Gemeinschaft[t]smoment" (Schneider 2019) tendenziell skeptisch beäugt bzw. angesichts dieses "liebestrunkenen Sit-in" befindet, man verlasse die Aufführung – freilich dennoch "[e]in starkes Stück" – "mit mehr Feelgood als Zeitkritik", bleibt die dadurch etwas beeinträchtigte Dimension der "gesellschaftlichen Relevanz" (Pesl 2019) präsent – assoziiert auch hier mit eklektischer Intermedialität: Parallel zum Live-Geschehen auf der Bühne werden – medial vermittelte Realitäts-/Fiktions-Doppelung innerhalb der theatralischen Diegese – weitere Figuren, Handlungselemente, pragmatischerweise diverse Pariser Straßenszenen etc. in Form von Filmausschnitten (Nina Kusturica / Michael Schindegger) eingeblendet.

Wie Pucher, der vor seinem *Subutex* u.a. Lion Feuchtwangers *Exil*-Roman aus der *Wartesaal*-Trilogie im Rahmen einer "similarly epic stage adaptation" (Goldmann 2019) auf die Münchner Bühne bringt,³⁶ ist auch Alexander Eisenach ein Spezialist "großformatiger Romanadaptionen" (Affenzeller 2019b), darunter *Der Zauberberg* (2018); als "multimediale, mit Musik gefüllte Bühnenorgie", eklektisches "Pandämonium" (Kriechbaum 2019) mit Drehbühne, Videoprojektionen, Lichteffekten und Livekamera konzipiert er seine im September 2019 am Schauspielhaus Graz uraufgeführte *Vernon-Subutex*-Inszenierung.³⁷ Einen Monat später interpretiert das Schauspiel Köln die Trilogie unter der Regie Moritz Sostmanns mit einem hybriden "Ensemble aus Menschen und Puppen" nicht zuletzt als Allegorie kapitalistischer Entfremdung (Keim 2019).³⁸

Und wieder einmal – "Weltpremiere! Alle drei Bände des Erfolgsromans von Virginie Despentes auf der Bühne. [...] Ein Stück wie die Stadt, eine Stadt wie das Land, ein Land wie der Kontinent. Vernon Subutex – ein Europäer":³⁹ Als ambitionierter Dreiteiler ist Katja Lehmanns *Vernon-Subutex*-Bearbeitung für das Frankfurter Stalburg Theater angelegt – eine abendfüllende Performance pro Band, "[m]it Spiel, filmischen Einlagen, Musik und Geräuschen", bestritten von nur zwei Akteuren (Iris Reinhardt Hassenzahl und Christoph Maasch),⁴⁰ die, schauspielerischer Parforceritt, sukzessive – und ihrerseits zwischen Bühne und Filmsequenzen verdoppelt – sämtliche Frauen-, Männer- und Trans-Rollen der Trilogie übernehmen

³⁶ Münchner Kammerspiele, Uraufführung: 23.11.2017 [<https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/wartesaal>, 10.06.2020].

³⁷ Schauspielhaus Graz, Premiere: 26.09.2019 [<https://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/vernon-subutex>, 10.06.2020]. Regie: Alexander Eisenach.

³⁸ Schauspiel Köln, Premiere: 25.10.2019 [<https://www.schauspiel.koeln/spielplan/monatsuebersicht/das-leben-des-vernon-subutex-1-3>, 10.06.2020]. Bühnenfassung: Eberhard Petschinka. Regie: Moritz Sostmann.

³⁹ "Das Leben des Vernon Subutex. Jetzt im Stalburg Theater", 29.01.2020 [https://www.youtube.com/watch?v=g32j_ihAPeE, 10.06.2020].

⁴⁰ Stalburg Theater, Premiere Teil 1: 03.02.2020. Teil 2: 10.03.2020. Teil 3: 15.04.2020 [verschoben] [<https://stalburg.de/veranstaltungen/das-leben-des-vernon-subutex-teil-i>, 10.06.2020]. Bühnenbearbeitung: Katja Lehmann.

(Magel 2020, Sternburg 2020). Wie Teil 2 und 3 des Kölner *Subutex* erblickt in diesem wenig theaterfreundlichen ersten Halbjahr 2020 auch Thomas Ostermeiers in Koproduktion mit dem Kroatischen Nationaltheater Zagreb realisiertes *Leben des Vernon Subutex 1* nicht zum für Mai programmierten Premierentermin das Licht der Berliner Schaubühne.⁴¹

Eine prononciert serielle Ästhetik charakterisiert mehrere dieser dramatischen Adaptionen, besonders den insgesamt "wie eine Serie" (Affenzeller 2019a) konstruierten Wiener *Subutex* und die Frankfurter "Stückserie", "quasi 'Binge-Watching' für die Bühne" (Magel 2020), aber auch diverse Theaterlesungen. In drei "Folgen" inszeniert das Schauspiel Stuttgart mit dem Trio Peer Oscar Musinowski, David Müller und Anne-Marie Lux eine "Leseserie" zu Desportes' "punkigem Abgesang auf die Grande Nation".⁴² "Lesen kann enorm berauschend sein!", verspricht das Berliner Ensemble in der Ankündigung seiner hier in fünf "Folgen" von Martin Wuttke dargebotenen "Romanserie".⁴³

Desportes' so wesentlich von der zeitgenössischen Netflix-Serialität geprägte, in Band 3 ihre eigene Transformation zur TV-Serie vorwegnehmende Trilogie wurde mittlerweile freilich auch in ebendiesem medialen Format adaptiert.

Transmediales "rendez-vous avec Canal Plus": *Vernon Subutex* im TV

Vernon Subutex ist nicht das erste Werk Desportes', das den Weg auf die Leinwand bzw. den Bildschirm findet: Gemeinsam mit Coralie Trinh Thi übernimmt die Romancière Drehbuch und Regie für die kontroverse Filmversion von *Baise-moi* (2000); im Folgejahr 2001 erscheint Gilles Paquet-Brenners gleichnamige Adaption der *Jolies Choses* (1998). Unter dem Titel *Tel père telle fille* (2007) verfilmt Olivier de Plas den in mancherlei Hinsicht sowohl *Apocalypse bébé* (vgl. Stemberger 2013a) als auch *Vernon Subutex* präfigurierenden Roman *Teen Spirit* (2002); in ihrer mit Béatrice Dalle und Emmanuelle Béart illuster besetzten Adaption (2012) von *Bye Bye Blondie* (2004) schreitet wiederum Desportes selbst – "c'est une bluette, mais j'étais contente de la faire comme cela" (Norrito 2015) – zum Queering des hetero-amourösen Ausgangsplots. *King Kong Théorie* (2006), mehrfach intermedial adaptierter hybrider Mix von Manifest, Essay und "auto-fiction théorique" (Landry 2017), inspiriert den ebenfalls von Desportes gedrehten Dokumentarfilm *Mutantes (Féminisme Porno Punk)* (2009).

Im Gegensatz zu den genannten Texten scheint Desportes' "roman-feuilleton" (Cassavetti 2019) mit seiner "forme rhizomique" (Debrocq 2017), seiner der Balzac'schen Poetik (vgl. Vago 2015: 14) wie der "culture des séries télé" verwandten "forme de réseau" (Houot 2015) von vornherein weniger für das Spielfilm- denn für das Serien-Format prädisponiert. "Dès le début, *Vernon Subutex* avait tout de la série sur le papier", wie Delecroix (2019) konstatiert: "Le récit semblait donc bien davantage destiné à être adapté à la télévision plutôt qu'au cinéma."

Ab 8. April 2019 erfolgt die Erstaussstrahlung des von Canal+ produzierten, am 5. April zur Eröffnung der *CanneSéries* präsentierten (Gesbert 2019), inzwischen auch als DVD disponiblen TV-*Subutex*, deklariert freie Adaption in neun Episoden

⁴¹ Schaubühne, Premiere: 08.05.2020 [verschoben] [<https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/vernon-subutex.html?m=360>, 10.06.2020]. Bühnenfassung: Florian Borchmeyer / Bettina Ehrlich / Thomas Ostermeier. Regie: Thomas Ostermeier.

⁴² Schauspiel Stuttgart, Premiere: 09.12.2018. Folge 2: 27.02.2019/20.03.2019. Folge 3: 24.04.2019 [<https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/a-z/lesung-vernon-subutex>, 10.06.2020].

⁴³ Berliner Ensemble, 03.10.2018-22.02.2019 [<https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/martin-wuttke-subutex>, 10.06.2020].

zu 30 bis gut 35 Minuten, "inspirée des romans de Virginie Despentes" und mit Romain Duris in der Titelrolle.

"Que vaut l'adaptation de *Vernon Subutex* pour Canal+?" (Page 2019): Wie die Produktion insgesamt – für die eine Rezensentin "une adaptation touchante" (Fournier 2019), für den anderen "moins fulgurante que le roman originel" (Page 2019) – wurde diese Besetzung – in den Augen des einen "l'incarnation idéale" (ebd.) des Subutex, "que l'on n'imaginait pas trop", so der andere, "sous les traits de Duris" (Cassavetti 2019) – in der französischen Presse wie Laienkritik kontrovers debattiert.⁴⁴ Canal+ selbst akzentuiert den PR-Faktor einer "distribution surprenante".⁴⁵ "Pour moi, c'était une évidence", erklärt Cathy Verney, Drehbuchautorin und Regisseurin dieser adaptierten "mission impossible" (*VS TV C*: 00:53–00:54), die Wahl ihres Hauptdarstellers, als damals debütierender Protagonist von Cédric Klapischs Coming-of-Age-Kultfilm *Le Péril jeune* (1994) Symbolfigur, so Verney, "de notre mémoire collective" (Vergereau 2019), "emblématique d'une génération rock oubliée, sacrifiée": "Quand on le voit apparaître à l'image, il véhicule tout cela" (Rapilly 2019). Angesichts dieser kinematographischen Vorgeschichte – bewusst einkalkuliertes "plus pour la série" – scheint es irrelevant, dass Duris zum Zeitpunkt seines Engagements Despentes' *Romane* noch gar nicht gelesen (ebd.) und außerdem die falsche Augenfarbe für seine Rolle als charismatischer Subutex – "ange déchu au regard bleu azur" (Houot 2015) – hat.⁴⁶

Neben dem Charme des Protagonisten setzt das Produktionsteam seinerseits auf Recycling des Balzac-Atouts: Juliette Favreul Renaud würdigt im Namen der Firma Je Films Despentes' "cartographie balzacienne", Verney ihre "justesse de la retranscription d'une époque"; ähnlich Duris und Drehbuch-Koautor Benjamin Dupas (*VS TV C*: 02:02–02:45). Von der nachhaltigen Popularisierung des Balzac-

⁴⁴ Entsprechend polarisiert fallen etwa auch die Amateurrezensionen zur Serie auf dem französischen Amazon-Portal aus, zwischen Spott über "un vrai ratage" und patriotischer Begeisterung für diese "série française qui se hisse à la hauteur des meilleures séries anglaises et scandinaves" [10.06.2020].

⁴⁵ [<https://www.canalplus.com/articles/creation-originale/reconnaitrez-vous-ces-personnalites-a-l-affiche-de-vernon-subutex>, 10.06.2020].

⁴⁶ "Un grand type aux cheveux poivre et sel et aux yeux bleus perçants. Voilà Vernon Subutex, sous la plume de Virginie Despentes [...]. Pas vraiment le physique de Romain Duris", wie Vergereau (2019) feststellt. Für "pas franchement convaincant" in seiner Rolle als Vernon – "censé être un personnage sale, lâche, paumé et marqué, mais sexy, étrangement attirant avec ses beaux yeux bleus" – befindet Duris auch die Rezensentin des *Point* (Jahn 2019). In Profi- wie Amateurkritik durchwegs vernachlässigt wird das kuriose Moment, dass Despentes' Text selbst bezüglich dieses Details inkonsistent ist: "La coupe et la teinture lui donnent meilleure mine. L'enculé, ses yeux sont toujours aussi gris, toujours aussi attirants" (*VS 1*: 62f.), betrachtet Émilie ihren nicht recht willkommenen, doch immerhin frisch gestylten Übernachtungsgast, bevor dessen "yeux clairs" (*VS 2*: 342) im Romanverlauf die Farbe wechseln: "[...] si tu prends quoi que ce soit chez moi sans ma permission, je te retrouve et je t'arrache tes beaux yeux bleus", droht der angesichts der Affäre Sylvie vorgewarnte Patrice – und studiert seinerseits billigend die Physis seines diskreten Besuchs: "Vernon aussi a gardé ses cheveux. C'est payant, les yeux bleus, à l'âge qu'il a" (*VS 1*: 298f.). Mit leuchtend blauen Augen punktet jedenfalls Marc Lavoine, den die Autorin zu ihrer hypothetischen Idealbesetzung ("incarnation rêvée") des Subutex erklärt (Cassavetti 2019). Aus Vernons changierenden Augen schillert wiederum die französische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts: Hier spiegeln sich Emma Bovarys "rainbow eyes" (Barnes 1985: 81), in deren "couches de couleurs successives" (Flaubert 1986: 93) Vladimir Nabokov (1991: 184) einen "Widerhall" des im Roman poetologisch zentralen "Schichtenthemas" identifiziert; später machen auch die Augen Mahauts in *Le Bal du comte d'Orgel* (1924) allerlei bunte Metamorphosen mit, bis Radiguet sich für die Option klassischer deskriptiver Abstinenz entscheidet (Oliver / Odouard 1993: LIXff.; vgl. Stemberger 2018: 191f.). "I feel sorry for novelists when they have to mention women's eyes: [...]", ironisiert Barnes (1985: 85); bei Despentes wird das literarische Farbenspiel mit umgekehrten Gender-Vorzeichen fortgeschrieben.

und-Netflix-Topos auch außerhalb Frankreichs zeugt – hier exemplarisch zitiert – die Kritik der *Süddeutschen Zeitung*, die anlässlich der Präsentation beim deutschen Filmfest gleich über Despentés' Kopf bzw. die "Buchvorlage" hinweg den Kurzschluss zwischen "häufig mit den Sittenbildern der Werke Balzacs verglichen[er]" TV-Serie und klassischem Kanon her- sowie bei der Gelegenheit einige prinzipielle Reflexionen über die Fernsehserie als "Roman des 21. Jahrhunderts" anstellt (Freund 2019).

Einer Person freilich hat der Canal+-*Subutex* überhaupt nicht gefallen: "Vous êtes déçu de l'adaptation télévisée de *Vernon Subutex*? Virginie Despentés aussi" (*Express* 2019). Die Autorin partizipiert zunächst an der Ausarbeitung des Szenarios, zieht sich jedoch bald zurück. "Sans Virginie Despentés" sei das Projekt umgesetzt worden ("La romancière a donné carte blanche au projet mais s'est tenue complètement à l'écart"), so die z.T. referierte euphemisierte Version (*AFP* 2019). Bald darauf distanziert Despentés sich allerdings explizit von der Produktion Verneys, der sie eine paternalistische "vision du prolétariat par la bourgeoisie" vorwirft, wobei die konfliktuelle Aushandlung der Interpretationshoheit mit einem kulturökonomischen Machtgefälle korrespondiert: "[...] au bout de trois mois, ça s'est délité", so Despentés; Verney sei immerhin "la sœur d'un très haut placé de Vivendi; très, très proche de Bolloré. Ça, je l'ai compris quand on a commencé à travailler, et tu te rends vite compte qu'il n'y a pas de discussion possible: toi, tu vas partir, et elle va rester faire ce qu'elle veut. Et c'est ce qui s'est passé, je suis partie [...]" (Kssis-Martov / Pennacino 2019).

Es passt nachträglich ironisch ins Bild, dass Alex Bleach sich an seine "première télé, Canal Plus" als jenen Tag erinnert, an dem er, erstmals seine tiefe "solitude" realisierend, sich als widerwilliger Komplize in der undankbaren Rolle des "machin à la mode, le truc en peluche sur lequel on se branle" wiederfindet (*VS* 2: 146f.) – und dass ausgerechnet Dopalet, zynischer Produzent des zukünftigen intradiegetischen Serien-*Subutex*, schon in Band 2 ein ominöses "rendez-vous avec Canal Plus" hat (*VS* 2: 270).

Mit einem Wort: Canal+ habe ihren *Vernon Subutex* 'massakriert'; sie erkenne ihren Helden nicht wieder und sei "politiquement [...] vraiment déprimée", auch wenn sie dem Verkauf der Adaptionsrechte natürlich eine "douche de thunes" verdanke (Kssis-Martov / Pennacino 2019). Zu diesem Zeitpunkt hat Despentés freilich längst keine Kontrolle mehr über die ungeliebte TV-Version, die unweigerlich auf die Rezeption der – ihrerseits schon in Band 1 die klischeehafte Ästhetik des bourgeois Films über die Welt der 'einfachen Leute' parodierenden (*VS* 1: 72) – Trilogie zurückwirkt.

Auch wenn die Adaption als in ihrem Genre durchaus gelungen gelten darf, geht sie in der Tat mit einer manifesten, dem Medium zwar nicht per se inhärenten, doch den kommerziellen Rahmenbedingungen entsprechenden ideologischen Domestikation einher. "La version Canal+ du récit a été sérieusement expurgée de son contenu politique", wie Cassavetti (2019) konstatiert: "Ce qui n'est pas vraiment étonnant, l'auto-flagellation, même chez le plus cynique des diffuseurs, ayant ses limites." Despentés' Kritik an jener bourgeois Reperspektivierung des Sujets ist nicht von der Hand zu weisen: So erklärt Verney unter anderem, weshalb es nicht ausgereicht habe, den Protagonisten Vernon 'nur' nach einem Obdach suchen zu lassen; sie habe sich bemüht, gegenüber dem Romantext "quelque chose de... de plus essentiel, de plus vital" ins Spiel zu bringen, "une quête... plus incroyable, plus mystique même, plus importante pour lui que juste trouver un toit" (*VS TV C*: 06:57–07:08).

Was die Lebensumstände bis weit in die Mittelschicht hinein prekarierteter Bevölkerungsschichten betrifft, so hatten Verney und ihr Team in Despentés' Augen "aucune idée de rien": "la seule chose à laquelle ils tenaient, c'était que Vernon doive plus de deux ans de loyer. Et tu leur dis: 'Mais pourquoi est-ce que vous voulez qu'il doive deux ans de loyer? C'est très rare de rester deux ans sans se faire expulser, dans un logement en plein Paris!'" Ebenso bestehen Verney & Co. darauf, Vernon sofort nach seiner Delogierung sein RSA (Revenu de solidarité active) abholen zu lassen: "[...] je ne sais pas si c'est resté, mais ils y tenaient comme des fous [...]. Mais qui fait ça? Vous connaissez quelqu'un qui fait ça, vous? Non, personne" (Kssis-Martov / Pennacino 2019).

Die hier konkret inkriminierte Szene wurde schließlich gestrichen. Doch insgesamt affirmiert die ideologisch entschärfte und eben dadurch hochgradig ideologisierte TV-"dramédie" – so Emmanuel Daucé als Repräsentant der Produktionsfirma Tetra Media Fiction (*VS TV C*: 06:00–06:01) – sehr wohl unkritisch jene vor allem in Band 3 der Trilogie explizit attackierte ultraliberale Ideologie, der zufolge ein Loser wie Vernon an seinem unglücklichen Los selbst schuld bzw. als allzu ungeschickter Schmied seines Schicksals eine komödiantaugliche kathartische Projektionsfigur ist; "[...] non seulement les mecs se foutent dans la merde pendant deux ans sans bouger, sans bosser et en étant irresponsables, en ne payant pas ce qu'ils doivent, mais en plus leur première réaction quand ils se font virer de quelque part, ces enculés, c'est d'aller demander de l'argent à l'état", wie Despentés diese Sichtweise sarkastisch resümiert:

[...] en faisant ça, tu illustres quelque chose de superclair: que Vernon est un idiot, que c'est rigolo qu'il soit expulsé parce qu'on est dans une comédie [...] donc tu inventes un comportement en tant que bourge, parce que tu n'arrives pas à t'imaginer que si demain ça t'arrive, tu seras dans la même merde que Vernon. Enfin, tu ne seras pas dans la même merde, dans le sens où ta famille a des propriétés, de l'argent [...] tu vas rebondir; mais c'est pas ton intelligence, ta réactivité qui font que tu vas rebondir, tu vois ce que je veux dire? (Kssis-Martov / Pennacino 2019)

Kurz: Mit der Équipe von Canal+ hat das 21. Jahrhundert seinen Serien-Balzac eher noch nicht gefunden. Auch wenn Verney auf der Notwendigkeit kreativen 'Verrats' und der experimentellen Dimension ihres seriellen "laboratoire" insistiert (*VS TV C*: 04:40–04:45, 52:45–53:03), resultiert besagtes intermediales Experiment doch wesentlich in der gefälligen Zähmung eines trotz allem noch widerspenstigen literarischen Textes. Dies gilt auch für die Musik der Produktion mit ihrer "vision du rock assez étriquée" (Cassavetti 2019), die Despentés' "univers ultra rock" (Rapilly 2019) aus Copyright-Gründen wie im Namen des "bon mood" modifiziert (Demoulin 2019).⁴⁷ Dies gilt ebenso für das Erscheinungsbild nicht nur eines etwa gegenüber der Wiener Theaterfassung dezidiert glamouröseren Hauptdarstellers, sondern auch einer Reihe weiterer, ihrerseits einigermaßen tendenziös inkarnierter Figuren.

Gewiss: "Adapter, ce n'est pas illustrer", wie Verney zu Recht festhält (*AFP* 2019); keinesfalls ist eine theatralische oder filmische Adaption im Rahmen eines traditionellen "fidelity criticism" (Hutcheon 2006: 6) auf das Projekt einer reinen Illustration des Prätexts zu reduzieren. Die legitimen Abweichungen vom literarischen Modell

⁴⁷ Der Canal+-*Subutex* integriert freilich auch neue musikalische Referenzen: Als Alex Bleach castet Verney den sich bereitwillig mit seiner Figur identifizierenden kongolesischen Sänger Athaya Mokonzi ("J'étais Alex Bleach en ce moment-là", *VS TV C*: 34:34–34:36), als hier zur Ko-Protagonistin avancierende Anaïs die Chansonnière Flora Fischbach alias Fishbach, als Lydia Bazooka die Aktrice und Electro-Pop-Künstlerin Calypso Valois; beide spielen allerdings keine aktiv musikalische Rolle.

gehören in der *Subutex*-Serie allerdings durchwegs einer affirmativen Logik im Sinne auch eines massiven Gender-Mainstreamings.

Ein frappierendes Beispiel bietet die Re-Interpretation jenes TV-Produzenten Dopalet: Bei Desportes steht dieser Antiheld, der einen mit seinem primitiv-patriarchalischen Gehabe konfligierenden "corps de femme" besitzt und heimlich von einem James-Bond-Body à la Daniel Craig träumt (*VS 1*: 110), paradigmatisch für das Scheitern einer konventionellen Gender-Performance; gerade diese sich aggressiv 'maskulin' gerierende Figur versagt kläglich bei dem Versuch, eine stereotype "virilité de cinéma" (*VS 3*: 346) zu verkörpern. Was sie persönlich bei der Kreation Dopalets interessiert habe, "c'est qu'il a énormément de caractéristiques strictement féminines, il est au régime, il fait beaucoup de sport, il est très embêté quand il grossit, il est très vigilant à ce que pensent les autres, et en même temps c'est vraiment le... l'alpha mâle, dans son milieu professionnel", unterstreicht Desportes diese inkonsistente Geschlechtsidentität (Tuaille 2019: 09:02–09:17). Dieser im Kontext ihrer nach wie vor aktuellen gendersubversiven Mission – "Cassez les codes de la virilité!" (Norrito 2015) – essentielle Aspekt wird in der Serienversion eliminiert, Dopalet, von Dupas als "incarnation du patriarcat" charakterisiert (*VS TV C*: 22:56–22:58), mit einer seinem Auftreten perfekt entsprechenden hyper-virilen Physis ausgestattet (Darsteller: Laurent Lucas).

Auch andere Figuren werden in ein digestibleres Klischeebild ihrer selbst verwandelt: So Xavier Fardin, bei dem im Romantext ebenfalls Körperlichkeit, Habitus und familiärer Status nicht recht korrelieren – intendierte und instruktive Divergenz, die das Casting der TV-Serie (Philippe Rebbot) 'korrigiert'. So auch die 'Hyène': Aus Desportes' selbstdeklariertem Hardcore-"gouine" (*VS 1*: 267), die mit diversen männlichen Kontrahenten kurzen Prozess macht, wenn sie nicht gerade verführerisch "sa carte George Clooney" spielt (*VS 2*: 287), wird eine elegante, wenngleich toughe Dame mit – trotz konträrer Intention (laut Verney in *VS TV C*: 22:06–22:15) – eher stereotypem Moto-Leder-Kurzhaarchic (Céline Sallette); stark akzentuiert wird der Nebenplot ihrer Affäre mit Dopalets Assistentin Anaïs, hier weniger gefährliche denn pikante, für einen mehr oder minder voyeuristischen Blick inszenierte lesbische Liaison. Wenn die Canal+-Version die in *Apocalypse bébé* wie *Vernon Subutex* exklusiv pseudonym präsente 'Hyène' überdies mit einem – in der betreffenden prä-erotischen Episode dann doch nicht enthüllten – Vornamen auf "V." ausstattet (*VS TV 6*: 15:53–16:13), scheint das Kalkül mit dem autobiographischen Kurzschluss transparent.

Die Gratwanderung einer Serie, die aus Desportes' romanesker "comédie de mœurs" eine doch etwas simpler gestrickte "comédie télé" (Page 2019) macht, illustriert auch die Gestaltung jener engagierten Obdachlosen namens Olga, die dem SDF-Neuling Vernon als pittoreske Mentorin dient (Gaëlle Jantet): Im Prätext zutiefst menschliche Figur sowie bei allem Hang zur kruden Theoriebildung pointierte politische Kommentatorin, die bei den Nuits debout begeistert ihre improvisierte Mini-Bühne erklimmt ("C'est un flot verbal qu'elle a appris à maîtriser lors des convergences [...]. Elle ne s'arrêtera que lorsqu'elle n'aura plus de voix", *VS 3*: 342), gerät diese Olga bei Verney / Dupas zur ihres vollständigen Namens wie ihrer (in der Trilogie ideo- wie poetologisch relevanten) Stimme beraubten Karikatur.⁴⁸ Ersatzlos gestrichen wird eine im Roman zentrale, im Rahmen des

⁴⁸ Am Schluss von Band 3 erfährt die Leserin, dass die Schriften jener "Olga Isladovic" – eine der "trois apôtres" der Subutex-Sekte – mittlerweile Kultstatus besitzen (*VS 3*: 404). Mit diesem in der TV-Version gestrichenen Familiennamen akzentuiert Desportes die 'fremde' und hier konkret slawische Dimension der Figur: Diese unbequeme, laute, gegen Attraktivitäts- und sonstige Gender-

Serienprojekts offenbar für allzu unbequem befundene Figur – jener Patrice, der als über und über tätowierter, sich durch sein (Beziehungs-)Leben prügelnder, dabei sporadisch durchaus luzide rasonierender ehemaliger "Hells Angels marxiste" paradigmatisch sich in seinen vermeintlich unkontrollierbaren Gewaltausbrüchen manifestierende gesellschaftliche Widersprüche inkarniert: "Trop de contradictions à gérer" (*VS I*: 298).

"... un message profondément positif"? TV-Passion und Pseudo-Utopie

Der dezenten Elimination besagter 'contradictions' entspricht die anderweitige Entschärfung des Romantexts zur *comédie malgré tout*; so liest Daucé aus *Vernon Subutex* etwas bemüht einen "message profondément positif" heraus (*VS TV C*: 03:57–03:59). "[...] ça parle d'une possibilité d'autre chose, d'un... d'un collectif retrouvé, d'une utopie du vivre-ensemble", betont auch Verney (*VS TV C*: 04:00–04:07), was nicht falsch, aber simplifizierend ist: Diese "utopie du vivre-ensemble" wird in Despentés' "dystopische[r] [...] Trilogie, in der eine Utopie aufscheint" (Hallmayer 2019) zugleich auf diegetischer Ebene kritisch reflektiert ("On n'a pas envie de vivre ensemble", wie Xavier kommentiert: "[...] ce que tout le monde cherche, au final, c'est l'entre-soi", *VS 3*: 141f.) und auf der Meta-Ebene parodistisch demontiert. Ausgerechnet "[I]e vieux Charles, ce poivrot" konzipiert in Band 3 ein "projet de film sur une utopie: des filles isolées sur une île déserte, entourées de lapins blancs et de petits caniches mignons" – naiv machistisches Idyll, das seine neuen Kameradinnen aus der Subutex-Community "en une seule soirée en film de zombies" transformieren (*VS 3*: 35f.).

In gänzlich unironischen Tönen beschwört dagegen Verney die 'Magie' der zum Schluss gedrehten *convergence* ("franchement, c'était magique"), eifrig sekundiert von ihrer Crew: Duris schwärmt von "une espèce de communion", Florence Thomassin alias Sylvie von Vernons 'mystischem' letzten Blick etc. (*VS TV C*: 50:42–52:35). Dieser Rekurs auf eine religiös-esoterisch konnotierte Lexik ist kein Zufall: Wie bereits Puchers ob ihrer ideologischen Verharmlosung problematisierte Münchner⁴⁹ sowie Sostmanns Kölner Theaterversion⁵⁰ setzt die Serie massiv auf ein zwar auch im Romantext präsent, dort jedoch sehr viel ambivalenteres und vor allem in Band 3 parodistisch metaisiertes christlich-messianisches Imaginarium,⁵¹ das mit der Ästhetisierung jener von Estelle Sanson (Je Films) punktuell

normen verstoßende Olga, die die Rechte der Schwächeren bei Bedarf brachial verteidigt, fungiert auch als karnevaleskes Gegenbild zur gerade in der französischen Literatur populären klischeehaften Imago der wohldestimierten, grazilen slawischen Schönheit (vgl. Stemberger 2014); die Frage, wie weit die für die Despentés- wie Houellebecq-affine Rezipientin naheliegende ironische Assoziation mit Olga strahlend schöner Namensschwester aus *La Carte et le Territoire* auktorial intendiert war, muss hier unbeantwortet bleiben.

⁴⁹ "Und als würde er obendrein der Strahlkraft Kuljić nicht trauen, wird sie in einer Filmeinspielung zum Messias stilisiert: Mit so leidendem Blick und malerisch an ihrem Gesicht herabrinnendem Wasser, dass man sich fast sicher ist, hier gerade ein Dutzend kunsthistorische Anspielung[en] zu verpassen" (Leucht 2019).

⁵⁰ Auch hier wird das "Katastrophen-Szenario der ersten Hälfte" schließlich "in Bilder der Hoffnung verwandelt"; als "Christus-Ersatz" lässt Sostmann am Ende das "Puppen-Alter-Ego" des Protagonisten, "gekreuzigt auf einer Riesen-Schallplatte", verschwinden, während die Schauspieler die 'Kommunion' mit dem Publikum suchen: "Wie in einer rituellen Handlung legen sie uns die Hand auf – wie zum Segen. Man könnte das peinlich nennen. Dem Kitsch ist es jedenfalls mehr als nahe" (Hennecke 2019).

⁵¹ Despentés' polyvalentes Spiel mit diesem religiösen Imaginarium gilt es nicht zuletzt im Kontext jener veritablen Vogue christlicher Sujets zu betrachten, die unterschiedliche Segmente des zeitgenössischen Literaturmarktes heimsucht, von Emmanuel Carrères *Le Royaume* (2014) über

thematisierten "violence sociale" (*VS TV C*: 46:04–46:06) exzellent korrespondiert, Prekarität und Elend zur hypokriten Passionsgeschichte nobilitiert;⁵² dies z.T. unter Komplizenschaft der Kritik, wenn etwa Fournier (2019) in *Le Monde* ihre überaus positive Rezension am Leitmotiv des "chemin de croix" orientiert und Verneys Vision des Helden als "Christ fatigué" validiert: "Et il est vrai qu'au bout du chemin, c'est bel et bien la rédemption qui attend Vernon."

"Je me souviens... on entrait dans le rock comme dans une cathédrale [...]" (*VS TV I*: 00:35–00:39): Schon der Einstieg der Serie eröffnet trotz affichierter Rock-Exzesse diese religiöse Dimension; anlässlich jener nostalgisch reminiszieren, medienhistorisch strenggenommen anachronistischen⁵³ initialen Partyszene im *Revolver* von einst – "la première scène que j'ai écrite", so Verney (*VS TV C*: 42:07–42:09) – wird via Duris-Vernons Off-Stimme bereits jenes oberflächlich säkularisierte Märtyrer-Narrativ eingeführt, das in der Trilogie erst viel später als posthume, medial gebrochene intradiegetische Erzählung Bleachs auftaucht.

Als "[u]ne sorte de shaman sans religion" charakterisiert Duris seine Figur (Rapilly 2019); doch die Serie selbst wie Verneys Begleitkommentar zitieren eine sehr konkrete religiöse Tradition, samt teils geradezu aufdringlich anmutender Stilisierung des Protagonisten zur postmodernen Christusfigur – bei der Inszenierung dieses Vernon habe man "vachement travaillé sur... sur des sculptures... oui, de Christ", wie Verney bestätigt (*VS TV C*: 49:59–50:04) und auch Duris konzidiert: "[...] on s'amusait à dire qu'il nous faisait penser au Christ, quoi" (*VS TV C*: 49:15–49:17). Konsequenterweise werden einzelne Romanpassagen in diesem Sinne adaptiert, so jene Szene, da der kranke Subutex auf der Butte Bergeyre seine hier explizit religiös akzentuierte Trance in transparenter Kreuzigungs-Pose erlebt und die harte sozioökonomische Realität seiner Situation elegant hinter seiner esoterischen "connexion avec les éléments [...] osmose avec... l'univers" – so wiederum Verney (*VS TV C*: 19:19–19:27) – verschwindet. Symptomatisch die *réécriture* des folgenden Dialogs zwischen Vernon und seinem neuen "copain" Charles (*VS 2*: 18): Aus der Version Despentès' ("Content de voir que tu sors de ta léthargie, mon con. Il était temps!", *VS 2*: 20) wird bei Verney / Dupas ein einigermaßen brachial suggestives "Ça va? T'es résurrecté?" (*VS TV 9*: 12:30–12:34). Diese Tendenz zur religiösen Rekontextualisierung strahlt auf andere Figuren aus, wenn etwa die 'Hyène' sich diegetisch als "une sorte de Dieu 2.0" (*VS TV I*: 17:05–17:08) und Darstellerin Sallette sie als "un monstre sacré" beschreibt (*VS TV C*: 20:30–20:31), während Verney und Dupas über die "quête", die "rédemption" derselben 'Hyène' im Rahmen der Liebesgeschichte mit Anaïs ("la grande histoire d'amour de la série") philosophieren (*VS TV C*: 22:35–22:36, 26:20–28:12).

Insofern hat es nicht nur finanzielle Gründe, dass der hoch budgetierte (Demoulin 2019),⁵⁴ dabei kommerziell eher mäßig erfolgreiche TV-*Subutex* – die Erstausstrahlung auf Canal+ erreicht weniger als 500 000 Zuschauer (Renault 2019) –

Michel Houellebecq's *Sérotonine* – samt finale Märtyrer-Szenario – bis hin zu Amélie Nothombs rezentem Passions-Roman *Soif* (2019).

⁵² Eine ähnliche Problematik konstatiert Hallmayer (2019) in Bezug auf die "christliche Ikonographie" des Münchner Theater-*Subutex*, der seinerseits den "Schmutz und die Armut [...] elegisch veredelt".

⁵³ Wie Cassavetti (2019) betont, passt besagtes nostalgisches Serien-Setting voller Vinylschallplatten eigentlich nicht in die im Rahmen des Flashbacks evozierten "années 90, du tout-CD"; nonchalant gesteht Dekorateur Jean-Marc Tran Tan Ba ein, man habe hinsichtlich der Musik-Mediengeschichte hier aus ästhetischen Gründen in der Tat "un peu triché" (*VS TV C*: 41:38–41:39).

⁵⁴ Verney betont insbesondere das exzeptionelle Musik-Budget ihrer Produktion, "sept fois plus important que celui d'une série traditionnelle" (*AFP* 2019).

nach der ersten Staffel keine Fortsetzung mehr findet. Strategisch hält die Serie an einem Punkt inne, an dem sich dem Plot noch besagter 'message positif' abgewinnen lässt; die Adaption umfasst Band 1 und reicht "assez loin dans le tome 2": "Pour rigoler, je dis qu'on adapte 1,71 tomes dans la saison 1", wie Dupas präzisiert (*VS TV C*: 08:27–08:34).

"Vernon Subutex: une saison 2 est-elle possible?" (Renault 2019); "Vernon Subutex: une saison 2 en préparation pour la série avec Romain Duris?" (Mallet 2019)... Dass trotz anderweitiger Spekulationen und auch für Band 3 erworbener Rechte keine solche geplant ist, stellen Verney und ihr Team bereits im Frühjahr 2019 klar: "Vernon Subutex: pas de saison 2 pour la série avec Romain Duris" (Rapilly 2019). Bewusst habe man sich dagegen entschieden, "l'histoire racontée dans les livres" zu Ende zu führen (Delecroix 2019); dies nicht nur aus von Daucé resümierten produktionstechnischen Gründen – "La suite est très différente [...]. Il y aurait donc un énorme travail d'adaptation [...] ça pourrait prendre beaucoup (trop) de temps pour espérer voir la saison 2 dans des délais raisonnables" (Mallet 2019) –, sondern aus eingestandener Skepsis gegenüber dem dritten Band, "trop noir" (Renault 2019), voller "événements trop dramatiques", "bien trop sombres", die den bis zum vorzeitigen Schluss durchgehaltenen "ton de la comédie" zu kakophonieren drohen und einem französischen TV-Publikum bis auf Weiteres nicht zuzumuten seien: "Il était peut-être trop tôt pour montrer de telles images dans une série française..." (Delecroix 2019).

"Nous ne serons pas solides. Nous nous défilerons. Nous ne serons pas purs. Nous nous faulons. Nous ne serons ni braves, ni droits. Nous ne serons pas des héros. Nous ne serons pas conquérants. Du bois tordu qui fait l'humanité nous ne chercherons pas à faire de l'acier. Nous oublierons. Nous pardonnerons. Nous serons les faibles et les doux. Nous n'aurons ni drapeau, ni territoire. Nous sommes les vaincus – et nous sommes des milliers. Nous cherchons un passage" (*VS TV 9*: 32:23–33:10): Unter leicht rearrangiertem wörtlichem Zitat – und Elimination der in der Trilogie insgesamt auch bei direkter Rede sparsam, gerade hier aber sehr wohl eingesetzten Führungszeichen (*VS 2*: 404f.) – mündet der Canal+/-*Subutex* in die am Ende von Band 2 zelebrierte *convergence* und derart mitten in die intendierte "sorte d'utopie collective" (Dupas in *VS TV C*: 08:46–08:48). Band 3, mit dem die prekäre Utopie ins Desaster kippt, beschließt das Produktionsteam sich und den Zuschauern zu ersparen: "il y a rien du tome 3", wengleich es, wie Verney betont, "hyper-important" gewesen sei, "de savoir où on allait après" (*VS TV C*: 08:59–09:02).

Damit entfällt auch jener poetologische Meta-Turn, der eine spezielle Herausforderung für jedes Adaptionprojekt darstellt. In der Serie werden anderweitige Ansätze metamedialer Selbstreflexion zwar mehrmals skizziert, aber kaum ausgeführt: So erklärt Dopalet, Vater einer Netflix- und HBO-affinen fünfzehnjährigen Tochter – bei Despentes strebt jene in Band 2 freilich schon über zwanzigjährige (*VS 2*: 296) "gamine" eine Karriere als "Youtubeuse beauté" an (*VS I*: 123) –, seine Disposition zu einem Serienprojekt mit dem Wunsch, besagte Tochter endlich für eine seiner Produktionen zu interessieren (*VS TV I*: 09:10–09:45).⁵⁵ Aïchas Vater

⁵⁵ Verney / Dupas fusionieren die Intrige um Dopalet hier offenbar mit einer nur analeptisch evozierten Mini-Episode um eine in der Serie inexistente Nebenfigur, jenen anachronistischen und zugleich in puncto "droits numériques" wie "droits papier" überaus geschäftstüchtigen "éditeur [...] marrant", der, selbst TV- und Internet-Verweigerer, Lydia Bazooka mit einem Rock-Buchprojekt zu Alex Bleach beauftragt: "Il a une fille de quinze ans, qui lui a rebattu les oreilles avec ça. Il a eu envie de publier un livre qu'elle lirait, pour changer" (*VS I*: 179).

Sélim mutiert zum Experten für das "cinéma suédois", den die 'Hyène' unter dem Vorwand eines angeblichen Dissertationsvorhabens zur Pornofilmkultur konsultiert (*VS TV 4*: 16:32–18:30), ohne dass dieser Sujetstrang weiterverfolgt würde. Gegenüber der formalen Komplexität und der eklektischen intermedialen Referenzialität des Hypotexts operiert die Adaption derart tendenziell reduktiv. Es geht wohlgerne nicht darum, eine wie immer geartete prinzipielle Superiorität des literarischen Textes, und sei es zeitgenössische 'Netflixliteratur', gegenüber dem TV-Serienformat zu argumentieren (dies liefe auch Despentés' Position dezidiert zuwider, man erinnere sich: Balzac & *The Wire*); aber dennoch ist nicht zu übersehen, dass hier manch wesentlicher Aspekt abhandenkommt. An diesem Punkt wirft die Adaption wiederum die Frage nach der Konstellation Despentés / Balzac, nach dem Status des *Vernon Subutex* als 'comédie humaine' unserer Zeit auf – die über die thematische Dimension hinaus relevantere Frage, was dem kreativ re-rezipierten Referenz-Klassiker, nicht zuletzt hinsichtlich der Relation "entre l'art visuel et l'écriture" (Vago 2015: 10) innovativer romanesker "scénographe" (Massonnaud 2014: 189, zit. ebd.), im digitalen Kontext – respektive in der Trilogie und der TV-Serie – auf formalästhetischer Ebene an Transformationen widerfährt.

Jenseits des romancier-démiurge: Zur Ideologie der Narration

Die Formel 'Balzac + Internet' ist nicht rein additiv zu deuten: Despentés kartographiert nicht einfach nach dem Modell der *Comédie humaine* das digitalisierte frühe 21. Jahrhundert, sondern setzt dabei vor allem auf andere Erzählstrategien. Auch insofern knüpft *Vernon Subutex* an *Apocalypse bébé* an: Der frühere Roman entwirft bereits ein noch etwas bescheidener angelegtes Gesellschaftspanorama; zwischen heterodiegetisch erzählten Kapiteln mit wechselnder interner Fokalisierung meldet sich die Ich-Erzählerin Lucie Toledo zu Wort, paradigmatische "looseuse",⁵⁶ die schließlich ihre lesbische Konversion und damit verbundene soziale wie sexuelle Befreiung erlebt,⁵⁷ als ironische Meisterin der – nicht nur – narrativen Selbstdemontage aber auch symbolisch für den Verzicht auf sämtliche universellen Wissens- und Wahrheitsansprüche steht: "La vérité, je ne la connaîtrai jamais. Reste l'histoire que je me raconte [...]" (Despentés 2010: 343; vgl. Stemberger 2015a).

In ihrer Trilogie, die derart besonders eindrücklich das ideologische Potential der narrativen Struktur illustriert, entsagt Despentés noch konsequenter der Versuchung jener schon bei Balzac problematischen "synthèse de l'hétérogène" (Vago 2015: 14), "unité ardemment quêtée et néanmoins manquée" (ebd.: 2). *Vernon Subutex* schildere "[e]ine Gesellschaft, in der um Zusammenhalt gerungen wird und es ist der große Move des Textes, dass er diesen Kampf um Konsistenz auf die Erzählebenen überträgt", wie ein Kommentator resümiert: "Die ständig wechselnden, sich teilweise widersprechenden, sich korrigierenden Erzählhaltungen entsprechen auf der Inhaltsebene eben der Suche nach dem Fixpunkt, der alle Figuren zusammenführt, den es aber nicht geben kann" (Gerrit 2018).

⁵⁶ "La figure de la looseuse de la féminité m'est plus que sympathique, elle m'est essentielle", wie Despentés als Advokatin der "Bad Lieutenantes" in *King Kong Théorie* (2008: 9f.) präzisiert; ebenso jene "figure du loser [sic] social, économique ou politique", die der Antiheld ihrer Trilogie ein weiteres Mal inkarniert.

⁵⁷ Ein auch in *Vernon Subutex* wieder aufgegriffenes Motiv – diesmal ist es die 'Hyène' höchstpersönlich, die Anaïs aus der tristen Welt der "hétérotés" (*VS 2*: 100) bzw. der "hétéros connards" (*VS 2*: 279) erlöst.

In einer Sequenz heterodiegetischer, seriell intern fokalisierter Episoden setzt Desportes über weite Strecken auf das im Wesentlichen post-Balzac'sche⁵⁸ Verfahren des *discours indirect libre*, Matrix eines polyphonen literarischen Interdiskurses (vgl. Link 1988) bzw. intendiert dissonanten "chant choral" (Debrocq 2017). Explizit situiert sie dieses ambitionierte Projekt im medialen Kontext; *Vernon Subutex* reflektiere das ideologische Chaos des Web, für sie selbst Dispositiv quasi initiatorischer Konfrontation mit radikal divergenten Weltbildern: "J'avais plus de trente ans quand internet est devenu ce qu'il est aujourd'hui. Jusque-là je n'avais jamais été bombardée par des opinions aussi contraires à la mienne" (ebd.).

Vernon Subutex ist insofern ein eminent – und zugleich völlig unpathetisch – demokratischer Text, als hier keine Figur, kein Schicksal irrelevant oder inferior erscheint. Rund um den Protagonisten Vernon, narrativer "catalyseur" (Bricco 2019: 14), arrangiert Desportes ein ganzes Netzwerk sensibel porträtiertes, in den jeweils auf sie fokussierten Episoden intern fokalisierter Figuren, die bei aller Extravaganz nie auf eine pittoreske Komparserie reduziert werden; auch dies auf den Spuren Balzacs, der – seinerseits inspiriert von Walter Scott – historisch vermeintlich unbedeutende Gestalten nicht nur als "Statisten", sondern vielmehr als "Versatzstück zwischen der Geschichte und dem menschlichen Leben" in die Romanhandlung integriert (Zöllner 2015: 184).

Entgegen einem von Kiko zynisch zugespitzten Ultraliberalismus, der ein fortschrittsbedingt obsoletes Volk für verzicht- und folglich eliminierbar erklärt ("Peut-être qu'avec les progrès de la science, on fera encore un petit élevage de prolétaires robustes, pour vous prélever du sang, des organes et des morceaux de peau, porter nos enfants pour que nos femmes n'aient plus à s'abîmer... mais même pour ça, franchement, avec les bio imprimantes et les couveuses de l'avenir, on va pouvoir se passer de vous. On va vous éliminer. C'est pragmatique", *VS* 3: 75), sind all diese 'Verlierer' es hier wert, mit ihren Anliegen ernst-, ihrer Stimme wahrgenommen zu werden; in Doppelung gleichsam der in Band 3 ausführlich evozierten *Nuits debout* bietet der Text ihnen eine diskursive Bühne: "[...] la place de la République permet à tous les Patrice de la région parisienne de dire, on n'est pas d'accord [...]. C'est dérisoire, et c'est pourtant crucial. Les puissants le savent, qui font ceux qui n'entendent pas" (*VS* 3: 334).

Derart artikulieren sich in *Vernon Subutex* auch mit einem inzwischen prekären politischen Konsens inkompatible Positionen, dies aus einer Perspektive zwar kritischer, aber realer Empathie, die Desportes all ihren Figuren zuteilwerden lässt:

C'est risqué, mais j'essaie de me mettre en empathie avec tous mes personnages. Et puis, les pensées de l'extrême droite se sont infiltrées en chacun de nous. [...] Mais si je suis en empathie avec tous, ça ne veut pas dire en identification totale. Dans ma tête, je ne suis pas ces personnages. J'ai des garde-fous, car je sais que la racialisation du regard est dangereuse et inacceptable. Mais c'est vrai que j'ai au moins un point commun avec chacun d'eux, il y a une partie de moi en chacun, sinon tu n'ancres pas tes personnages. J'essaie d'avoir des points de contact, car je ne peux pas travailler des personnages qui me seraient complètement étrangers. C'est ce que font les satiristes, et moi, je ne suis pas satiriste du tout. Je travaille avec des émotions. Je suis dedans. (Kapriélian 2015a)

⁵⁸ Vor Flaubert "sporadique mais largement associé à l'expression des pensées verbales ou des paroles à la perception problématique" (Reggiani 2009: 125, zit. nach Philippe 2016: 1), wird der *discours indirect libre* bei Balzac allenfalls punktuell gebraucht; erst nach 1850 erfolgt seine "brusque diffusion [...]" und seine massive Nutzung für die mündliche wie auch die schriftliche Kommunikation (Philippe 2016: 1).

Auch für die – erst recht die 'professionelle' – Rezipientin stellt diese "activité d'incarnation multiple" (Bricco 2019: 14) eine produktive Provokation dar. "Sprachlich besonders sind eben diese ganz unterschiedlichen Typen. [...] Besonders schwierig war es, wenn ich sie überhaupt nicht leiden konnte, wie den Fascho oder den Mann, der seine Frau schlägt", gesteht *Vernon-Subutex*-Übersetzerin Claudia Steinitz (2017). TV-Adaptateurin Verney betont ihrerseits die Herausforderung, sich und das Publikum in all diese Figuren, "dans leur tête, [...] dans leurs émotions" zu versetzen, selbst wenn es sich – so ihre symptomatische Aufzählung – um "un réac, un... un SDF, une fille hystérique" handle (*VS TV C*: 03:31–03:40).

Bereits in der vierten Episode von Band 1 begleitet die Leserin Xavier Fardin, aus Vernons Sicht seit jeher mittlerweile allerdings mainstreamfähiger "connard de droite" (*VS I*: 85), durch einen Pariser Monoprix; zwischen den Supermarktregalen samt "[t]ous ces putains de packagings régressifs" widersteht Xavier nur mit Mühe dem Impuls, "le cul de la grosse Arabe voilée qui se pavane devant lui" endlich "un formidable coup de pied" zu verpassen (*VS I*: 69f.). "Sale race, m'étonne pas qu'on leur en veuille!", lässt er seinem ebenso rassistischen wie misogynen Frust zumindest innerlich freien Lauf – und wird bei Gelegenheit auch explizit: "On est un pays chrétien, non? J'ai jamais été antisémite, mais [...]" (*VS I*: 85). Und trotz allem wird diese Figur – Inkarnation des gescheiterten potentiellen "dominant" (*VS 3*: 75): "Un mec [...] qui avait tout pour réussir – le bon genre, la bonne race, la bonne nationalité", meditiert Émilie (*VS 2*: 70) – mit nicht anti-, sondern empathischer Ironie geschildert; so auch im weiteren Verlauf der Trilogie, wenn Despentes Xavier obsessiv seine diversen Idiotien gegen "les musulmans les francs-maçons les Juifs les féministes les Chinois les Allemands les Portugais les Roms les protestants les fils de les tapettes" (*VS 2*: 71) deklinieren lässt und diese in aller Raffinesse des *discours indirect libre* mit dem Refrain "Xavier n'est pas idiot. [...] Xavier n'est pas idiot. Il comprend les choses" konterkariert (*VS 3*: 142f.).⁵⁹

All dies funktioniert – ohne ideologische Revendikation, ohne plakative Distanzierung, ohne kategorischen "jugement de valeur envers les choix personnels des individus et leurs conduites non conformistes, sinon extravagantes" (Bricco 2019: 8), doch sehr wohl unter deren kritischer Reflexion – dank jener abgründigen Erzählstruktur, die den Diskurs in der Schwebe hält,⁶⁰ die Figuren nicht aus all- oder zumindest mehrwissender superiorer Position ('à la Balzac') diskreditiert, aber dennoch ihre Irrungen und Verwirrungen, ihre *mauvaise foi* sanft demaskiert. Dass ihre heimlichen Fress- und Vomitiv-Orgien etwas mit dem Tabu-Wort "boulimie" zu tun haben könnten, gesteht die anderweitig so luzide Lydia, von

⁵⁹ Eben die Supermarkt-Episode, von der Compagnie affable in Form eines Theatermonologs adaptiert ("Xavier pète un câble au Monoprix"), illustriert plastisch die ästhetische wie ideologische Effektivität des *discours indirect libre*, die in jener in der ersten Person dramatisierten Fassung abhandenkommt [<https://compagnieaffable.com/2017/10/27/vernon-subutex-de-virginie-despentes-xavier-pete-un-cable-au-monoprix>, 10.06.2020]; ähnlich beim auf dem gleichen Band 1 beruhenden "monologue de l'affreux trader" Kiko [<https://compagnieaffable.com/2017/11/06/vernon-subutex-de-virginie-despentes-le-monologue-de-laffreux-trader>, 10.06.2020].

⁶⁰ "La faille, dans cette théorie du karma, c'est que ça se saurait, depuis le temps, si se comporter comme un enclé était sanctionné par l'Histoire" (*VS I*: 12f.): In der Schwebe zwischen Erzähler- und Figurenstimme bleiben auch jene zahlreichen Quasi-Aphorismen und ironischen Lebensweisheiten, mit denen Despentes ihren Text – in *Vernon Subutex* fraprierender Zug – durchsetzt. "L'âme est un navire imposant, qu'il faut manœuvrer avec prudence", heißt es unter interner Fokalisierung auf den Protagonisten (*VS I*: 97); der 'Hyène' verdankt die Leserin folgende poetologische Maxime: "On a beau affirmer ne croire en rien, merde, on finit toujours par admirer l'impeccabilité de l'agencement du bordel. Comme si un scribe bourré, dans un coin, avait complété le truc depuis des mois" (*VS 2*: 98).

einer Leidensgenossin darauf angesprochen, sich nur sehr ungern ein (*VS I*: 177f.). Hartnäckig insistiert Patrice, dass die Geschichte seiner Partnerschaft kein "cliché de violence domestique" (*VS I*: 310) sei ("Violence de genre, ce style de connerie", *VS I*: 296) – nun, "en fait, si", wie er auch ohne moralisierende Erzählinstanz doch zugeben muss: "C'était la même histoire qu'une autre. Il est une caricature" (*VS I*: 310). Ebendieser Patrice, Mélenchon-Anhänger (*VS I*: 317), der nostalgisch der verlorenen "révolution" nachtrauert (*VS 2*: 86) und unverblümt die sozioökonomischen Implikationen seiner Aggression abseits individueller Psychopathologie artikuliert ("[...] si je renonce à la violence, qu'est-ce qui me reste? [...] Franchement, qui respecte le prolo docile?", *VS I*: 312), bewährt sich im dritten Band als präziser Analytiker gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse und gender-spezifischer Gewalt (*VS 3*: 348f.).

Immer wieder lässt die Romancière divergente Versionen ein und derselben Ereignisse neben- und gegeneinander stehen (so im selben Band 3 hinsichtlich der Geschichte einer anderen gescheiterten Beziehung, jener zwischen Stéphanie und Max, *VS 3*: 131ff., 171ff.) – es bleibt die Aufgabe der Leserin, sich aus diesen nie ganz ineinander passenden narrativen Puzzlestücken ein approximatives Bild zu machen. Ratlos betrachtet Vernon Subutex – in diesem Punkt durchaus Sprachrohr Despentés' – die Welt- und Selbstgewissheit der Menschen ringsum: "Ils voient bien, pourtant, que personne n'est d'accord sur rien, ils pourraient en tenir compte et se demander comment ils vont faire avec cet éclatement de lucidités contradictoires" (*VS I*: 164). Über das Verfahren der erlebten Rede wird nicht nur das äußere Feuerwerk dieser 'lucidités contradictoires', sondern auch die – unterschwellig schon bei Balzac präsent,⁶¹ hier explizierte – innere Brüchigkeit und Inkohärenz eines seinerseits kontradiktorischen Subjekts reflektiert: "Qui parle en Aïcha? Qui raisonne? Ses pensées sont rapides, contradictoires et sans conclusion" (*VS I*: 280).

Diese Fluidifikation wird wiederum mit der Digital-Motivik kurzgeschlossen. Ausgerechnet der nach der Rache-Attacke Aïchas und Célestes traumatisierte TV-Produzent Dopalet verfällt in regelrechte Angstzustände angesichts einer beunruhigend mobilen Medialität; ein Stück analoges Zeitungspapier wird zum Talisman, Symbol einer Welt, in der eine Wortfolge, eine Wahrheit noch halbwegs auf der anderen bleibt: "Lire les journaux reposait, oui. Une fois imprimé, ça ne bougeait plus. On pouvait poser son magazine et l'ouvrir deux mois plus tard, rien n'avait changé. [...] Internet, c'est la guerre. Il allume sa tablette et il est happé dans le conflit – chaque fois qu'il lit un article sur son iPad, il finit par prendre un anxiolytique" (*VS 3*: 91).

Die Transformationen des gesellschaftlichen Raums, aber auch des menschlichen Subjekts im digitalen Kontext werden nicht nur be-, sondern in die Struktur des Textes selbst eingeschrieben; so illustrieren die auf den Trader Kiko fokalizierten Episoden die kokaininduzierte, aber auch medial getriggerte Akzeleration und Multiplikation eines zum perfekten neuronalen Netzwerk überhöhten und zugleich prekarisierten Ich:

⁶¹ Unter Rekurs auf das Konzept des "Revenant littéraire" – so Balzacs Charakteristik des Rastignac – zeigt Massonnaud (2017: 35), wie sehr besagte "revenance textuelle" schon bei Balzac "un décalage, un changement, une sorte de flou de bougé" generiert. "L'unité biographique du personnage se construit en fait sur une série d'absences, de reconstructions et de juxtapositions: le personnage n'est jamais entièrement disponible, il est toujours doublé par ses *moi* fantômes, disséminés dans les autres romans", betont Goergen (2011) in seiner "délecture" Balzacs (zit. ebd.: 34f.).

Son job c'est la vitesse. [...] Kiko est un sprinter. Il réagit au centième de seconde, il marche au rythme des machines. [...] Pas le temps de toucher le sol, il vire au diapason du logarithme. [...]

Il voit tout. Il est une surface sensible et alerte. C'est la drogue mais pas seulement – son cerveau est un échangeur géant. [...] Les infos le traversent, il organise. Toute la journée, il surveille huit écrans en même temps qu'il passe des ordres au téléphone. Il est multiplié. [...] il se déplace en fusée [...], synthétise les informations, saisit celles qui se conjuguent, les connecte. Émetteur-récepteur. Centre de tri intergalactique. Branché sur l'heure du monde. [...] Notre valeur, c'est la vitesse, l'ubiquité est notre don. (*VS I*: 233ff.)

"Mais Facebook est passé par là [...]" (*VS I*: 119): Der Einstieg in die Innenwelt Lydias, selbstdiagnostiziertes Opfer digitaler "[i]nfobésité" (*VS I*: 167), erfolgt mit einem musikalischen Zitat; der Textduktus reproduziert darauf die Dynamik eines zwischen allerlei Online-Attraktionen irrlichternden Bewusstseins. Als Rock-Kritikerin wohlinformierter Fan (dies unter ironischer Gender-Inversion: "À l'entendre évoquer sa première interview du chanteur, on aurait pu croire qu'elle avait rencontré la Vierge", *VS I*: 220), bereitet Lydia eigentlich ihr Buch über den kürzlich verstorbenen Alex Bleach vor; über etliche Seiten hinweg begleitet die Leserin sie dabei, wie dieses Werk trotz längst abgeschlossenen Verlagsvertrags samt Vorschuss nicht und nicht zustande kommt, weil diverse soziale Medien – ideales Alibi professioneller Prokrastination – im Sekundentakt interferieren:

I fink u freaky and I like you a lot – le son de Die Antwoord existe vaguement, en fond sonore. [...] Sur l'écran de son téléphone [...] Lydia surveille simultanément ses mises à jour Instagram, Facebook et Twitter. C'est compulsif. [...] elle attend un message de Vernon Subutex. [...] Elle a passé quarante-huit heures suspendue à sa page [...]

Elle clique sur l'onglet Rosaliethatslife toutes les trente secondes, jette un œil sur Facebook. Tout ce qui l'intéresse, c'est à quel moment Vernon Subutex va revenir et la défoncer de likes [...]. Depuis quatre jours elle ne fait que ça, checker sur Internet des trucs qui pourraient le faire réagir. Silence radio. [...]

Elle finit par ouvrir Word, par dépit. Il faudrait qu'elle commence ce livre. Puis elle consulte son relevé de compte, vérifie les débits un par un puis s'interrompt pour chercher un disque de God Is My Co-Pilot, ensuite elle suit une joute verbale sur Twitter, à laquelle elle ne comprend rien, elle se tire les cartes sur tarot.com puis se souvient qu'elle doit envoyer le chèque du loyer [...]. Elle a la faculté de concentration d'un pois sauteur. Elle retourne à son document Word, vide. (*VS I*: 167ff.)

Im Zuge ihrer Kurzzeit-Liaison beobachtet Vernon diesen gravierenden Fall sozial-medialer ADHS; unter salopper Aktualisierung einer palimpsestuösen poetologischen Metapher – die Konstruktion der Balzac'schen "cathédrale de papier" analysiert Vachon (1992); "[...] je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe", heißt es bei Proust (1996: 338) – zweifelt er am Erfolg dieses zumindest rhetorisch überaus ehrgeizig betriebenen Buchprojekts: "La gamine voulait faire un livre qui serait comme une cathédrale en plein ciel, elle ne réussirait probablement qu'à délivrer un cabanon en contreplaqué" (*VS I*: 217).

Diese schwebende Narration – mittels multipler interner Fokalisierung und *discours indirect libre* – funktioniert nur sehr eingeschränkt im TV-Serienformat, das nicht nur "des choix dans la galerie de personnages", sondern auch den Verzicht auf "la narration polyphonique du roman" verlangt (*AFP* 2019). Zwar versucht die Canal+-Version punktuell, die Fokalisierungsstrategien des Prätexts zu reproduzieren – durchaus effektiv etwa in jener Flashback-Sequenz, da Vernon unter Alkohol- und Drogeneinfluss Alex Bleachs Video-"testament" nur mehr vage registriert (*VS TV I*: 31:18–33:29; vgl. dazu Verney in *VS TV C*: 10:42–11:07), oder in jener

Szene, da die Kamera die verschwommene Perspektive des kranken Protagonisten beim mühseligen Aufstieg auf die Butte Bergeyre imitiert (*VS TV 8*: 27:05–27:15); ebenso während der Trancezustände, die er dort erlebt (*VS TV 9*: 00:10–01:18). Eine zentrale Funktion kommt jener musikalischen 'Playlist' zu, die von Nummer zu Nummer mit Vernons aktuellem Innenleben resoniert (vgl. Musik-Supervisor Jamie Harley in *VS TV C*: 31:06–31:12). Doch die produktiv irritierende doppelstimmige Synchronizität, mit der Desportes ihre Figuren aus reflexiv gebrochener Innenperspektive inszeniert, geht im intermedialen Transfer verloren.

In ihrer Trilogie unternimmt Desportes die literarische Exploration einer Gesellschaft, deren adäquate Kartographie eben den Abschied von jeglichem Universal-Narrativ samt *romancier-démiurge* – in seiner auktorialen Position "le seul capable d'activer un 'dispositif' panoptique" (Vago 2015: 11) – impliziert. Ihrem eigenen Bekenntnis nach seit ihrer Jugend eifrige Leserin der "romans du XIX^{ème}" – noch mehr als der Autor der *Comédie humaine* ("J'aime bien Balzac") hätten freilich Dostoevskij und Maupassant sie geprägt (Lehut 2017) –, wagt Desportes sich auch an die *réécriture* einer Balzac'schen Schlüsselszene, bei der die entsprechende hypertextuelle Kontrastfolie bei einem nicht unbeträchtlichen Teil zumindest des französischen Publikums vorausgesetzt werden kann.

Völlig erschöpft, krank und obdachlos schafft Vernon es am Ende des ersten Bandes gerade noch auf jene Butte Bergeyre, urbane Heterotopie, "suspendue, une île minuscule et planante" (*VS 2*: 21). Von dort aus eröffnet sich dem delirierenden Protagonisten – transparenter Anti-Rastignac, seinerseits fantomatischer Wieder- und Widergänger jenes Balzac'schen "Revenant littéraire" (Massonnaud 2017: 35) – ein grandioser Panoramablick "sur les toits de Paris" (*VS 2*: 21): "Paris se découvre, vue de si haut qu'elle paraît accueillante" (*VS 2*: 18). An die Stelle der aggressiven Selbstaffirmation eines ambitionierten, seinen zukünftigen Triumph antizipierenden Ich tritt eine ekstatische "multiplicity of being" (Nettelbeck 2018: 193), die Fragmentation eines physisch und psychisch prekarisierten, gleichsam permeablen, in einer quasi-zeitlosen "folie douce" suspendierten, sich immer wieder aus sich selbst absentierenden Subjekts (*VS 2*: 16), das seine nunmehr als 'absurd' empfundene einstige "identité sociale" (*VS 2*: 110), seine ganze "ancienne identité" mit einer signifikanten Textil-Metapher erleichtert abstreift: "Elle lui avait glissé le long du dos comme un vieux manteau lourd et encombrant" (*VS 2*: 22).

In einer kaleidoskopischen Coda wird die Erzähllogik des Textes ins Extrem getrieben und zugleich durchbrochen; in dem Moment, da sich vor Vernon jene Panorama-Vision auftut, wechselt die Narration von der dritten in eine explosiv multiplizierte erste Person, paradoxes Ich eben der Transzendenz des Ich: *À nous tous maintenant!* Unter syntaktischer Beschleunigung switcht der narrative Zoom von einer imaginierten Miniatur-Biographie zur nächsten, schließlich geradezu jubilatorisch über die Grenzen des Menschlichen hinaus:

Quand le silence se fait, il est étonné d'être encore vivant. [...] Il n'est pas mort, pourtant, une douleur tenace au niveau de la gorge lui fait comprendre qu'il est, au contraire, bien vivant. Et malade. Mais content, putain, content comme un dingue, content comme un dément. Il découvre en face de lui une vue dégagée, il voit tout Paris d'en haut.

Je suis un homme seul, j'ai cinquante ans, ma gorge est trouée depuis mon cancer et je fume le cigare en conduisant mon taxi, fenêtre ouverte, sans m'occuper de la gueule que font les clients.

Je suis Diana et je suis ce genre de fille qui rigole tout le temps et s'excuse de tout, mes bras sont maculés de traces de coupures.

[...]

Je suis la pute arrogante et écorchée vive, je suis l'adolescent solidaire de son fauteuil roulant, je suis la jeune femme qui dîne avec son père qu'elle adore et qui est si fier d'elle, je suis le clandestin qui a passé les barbelés de Melilla je remonte les Champs-Élysées et je sais que cette ville va me donner ce que je suis venu chercher, je suis la vache à l'abattoir, je suis l'infirmière rendue sourde aux cris des malades à force d'impuissance, je suis le sans-papiers qui prend dix euros de crack chaque soir pour faire le ménage au black dans un restau à Château Rouge, je suis le chômeur longue durée qui vient de retrouver un emploi [...]. Je suis l'arbre aux branches nues malmenées par la pluie, l'enfant qui hurle dans sa poussette, la chienne qui tire sur sa laisse, la surveillante de prison jalouse de l'insouciance des détenues, je suis un nuage noir, une fontaine, le fiancé quitté qui fait défiler les photos de sa vie d'avant, je suis un clodo sur un banc perché sur une butte, à Paris. (*VS 1*: 427ff.)

"[...] qui est cet étranger?": Unter Anknüpfung an einen zuvor schon durch die Trilogie ausgesponnenen feinen Baudelaire-Faden reinkarniert Vernon, der "stupéfait" sein eigenes Spiegelbild betrachtet (*VS 2*: 131) und stundenlang "ces putains de nuages" nachträumt (*VS 2*: 114), schließlich auch den 'Fremden' des *Spleen de Paris*; neben bzw. in Kombination mit Internet & Co. bewährt sich hier derart mehr als ein klassischer Hypotext als in reflektiertem Anachronismus produktive 'matrice du récit'.

Conclusio: Mit Balzac "au crépuscule du troisième millénaire"?

Wie der gesamte dritte Band entfällt in der TV-Adaption auch die – beim besten Willen nicht mehr zum 'message positif' zurechtzuinterpretierende – Conclusio: Hier öffnet sich die politische Gegenwartsreflexion unversehens auf eine große düster-dystopische Zukunftsvision, die frappierende Parallelen zu den jüngeren Houellebecq-Romanen – vor allem *La Carte et le Territoire*, aber auch *Soumission* (vgl. Houot 2015) und *Sérotonine* – aufweist.⁶² Auf wenigen Seiten resümiert dieser letzte Abschnitt in stark akzelerierter, nunmehr nullfokalisierter heterodiegetischer Narration – sowie im in der Trilogie exzeptionellen *passé simple* – die Regression eines im Rahmen einer neuen Weltordnung radikal degradierten Europa und die totalitäre Degeneration digitaler Medialität.

Ein neuer medienhistorischer Zyklus wird hier skizziert; abgesehen von ihrer parodistischen religiös-esoterischen Dimension erscheinen die Mitglieder der "secte Subutex" – exzentrische "sous-culture blanche", die später das Interesse der "savants, [...] chercheurs, [...] esprits éclairés" der non-europäischen Hochkulturen weckt – auch als Medienrevolutionäre *à rebours*, die Handschrift, Papier und Vinyl als potentiell subversive Kulturtechniken wiederentdecken: "C'est précisément leur archaïsme qui leur permet de survivre" (*VS 3*: 402ff.). Mit diesem Finale, das kühn den "crépuscule du troisième millénaire" (*VS 3*: 406) antizipiert, reicht Despentès' paradox Balzac'sches Epos virtuell schon wieder weit über das digitale Zeitalter hinaus.

"... le Balzac du XXI^e, ce sera un auteur de série"? Noch nicht alt ist dieses Jahrhundert; wie es Klassiker – digitalisiert oder nicht – an sich haben, wird auch "le Balzac du XXI^e" erst im Nachhinein ein solcher gewesen sein. Und so muss wohl

⁶² Eine gewisse nachträgliche intertextuelle Ironie ergibt sich auch im Detail, wenn manche Anhänger Vernons seine "transformation" auf die Explosion seines "taux de sérotonine" zurückführen: "Pourquoi pas" (*VS 3*: 19). Unter transparenter Allusion auf jenes berühmte Houellebecq-Interview in der Zeitschrift *Lire* – "Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam" (Sénécal 2001) – lässt Despentès den angesichts der Re-Konversion seiner Tochter entsetzten Sélim über den tatsächlichen Grad der Idiotie seiner Herkunftsreligion reflektieren: "L'islam ne lui paraissait pas une religion plus conne qu'une autre. Mais pour la connaître mieux qu'une autre, Sélim savait à quel point elle réclamait le renoncement à tout sens critique" (*VS 2*: 169).

jene Serien-*Comédie humaine* erst noch geschrieben werden, die auch Virginie Despentes' Ansprüche an den – oder zumindest einen – zukünftigen Netflix-Balzac des 21. Jahrhunderts erfüllt.

Quellenverzeichnis

Affenzeller, Margarete (2019a): "Aufwendig: 'Das Leben des Vernon Subutex' im Schauspielhaus Wien", in: *Der Standard*, 28.04.2019. [<https://www.derstandard.at/story/2000102189006/aufwaendig-das-leben-des-vernon-subutex-im-schauspielhaus-wien>, 10.06.2020]

Affenzeller, Margarete (2019b): "Der Penner als Prophet: 'Vernon Subutex' am Schauspielhaus Graz", in: *Der Standard*, 02.10.2019. [<https://www.derstandard.at/story/2000109366233/der-penner-als-prophet-vernon-subutex-am-schauspielhaus-graz>, 10.06.2020]

Armbrecht, Tom (2017): "Comment y faire face: La parole faite chair de Virginie Despentes", in: *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal* 50.2, 83–98. [<https://muse.jhu.edu/article/663691>, 10.06.2020]

Balzac, Honoré de (1855): "Avant-propos", in: *Œuvres complètes de H. de Balzac. La Comédie humaine*, vol. I.: *Scènes de la vie privée*, t. I. Paris: Houssiaux, 17–32. [1842] [<https://gallica.bnf.fr>, 10.06.2020]

Barnes, Julian (1985): *Flaubert's Parrot*. London: Picador. [1984]

Bayamack-Tam, Emmanuelle (2018): *Arcadie*. Paris: P.O.L.

Bayard, Pierre (2007): *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* Paris: Minuit.

Beigbeder, Frédéric (2011): *Premier bilan après l'apocalypse. Essai*. Paris: Grasset.

Beigbeder, Frédéric (2015): [Rez. zu *Vernon Subutex*], in: *Le Figaro Magazine*. [<https://www.grasset.fr/livres/vernon-subutex-2-9782246857365>, 10.06.2020]

Bellanger, Aurélien (2010): *Houellebecq écrivain romantique*. Paris: Léo Scheer.

Bellanger, Aurélien (2012): *La Théorie de l'information*. Paris: Gallimard.

Bon, François (2011): *Après le livre*. Paris: Seuil.

Bourdieu, Pierre (1982): *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.

- Brändle, Stefan (2019): "Der Prophet der 'Gelbwesten'", in: *Frankfurter Rundschau*, 01.01.2019. [<https://www.fr.de/kultur/literatur/prophet-gelbwesten-10944555.html>, 10.06.2020]
- Bricco, Elisa (2019): "Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes: 'formes de vie', implication et engagement oblique", in: *COntEXTES* 22. Online: 18.02.2019. [<http://journals.openedition.org/contextes/7087>, 10.06.2020]
- Cabarrus, Thierry de (2013): "Véronique Genest arrête 'Julie Lescaut': pourquoi je la regretterai malgré tout", in: *Le Nouvel Observateur*, 29.12.2013 [aktualisiert am 30.12.2013]. [<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1108392-veronique-genest-arrete-julie-lescaut-pourquoi-je-la-regretterai-malgre-tout.html>, 10.06.2020]
- Carrère, Emmanuel (2014): *Le Royaume*. Paris: P.O.L.
- Caruana, Stéphane (2017): "'Vernon Subutex' de Despentes passe du roman aux planches", in: *Hétéroclite*, 15.11.2017. [<http://www.heteroclite.org/2017/11/vernon-subutex-comedie-saint-etienne-47261>, 10.06.2020]
- Cassavetti, Hugo (2019): "'Vernon Subutex' et le rock: des clichés, encore des clichés", in: *Télérama*, 11.04.2019. [<https://www.telerama.fr/musique/vernon-subutex-et-le-rock-des-cliches,-encore-des-cliches,n6210220.php>, 10.06.2020]
- Castro, Catherine (2017): "Virginie Despentes: 'Je me suis beaucoup embourgeoisée'", in: *Marie Claire*. [<https://www.marieclaire.fr/virginie-despentes-interview-tome-3-de-vernon-subutex,1138808.asp>, 10.06.2020]
- Chrisafis, Angelique (2018): "Virginie Despentes: 'What is going on in men's heads when women's pleasure has become a problem?'", in: *The Guardian*, 31.08.2018. [<https://www.theguardian.com/books/2018/aug/31/virginie-despentes-interview-baise-moi-vernon-subutex>, 10.06.2020]
- [Coll.] (2007): "Pour une 'littérature-monde' en français", in: *Le Monde*, 15.03.2007 [aktualisiert am 03.02.2011]. [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html, 10.06.2020]
- Cordelier, Jérôme (2019): "Michel Houellebecq n'est pas le prophète que vous croyez", in: *Le Point*, 08.01.2019. [https://www.lepoint.fr/livres/michel-houellebecq-n-est-pas-le-prophete-que-vous-croyez-08-01-2019-2284022_37.php, 10.06.2020]
- Costa, Marianne (2007): "Despentes: anarcho-féministe", in: *Le Magazine.info*, 08.06.2007. [<http://www.lemagazine.info/?Despentes-anarcho-feministe>, 10.06.2020]

- Crom, Nathalie (2015): "Virginie Despentès: 'La société est devenue plus prude, l'atmosphère plus réactionnaire'", in: *Télérama*, 15.01.2015. [<https://www.telerama.fr/livre/virginie-despentès,121233.php>, 10.06.2020]
- Dällenbach, Lucien (1981): "D'une métaphore totalisante: la mosaïque balzacienne", in: *Lettere italiane* 33.4, 493–508. [<https://www.jstor.org/stable/26260719>, 10.06.2020]
- Darriussecq, Marie (2017): *Notre vie dans les forêts*. Paris: P.O.L.
- Debrocq, Aliénor (2017): "La Comédie humaine 2.0 de Virginie Despentès", in: *L'Écho*, 03.10.2017. [<https://www.lecho.be/culture/general/la-comedie-humaine-2-0-de-virginie-despentès/9938638.html>, 10.06.2020]
- Delecroix, Sébastien (2019): "Vernon Subutex: pourquoi il n'y aura pas de saison 2", in: *SFR Actus*, 17.05.2019. [<https://actus.sfr.fr/cine-series/series/vernon-subutex-pourquoi-il-n-y-aura-pas-de-saison-2-201906280012.html>, 10.06.2020]
- Delius, Mara (2018): "Virginie Despentès erhält den WELT-Literaturpreis", in: *Die Welt*, 05.10.2018. [<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article181773840/WELT-Literaturpreis-2018-an-Virginie-Despentès.html>, 10.06.2020]
- DeLyria, Joy / Robinson, Sean Michael (2012): *Down in the Hole. The unWired World of H.B. Ogden*. Brooklyn: powerHouse Books. [E-Edition]
- Demoulin, Anne (2019): "CannesSeries: Comment 'Vernon Subutex' réussit son set avec une playlist rock de dingue", in: *20 minutes*, 08.04.2019. [<https://www.20minutes.fr/arts-stars/serie/2491731-20190408-canneseries-comment-vernon-subutex-reussit-set-playlist-rock-dingue>, 10.06.2020]
- Despentès, Virginie (2008): *King Kong Théorie*. Paris: Grasset. [2006]
- Despentès, Virginie (2010): *Apocalypse bébé*. Paris: Grasset.
- Despentès, Virginie (2016): *Vernon Subutex 1*. Paris: Grasset/Le Livre de poche. [2015] [Zitiert unter der Sigle VS 1]
- Despentès, Virginie (2016): *Vernon Subutex 2*. Paris: Grasset/Le Livre de poche. [2015] [Zitiert unter der Sigle VS 2]
- Despentès, Virginie (2018): *Vernon Subutex 3*. Paris: Grasset/Le Livre de poche. [2017] [Zitiert unter der Sigle VS 3]
- Eco, Umberto (2001): "Die Innovation im Seriellen", in: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: dtv, 155–180. [1983]

- Einhorn, Juliette (2015): "Virginie Despentès: 'Je ne m'attendais pas à ce que ce soit aussi bien, ma vie'", in: *Le Nouveau Magazine Littéraire* 551, 26–31. [<https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/virginie-despentès-%C2%AB-je-ne-mattendais-pas-%C3%A0-ce-que-ce-soit-aussi-bien-ma-vie-%C2%BB>, 10.06.2020]
- Elkin, Lauren (2018): "For the Ugly Ones: The Spiky Feminist Anger of Virginie Despentès", in: *The Paris Review*, 05.09.2018. [<https://www.theparisreview.org/blog/2018/09/05/for-the-ugly-ones-the-spiky-feminist-anger-of-virginie-despentès>, 10.06.2020]
- Finkielkraut, Alain (2013): *L'Identité malheureuse*. Paris: Stock.
- Flaubert, Gustave (1986): *Madame Bovary* (hg. von Bernard Ajac). Paris: Flammarion. [1856/1857]
- Fortassier, Rose (2003): "Du bon usage par le romancier Balzac des souffrances du jeune Honoré", in: *Imaginaire & Inconscient* 12.4, 39–52. [<https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2003-4-page-39.htm>, 10.06.2020]
- Fournier, Audrey (2019): "'Vernon Subutex': Romain Duris en loser magnifique", in: *Le Monde*, 08.04.2019. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/08/vernon-subutex-romain-duris-en-loser-magnifique_5447067_3246.html, 10.06.2020]
- Freund, Nicolas (2019): "Besser adaptieren", in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.06.2019. [<https://www.sueddeutsche.de/geld/serien-besser-adaptieren-1.4498488>, 10.06.2020]
- Garot, Aurore / Talabot, Jean (2019): "*Apocalypse Bébé* à la Villette, une adaptation fidèle mais sans éclat de Virginie Despentès", in: *Le Figaro*, 15.03.2019. [<https://www.lefigaro.fr/theatre/2019/03/15/03003-20190315ARTFIG00009--apocalypse-bebe-a-la-villette-une-adaptation-fidele-mais-sans-eclat-de-virginie-despentès.php>, 10.06.2020]
- Gerrit (2018): "Virginie Despentès' 'Das Leben des Vernon Subutex 2': Der Gegenwart zu nah auf die Pelle gerückt", in: *Zeilensprünge. Blog für Literarisches*, 25.04.2018. [<https://www.zeilenspruenge.de/virginie-despentès-das-leben-des-vernon-subutex-2-der-gegenwart-zu-nah-auf-die-pelle-gerueckt>, 10.06.2020]
- Gesbert, Olivia (2019): "Vernon Subutex, Despentès en série", in: *France Culture*, 02.04.2019. [<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/vernon-subutex-despentès-en-serie>, 10.06.2020]
- Goergen, Maxime (2011): "Pour une délecture de *La Comédie humaine*", in: *La Lecture littéraire* 11: *La non-lecture* (hg. von Cécile Bishop / Léa Vuong), 59–69. [https://www.academia.edu/23913440/Pour_une_d%C3%A9lecture_de_La_Com%C3%A9die_humaine, 10.06.2020]

- Goergen, Maxime (2018): "*Vernon Subutex* et le roman 'balzacien'", in: *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 72.1: *Special Issue on Virginie Despentes*, 165–182. [<https://muse.jhu.edu/article/700722>, 10.06.2020]
- Goldmann, A. J. (2019): "Radical French Novels Welcomed to German Stages", in: *The New York Times*, 01.11.2019 [aktualisiert am 04.11.2019]. [<https://www.nytimes.com/2019/11/01/theater/berlin-theater-munich-vernon-subutex.html>, 10.06.2020]
- Haberkorn, Tobias (2019): "Wir sind längst zusammengebrochen", in: *Das Leben des Vernon Subutex*. Programmheft Münchner Kammerspiele, 16–21. [<https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/das-leben-des-vernon-subutex>, 10.06.2020]
- Hallmayer, Petra (2019): "Das Leben des Vernon Subutex: Zerstörte Träume", in: *Münchner Feuilleton*, 18.04.2019. [<https://muenchner-feuilleton.de/2019/04/18/das-leben-des-vernon-subutex-kammerspiele>, 10.06.2020]
- Hebrard, Marie-Edwige (2019): "Après le livre et la mini-série, comment *Vernon Subutex* est actuellement adapté sur scène, à Aurillac?", in: *La Montagne*, 17.04.2019. [https://www.lamontagne.fr/aurillac-15000/loisirs/apres-le-livre-et-la-mini-serie-comment-vernon-subutex-i-est-actuellement-adapte-sur-scene-a-aurillac_13543063, 10.06.2020]
- Hegemann, Helene (2019): "Jeder von uns ist ein Arschloch – und Jesus", in: *Das Leben des Vernon Subutex*. Programmheft Münchner Kammerspiele, 28–34 [Laudatio auf Virginie Despentes zur Verleihung des WELT-Literaturpreises am 17.12.2018]. [<https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/das-leben-des-vernon-subutex>, 10.06.2020]
- Hennecke, Günther (2019): "Das geheimnisvolle Puppen-Leben des Vernon Subutex", in: *Theater Pur*, 10.2019. [<http://theaterpur.net/theater/schauspiel/2019/10/koeln-vernon-subutex.html>, 10.06.2020]
- Herpell, Gabriela (2018): "'Schreiben ist wie Licht machen'", in: *Magazin Süddeutsche Zeitung* 41, 17.10.2018. [<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/literatur/schreiben-ist-wie-licht-machen-86206>, 10.06.2020]
- Houellebecq, Michel (2007): *La Possibilité d'une île*. Paris: Fayard. [2005]
- Houellebecq, Michel (2009): *Interventions 2. Traces*. Paris: Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2015): *Soumission*. Paris: Flammarion.
- Houellebecq, Michel (2017): "En toutes lettres (abécédaire houellebecquien) [Propos recueillis par Sylvain Bourmeau]", in: Novak-Lechevalier, Agathe (Hg.): *Michel Houellebecq*. Paris: L'Herne, 175–178.

- Houellebecq, Michel (2019): *Sérotonine*. Paris: Flammarion.
- Houot, Laurence (2015): "'Vernon Subutex 1': Virginie Despentes scanne la société française", in: *France Info*, 05.01.2015 [aktualisiert am 21.12.2018]. [https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/vernon-subutex-1-virginie-despentes-scanne-la-societe-francaise_3331907.html, 10.06.2020]
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge.
- Jahn, Anne-Sophie (2019): "Laissez sa chance à 'Vernon Subutex'", in: *Le Point*, 08.04.2019. [https://www.lepoint.fr/pop-culture/series/laissez-sa-chance-a-vernon-subutex-08-04-2019-2306370_2957.php, 10.06.2020]
- Jourdan, Camille (2016): "Pourquoi cherche-t-on toujours le 'nouveau Balzac'?", in: *Slate*, 23.01.2016. [<http://www.slate.fr/story/108735/pourquoinouveau-balzac>, 10.06.2020]
- Kapriélian, Nelly (2015a): "2015, Naissance de Vernon Subutex: Despentes raconte", in: *Les Inrockuptibles*, 01.02.2015. [<http://www.lesinrocks.com/2015/02/01/livres/dans-vernon-subutexvirginie-despentes-cartographie-la-societe-11552757>, 10.06.2020]
- Kapriélian, Nelly (2015b): "'Vernon Subutex II': Virginie Despentes vs les dominants", in: *Les Inrockuptibles*, 05.06.2015. [<https://www.lesinrocks.com/2015/06/05/livres/livres/vernon-subutex-ii-virginie-despentes-vs-les-dominants>, 10.06.2020]
- Kapriélian, Nelly (2017): "Virginie Despentes en 2017: 'Ma colère est une colère de vaincue'", in: *Les Inrockuptibles*, 26.05.2017. [<https://www.lesinrocks.com/2017/05/26/livres/livres/virginie-despentes-ma-col%C3%A8re-est-une-col%C3%A8re-de-vaincu>, 10.06.2020]
- Keim, Stefan (2019): "Der Kapitalismus lässt die Puppen tanzen: 'Das Leben des Vernon Subutex' in Köln", in: *SWR 2*, 26.10.2019. [<https://www.swr.de/swr2/buehne/moritz-sostmann-das-leben-des-vernon-subutex-in-koeln-100.html>, 10.06.2020]
- Kellman, Steven G. (1980): *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia UP.
- Kriechbaum, Reinhard: "'Vernon Subutex' in Graz: Frust, Aggression, Apokalypse", in: *Wiener Zeitung*, 30.09.2019. [<https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2031546-Vernon-Subutex-in-Graz-Frust-Aggression-Apokalypse.html>, 10.06.2020]
- Ksis-Martov, Nicolas / Pennacino, Noémie (2019): "Virginie Despentes: La grande interview", in: *Society* 106, 16.05.2019. [<https://www.society-magazine.fr/magazines/society-106>, 10.06.2020]

- Kürten, Jochen (2019): "Prophet of depressing times: Michel Houellebecq releases 'yellow vest' novel", in: *DW*, 08.01.2019. [<https://www.dw.com/en/prophet-of-depressing-times-michel-houellebecq-releases-yellow-vest-novel/a-46986149>, 10.06.2020]
- Labouret, Mireille (2005): "À propos des personnages reparaissants: Constitution du personnage et 'sens de la mémoire'", in: *L'Année balzacienne* 6.1, 125–142. [<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-125.htm>, 10.06.2020]
- Landry, Vincent: "Virgin[i]e Despentès et l'autofiction théorique: étude de King Kong théorie", in: *Revue PolitiQueer*, 29.12.2017. [<https://revuepolitiqueer.wordpress.com/2017/12/29/virgine-despentès-et-lautofiction-theorique-etude-de-king-kong-theorie>, 10.06.2020]
- Lazarovic, Samira (2019): "Tanzen bis zum gewaltsamen Ende: Vernon Subutex verabschiedet sich", in: *NTV*, 17.03.2019. [<https://www.n-tv.de/leute/buecher/Vernon-Subutex-verabschiedet-sich-article20789184.html>, 10.06.2020]
- Lehut, Bernard (2017): "Virginie Despentès: 'C'était impossible de faire l'impasse sur les attentats'", in: *RTL*, 23.05.2017. [<https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/virginie-despentès-c-etait-impossible-de-faire-l-impasse-sur-les-attentats-7788675406>, 10.06.2020]
- Leménager, Grégoire (2015): "Mathias Enard, le nouveau Balzac", in: *Le Nouvel Observateur*, 22.09.2015. [<https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire/20150922.OBS6281/mathias-enard-le-nouveau-balzac.html>, 10.06.2020]
- Leucht, Sabine (2019): "Nach Virginie Despentès' Romantrilogie: Zerschellte Träume", in: *TAZ*, 03.04.2019. [<https://taz.de/Nach-Virginie-Despentès-Roman-trilogie/!5582031>, 10.06.2020]
- Leuilliot, Bernard (1982): "Œuvres complètes, œuvres diverses", in: Duchet, Claude / Neefs, Jacques (Hg.): *Balzac. L'invention du roman*. Paris: Belfond, 257–277.
- Le Vaillant, Luc (2004): "Biaise-moi (Portrait)", in: *Libération*, 30.07.2004. [<http://www.liberation.fr/portrait/0101497165-biaise-moi>, 10.06.2020]
- Link, Jürgen (1988): "Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik", in: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 284–307.
- Louar, Nadia (2018): "'Deux cents mots et un gros marteau.' Virginie Despentès's Skillful Construction of an Authorial Posture", in: *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 72.1: *Special Issue on Virginie Despentès*, 125–145. [<https://muse.jhu.edu/article/700720>, 10.06.2020]

- Lyon-Caen, Boris (2003): "Balzac et la collection", in: *L'Année balzacienne* 4.1, 265–284. [<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2003-1-page-265.htm#>, 10.06.2020]
- Magel, Eva-Maria (2020): "Der Dreck setzt sich fest", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.02.2020. [<https://stalburg.de/presse/Die-FAZ-ueber-TELE-KOLLEK>, 10.06.2020]
- Mallet, Aubéry (2019): "Vernon Subutex: une saison 2 en préparation pour la série avec Romain Duris?", in: *PureBreak*, 22.04.2019. [<https://www.purebreak.com/news/vernon-subutex-une-saison-2-en-preparation-pour-la-serie-avec-romain-duris/174553>, 10.06.2020]
- Maris, Bernard (2014): *Houellebecq économiste*. Paris: Flammarion.
- Martini, Tania (2017): "Autorin Despentès über neuen Roman: 'Wir sind alle Diven'", in: *TAZ*, 03.10.2017. [<https://taz.de/Autorin-Despentès-ueber-neuen-Roman/!5450413>, 10.06.2020]
- Massonnaud, Dominique (2014): *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*. Genève: Droz.
- Massonnaud, Dominique (2016): "Illusions perdues, l'œuvre capitale dans l'œuvre", in: *Romanische Studien* 3, 243–259. [<https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/110/378>, 10.06.2020]
- Massonnaud, Dominique (2017): "Modalités et enjeux de la 'revenance textuelle' dans *La Comédie humaine*", in: *Les Lettres Romanes* 71.1–2, 23–36. [<https://www.brepolsonline.net/doi/abs/10.1484/J.LLR.5.113613>, 10.06.2020]
- Maulin, Olivier (2017): "Le grand remplacement expliqué à mon cheval", in: *Valeurs actuelles*, 07.07.2017. [<https://www.valeursactuelles.com/culture/le-grand-remplacement-explique-mon-cheval-86055>, 10.06.2020]
- Mottinger, Michaela (2019): "Currysuppe gegen Dreigangmenü", in: *Mottingers Meinung*, 03.05.2019. [<http://www.mottingers-meinung.at/?p=33148>, 10.06.2020]
- Mozet, Nicole (1990): *Balzac au pluriel*. Paris: PUF.
- Muscionico, Daniele (2019): "Mal Crack, mal Kamille, mal Halal-Porno: 'Vernon Subutex' erobert die Bühne", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.01.2019. [<https://www.nzz.ch/zuerich/mal-crack-mal-kamille-mal-halal-porno-vernon-subutex-erobert-die-buehne-ld.1455030?reduced=true>, 10.06.2020]
- Nabokov, Vladimir (1991): *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer. [1980]

- Nettelbeck, Colin (2018): "The Novelist as DJ: *Vernon Subutex* and The Music of Our Times", in: *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 72.1: *Special Issue on Virginie Despentes*, 183–202. [<https://muse.jhu.edu/article/700723>, 10.06.2020]
- Neuhoff, Éric (2010): "La subversive et l'inclassable", in: *Le Figaro Madame*, 28.11.2010. [<http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/subversive-linclassable-281110-29655>, 10.06.2020]
- [N.N. *AFP/La Croix*] (2019): "'Vernon Subutex': le défi de l'adaptation à l'écran", in: *AFP/La Croix*, 03.04.2019. [<https://www.la-croix.com/Culture/Vernon-Subutex-defi-adaptation-ecran-2019-04-03-1301013170>, 10.06.2020]
- [N.N. *L'Express*] (2019): "Virginie Despentes n'a pas (du tout) aimé la série 'Vernon Subutex' sur Canal+", in: *L'Express*, 17.05.2019. [https://www.lexpress.fr/culture/virginie-despentes-n-a-pas-du-tout-aime-la-serie-vernon-subutex-sur-canal_2078642.html, 10.06.2020]
- [N.N. *SWR*] (2018): "Virginie Despentes: Das Leben des Vernon Subutex 3", in: *SWR 2*, 17.10.2018. [<https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/bookreview-swr-690.html>, 10.06.2020]
- [N.N. *The Daily Telegraph*] (2009): "*The Wire*: arguably the greatest television programme ever made", in: *The Daily Telegraph*, 02.04.2009. [<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5095500/The-Wire-arguably-the-greatest-television-programme-ever-made.html>, 10.06.2020]
- Norrito, Nicolas (2015): "'Si tu ne déconstruis pas le genre, il ne peut pas y avoir de révolution'", in: *CQFD* 128. Online: 08.02.2015. [<http://cqfd-journal.org/Si-tu-ne-deconstruis-pas-le-genre?cimobile=web>, 10.06.2020]
- Nothomb, Amélie (2019): *Soif*. Paris: Albin Michel.
- Oelze, Sabine (2018): "Guez, Houellebecq, Eribon: Franzosen als Welterklärer der Deutschen", in: *DW*, 17.08.2018. [<https://www.dw.com/de/guez-houellebecq-eribon-franzosen-als-welterkl%C3%A4rer-der-deutschen/a-45095729>, 10.06.2020]
- Oliver, Andrew / Odouard, Nadia (1993): "Introduction", in: Raymond Radiguet: *Le Bal du comte d'Orgel* (hg. von A. Oliver / N. Odouard), vol. I. Paris: Lettres Modernes, XI–CXII.
- Ono-dit-Biot, Christophe (2018): "Virginie Despentes: 'Stylistiquement, la musique m'a plus aidée que la littérature'" [Interview: *Le Point*, 07.09.2018]. [<https://www.dailymotion.com/video/x6t9qla>, 10.06.2020]

- Page, Cedric (2019): "Que vaut l'adaptation de Vernon Subutex pour Canal+? (critique)", in: *Première*, 08.04.2019. [<http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Que-vaut-ladaptation-de-Vernon-Subutex-pour-Canal---critique>, 10.06.2020]
- Pasco, Allan (2016): *Balzac. Literary Sociologist*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pesl, Martin [MP] (2019): "'Vernon Subutex': Teils besser als das Buch", in: *Falter* 18–19, 02.05.2019. [<https://www.falter.at/zeitung/20190502/vernon-subutex-teils-besser-als-das-buch/3f1c11f0fc>, 10.06.2020]
- Philippe, Gilles (2016): "Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu", in: *Fabula/Colloques: Marges et contraintes du discours indirect libre*, 04.11.2016. [<http://www.fabula.org/colloques/document3867.php>, 10.06.2020]
- Porte, Xavier de la (2011): "Apocalypse Bébé: Internet, matrice du récit", in: *Internet-Actu.net*, 14.02.2011. [<http://www.internetactu.net/2011/02/14/apocalypse-bebe-internet-matrice-du-recit>, 10.06.2020]
- Porte, Xavier de la (2017): "Virginie Despentes = Balzac + Internet = on aime", in: *France Culture – La Vie numérique*, 25.05.2017. [<https://www.franceculture.fr/emissions/la-vie-numerique/virginie-despentes-balzac-internet-aime>, 10.06.2020]
- Proust, Marcel (1996): *Le Temps retrouvé* (hg. von Pierre-Louis Rey / Pierre-Edmond Robert *et al.*). Paris: Gallimard. [1927]
- Radisch, Iris (2018): "'Das Leben des Vernon Subutex': Leute mit falscher Postadresse", in: *Die Zeit*, 26.12.2018 [aktualisiert am 30.12.2018]. [<https://www.zeit.de/2019/01/leben-vernon-subutex-virginie-despentes-trilogie-buch>, 10.06.2020]
- Rapilly, Frédéric (2019): "EXCLU – Vernon Subutex: pas de saison 2 pour la série avec Romain Duris (Canal+)", in: *Télé 7 Jours*, 08.04.2019. [<https://www.programme-television.org/news-tv/Vernon-Subutex-pas-de-saison-2-pour-la-serie-avec-Romain-Duris-Canal-4632370>, 10.06.2020]
- Reggiani, Christelle (2009): "L'intériorisation du roman: brève histoire du discours indirect libre", in: Philippe, Gilles / Piat, Julien (Hg.): *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris: Fayard, 122–135.
- Renault, Jean-Maxime (2019): "Vernon Subutex: une saison 2 est-elle possible?", in: *Allociné*, 22.04.2019. [http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18680659.html, 10.06.2020]
- Rühle, Alex (2019): "'Serotonin' von Michel Houellebecq: Der Prophet des Untergangs", in: *Süddeutsche Zeitung*, 04.01.2019. [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/michel-houellebecq-serotonin-rezension-1.4274668>, 10.06.2020]

- Saint-Gelais, Richard (2011): *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil.
- Salmon, Christian (2007): *Verbicide. Du bon usage des cerveaux humains disponibles*. Arles: Actes Sud. [2005]
- Savigneau, Josyane (2010): "Virginie Despentes: 'Je ne suis pas encore très disciplinée, mais j'essaie'", in: *Le Monde*, 26.08.2010 [aktualisiert am 20.12.2010]. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/08/26/virginie-despentes-je-ne-suis-pas-encore-tres-disciplinee-mais-j-essaie_1402874_3260.html, 10.06.2020]
- Schaal, Michèle A. (2018): "L'univers affectif féminin dans *Vernon Subutex* de Virginie Despentes", in: *Contemporary French and Francophone Studies* 22.4, 475–483. [<https://doi.org/10.1080/17409292.2018.1545733>, 10.06.2020]
- Schneider, Lisa (2019): "Virginie Despentes' 'Vernon Subutex' im Wiener Schauspielhaus", in: *FM4*, 29.04.2019. [<https://fm4.orf.at/stories/2978408>, 10.06.2020]
- Schwaab, Catherine (2010): "Virginie Despentes ne fait plus peur", in: *Paris Match*, 21.11.2010. [<http://www.parismatch.com/Culture-Match/Musique/Actu/Virginie-Despentes-ne-fait-plus-peur-226151>, 10.06.2020]
- Seigne, Aude (2017): *Une toile large comme le monde*. Carouge-Genève: Zoé. [Edition]
- Sénécal, Didier (2001): "Interview: Michel Houellebecq", in: *Lire*, 01.09.2001. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html, 10.06.2020]
- Sicard-Cowan, Hélène (2008): "Le féminisme de Virginie Despentes à l'étude dans le roman *Baise-moi*", in: *Women in French Studies* 16, 64–72. [<https://muse.jhu.edu/article/501997>, 10.06.2020]
- Steinitz, Claudia (2017): "Die Gläserne Übersetzerin des Weltempfangs: Claudia Steinitz im Gespräch über *Das Leben des Vernon Subutex*" [Interview: VdÜ]. [<https://literaturuebersetzer.de/site/assets/files/1093/interview-claudia-steinitz.pdf>, 10.06.2020]
- Stemberger, Martina (2013a): "Troubles of Authority: New Media, Text & Terror in Virginie Despentes' *Apocalypse bébé*", in: *Philologie im Netz* 64, 17–56. [<http://web.fu-berlin.de/phn/phn64/p64t2.htm>, 10.06.2020]
- Stemberger, Martina (2013b): "'Et quelle fascinante saloperie, quand même, que la littérature...': Le discours métalittéraire dans l'œuvre de Michel Houellebecq", in: Wesemael, Sabine van / Viard, Bruno (Hg.): *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Garnier, 305–323.

- Stemberger, Martina (2014): "'Le reste du monde connaît le pouvoir des filles russes...': Métamorphoses d'un mythe dans la littérature française de l'extrême contemporain", in: Chvedova, Lioudmila / Maire, Svetlana (Hg.): *L'Image de la femme russe dans la littérature européenne du XX^e et du XXI^e siècles*. Nancy: PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 143–164.
- Stemberger, Martina (2015a): "'Reste l'histoire que je me raconte': Narrations de la crise et crises de la narration dans la littérature française de l'extrême contemporain", in: Böhm, Roswitha / Kovacsazy, Cécile (Hg.): *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXI^e siècle*. Tübingen: Narr, 163–178.
- Stemberger, Martina (2015b): "'... et les livres bientôt disparus': Biblio-Apocalypses dans la littérature française de l'extrême contemporain", in: *Komodo 21 3: La fin du livre. Une histoire sans fin* (hg. von Florence Thérond). [<http://komodo21.fr/et-les-livres-bientot-disparus-biblio-apocalypses-dans-la-litterature-francaise-de-lextreme-contemporain>, 10.06.2020]
- Stemberger, Martina (2017): "Méta-Photo-Morphoses de l'écrivain au féminin: Darrieussecq, Delaume, Despentès", in: Martens, David / Montier, Jean-Pierre / Reverseau, Anne (Hg.): *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*. Rennes: PU de Rennes, 79–89.
- Stemberger, Martina (2018): *La Princesse de Clèves, revisited. Re-Interpretationen eines Klassikers zwischen Literatur, Film und Politik*. Tübingen: Narr.
- Sternburg, Judith von (2020): "'Vernon Subutex': Der Weg nach unten", 05.02.2020. [<https://stalburg.de/presse/Die-FR-ueber-TELE-KOLLEK>, 10.06.2020]
- Taddei, Frédéric (2015): "Virginie Despentès: 'J'aime bien voir des petites culottes dans les films'", in: *GQ Magazine*, 27.02.2015. [<https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/interview/articles/virginie-despentès-jaime-bien-voir-des-petites-culottes-dans-les-films/23533>, 10.06.2020]
- Thöne, Eva (2018): "Feministin Virginie Despentès: Die nordkoreanische Option", in: *Der Spiegel*, 14.10.2018. [<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/virginie-despentès-gehorsam-wird-nicht-belohnt-a-1228974.html>, 10.06.2020]
- Torianian, Valérie / Viry, Marin de (2015): "'Dieu ne veut pas de moi': Entretien avec Michel Houellebecq", in: *Revue des Deux Mondes* (Juli/August). Dossier: *Les écrivains prophètes*, 8–33.
- Tuaille, Victoire (2019): "Entretien avec Virginie Despentès (2/4): Virginie Despentès – Apocalypse maintenant", in: *Binge Audio: Les couilles sur la table*, 19.09.2019. [<https://www.binge.audio/virginie-despentès-apocalypse-maintenant>, 10.06.2020]

- Uzanne, Octave (1895): "La Fin des livres", in: Uzanne, Octave / Robida, Albert: *Contes pour les bibliophiles*. Paris: May & Motteroz, 123–145. [<http://gallica.bnf.fr>, 10.06.2020]
- Vachon, Stéphane (1992): "Construction d'une cathédrale de papier", in: *Les Travaux et les Jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*. Paris [u.a.]: PUV/Presses du CNRS/PUM, 15–41.
- Vago, Davide (2015): "Balzac & l'excès du réel", in: *Acta fabula* 16.4, 27.04.2015. [<http://www.fabula.org/revue/document9281.php>, 10.06.2020]
- Vavasseur, Pierre (2015): "Despentes au sommet", in: *Le Parisien*, 06.01.2015. [<http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/despentes-au-sommet-06-01-2015-4421539.php>, 10.06.2020]
- Vavasseur, Pierre (2017): "Canal+: Trapenard et Despentes aux Buttes-Chaumont", in: *Le Parisien*, 09.05.2017. [<http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/tv/canal-trapenard-et-despentes-aux-buttes-chaumont-09-05-2017-6930768.php>, 10.06.2020]
- Vely, Yannick (2010): "Virginie Despentes, de 'Baise-moi' au prix Renaudot", in: *Paris Match*, 08.11.2010. [<https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Virginie-Despentes-de-Baise-moi-au-prix-Renaudot-2010-apocalypse-bebe-153299>, 10.06.2020]
- Vergereau, Pascale (2019): "Romain Duris s'est 'balancé dans le rock' pour incarner le héros de la série Vernon Subutex", in: *Ouest France*, 04.04.2019. [<https://www.ouest-france.fr/medias/television/series/series-romain-duris-s-est-balance-dans-le-rock-pour-incarner-vernon-subutex-6293625>, 10.06.2020]
- Verney, Cathy (2019): *Vernon Subutex: Saison 1*. Inspirée des romans de Virginie Despentes "Vernon Subutex – Tomes 1 et 2". Canal+. Produktion: Je Films/Tetra Media Fiction. DVD 1 + 2: StudioCanal. [Zitiert unter der Sigle *VS TV* + Nr. der Episode; Sigle *VS TV C* = Bonus "Vernon Subutex: Les Coulisses d'une création originale"]
- Viard, Bruno (2011): "*La Carte et le Territoire*, roman de la représentation: entre trash et tradition", in: *Lendemains* 36.142–143, 87–95. [<https://elibrary.narr.digital/article/99.125005/ldm2011142-1430087>, 10.06.2020]
- Zöllner, Reto (2015): "'Konstruktive Vorbilder': Strukturprinzipien bei Balzac", in: *Romanische Studien* 2, 183–194. [<https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/34/237>, 10.06.2020, 10.06.2020]