

Martina Stemberger

La Princesse de Clèves, revisited

Re-Interpretationen eines Klassikers
zwischen Literatur, Film und Politik



narr\ f
ranck
e\atte
mpto

edition l'endemain 45

La Princesse de Clèves, revisited

herausgegeben von

Wolfgang Asholt (Osnabrück), Hans Manfred Bock (Kassel),
Andreas Gelz (Freiburg) und Christian Papilloud (Halle)

Martina Stemberger

La Princesse de Clèves, revisited

Re-Interpretationen eines Klassikers
zwischen Literatur, Film und Politik

Umschlagabbildung: Sergej Amin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Förderung des Rosita Schjerve-Rindler-Gedächtnisfonds.

© 2018 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de

E-Mail: info@narr.de

Printed in Germany

ISSN 1861-3934

ISBN 978-3-8233-8187-7

Für S.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	15
<i>La Princesse de Clèves:</i>	
Annäherungen an einen Klassiker	17
Text und Kontext:	
Zur Aktualität der <i>Princesse de Clèves</i>	17
Klassiker, Hypertext, <i>réécriture</i> , Variation, Adaption:	
Theoretische und terminologische Präliminarien	22
„... une œuvre trop classique“?	
Zur Rezeptionsdynamik der <i>Princesse de Clèves</i>	31
Text und Theorie (I):	
Plagiat, Palimpsest und Einflusslust	37
Text und Theorie (II):	
Kritische Passionen	49
„Clèves générale!“:	
Die Prinzessin auf den Barrikaden	65
„Je lis <i>La Princesse de Clèves</i> “:	
Zur Genese eines Protestdiskurses	65
Die <i>Princesse</i> als Bestseller und als Waffe:	
Ambivalenzen eines politischen Hypes	70
Die <i>Princesse</i> als National-Allegorie:	
Patriotische Rekuperation und ikonoklastische Reaktion	76
<i>Princesse</i> -Protestkunst:	
Performances und Parodien	82
<i>La Princesse de Clèves</i> à travers les siècles:	
Panorama einer produktiven Rezeptionsgeschichte	89
„... une <i>Princesse de Clèves</i> du vingtième siècle“:	
Raymond Radiguets <i>Le Bal du comte d'Orgel</i>	107
Aristokratie als Performance:	
Vom Hof der Valois zur Society der <i>années folles</i>	111
Ehe, Liebe, <i>devoir</i> und <i>galanteries</i> :	
Ethik und/als Ästhetik	114
Zwischen Jansenismus und Psychoanalyse:	
Mythos und Metaisierung der Passion	117
<i>Gender trouble</i> , Homoerotik und ein Hauch von Inzest:	
Figurationen der Transgression	119
„Un roman créole“:	
Exotik, Historie, Alterität	123

Die Kunst der Maxime und des <i>aveu</i> :	
Zum narrativen Spiel mit dem klassischen Modell	126
„... copier pour être original“:	
Paradoxa einer Poetik der ‚Originalität‘	130
„... une arrière-petite cousine de <i>La Princesse de Clèves</i> “:	
Louise de Vilmorins <i>Madame de</i>	135
Vom 16. Jahrhundert in die <i>Belle Époque</i> :	
Zur Re-Interpretation eines mondänen Mikrokosmos	136
Brillantherzen zu verkaufen:	
Liebe und Literatur in Zeiten des Kapitalismus	142
„J’étais, au départ, terriblement classique...“:	
Jacqueline Harpmans <i>Brève Arcadie</i>	155
Literatur und Psychoanalyse:	
Aspekte einer doppelten Karriere	156
Wider die Melancholie des postmodernen Dichters:	
Vom Klassizismus zum Karneval	158
Debüt mit Lafayette:	
<i>Brève Arcadie</i> als (meta-)klassischer Roman	173
Zwischen Anachronismus und Transgression:	
Lob des <i>mariage de raison</i>	176
<i>Coup de foudre</i> auf Umwegen:	
Zur Psycho-Analyse der Passion	183
Liebesbrief, „aveu à rebours“ und Farbenspiel:	
Auf den Spuren der <i>Princesse de Clèves</i> (I)	189
„L’amour heureux porte sa propre condamnation“:	
Die Selbstdemontage des <i>amour-passion</i>	201
„Avez-vous lu <i>Tristan et Yseult</i> ?“:	
Der Mythos zwischen Dekonstruktion und Rehabilitation	204
Die <i>réécriture</i> der Passion:	
Literatur als Liebesakt	214
„... une <i>réécriture à l’envers</i> “: Zur Poetik eines <i>Princesse</i> -‚Remakes‘	
Marie Darrieussecq’s <i>Clèves</i>	217
Marie Darrieussecq und <i>La Princesse de Clèves</i> :	
Fragmente einer literarischen Liebesgeschichte	219
„Les livres m’invitaient à continuer les livres“:	
Eine Poetik transauktorialer Hypertextualität?	221
„Une sorte de <i>réécriture</i> “:	
<i>Clèves</i> im inter- und intratextuellen Kontext	230
‚Trash‘, Tabu und Transtextualität:	
Zur Rezeption von <i>Clèves</i>	235
Von der <i>Princesse</i> bis <i>Clèves</i> :	
Zur Genese eines Hypertexts	238

Vom Königshof ins Niemandsland:	
Zur Rekonfiguration von Zeit und Raum	241
„Un roman de classes“:	
Zwischen Klassik und Klassenkampf	246
„... <i>ma Princesse, elle couchera</i> “:	
Zur Re-Interpretation des amourösen Triangels	252
Hofball, Brief, Bekenntnis, Farbencode:	
Auf den Spuren der <i>Princesse de Clèves</i> (II)	258
Körperwelten, Geschlechterwelten:	
Zur Sinnlichkeit des Romans	261
„... <i>un beau roman féministe</i> “?	
Patriarchat, Poetik, Psychoanalyse	264
Sex und Text oder Liebe, Lektüre, Lexikon:	
Die (Selbst-)Erfindung des Subjekts	274
„ <i>Toute écriture vraie se joue contre les clichés</i> “:	
Phänomenologie und Palimpsest	284
„... <i>une écriture queer</i> “?	
Klassik, Gender-Sprachkritik, kulturelle Alterität	287
Die Melancholie der Autorin oder Die <i>suite</i> zur <i>réécriture</i> :	
Marie Darrieussecq <i>Il faut beaucoup aimer les hommes</i>	293
„De Clèves au Congo“: <i>Il faut beaucoup les hommes</i>	
als Crossover zwischen Conrad und Lafayette	295
„ <i>Universal Pictures présente</i> “:	
Lafayette in Hollywood	299
<i>Coup de foudre</i> , reloaded:	
Zur Psychopathologie der Passion	306
„ <i>D'étranger à étrangère</i> “:	
Namenszauber, Sprachspiel, Liebescode	317
Klassik, Kino, SMS:	
<i>Il faut beaucoup aimer les hommes</i> als metamedialer Roman	321
Jenseits von Afrika:	
<i>Il faut beaucoup aimer les hommes</i> als ‚postkolonialer‘ Roman	328
Afrikanisches Scrabble:	
<i>Il faut beaucoup aimer les hommes</i> als metaliterarischer Roman	337
„ <i>Tout le monde est innocent, et tout le monde est coupable</i> “:	
Konfigurationen von Gender und Postkolonialität	343
„ <i>Les Basques sont les Africains de l'Europe</i> “:	
Variationen postkolonialer Alterität	356
Queering <i>La Princesse de Clèves</i> :	
Die fabelhafte Welt der Emmanuelle Bayamack-Tam	361
Zitationelle (<i>ré</i> -)écriture und Poeto-Genese des Subjekts:	
<i>Si tout n'a pas péri avec mon innocence</i>	365

<i>La Princesse de ... de?</i>	
Transgender trouble und multiple Hypertextualität	372
Transformationen, Transgressionen:	
Karneval der Geschlechter und gesellschaftliche Gegenwelt	375
„... ma princesse polak“:	
„Barbarische“ Metamorphosen der Princesse de Clèves	378
Zwischen „véritable amour“ und „vérité inavouable“:	
<i>La Princesse de.</i> als Initiations- und (Anti-)Liebesroman	386
„... cette vision de moi en amoureuse sublime“:	
Passion und Performance der Weiblichkeit	390
Liebe, Tod und Auferstehung:	
Transfiktionale Verwirrspiele bei Emmanuelle Bayamack-Tam	393
„Suis-je un fou d’avoir cru que ma mère était une princesse [...]?“	
Die Entzauberung des Mythos	401
Aufbruch nach Utopia?	
Klassischer Prätext und post-identitäre Ethik	403
„Vous n’êtes pas si différente [...] de la princesse de Clèves“:	
Lafayette-Variationen bei Amélie Nothomb	407
Zwischen „lecture carnassière“ und „influence mosaïque“:	
Amélie Nothombs Poetik der <i>réécriture</i>	411
Prinzessinnen, Prinzessinnen oder <i>Grand Siècle</i> und <i>1001 Nacht</i> :	
Passion und Parodie	414
<i>Coup de foudre</i> à la Lafayette:	
Zur Dynamik der Hypertextualität	418
Die Ermordung des Autors:	
Prä-Textualität, Lafayette-Digest und Geschlechterkampf	421
„... le pouvoir libérateur de la littérature“:	
<i>Mercur</i> als Metaroman	428
Farbenrausch, <i>Princesse-Couture</i> und Gender-Clash:	
Zum Roman <i>Barbe Bleue</i>	432
„Une sorte de <i>Princesse de Clèves</i> moderne“?	
Françoise Hardys <i>L’Amour fou</i>	449
„... l’amour est une cause perdue“:	
Klassische Passion in einer Simulakrenwelt	451
Fragmente einer Sprache der Liebe:	
Zur interdiskursiven Konstitution des Subjekts	456
Das Leben ein Film, der Film ein (Alp-)Traum:	
<i>La Princesse de Clèves</i> by Nightmare Productions	
Stéphane Denis’ <i>Chambres d’hôtes</i>	461
Kulturgeschichte als Palimpsest:	
Das <i>Princesse</i> -Konklave von Merlin	461

Zwischen Kunst und Kommerz:	
Zur Konzeption einer Kino- <i>Princesse</i>	463
Von Shakespeare bis Spielberg:	
Zur Aushandlung literarisch-filmischer Autorität	466
<i>Making of</i> : Poetik und Parodie	
der postmodernen Klassiker-Adaption	470
Realität als Fiktion, Fiktion als Realität:	
<i>Princesse</i> -Metalepsen und multiples Rollenspiel	473
„On ne retrouve jamais la première fois“:	
Amnesie und Ästhetik des Remake	480
Der Roman als Möbiusschleife:	
Auf der Suche nach dem Autor	482
<i>La Princesse de Clèves</i> in Theater, Musik, Malerei und Film:	
Aspekte einer intermedialen Rezeptionsgeschichte	489
<i>La Princesse de Clèves</i> auf der Theaterbühne	490
<i>La Princesse de Clèves</i> in Musik und Malerei	494
<i>La Princesse de Clèves</i> im Kino:	
Perspektiven und Paradoxa filmischer Adaption	495
Die <i>Princesse</i> als Kinostar:	
Ästhetik und Ideologie des historischen Kostümfilms	
Jean Delannoys <i>La Princesse de Clèves</i>	509
Cocteau & Co.:	
Die Kreation eines kinematografischen Archetyps	509
Marionettentheater und Märchenwelt:	
Zur Konstruktion einer Phantasievergangenheit	513
„... une très belle histoire d’amour“:	
Filmische (Un-)Treue, Kunst und Moral	517
Schöne (weibliche) Leiche und patriarchalisches Kino:	
Die Zähmung der widerspenstigen <i>Princesse</i> ?	522
Literatur auf der Leinwand und <i>théâtre filmé</i> :	
Manoel de Oliveiras <i>La Lettre</i>	527
Zwischen Modernisierung und Anachronismus:	
Zur Rekontextualisierung der <i>Princesse</i>	527
Die <i>Princesse</i> und der Popstar:	
Passion als Non-Kommunikation	532
Allerlei <i>Lettres</i> :	
Metatextualität und Metamedialität	537
<i>Retour à Port-Royal</i> :	
Jansenismus und postmoderne Ethik	544
Subjekt als/im Text:	
Die Dematerialisierung der <i>Princesse</i>	548

<i>La Princesse en abyme:</i>	
Blick, Begehren, Macht und Medien in Andrzej Żuławskis <i>La Fidélité</i>	551
Hochkultur vs. ‚barbarisches‘ Kino:	
Zur Dynamik der (Anti-)Żuławski-Kritik	551
Vom Königshof zum Medienimperium:	
Das schauerhafte Reich des MacRoi	555
Clélia, Clève, Nemo:	
Figurenkonstellation und Namenscode	558
„Je pense que tout est de la merde et j’ai envie de coucher avec vous“:	
Galanterie und Moral à rebours	561
Kino „en poupée russe“:	
Metamedialität und Gender-Transgression	565
<i>La Princesse de Clèves</i> als ‚Teenage (meta-)movie‘?	
Christophe Honorés <i>La Belle Personne</i>	573
„... une réponse au dénigrement présidentiel“:	
Zum Produktions- und Rezeptionskontext	574
„... tant de belles personnes“:	
Vom klassischen Roman zum Teenager-Drama	578
Von Hof zu Hof (I):	
<i>La Princesse de Clèves</i> als narrative Matrix	582
Junie de Chartres, Nemours & Co.:	
Namensspiele und multiple Intertextualität	586
Lafayette, ver-queert:	
Galante Konfusionen	590
Digression und Didaktik:	
Lektionen in Liebesskepsis	592
Close-up, Schaulust, Meta-Kino:	
Zur (Gender-)Ökonomie des Blicks	595
„Il n’y a pas d’amour éternel“:	
Passion in einer postreligiösen Welt	597
„... une aventure collective“: Die Prinzessinnen aus der Marseiller Banlieue	
Régis Sauders <i>Nous, princesses de Clèves</i>	601
„... une réponse au débat sur l’identité nationale“:	
<i>Nous, princesses de Clèves</i> im politischen Kontext	603
Von Hof zu Hof (II):	
<i>La Princesse de Clèves</i> als Modell und Matrix	605
„... le roman d’une classe à propos d’un roman“:	
<i>Nous, princesses de Clèves</i> als Initiationsnarrativ <i>en abyme</i>	611
<i>Nous, princesses de Clèves, princes de Clèves, ducs de Nemours:</i>	
Klassischer Roman und kreatives Rollenspiel	614
„... des exemples [...] inimitables“?	
Perspektiven ‚klassischer‘ Literaturdidaktik in der Gegenwart	621

<i>La Princesse de Clèves</i> meets <i>D.Gray-man</i> :	
Zur populärkulturellen produktiven Rezeption eines klassischen Textes	625
Reise durch einen digitalen Kontinent:	
Online-Abenteuer der <i>Princesse de Clèves</i>	628
Ein „roman français d’un ennui profond“?	
<i>Princesse</i> -Fanfiction oder Lafayette in der Manga-Welt	634
<i>La Princesse de Clèves</i> , 1678-2018: Provisorische Conclusio	639
Quellenverzeichnis	649

Danksagung

Bei diesem Buch handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner im November 2016 an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien eingereichten und im Juni 2017 für das Fach ‚Romanische und Vergleichende Literaturwissenschaft‘ angenommenen Habilitationsschrift.

Anlässlich dieser Publikation möchte ich Mechthild Albert (Universität Bonn), Andrea Grewe (Universität Osnabrück) und Dietrich Scholler (Universität Mainz) für die Begutachtung der Arbeit und etliche wertvolle Hinweise, den Mitgliedern der Habilitationskommission, insbesondere meiner langjährigen Mentorin Birgit Wagner und dem Vorsitzenden Jörg Türschmann, für ihr Engagement und ihre Unterstützung danken.

Wolfgang Asholt danke ich für die Aufnahme meiner Studie in die Reihe der *Edition Lendemains*, den Mitarbeiterinnen des Narr-Verlages für die erfreuliche Kooperation, dem Rosita Schjerve-Rindler-Gedächtnisfonds für die Förderung der Drucklegung.

Allen voran jedoch gilt mein Dank Sergej Amin, der dieses Projekt vom ersten Konzept bis zum fertigen Buch begleitet und auf vielfältigste Weise ideell wie materiell unterstützt hat; ihm ist meine *Princesse* gewidmet.

La Princesse de Clèves: Annäherungen an einen Klassiker

Mon Dieu! mon Dieu! qu'il existe donc peu de livres qu'on puisse relire [...]¹

Lire ou relire *La Princesse de Clèves*, c'est, avant même d'engager une démarche critique, se rendre attentif à ce que ce roman a d'exceptionnel *aujourd'hui*.²

[...] i classici servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati [...]³

*Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.*⁴

Text und Kontext: Zur Aktualität der *Princesse de Clèves*

La Princesse de Clèves, „une sorte de mythe littéraire“⁵, zählt zu jenen im doppelten Wort-sinn klassischen Texten, die im Lauf der Jahrhunderte gewaltige kritische ‚Staubwolken‘ aufgewirbelt und immer wieder erfolgreich abgeschüttelt haben. Warum wird hier am Rand der massiven Textgebirge rund um den Gipfel der *Princesse* noch ein weiterer kleiner Steinbruch zur Produktion diskursiven Staubs eröffnet? Es ist müßig, mit der Aktualität eines Werkes zu argumentieren, das diese seit seiner anonymen Erstpublikation im März 1678 – in den Augen der Zeitgenossen „un événement“, nach wie vor „un moment-clé de l'histoire de la littérature“⁶ – in keinem Moment seiner Rezeptionsgeschichte eingebüßt hat. Seit mittlerweile fast dreieinhalb Jahrhunderten fungiert *La Princesse de Clèves* – längst sanktionierter „premier roman moderne“⁷ der französischen Literatur, historischer „nouveau roman“⁸, aber

1 Huysmans 1995: 315.

2 Levillain 1995: 11.

3 Calvino 1991: 19.

4 *Ibid.*: 14.

5 Francillon 1973: 9.

6 Moreau 2010: 10.

7 Vgl. etwa Lecompte 2009b: 302; zur kritischen literarhistorischen Perspektivierung Francillon 1973: 227ff., 283ff. Als „a commonplace“ hinterfragt besagtes Etikett auch Kamuf, die „the novel's gradual evolution rather than its sudden apotheosis“ betont (1987: 67). Es ist hier nicht der Ort, die Genre-Debatte rund um die *Princesse* wieder aufzurollen oder auch nur in ihrer ganzen Komplexität zu resümieren: Lafayette selbst spricht bekanntlich nirgends von einem „Roman“; der *Avis des „Libraire au lecteur“* kündigt eine „Histoire“ an (Lafayette 2014c: 329), als solche bezeichnet Lafayette ihr Werk auch in der späten Korrespondenz mit Gilles Ménage im November 1691 (Lafayette 2014: 1079f.). In einem Brief an Lescheraine vom 13. April 1678 weist die anonyme Autorin den Begriff „Roman“ ausdrücklich zurück und rekurriert vielmehr auf jenen der „Mémoires“ (*ibid.*: 988-989, hier 989). Zur gattungsgeschichtlichen Einordnung des Textes, dem heutigen Usus nach meist als ‚Roman‘, gelegentlich auch als ‚Nouvelle‘ qualifiziert, vgl. Niderst 1973: 140ff.; Delhez-Sarlet 1968a und 1968b; Steinbrügge 2001; Esmein-Sarrazin 2014c: 1303ff. Ebenso wenig neu erörtert werden soll die Problematik der lange Zeit kontrovers diskutierten bzw. auch – so besonders radikal bei Mouligneau (1980) – in Frage gestellten Autorschaft Lafayettes; vgl. dazu Laugaa (1971: 121ff.), der die insistente Suche nach dem „auteur unique“ diverser „romans en litige“ als Manifestation einer regelrechten „théologie littéraire“ reflektiert (*ibid.*: 126) und dafür plädiert, „le double auteur (ou l'auteur pluriel)“ (*ibid.*: 16) als solche(n) stehen zu lassen: „[...] l'effacement, la substitution, la fragmentation de l'auteur sont des signes qui n'appellent pas nécessairement un

auch bereits im Vorfeld professionell vermarkteter „best seller“⁹ – als besonders potente „macchina per generare interpretazioni“,¹⁰ diskursbegründende¹¹ wie narrative Matrix. Geradezu paradigmatisch illustriert Lafayettes Werk die starke Präsenz des 17. Jahrhunderts, jenes „siècle vedette de notre littérature“,¹² im literarischen und künstlerischen Schaffen späterer Epochen,¹³ die „générosité“ und – kritische wie kreative – „fécondité“ des klassischen Textes:¹⁴ „Le livre suscite [...] d’autres paroles, textes et livres. À court terme il allume une gerbe immédiate, et plus tard une longue queue de comète de romans. Il est présent aussi, d’une façon plus partielle, dans ceux qu’il n’inspire pas de front [...]. Par sa présence, le livre révèle des possibilités de toutes sortes [...]; il ouvre à l’activité littéraire un monde de carrières possibles.“¹⁵ Nach jener „gerbe immédiate“, die die *Princesse* bei den Zeitgenossen Lafayettes

-
- déchiffrement; ils sont à lire ,à la lettre“ (*ibid.*: 7). Siehe auch Esmein-Sarrazin 2014a: XVff. und 2014c: 1292ff.; sowie DeJean (1991: 94ff.), die am Beispiel Lafayette „the complex dynamics of literary collaboration“ (*ibid.*: 101) und den Status im Sinne der Epoche ‚anonymer‘ Publikationen analysiert (*ibid.*: 95ff., 242). Wenn im Folgenden von ‚Lafayette‘ (dieser Schreibweise wird hier der Vorzug gegeben) die Rede ist – nicht zu Unrecht kritisiert DeJean den impliziten Chauvinismus der Formel ‚Madame de‘ (1991: 1ff., 223f.) –, so sei ein für alle Mal festgehalten, dass dieser Name gemäß dem etablierten Konsens eine auktoriale Konstellation meint, in der neben Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, Comtesse de Lafayette, auch andere Akteure einer kollektiven *écriture salonnière* (vor allem La Rochefoucauld, Huet, Segrays) ihren Beitrag zur Genese des ‚Lafayette‘ attribuierten Euvres leisten.
- 8 Vgl. etwa Werlen 2012: 20; Levillain 1995: 38, 102f.; Dufour-Maitre/Milhit 2004: 89. „The novel is revolutionary, not in the modern sense, but in the same way that the retreat of certain of the *solitaires* of Port Royal was revolutionary“, erklärt Kuizenga (1992: 81). Eine kritische Meta-Analyse des Diskurses über den „aspect ‚révolutionnaire‘“ der *Princesse*, zugleich doch auch „la fine fleur de l’esprit précieux“, unternimmt Campbell 2007 (hier zit. 65, 68).
- 9 Rambaud 2006: 25. „Jamais ouvrage ne m’a donné plus de curiosité. On l’avait annoncé longtemps avant sa naissance; des personnes très éclairées [...] l’avaient loué comme un chef-d’œuvre en ce genre-là [...]“ (Valincour 2001: 33): Das Erscheinen der *Princesse* wird durch eine intensive „prepublication publicity“ (Henry 1992b: 1) vorbereitet; zu dieser „campagne publicitaire“ vgl. auch Laugaa 1971: 14ff., 25. Im März 1678 kündigt der *Ordinaire des Mercure galant* die *Princesse* (bzw. ‚*Duchesse*‘) de Clèves an (vgl. *ibid.*: 21); schon vorweg fungiert der Roman als „the object of a kind of literary newsbreak“ (Racevskis 2003: 143) und als „a virtual intertext for an annunciatory story“ (*ibid.*: 149). Mit besagter „story“ – der im Jänner 1678 abgedruckten Novelle *La Vertu malheureuse* (vgl. Lafayette 2014: 507ff.) – wird bereits das kontroverse Motiv des *aveu* eingeführt. Im Anschluss lanciert der *Mercure* seine diesbezügliche ‚galante‘ Umfrage, „premier exemple de sondage d’opinion littéraire“ (Pingaud 1959: 144), und stimuliert damit weiter – „presumably with Lafayette’s authorization, and even at her suggestion“ (DeJean 1991: 117) – das Interesse einer zur aktiven Meinungsäußerung eingeladenen Leserschaft. Kurz: Auch hinsichtlich der „creation of modern techniques of book promotion“ stellt diese strategisch orchestrierte Publikation eine literarhistorische Innovation dar (DeJean 1992: 47; vgl. auch DeJean 1991: 116, 248; Labio 1998).
- 10 So Ecos (1990a: 507) Definition des Genres Roman.
- 11 Zu Lafayettes Rolle „as a founder of discursivity, in the Foucauldian sense, because her texts make possible new ways of knowing and signification“, und insbesondere zu *La Princesse de Clèves* als „a founder of novelistic discursivity“ vgl. Andersen 1998: zit. XII, 45f., vgl. auch 34ff., 270ff.
- 12 Barthes 1979: 142.
- 13 „Glorifié, décrié, déconstruit, reconstitué, le XVII^e siècle français n’a pour ainsi dire jamais cessé d’être présent dans le paysage intellectuel et dans l’imaginaire des siècles qui ont suivi“: Guellouz betont die frappierende „présence du XVII^e siècle dans la culture du XX^e siècle“ (2000: 7), ebenso Coste (2000: 381). Auch in der neueren Filmgeschichte illustriert eine Reihe von Neu-Adaptionen klassischer Texte (darunter *La Princesse de Clèves*) und im Zeitalter der Klassik angesiedelter Historienfilme „la fascination qui émane du siècle classique aussi bien en France qu’à l’étranger“ (Böhm/Grewe/Zimmermann 2009: 7).
- 14 Schlanger 2008: 91, 107.
- 15 *Ibid.*: 58.

in Form der berühmten *Querelle de l'aveu* provoziert,¹⁶ inspiriert sie in literarischer Prosa, doch auch in Theater, Musik, Malerei und schließlich im Medium Film eine lange Reihe weiterer Kunstwerke: „L'ensemble de ces exemples artistiques montre assez combien *La Princesse de Clèves* intéresse encore notre modernité [...]“, konstatiert Isabelle Rambaud.¹⁷

Bei aller Sensibilität für den dezenten Charme der *Princesse* und ihre „langue [...] délicieuse“ betont Sainte-Beuve im Jahr 1845 ihre „couleur un peu passée“,¹⁸ André Gide listet sie 1913 zwar „somewhat apologetically“ unter den zehn besten Romanen Frankreichs auf,¹⁹ erklärt jedoch, es gäbe eigentlich nichts Neues mehr darüber zu sagen: „Rien de neuf à en dire, ni qui n'ait été fort bien dit.“²⁰ *La Princesse de Clèves* möge „démodée“, ja als Relikt einer „civilisation antédiluvienne“ erscheinen, räumt Marie-Jeanne Durry 1962 ein²¹ – und spekuliert zugleich über Perspektiven einer eventuellen neuen *réécriture*: „[...] mais s'il venait à paraître

16 „Je demande si une Femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un Mari parfaitement honnête Homme, et qui ne laisse pas d'être combattue pour un Amant d'une très forte passion qu'elle tâche d'étouffer par toute sorte de moyens; je demande, dis-je, si cette Femme voulant se retirer dans un lieu où elle ne soit point exposée à la vue de cet Amant qu'elle sait qui l'aime sans qu'il sache qu'il soit aimé d'elle, et ne pouvant obliger son Mari de consentir à cette retraite sans lui découvrir ce qu'elle sent pour l'Amant qu'elle cherche à fuir, fait mieux de faire confidence de sa passion à ce Mari, que de la taire au péril des combats qu'elle sera continuellement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet Amant, dont elle n'a aucun autre moyen de s'éloigner que celui de la confidence dont il s'agit“, lautet die „Question galante“, die der *Mercur galant* im *Extraordinaire* von April 1678 an seine Leser richtet (zit. nach dem Dossier „Un débat dans ‚Le Mercure galant‘. Avril-octobre 1678“, in Lafayette 2014: 517ff., hier 517). Die Debatte rund um die *scène de l'aveu*, „peut-être la scène la plus glosée de la littérature française“ (Levillain 1995: 73), wird in den folgenden Nummern (*Extraordinaire* von Juli 1678, *Ordinaire* und *Extraordinaire* von Oktober 1678) publiziert (vgl. Esmein-Sarrazin 2014c: 1324ff.). Zum Status dieser Korrespondenz – authentische Dokumente oder redaktionelle „fiction“? – vgl. DeJean, die den sämtliche Reaktionen prägenden „sense of [...] novelty“ und „sense of irresolution“ hervorhebt (1991: 117f.). „[...] l'aveu de Mme de Clèves à son mari est extravagant, et ne se peut dire que dans une histoire véritable; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire [...]“, erklärt Bussy-Rabutin („Lettre à la marquise de Sévigné“ [26. Juni 1678], in Lafayette 2014: 516-517, hier 516): „[...] l'extravagance est un privilège du réel“, wie Genette (1968: 7) diese Poeto-Logik resümiert. Fontenelle dagegen verteidigt in der Maske des „Géomètre“ aus Guyenne diesen „trait admirable et très bien préparé“ („Lettre sur ‚La Princesse de Clèves‘“ [*Le Mercure galant*, Mai 1678], zit. nach Lafayette 2014: 513-516, hier 515). Die Geschichte der *Princesse* ist untrennbar mit diesem ebenso lebhaft wie kontrovers geführten paratextuellen Diskurs verstrickt. Im September 1678 erscheinen Valincours – zunächst Bouhours zugeschriebene – anonyme *Lettres*; im Februar 1679 folgen die *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves*, verfasst vom Abbé de Charnes, „familier du salon de Mme de Lafayette“ (Esmein-Sarrazin 2014c: 1326ff.; vgl. auch Laugaa 1971: 40ff.). Das Echo des Disputs Valincour/Charnes ist noch in der *Princesse*-Rezeption der Gegenwart zu vernehmen: Setzt Manoel de Oliveira in seiner freien Adaption *La Lettre* (1999) einige der von Valincour vorgeschlagenen ‚Verbesserungen‘ des Textes um, so ergreift Racevskis Partei für Charnes, der die innovativen Züge der *Princesse* zu würdigen wisse, während Valincours Kritik deren eigentlich ‚moderne‘ Aspekte verfehle (2003: 161f.). „[...] l'usage veut qu'on oppose à la finesse des remarques de Valincour la rudesse sommaire du panégyriste. L'usage semble sévère“, merkt Laugaa an (1971: 41); mit spöttischer Nachsicht kommentiert dagegen Fabre (1979: 28) die Argumentation Charnes', „maladroit champion de Madame de Lafayette“, der „plus de zèle que de raison“ an den Tag lege.

17 Rambaud 2006: 24.

18 Sainte-Beuve: *Portraits de femmes* (1845), zit. nach Laugaa 1971: 174.

19 Kaps 2001: IX.

20 Gide 1913, zit. nach Laugaa 1971: 233.

21 Durry 1962: 10, 28.

demain quelque *Bal du comte d'Orgel*, ne pousserait-on pas de nouveau, pour les ressemblances avec la lointaine *Princesse*, des cris admiratifs?²²

Tatsächlich ist die *Princesse* – Produkt und Reflex einer „époque de transition“, eines „univers en mutation, écartelé entre l'encore et le déjà plus“²³ – in unserer heutigen Umbruchszeit, einer als „Gesellschafts- und Kulturzustand“ voller Widersprüche aufgefassten Postmoderne²⁴ womöglich aktueller denn je. Es ist signifikant, dass gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine Phase re-intensivierter Rezeption dieses „roman impossible“²⁵ einsetzt, die vermeintliche „belle au bois dormant“ zu frischer „activité polymorphe“ quer durch die Medien erweckt.²⁶ In seinem parodistischen Roman *Chambres d'hôtes* (1999) imaginiert Stéphane Denis eine neue Filmversion der *Princesse de Clèves*; 1999-2000 werden mit Manoel de Oliveiras *La Lettre* und Andrzej Żuławskis *La Fidélité* innerhalb eines knappen Jahres – und fast vier Jahrzehnte nach Jean Delannoys historisierender Erstverfilmung – gleich zwei Adaptionen realisiert. In der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts taucht im ‚Kometenschweif‘²⁷ der *Princesse* eine ganze Konstellation weiterer literarischer und kinematografischer Variationen auf. 2001 wird Jacqueline Harpmans neo-klassischer ‚Lafayette-Roman‘ *Breve Arcadie* aus dem Jahr 1959 in einer von der Autorin überarbeiteten Fassung neu aufgelegt. *La Princesse de* titelt Emmanuelle Bayamack-Tam 2010; ebenfalls bei P.O.L erscheint nur ein Jahr später Marie Darrieussecqs *Clèves*, womit bereits der Verlagskatalog zur intertextuellen Montage *sui generis* gerät. Als „[u]ne sorte de *Princesse de Clèves* moderne“ wird vor dem Hintergrund einer regelrechten *Princesse*-Vogue auch Françoise Hardys *L'Amour fou* vermarktet,²⁸ literarischer Flügel eines 2012 publizierten Diptychons aus Roman und Chanson-Album. Im selben Jahr inszeniert Amélie Nothomb, deklarierte Lafayette-Liebhaberin, durch deren Werk die *Princesse* seit ihrem Erstling *Hygiène de l'assassin* (1992) spukt, eine neue Heldin, „pas si différente [...] de la princesse de Clèves“.²⁹ Schon 2008 präsentiert Christophe Honoré mit *La Belle Personne* noch eine Spielfilm-Adaption der *Princesse* (die Honoré selbst weniger als „adaptation“ denn als „une proposition de lecture du roman“ verstanden wissen will³⁰); es folgt 2011 Régis Sauders künstlerischer Dokumentarfilm *Nous, princesses de Clèves*.

Wie Honoré („cette histoire [...] semble écrite depuis toute éternité à l'usage des nouveaux prétendants“³¹) betont Marie Darrieussecq die ungebrochene Produktivität dieses „livre hyper contemporain“: „je l'ai lu et relu, et il reste toujours quelque chose à en dire, quelque chose à en écrire“.³² Mit diesem Statement reagiert sie nicht nur – in zweifellos intendierter

22 *Ibid.*: 10.

23 Coste/Castells-Faucher 2000: 341.

24 Huyssen 1997: 26.

25 Vgl. Niderst (1973: 187ff.), der seine Charakteristik der *Princesse* schließlich auf „le roman du roman impossible. Ou le roman du ratage du roman“ erweitert (*ibid.*: 191).

26 Grande 2010: 61. In Bezug auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text konstatiert Lyons bereits 1992 (235), „that the study of Lafayette's masterpiece [...] is as animated as ever“.

27 Vgl. Schlanger 2008: 58.

28 Vgl. die *quatrième de couverture* der Taschenbuchedition: Hardy 2014.

29 Nothomb 2012: 111.

30 Honoré 2008a.

31 *Ibid.*

32 Darrieussecq 2009b: IX.

Transparenz – auf das zitierte Diktum André Gides („Rien de neuf à en dire [...]“),³³ sondern auch auf eine politische Aktualität, in der jene der *Princesse* zur kontroversen öffentlichen Diskussion steht: Nachdem Nicolas Sarkozy als Präsidentschaftskandidat und dann als polarisierender Präsident sich wiederholt despektierlich über *La Princesse de Clèves* – Inbegriff einer ob ihrer vermeintlichen Non-Rentabilität überflüssigen klassischen Bildung – geäußert hatte, wurde der Roman bzw. seine Protagonistin zum „porte-drapeau de l’anti-sarkozysme“.³⁴ Im ersten Abschnitt dieser Studie werden knapp die Hintergründe dieser hoch politisierten Renaissance – nicht zu vernachlässigender Rezeptions- und teilweise Produktionskontext der hier analysierten zeitgenössischen literarischen und filmischen Re-Interpretationen – erläutert, literaturkritische wie politische Bruch- und Konfliktlinien dieser neuen *Querelle* skizziert; zu reflektieren gilt es auch die Ambivalenz dieses Hypes um einen Klassiker, zwischen gesellschaftlicher Revalorisierung der Literatur (der Sarkozy indirekt zu „une actualité et une puissance parfaitement inespérées“ verhilft³⁵) und ideologischer Vereinnahmung als „arme de combat“³⁶ samt reduktiven Lektüren „dans l’ordre de l’allégorie politique“.³⁷ Im Gefolge der ‚Affäre‘ ist Lafayettes Text in einer breiteren Öffentlichkeit jedenfalls präsenter als je. Abgesehen von einem ästhetisch heterogenen Corpus unmittelbar politisch motivierter Pro-*Princesse*-Agitprop – einige derartige Protestkunstwerke werden exemplarisch vorgestellt – hat jene auch mehrere künstlerisch anspruchsvollere „réponses esthétiques“ inspiriert,³⁸ darunter Honorés erwähnte freie Lafayette-Adaption *La Belle Personne*. Auch bereits zuvor initiierte Projekte (Darrieussecqs Roman *Clèves* ebenso wie Sauders Dokumentarfilm) erfahren eine zusätzliche ideologische Aufladung, zu der sich die involvierten Künstler durchaus bekennen.

„La littérature, pour quoi faire?“³⁹ Die Literaturwissenschaft sieht sich mit der gleich mehrfachen Herausforderung konfrontiert, die Aktualität der *Princesse* in einem non-trivialen Sinne und die gesellschaftliche Relevanz der eigenen Disziplin über den protestpolitischen Impetus hinaus zu argumentieren.⁴⁰ Nicht umsonst wurde dem Roman im Kielwasser der ‚Affäre‘ auch intensivierte akademische Aufmerksamkeit zuteil: Unter der Devise *Princesse de Clèves 2014. Anatomie d’une fascination* beschäftigt sich ein Sorbonne-Kolloquium nicht zuletzt mit den Nachwehen der von Sarkozy ausgelösten Debatte.⁴¹

33 In diesem Sinne betont auch Grande, dass die *Princesse*, „sur laquelle on peut avoir le sentiment que tout a été dit“, immer noch neue „prises à l’interprétation“ bietet (2010: 66).

34 Assouline 2009.

35 Duval 2009. „Rarely is literature taken so seriously“: Diese Feststellung Henrys (1992b: 1) zur *Querelle* des 17. gilt auch für diese neue *Princesse*-Kontroverse des 21. Jahrhunderts.

36 Duval 2009; vgl. auch Merlin-Kajman 2010: 64.

37 *Ibid.*

38 Fabre 2011.

39 Vgl. Compagnon 2007.

40 Dubois (2013b) konstatiert in diesem Zusammenhang „la double dimension du malaise [...] mis en évidence par les propos de Nicolas Sarkozy: malaise, à la fois, de l’actualité du texte, mais malaise, également, de l’opportunité d’une herméneutique textuelle. [...] ces propos mettent les lettrés en demeure de prouver deux choses: que la *Princesse de Clèves* est toujours une œuvre actuelle, d’une part, et d’autre part que, quand même elle le serait, son interprétation et son étude présentent une quelconque utilité“.

41 URL: http://www.fabula.org/actualites/princesse-de-cleves-2014-anatomie-d-une-fascination_61181.php.

Ein Meilenstein der Lafayette-Rezeption war im gleichen Jahr 2014 aber vor allem auch die von Camille Esmein-Sarrazin betreute Pléiade-Edition der *Œuvres complètes*,⁴² potentieller Paradigmenwechsel insofern, als hier auch das ‚restliche‘ Œuvre Lafayettes – zumindest bei einem breiteren Publikum lange Zeit im Wesentlichen als Autorin eines einzigen Werkes, eben der *Princesse de Clèves*, wahrgenommen⁴³ – samt ausführlichem kritischem Apparat neu präsentiert wird: die ihrerseits unter der Regie Bertrand Taverniers 2010 filmisch adaptierte *Princesse de Montpensier* ebenso wie die Novelle *La Comtesse de Tende*, deren überaus modernen Charakter Durry bereits 1962 betont;⁴⁴ die noch in der Tradition des präziösen Romans stehende *Zayde*, aber auch die *Histoire de la mort d’Henriette d’Angleterre* und die kulturhistorisch wie poetologisch aufschlussreiche Korrespondenz.⁴⁵

Klassiker, Hypertext, *réécriture*, Variation, Adaption: Theoretische und terminologische Präliminarien

Il faut qu’il vienne après moi quelque autre Mme de La Fayette qui fasse ce que je n’ai pu faire, elle ne fera pas mal pourvu qu’elle en fasse autant que moi.⁴⁶

In dieser Studie freilich liegt der Fokus auf der berühmtesten der Lafayette’schen *Princesses*, präziser auf deren produktiver Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. und vor allem Anfang des 21. Jahrhunderts; nach einem Überblick über das Schicksal der *Princesse de Clèves* im früheren 20. Jahrhundert sollen einige ausgewählte literarische und filmische Variationen auf ihre Verfahren hypertextueller bzw. intermedialer Transformation, aber auch auf ihre ideologischen Strategien im Umgang mit dem klassischen Prätext aus dem 17. Jahrhundert hin befragt werden.

Was die Forschungslage betrifft, sieht sich die Interpretin hier mit einer etwas widersprüchlichen, aber durchaus reizvollen Ausgangssituation konfrontiert – auf der einen Seite mit einer Überfülle von Sekundärliteratur rund um Lafayette und ihr mit Abstand bekann-

42 Es handelt sich bei dieser Publikation freilich nicht um das Debüt Lafayettes auf der prominenten Bühne der Pléiade: *La Princesse de Clèves* ist bereits in einer den *Romanciers du XVII^e siècle* gewidmeten Anthologie (1958) enthalten; die *Histoire de la princesse de Montpensier* und die *Histoire de la comtesse de Tende* finden sich im Band *Nouvelles du XVII^e siècle* (1997: 361-387, 388-400).

43 Werlen 2012: 21.

44 Durry 1962: 9f.

45 Erscheinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrere bis dahin unveröffentlichte Texte Lafayettes – die *Histoire de Madame Henriette d’Angleterre* (1720), *La Comtesse de Tende* (anonym 1718 in *Le Nouveau Mercure*, 1724 im *Mercure de France* mit dem Untertitel „Nouvelle historique, par Mme de La Fayette“), die *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689* (1731) (vgl. Laugaa 1971: 116 sowie die „Chronologie“ in Lafayette 2014: XXXVII-LII, hier LI) –, so ist Lafayette schon in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts „généralement comme l’auteur d’une seule œuvre, *La Princesse de Clèves*“ präsent (Esmein-Sarrazin 2014a: XXXIII): „[...] à partir du milieu du XX^e siècle l’œuvre-phare de la romancière occulte définitivement le reste de ses productions, qui tombent dans l’oubli tandis que se multiplient les reprises, adaptations, mentions et études critiques de *La Princesse de Clèves*“ (*ibid.*: XXXIV). Letztere überlagert zusehends „non seulement les autres œuvres de son auteur, mais la quasi-totalité des ouvrages de fiction narrative de son siècle“ (Esmein-Sarrazin 2014c: 1324).

46 Lafayette (in Bezug auf ihre Recherchen zur „Généalogie de mes enfants“) in einem Brief an Gilles Ménage vom 1. November 1691, zit. nach Lafayette 2014: 1074-1075, hier 1074.

testes Werk, das seit seiner Erstpublikation „infinite theorizing“ generiert hat:⁴⁷ „When one turns to criticism devoted exclusively to *La Princesse de Clèves*, one discovers that almost every sentence has provoked some commentary“, bemerken Faith Beasley und Katharine Jensen, die in ihrem Leitfaden durch „the maze of Lafayette criticism“ bzw. bei ihrem Versuch, dessen „tidal wave“ einigermaßen zu kanalisieren, auf eine recht signifikante Metaphorik rekurren.⁴⁸ Auch für Constant Venesoen beginnt die Auseinandersetzung mit Lafayette und vor allem der *Princesse* unweigerlich mit „le malaise d’une bibliographie pléthorique“.⁴⁹ Eine nicht unstrapaziöse, wenngleich faszinierende Reise „up the long winding river of criticism“, quer durch ausufernde „critical seas“ rekapituliert John Campbell.⁵⁰ Dem gegenüber steht ein überschaubares Corpus an kritischen Studien zu zeitgenössischen Lafayette-Adaptionen und -*réécritures*; die Untersuchung nicht nur der „inscription de Madame de Lafayette dans le champ littéraire de son temps“, sondern auch der „rapports et [...] proximités de son œuvre majeure avec les fictions contemporaines“ formuliert in diesem Sinne auch Nathalie Grande als Forschungsdesiderat.⁵¹

Die hier fokussierten postmodernen Re-Interpretationen eines Klassikers werfen eine ganze Reihe prinzipieller literaturtheoretischer Fragen auf, zunächst jene nach der spätestens auf den zweiten Blick alles andere als evidenten Definition eines ebensolchen. „La catégorie du ‚classicisme‘ n’est pas contemporaine de Mme de La Fayette, et qualifier *La Princesse de Clèves* de ‚roman classique‘ est un geste critique qui n’a rien d’anodin“, betonen Myriam Dufour-Maitre und Jacqueline Milhit – und problematisieren den Zirkelschluss der üblichen Charakteristik der *Princesse* als eines paradigmatischen ‚klassischen‘ Werkes: „*La Princesse de Clèves*, parmi d’autres œuvres du XVII^e siècle, est à la fois la source qui va servir à définir le classicisme et l’exemple qui va permettre de l’illustrer.“⁵²

Über diese Tautologie hinaus inspirierende Denkanstöße auch zu Lafayettes Roman bietet etwa T. S. Eliots Bestimmung des ‚Klassikers‘ über textimmanente wie kontextuelle Merkmale: Das klassische Werk im starken Sinne zeichnet sich, so Eliot in *What is a Classic?* (1944), durch seine ‚Reife‘ wie seine ‚Universalität‘ aus;⁵³ insofern eignet den Klassikern diverser Epochen – von Athen zur Zeit des Perikles über das Römische Reich des Augustus⁵⁴ bis zum Elisabethanischen Zeitalter und jenem Louis’ XIV (und der *Princesse de Clèves*) – auch eine gewisse „dimension politique“.⁵⁵ Frank Kermode (*The Classic*, 1973) setzt den Akzent primär auf die Rezeptionshaltung, „notre relation au chef-d’œuvre, qui est la clé de notre relation lettrée au passé“, und differenziert dabei zwischen ‚hermeneutischer‘ Methode – die das jeweilige Werk „à travers une restitution érudite“ im historischen wie philologischen Kontext

47 Chang 2012: 15.

48 Beasley/Jensen 1998: 17ff.

49 Venesoen 1990: 95.

50 Campbell 1996: 223f.

51 Grande 2010: 66f.

52 Dufour-Maitre/Milhit 2004: 85f.

53 Vgl. Schlanger 2008: 111ff.

54 Als paradigmatisches Beispiel für seine Theorie des ‚Klassikers‘ nennt Eliot Vergil – nur dieser erfüllt vollständig „des critères politico-spirituels qui sont, en fait, des critères d’épiphanie“ (*ibid.*: 113). Vgl. zu Eliots Klassiker-Konzept und seiner Überhöhung Vergils zum „Originalklassiker“ der okzidentalischen Zivilisation auch Coetzee 2006: 11ff. (hier zit. 15).

55 Schlanger 2008: 98.

zu situieren bestrebt ist – und einem ‚akkommodatorischen‘ Zugang: „Par accommodation nous rapprochons le chef-d’œuvre de nous, de notre temps, de nos intérêts, de notre écoute. Immergé dans nos intérêts du moment, le chef-d’œuvre se transforme et se rénove. Ainsi il reste souple, vivant et toujours opérant, d’une fécondité continuée.“⁵⁶

„*I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: ‚Sto rileggendo...‘ e mai ‚Sto leggendo...‘*“, lautet der erste der spielerischen Definitionsversuche Italo Calvinos in seinem Argumentarium *Perché leggere i classici*⁵⁷ (samt ironischer finaler Selbstdemontage). „Qu’est-ce qu’un classique [...]? Un texte que l’on relit et qui nous semble toujours nouveau. [...] Une œuvre que l’on n’a jamais fini d’interroger“, schließt Cécile Ladjali sich an.⁵⁸ Zur Re-Lektüre ihres zukünftigen Klassikers fordert bereits Lafayette als gut getarnte Autorin – und ihrerseits zunächst eifrige Leserin⁵⁹ – auf: In ihrem Brief an Lescheraine vom 13. April 1678 befindet sie den kürzlich erschienenen *Princesse*-Text für „très agréable, bien écrit sans être extrêmement châtié, plein de choses d’une délicatesse admirable et qu’il faut même relire plus d’une fois“.⁶⁰ „Comme on ne se contente pas de lire pour une fois les pièces excellentes, j’ai relu celle-ci [...]“, betont Valincour einleitend in seinen *Lettres*,⁶¹ als Wieder-Leser der *Princesse* outet sich gegenüber dem *Mercurie galant* auch Fontenelle: „Je sors présentement [...] d’une quatrième lecture de *La Princesse de Clèves*, et c’est le seul Ouvrage de cette nature que j’ai pu lire quatre fois.“⁶²

Warum (s)einen Klassiker („*Il ‚tuo‘ classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui*“, notiert Italo Calvino⁶³) aber nicht nur (wieder-)lesen, sondern auch neu schreiben (bzw. verfilmen)? Und wie Klassiker neu schreiben? Ausgehend von ausgewählten *Princesse*-Variationen sollen auch einige Bausteine zu einer Poetik der polysemischen *réécriture* zusammengetragen werden, dies über die ebenso zutreffende wie *per se* nicht allzu ergiebige Feststellung hinaus, dass Schreiben – auch abseits des intendierten hypertextuellen Experiments – immer schon *Wieder*-Schreiben (und *Wider*-Schreiben) ist: „Écrire c’est récrire“, bringt Tiphaine Samoyault eine in der poetologischen Selbstreflexion der hier analysierten Autorinnen mehrfach artikulierte Einsicht auf den Punkt.⁶⁴

56 *Ibid.*: 106.

57 Calvino 1991: 11.

58 Zit. nach Manon 2013.

59 Vgl. Chapiro 2009: 7f.

60 Zit. nach Lafayette 2014: 989f.

61 Valincour 2001: 33.

62 Fontenelle: „Lettre sur ‚La Princesse de Clèves““, zit. nach Lafayette 2014: 513.

63 Calvino 1991: 16. „[...] quels sont les textes qu’écrivant je désirerais récrire?“, formuliert Compagnon die zentrale Frage nicht nur des postmodernen Schriftstellers (1979: 35). Seine Reflexionen über „le travail de la citation, l’appropriation ou la reprise“ (*ibid.*: 9) fasst er konsequent in eine amouröse, ja erotische Metaphorik, angefangen mit jenem „petit coup de foudre parfaitement arbitraire“ zwischen Autor und Prätext (*ibid.*: 24), von der ersten „solli-citation“ und „ex-citation“ bis hin zur vollendeten „citation“ (*ibid.*: 26), genüssliche „friction“ (*ibid.*: 42f.) bzw. wiederum höchst sinnlicher Liebesakt: „La citation est contact, frottement, corps à corps [...]“ (*ibid.*: 31).

64 Vgl. Samoyault 2013: 54ff. „Écrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer“, erweitert Compagnon die Formel um sein Schlüsselkonzept der „citation“, stets zugleich „lecture et écriture“ (1979: 34). Seine großzügige Auffassung der „réécriture“ setzt diese mit literarischer Textarbeit quasi synonym (*ibid.*: 32). Zur Begriffsgeschichte der *réécriture* bzw. „réécriture“ (so auch Victor Hugos Terminus in „Ceci tuera cela“ aus *Notre-Dame de Paris*) vgl. Fraisse/Mouralis 2001: 250ff. („Lire, récrire“): Jede *réécriture*, hier allgemein bestimmt als „toute lecture objectivée et stable donnant lieu à une œuvre ou à un texte

In diesem *Princesse*-Corpus haben wir es mit unterschiedlichen Erscheinungsformen und auch Graden von Hypertextualität zu tun: Neben Texten wie Harpmans *Brève Arcadie* oder Darrieussecqs *Clèves*, deklarierte „*réécriture à l'envers*“,⁶⁵ stehen Nothombs explizite, doch partielle Referenznahmen oder Bayamack-Tams *La Princesse de.*, die mit dem Titel bereits einen transparenten, aber nicht exklusiven Lafayette-Bezug herstellt und sich mit ihrem raffiniert ver-queerten Plot zugleich in das intratextuelle⁶⁶ und transfiktionale⁶⁷ Netzwerk einer

nouveaux“, stellt *per se* „une évidente reconnaissance de l'importance d'une œuvre“ dar, „qu'elle soit traduite, imitée, plagiée, adaptée, prolongée, parodiée“ (*ibid.*: 250). Fraisse und Mouralis, die auch die polysemische „*version*“ für „l'ensemble des réécritures“ (*ibid.*: 254) gebrauchen, betonen die Schwierigkeit einer präzisen Definition der *réécriture* („ses formes et ses hybridations sont pour ainsi dire infinies“) wie des damit eng verstrickten Originalitäts- und Einfluss-Begriffs (*ibid.*: 250f.). Bewegt sich jeder Versuch einer tragfähigen Differenzierung zwischen Plagiat und den vielfältigen Phänomenen „des hommages, des similitudes, des ressemblances, des échos et des réminiscences“ oder auch der „imitation inconsciente“ in einer juristischen wie poetologischen Grauzone, so grenzen sie doch jedenfalls die Kategorie „des opérations de lecture (et de réécriture) explicitement revendiquées“ vom „flou de l'influence“ ab (*ibid.*: 251). Für Rabau figuriert die *réécriture* „comme un synonyme d'hypertextualité“, der Ausdruck sei „toutefois ambigu car il renvoie à l'action de réécrire un texte pour en améliorer la forme“. Mit diesem normativen Ansatz kontrastiert Rabau „un autre sens du verbe réécrire [...] : ‚répondre‘: une belle définition de l'écriture au second degré“ (2002a: 244f.). Als „méta-poésie, au double sens du terme“ charakterisiert die lyrische „*réécriture*“ Henri Béhar (vgl. „De la *réécriture* comme critique littéraire“, in Rabau 2002a: 170-174, hier 174). Eine „défense et illustration du phénomène de la *réécriture* au féminin“ unternimmt Oberhuber (2004), die ebenfalls auf eine relativ weit gefasste Definition recurriert („toute pratique palimpseste qui consiste en la reprise [...] d'un texte antérieur [...] en vue d'une opération transformatrice dont le degré d'affranchissement, d'explicitation ou de subversion est variable“) und drei nicht immer strikt zu trennende Typen unterscheidet: die „*autoréécriture*“ als Gegenstand textgenetischer Forschung, die „*réécriture par un tiers*“ und – vor allem dieser Aspekt ist hier relevant – „la *réécriture* en tant que *praxis* poétique“ (*ibid.*: 112f.). Im Anschluss an Genette und Rétif (2002) reflektiert Oberhuber die *réécriture* als polyvalentes Verfahren zwischen „*révérence* aux prédécesseurs“, „*rite* initiatique littéraire“ einerseits und potentiell subversiver „*prise* de distance“ gegenüber dem jeweiligen „*modèle* générateur-*généiteur*“ andererseits – und wirft die angesichts unseres Corpus in ihrer großen Mehrheit ‚weiblich‘ autorisierter Lafayette-*réécritures* besonders interessante Frage nach genderspezifischen Facetten und Präferenzen bei der Wahl der Hypotexte wie der hypertextuellen Strategien auf: „C'est une question d'auteur, d'époque, de culture, de mode... et de sexe. Car, non seulement les femmes lisent autrement, elles lisent et relisent visiblement aussi d'autres textes“ (2004: 113, 126).

65 Vgl. Leyris 2011.

66 Zur ‚Intratextualität‘ als Sonderform der Intertextualität, „orientée vers la textualité préexistante d'un même écrivain“, vgl. Limat-Letellier 1998 (hier zit. 26), die auf eine frühe verwandte – jedoch nicht deckungsgleiche – Begriffsprägung bei Jean Verrier verweist: „Le jeu des reflets et des répétitions ne s'établit pas entre le texte du roman et un référent, mais à l'intérieur du texte même. Il est le fruit du travail de l'écriture et particulièrement de ce que l'on pourrait appeler ‚l'intratextualité‘“ (1976: 338f.). Ricardou (1975) unterscheidet zwischen „intertextualité générale“ („rapports entre textes d'auteurs différents“) und „intertextualité restreinte“ („rapports entre textes du même auteur“). Fitchs (1982) Konzept der „intra-intertextualité“ situiert sich „au point d'intersection de l'intertextuel et de l'intratextuel“, Frank Wagner (2002) spricht in letzterem Fall von „auto-intertextualité“, vgl. die Übersicht bei Limat-Letellier (1998: 26) sowie Saint-Gelais 2011: 8f.

67 Vgl. Saint-Gelais' Definition der Transfunktionalität als „le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction“ (*ibid.*: 7). Bei aller Heterogenität der involvierten Textstrategien – als Beispiele für derartige transfiktionale „textures“ (*ibid.*: 13; vgl. Doležel 1998) nennt Saint-Gelais „le retour de personnages“, „les cycles et les séries“, aber auch die „*réécritures* postmodernes“ – stellt die Transfunktionalität jedenfalls „les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception“ in Frage (2011: 8f.). Saint-Gelais verortet sein Konzept der „transfuctionnalité“ präzise gegenüber Genettes „*notion* voisine“ der Hyper-

idiosynkratischen Romanwelt – (Trans-)Text im Sinne Roland Barthes': „stereophony of echoes, citations, references“⁶⁸ – einschreibt.

„Les réécritures modernes de *La Princesse de Clèves* multiplient les entre-deux, campent entre deux époques“, bemerken Claude Coste und Michèle Castells-Faucher;⁶⁹ auch in unserem Corpus sind etliche Fälle komplexer, hybrider (Patchwork-)Hypertextualität zu beobachten, in denen der Lafayette-Hypotext mit anderen literarischen oder filmischen Referenzen verflochten wird. Wie die romanesken *réécritures* zeichnen sich die kinematografischen Adaptionen, die sich ihrerseits nicht nur mit der *Princesse*, sondern auch mit deren kritischer wie künstlerischer Rezeptionsgeschichte und mit den jeweils vorangegangenen Verfilmungen – wiederum zugleich Hyper- und Hypo-, Texte' – auseinandersetzen, durch ihre prononcierte Selbstreflexivität aus.

Als ebenso praktikabel wie inspirierend erscheint gerade dort, wo nicht unbedingt von einem Hypertext im strikten Sinne (gemäß der Definition Gérard Genettes) zu sprechen ist, auch Milan Kunderas Konzept der ‚Variation‘: In einem politisch in mancher Hinsicht diskutablen bzw. kontextualisierungsbedürftigen, poetologisch aber aufschlussreichen Vorwort zu *Jacques et son maître* (1981), „Variation-Hommage“ an Denis Diderot – Variation *en abyme*, ist *Jacques le Fataliste* doch bereits eine „Variation zu einem Thema von Sterne“ – charakterisiert Kundera die Variation als Resultat eines Aktes schöpferischer Aneignung abseits eines naiven Begriffs ästhetischer Originalität und „unantastbare[r] Jungfräulichkeit von Kunstwerken“, kongeniales Produkt und „vielfältige Begegnung: die zweier Schriftsteller, aber auch die zweier Jahrhunderte“, im Fall seines eigenen Diderot-Textes – wie mehrfach im Lauf der *Princesse*-Rezeptionshistorie – auch „die des Romans und des Theaters“.⁷⁰

Ob nun *réécriture*, Hypertext im engeren oder Variation im weiteren Sinne: Die analysierten Werke werfen mit besonderer Virulenz auch die heikle Frage nach der Bedeutungskonstitution eines literarischen Textes im Spannungsfeld der von Umberto Eco skizzierten *intentiones – auctoris, lectoris, operis* – auf.⁷¹ Sämtliche behandelten Autorinnen beziehen sich in ihrem paratextuellen Diskurs in der einen oder anderen Form auf Lafayettes *Princesse*; jedoch: Ist es die auktoriale Intention, die allein über Sein oder Nichtsein von Hypertextualität entscheidet?⁷² Gérard Genette erklärt Hypertextualität zwar prinzipiell zum „aspect universel (au degré près) de la littérature“ („il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les

textualität: Ergibt sich zwischen hypertextuellen und transfiktionalen Werken eine beträchtliche Schnittmenge (so sind „les suites et continuations [...] à la fois des hypertextes et des transfictionnels“), so bleibt auch ein nicht zu vernachlässigendes Corpus an „hypertextes non transfictionnels“ (dies betrifft die Textsorten des Pastiches und der Parodie) und umgekehrt „transfictionnels non hypertextuelles“ bestehen (Saint-Gelais verweist auf das Phänomen der „univers partagés“, ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains“). Kurz: „Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. [...] Lire ‚transfictionnellement‘ un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité“ (*ibid.*: 10f.).

68 Hutcheon 2006: 6.

69 Coste/Castells-Faucher 2000: 339.

70 Kundera 2003: 17ff.

71 Vgl. Eco 1990b.

72 „Et pourtant, si l'œuvre était précisément ce que l'auteur ne connaît pas, ce qu'il ne vit pas?“, gibt Barthes zu bedenken (1979: 153f.).

lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles⁷³),⁷³ beschränkt sich in seiner – im Interesse der Operabilität restriktiven – Definition aber auf jene Fälle, „où la dérivation de l'hypotexte en hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle“; ausgeschlossen werden Phänomene ‚schwächerer‘ Hypertextualität, die einer gewissen interpretatorischen Beliebigkeit Tür und Tor öffnen und – so Genettes Argument – dem Leser disproportionalen Gewicht einräumen:

Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur: je puis décider que les *Confessions* de Rousseau sont un remake actualisé de celles de saint Augustin, et que leur titre en est l'indice contractuel – après quoi les confirmations de détail ne manqueront pas, simple affaire d'ingéniosité critique. Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable; mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur – ou de l'architecteur.⁷⁴

Auch der Autor – und der Literaturwissenschaftler – ist freilich zunächst ein ebensolcher Leser, der seine persönliche, ihrerseits epochen-, milieu-, ideologiespezifische ‚Antwort‘ auf den Text formuliert⁷⁵ und mit dessen u. U. überdurchschnittlicher theoretischer Expertise nicht unbedingt ein Interpretationsprivileg oder gar -monopol auf Kosten ‚einfacher‘ Rezipienten einhergeht (gerade der *Princesse*-Diskurs des letzten Jahrzehnts zeugt eindrücklich genug von der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen professioneller und amateuristischer

73 Diese radikale Position bezieht Kristeva mit ihrer „Panintertextualitätsthese“ (Müller-Zettelmann 2000: 221); ähnlich Barthes mit seinen Reflexionen über Intertextualität als „condition de tout texte, quel qu'il soit“: „[...] tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues“ (vgl. „Théorie du texte et intertextualité“, in Rabau 2002a: 57-59, hier 59 [Auszug aus Barthes 1973]).

74 Genette 2003: 18f. Genette formuliert seinen Intertextualitätsbegriff ausdrücklich in Abgrenzung gegenüber Riffaterres Definition, „beaucoup plus vaste“ und leser-fokussiert: „L'intertexte [...] est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie“ (Riffaterre 1980, zit. bei Genette 2003: 9). Vgl. Piégay-Gros 1996: 93ff. und Rabau, die im Anschluss an Riffaterres „utilisation opératoire plus que définitoire de l'intertextualité“ (2002b: 22) letztere als „le résultat d'une interprétation, la construction d'un lecteur“ bzw. „l'œuvre non seulement d'un auteur, mais aussi d'un interprète“ fasst (*ibid.*: 34f.); siehe dazu den Abschnitt „Un lecteur parle à des lecteurs. L'intertextualité comme effet de lecture“ (Rabau 2002a: 159ff.) und insbes. das Riffaterre-Kapitel „Pas d'intertextualité sans lecteur“ (*ibid.*: 161-165 [Auszug aus Riffaterre 1983: 205-207]). In seiner „Réponse à Eisenzweig“ (1983) reagiert Riffaterre auf den Vorwurf, Rolle und Kompetenz des „lecteur ordinaire“ zu überschätzen, und präzisiert sein Verständnis der ‚Arbeitsteilung‘ zwischen Laien- und akademisch spezialisierter, deshalb freilich nicht fundamental anders gearteter Leserschaft: „Je crois que le lecteur est toujours capable de trouver l'intertexte. [...] Le lecteur lit selon l'intertexte, mais il n'a ni le loisir ni le savoir nécessaires à vérifier le bien-fondé de sa lecture. C'est au professeur qu'il appartient de le faire, mais en revanche sa lecture de départ ne diffère en rien de la démarche commune“ (Rabau 2002a: 165).

75 „Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie: on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse: affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure“ (Barthes 1979: 7).

Kritik, die dank neuer medientechnischer Möglichkeiten mittlerweile breite öffentliche Präsenz und nicht zu unterschätzende Wirkmächtigkeit besitzt). Signifikanterweise beanspruchen die Schriftstellerinnen, die hier zu Wort kommen, keine exklusive Deutungshoheit über ihren Text, sondern treten von vornherein einen Teil ihrer ‚Autorität‘ an die Leserin ab.⁷⁶

Zur Aktivierung im Text angelegter Hypertextualität bedarf es jedenfalls der Leserin, von deren Kompetenz und Rezeptivität es abhängt, welche Referenzen überhaupt wahrgenommen werden (können). Die Schlüsselrolle des Rezipienten betont auch Linda Hutcheon, deren Konzept der Adaption (als „both a product and a process of creation and reception“⁷⁷ und präziser als „an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art“ definiert⁷⁸) nicht notwendig einen Medienwechsel impliziert („not every adaptation is necessarily a remediation“⁷⁹) und als „a form of intertextuality“⁸⁰ bzw. „a kind of intertextuality“⁸¹ auch für die hier untersuchten Phänomene literarischer Hypertextualität von Interesse ist. Stellen Adaptionen immer schon, wie Hutcheon unter Verweis auf Michael Alexander bemerkt, „inherently ‚palimpsestuous‘ works“⁸² dar, so setzt die Entfaltung der „palimpsestuousness‘ of the experience“⁸³ im Zuge eines „ongoing dialogical process“ im Sinne Michail Bachtins⁸⁴ entsprechendes Wissen und Disponibilität auf Empfängerseite voraus.⁸⁵

La Princesse de Clèves selbst – mit ihrer bei Valincour als „too elliptical“ kritisierten Sprache, ihrer „poetics of lack“⁸⁶ – fordert ihre Leserschaft über die Jahrhunderte hinweg zur aktiven Interpretationsarbeit heraus („le narrateur de *La Princesse de Clèves* n’oublie jamais [...] de solliciter le lecteur à prendre une part active dans l’interprétation du récit“⁸⁷); auch diverse (post-)moderne *Princesse*-Variationen verschaffen der Rezipientin „the palimpsestic pleasures of doubled experience“⁸⁸ und testen zugleich „our own fitness as readers“ (um eine Formulierung Virginia Woolfs aufzugreifen).⁸⁹ Als Fitness-Coach kommt hier neben der für ein breiteres Publikum eingeschränkt relevanten Literaturwissenschaft vor allem die Kritik ins Spiel, die in Interaktion mit dem auktorialen/editorialen Paratext – im Rahmen der Institution Literatur,

76 „[...] le sujet n’est plus dépositaire du sens de son énoncé: le sens circule d’un texte à l’autre, il n’est plus ce qu’a voulu dire l’auteur du texte premier [...]“, wie Rabau diese Poetik einer großzügig definierten Intertextualität resümiert (2002b: 33). Die Dynamik der „associazioni mentali tra testi diversi“ zwischen auktorialer und lektoraler Intention, jene verschlungenen Wege, auf denen „un testo nella nostra mente viene assimilato o affiancato a un altro“, thematisiert auch Calvino (2010: VI) in Bezug auf seinen Metaroman *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979).

77 Hutcheon 2006: XIV.

78 *Ibid.*: 170.

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*: 8.

81 *Ibid.*: 21.

82 *Ibid.*: 6.

83 *Ibid.*: 172.

84 *Ibid.*: 21.

85 *Ibid.*: XV.

86 DeJean 1992: 52f. „[...] by the standards of her time, Lafayette was saying (too) little and shifting enormous responsibility onto her reader“, erklärt DeJean (*ibid.*: 52) unter Verweis auf Lyons 1981: 386 *et passim*.

87 Levillain 1995: 107. Vgl. zu Lafayettes „poetics of absence“, ihrem „surrender of discursive power to the reader“, dem beträchtliche „narrative responsibility“ übertragen wird, auch Muratore 2001: 250ff. und 2003: 166ff.

88 Hutcheon 2006: 173.

89 Woolf 1994.

literarischer Kommunikations- und Transmissionspraxis seinerseits als „partie intégrante de l'œuvre“ zu betrachten⁹⁰ – eine zentrale rezeptionssteuernde Wirkung ausübt. Auch diese Dynamik paratextuell vorgegebener Interpretationsprismen, die eventuelle hypertextuelle Relationen stellvertretend für die Leser prä-fokussieren, okkultieren oder auch künstlich forcieren, findet sich in unserem *Princesse*-Corpus plastisch illustriert: Darrieussecqs *Clèves*, deklariertes „remake“ de *La Princesse de Clèves*,⁹¹ das eine durchschnittlich gebildete – französische – Leserin vermutlich auch ohne literaturkritische Schützenhilfe dem entsprechenden Hypotext zuzuordnen vermöchte, wurde primär als Lafayette-*réécriture* rezipiert (wobei die Autorin die prinzipielle Möglichkeit einer Lektüre auch abseits des *Princesse*-Bezugs einräumt und sogar einen ‚obligatorischen Intertext‘ derart optionalisiert⁹²); in den Rezensionen zum Folgeroman *Il faut beaucoup aimer les hommes* wurde diese Referenz zugunsten eines anderen Interpretationsparadigmas (nämlich jenes des ‚afrikanischen‘ Romans: Alain Mabanckou ernennt Darrieussecq kurzerhand zur „écrivaine africaine“ *honoris causa*⁹³) fast völlig ignoriert, dies unter Vernachlässigung der Tatsache, dass der ‚Clou‘ dieser *suite* nicht zuletzt in der Fort- und Einschreibung der *Princesse*, Monumentalwerk der ‚weißen‘ franko-französischen Tradition, in einen postkolonialen Kontext liegt. Konträr dazu der Fall von Françoise Hardys *L'Amour fou*, im editorialem Paratext als „[u]ne sorte de *Princesse de Clèves* moderne“ (s. o.) – in diversen Präsentationen bereitwillig übernommenes Label – etikettiert: Auch wenn die Lektüre des Romans vor der Vergleichs-/Kontrastfolie des klassischen Prätexts sich nachträglich – quasi unweigerlich – als durchaus produktiv erweist, bleibt die Frage, ob eine Leserin im hypothetischen Zustand prä-kritischer Unschuld diese Relation in diesem Ausmaß privilegiert hätte.

Noch komplexer wird die interpretatorische Sache dort, wo eine Art ‚unbewusste‘ Hyper textualität schon auf Seiten des Autors postuliert wird; so etwa, wenn Coste und Castells-Faucher Marguerite Yourcenars *Anna, soror...* (1981)⁹⁴ ebenso wie Pascal Quignards *La Frontière* (1992) – „drame amoureux“ vor dem Hintergrund des portugiesischen 17. Jahrhunderts – „dans le sillage, peut-être inconscient, du chef-d'œuvre de M^{me} de La Fayette“ verorten.⁹⁵ Pierre Cahné wiederum liest *L'Éternité n'est pas de trop* (2002) – nach *Le Dit de Tianyi* (1998) der zweite Roman des franko-chinesischen interkulturellen Grenzgängers François Cheng⁹⁶ – als „*réécriture de La Princesse de Clèves*“, und zwar unter expliziter Ausblendung der Frage nach der auktorialen Intention („Rien en effet ne me paraît plus vaniteux, insipide et finalement mal séant que de tenter d'expliquer à un écrivain vivant ce qu'il a voulu dire“⁹⁷). Cahné beruft sich vielmehr auf „mon expérience de lecteur [...] resté sous le charme

90 Fraise/Mouralis 2001: 14f.

91 Darrieussecq/V 2011. Zur Definition des „remake“ als (Sub-)Kategorie der Adaption vgl. Hutcheon 2006: 170.

92 Zum Konzept der „intertextes obligatoires“ vgl. Riffaterre 1980 und 1990 (beide zit. bei Vuaille-Barcan/Rolls 2006).

93 Mabanckou 2013.

94 Dieser im Jahr 1925 verfasste Text, als Abschnitt „D'après Gréco“ in den Band *La mort conduit l'attelage* (1934) integriert und in der Folge mehrfach überarbeitet, erscheint 1981 erstmals als autonome Publikation.

95 Coste/Castells-Faucher 2000: 320f.

96 Vgl. zum Werk François Chengs etwa Taylor 2008; Yerlès 2014.

97 Cahné 2007: hier zit. Abs. 1.