



Sur les chemins de l'amitié

Beiträge zur französischen Literaturgeschichte.
Freundesgabe für Dietmar Rieger

herausgegeben von Anna Isabell Wörsdörfer,
Kirsten Dickhaut, Walburga Hülk,
Gabriele Vickermann-Ribémont und Stephanie Wodianka

Sur les chemins de l'amitié

culturæ

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

17

2017

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Sur les chemins de l'amitié

Beiträge zur französischen Literaturgeschichte.
Freundesgabe für Dietmar Rieger

herausgegeben von
Anna Isabell Wörsdörfer, Kirsten Dickhaut,
Walburga Hülk, Gabriele Vickerman-Ribémont
und Stephanie Wodianka

2017

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Paris), Sabine Meine (Paderborn),
Dorothea von Mücke (New York), Alessandro Nova (Florenz),
Ulrich Pfisterer (München), Dietmar Rieger (Gießen),
Valeska von Rosen (Bochum), Birgit Wagner (Wien)

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.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet
at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2017
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 jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum
Printed in Germany
ISSN 1868-8713
ISBN 978-3-447-10881-2
e-ISBN PDF 978-3-447-19681-9

Inhalt

Streifzüge durch die Romania. Vorwort	VII
<i>Anne Amend-Söchting (Eschwege / Kassel)</i>	
Märchen zwischen Tradition und Pastiche.	
Amélie Nothombs <i>Barbe bleue</i> (2012) und <i>Riquet à la houppe</i> (2016)	1
<i>Wolfgang Asholt (Berlin / Osnabrück)</i>	
De l'avant-garde à l'arrière-garde ?	
Le Futurisme dans les manifestes dada	21
<i>Michel Delon (Paris)</i>	
<i>Les Veillées du Tasse</i> et le pouvoir de l'illustration	33
<i>Kirsten Dickhaut (Stuttgart)</i>	
<i>C'est la fête.</i>	
Theater und Hofkultur im französischen 17. Jahrhundert	45
<i>Frank-Rutger Hausmann (Freiburg / Wasenweiler a. K.)</i>	
Richard Riegler (1874–1956).	
Der zu Unrecht vergessene „Zooromanist“	61
<i>Hinrich Hudde (Erlangen)</i>	
Spielworte.	
(Vor-?)letzte Aphorismen	77
<i>Walburga Hülk (Siegen)</i>	
Flaubert: <i>Ourserie</i> und <i>Saltimbanquage</i> .	
Künstlermythen, Freundschaften, Netzwerke im <i>Second Empire</i>	81
<i>Mario Mancini (Bologna)</i>	
<i>Leggere Flamenca</i>	99
<i>Eva-Tabea Meineke (Mannheim)</i>	
„[C]e chèvrefeuille tremblant“	
Der französische Surrealismus und das Mittelalter	113

Fritz Nies (Düsseldorf / Kaarst)

Wandlungen des Heldischen aus der Fremde.

Epen und Epenparodien in französischer Übertragung 125

Bernard Ribémont (Orléans)

Gardien ou bourreau ?

Le geôlier de la chanson de geste (XII^e–XIII^e siècles) 135

Jörn Steigerwald (Paderborn)

« Quand les bons poètes sont aussi de bons peintres ».

Le pouvoir de l'imagination artistique chez Bellori, l'Arioste

et le chevalier Marin 143

Gabriele Vickermann-Ribémont (Orléans)

Faux ami ou affinités culturelles ?

Le Philosophe marié de Destouches dans *The Clandestine Marriage*

de Colman et Garrick 155

Stephanie Wodianka (Rostock)

Künstlerfreundschaft, Künstlerverhältnisse.

L'Œuvre von Émile Zola 167

Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)

Erinnerungskonkurrenzen, Erinnerungskongruenzen.

Spanische und englische Stofftraditionen im Spiegel

der französischen Literaturproduktion am Ende des 18. Jahrhunderts ... 189

Friedrich Wolfzettel (Frankfurt)

The Sublime.

An antisocial aesthetic concept in transition 207

Streifzüge durch die Romania

Vorwort

„Il ne faut pas laisser croître l’herbe sur le chemin de l’amitié“, so besagt ein bekanntes französisches Sprichwort. Freundschaft muss gepflegt werden, Freundschaft bleibt nur erhalten durch ein beständiges Bemühen – das macht Freundschaft aus, so wie der gemeinsam unter Freunden beschrittene Weg auf diese Weise erst zu einem geteilten, einzigartigen und unschätzbaren Gut wird.

Unter dieses Motto haben wir unseren Sammelband zu Ehren unseres Lehrers, Wegbegleiters und Freundes Dietmar Rieger anlässlich seines 75. Geburtstags gestellt. In diesem Sinne sollen die hier versammelten Aufsätze verstanden werden als ‚Streifzüge durch die Romania‘, welche diesen Leitgedanken in zweifacher Weise aufgreifen und einlösen: Erstens handelt es sich bei den Beiträgen um eine Einladung zur Reise – eine Einladung, für die Zeit der Lektüre gemeinsam auf dem eingeschlagenen literaturgeschichtlichen Pfad zu wandeln –, und zweitens stellen die Artikel ein würdigendes Geschenk dar, um unserer Freundschaft entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Auch ist ein solcher Geburtstag ein schöner Anlass, um Dank zu sagen.

Demgemäß zeigt das Titelbild der Freundesgabe in Form von Schlüsselbegriffen die beschrittenen Wege: Teils sind es dem Jubilar wohlbekannte Pfade – okzitanische Literatur, Epen- und Tasso-Rezeption ... –, auf denen wir ihm begegnet sind oder auf die er uns allererst geführt hat. Teils sind es neu erschlossene Wege, die wir ihm und dem Leser gerne eröffnen möchten. Und schließlich finden sich auch Kreuzungen, auf denen sich Dietmar Riegers und eigene Forschungsinteressen treffen wie im Falle des Märchens oder bei Mittelalter und Surrealismus. Ganz egal, ob die Freundschaft nun auf kreative Weise in Form von Aphorismen, explizit mit Zola oder aber implizit gefeiert wird – die Botschaft an den hochgeschätzten Jubilar bleibt stets die gleiche: die Dankbarkeit, ein Stück des Weges gemeinsam zu gehen, und die Hoffnung, ihn auch weiterhin zu teilen.

Anna Isabell Wörsdörfer, Kirsten Dickhaut, Walburga Hülk,
Gabriele Vickermann-Ribémont und Stephanie Wodianka

Märchen zwischen Tradition und Pastiche

Amélie Nothombs *Barbe bleue* (2012) und *Riquet à la houppe* (2016)

Anne Amend-Söchting (Eschwege / Kassel)

Amélie Nothomb ist eine Autorin der Superlative: Sie schreibt intensiv und ohne Unterlass. Seitdem sie im Jahre 1992 mit *Hygiène de l'assassin* zum ersten Mal die Bestsellerlisten anführte, erscheint mindestens einmal jährlich, meist zur „*rentrée littéraire*“, ein neuer „Nothomb“, dessen Themen nicht selten autobiographisch motiviert sind. Mit Selbstinszenierungen geht die Autorin alles andere als zimperlich um, denn in ihren Romanen breitet sie ihre frühkindlich-megalomanen Fantasien genauso aus wie ihre Praktikumszeit in Japan¹ oder ihre Essstörungen.² Den medialen Hype um ihre gut lesbaren Texte nährt Nothomb mit regelmäßigen Fernsehauftritten,³ während derer sie sich – so wie auf den Titelseiten der Taschenbuchausgaben – als weiblicher Dandy präsentiert. Ob die autobiographischen Konstruktionen einer zweifelsohne narzisstischen Autorin authentisch sind oder nicht,⁴ steht hier genauso wenig zur Debatte wie die mitunter ästhetisch dubiose Qualität der Texte bzw. die Frage, ob diese zumindest streckenweise im Bereich bloßer Unterhaltungsliteratur zu verorten sind.

Dass die kultur- und / oder literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Nothombs Romanen gewinnbringend ist, beweisen die inzwischen vorliegenden Studien, die sich meist unter thematischen Aspekten dem jeweils bis dato zur Verfügung stehenden Material widmen.⁵ Nothomb erfuhr außerdem im Jahre 2015

1 Vgl. Amélie Nothomb: *Stupeur et tremblements*. Paris 1999.

2 Vgl. Amélie Nothomb: *Biographie de la faim*. Paris 2004.

3 Welche Rolle diese „Vermarktung“ der Autorin spielt, untersucht Katrin Blumenkamp: Authentizität in literarischem Text und Paratext. Alexa Henning von Lange und Amélie Nothomb, in: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hgg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld 2008, S. 345–360.

4 Vgl. dazu die extrem kritische, gar attackierende Darstellung der Huffingtonpost, die sich wohl-tuend von dem im Allgemeinen dominierenden hymnischen Grundton biographischer Bemerkungen zu Nothomb abhebt: „Psychanalyse d'un écrivain: Le marketing littéraire par le mensonge – le cas Nothomb (2011)“, in: <http://www.archives-lepost.huffingtonpost.fr> (17.02.2017).

5 Vgl. zum Beispiel Marie-Christine Lambert-Perreault: „La mélancolie comme structure infralangagière de l'oeuvre d'Amélie Nothomb“, <http://www.archipel.uqam.ca/1068/1/M10271.pdf>. Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal. Février 2008 (02.02.2017); Susan Bainbrigge, Jeanette Den Toonder (Hgg.): *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. New York 2003 oder Susan Bainbrigge: *Amélie Nothomb: „Une apatride belge“*, viertes Kapitel von Bainbrigges Monografie: *Culture and Identity in Belgian Francophone*

mit der Aufnahme in die „Académie Royale de Belgique“ eine besondere Wertschätzung.⁶

Vor allem in den letzten fünf Jahren scheint sich Nothomb etwas mehr als zuvor von der autobiographischen Basis ihres Tuns ab- und grundlegend anthropologisch akzentuierten Narrativen zuzuwenden, ohne dabei das enge Geflecht ihrer Lieblingsthemen und insbesondere ihre persönliche Mythographie außer Acht zu lassen. Die besten Beispiele dafür liefern ihre „Märchenromane“ *Barbe bleue* (2012)⁷ und *Riquet à la houppe* (2016).⁸ Obwohl sich beide Titel im Wortlaut auf ihre berühmten Vorlagen von Charles Perrault beziehen, gehen sie mit ihnen tendenziell locker um.

Nach einem Blick auf die beiden *Contes* von Perrault und der knappen Präsentation des Inhalts der beiden Romane soll es auf der Grundlage von Genettes Intertextualitätskonzeption um die Frage gehen, wie Nothomb mit architextuellen Konstanten des Märchens und mit wesentlichen formalen sowie inhaltlichen Kennzeichen der Prätexte und Peritexte verfährt. Im Anschluss daran soll erläutert werden, zu welchem Ergebnis die Transpositionen des vorhandenen Materials geführt haben.

1. Charles Perrault: *La Barbe bleue* und *Riquet à la houppe*

Unter den insgesamt acht Märchen in Prosa, die Perrault im Jahre 1697 gesammelt veröffentlichen ließ, befinden sich auch *La Barbe bleue* und *Riquet à la houppe*.⁹ Beide folgen einerseits den für Volksmärchen typischen Gattungsmustern, andererseits sind sie mit der für Perrault charakteristischen höfischen Note angereichert. An den Inhalt der beiden Erzählungen sei kurz erinnert:

Ein König mit blauem Bart, „si laid et si terrible“ (S. 149), der bereits achtmal verheiratet war, sucht erneut eine Ehefrau. Er versucht es mit den beiden Töchtern einer „Dame de qualité“ (S. 149), doch diese weisen ihn angewidert zurück. Als sie jedoch mit dem König acht Tage in einem seiner Landhäuser verbringen, wo sie mit rauschenden Festen verwöhnt werden, entschließt sich die Jüngere zum Ja-Wort. Bevor der König nach der Hochzeit zu Geschäften in der Provinz aufbricht, vertraut er seiner Ehefrau einen Schlüsselbund an. Sie dürfe alle Schlüssel, bis auf einen, benutzen. Während Blaubarts Abwesenheit amüsiert sich die Gattin mit Nachbarn und Freundinnen, isoliert sich aber von der Gemeinschaft, um den

Writing. Dialogue, Diversity and Displacement. Bern 2008, S. 175 ff. Eine gute Einführung in das Werk Nothombs bis zum Jahre 2004 bietet ebenfalls „Amélie Nothomb. L'enfance à en mourir“ (2008), in: <http://www.fredericjoignot.blogspot.com> (15.02.2017).

6 Vgl. Amélie Nothomb: Discours de réception d'Amélie Nothomb à l'Académie Royale de Belgique accueillie par Jacques Decker. Paris 2016.

7 Amélie Nothomb: *Barbe bleue*. Paris 2012.

8 Amélie Nothomb: *Riquet à la houppe*. Paris 2016.

9 Im Folgenden wurde die von Jean-Pierre Collinet zusammengestellte Ausgabe benutzt: Perrault: *Contes*. Paris: 1981. Die Seitenangaben aus dieser Ausgabe sind im aktuellen Abschnitt direkt in den Text eingefügt.

verbotenen Schlüssel auszuprobieren. So entdeckt sie nicht nur die Leichen ihrer acht Vorgängerinnen, sondern befleckt den Schlüssel zur Kammer mit Blut, das sich nicht mehr entfernen lässt. Der Ehemann kehrt schneller zurück als erwartet, realisiert, was seine Frau getan hat und kündigt ihr an, dass sie nun ebenfalls sterben müsse. Zuvor lässt er sie auf den Turm des Schlosses gehen, um zu beten. Von dort aus gelingt es der Geängstigten, ihre Schwester zu informieren, die in letzter Minute einen „Dragon“ und einen „Mousquetaire“ (S. 153) zu ihr sendet. Diese erdolchen Blaubart und ebnen der Witwe so den Weg zu einem beträchtlichen Vermögen und der Vermählung mit einem „fort honnête homme“ (S. 154).

Riquet à la houppe handelt von einer Königin, die einen Sohn gebiert, der so unförmig ist, dass Zweifel an seiner menschlichen Gestalt aufkommen. Seinen Namen erhält er nicht nur von seiner Familie, sondern in erster Linie von seinem Haarschopf, „une petite houppe de cheveux sur la tête“ (S. 181). Als Kontrapunkt zur Hässlichkeit verleiht ihm die bei seiner Geburt anwesende Fee einen außergewöhnlichen Intellekt und gleichzeitig die Fähigkeit, diesen auf weniger Begabte zu übertragen. Wenig später bringt die Königin eines benachbarten Königreiches zwei Mädchen zur Welt. Das erste ist hässlich und intelligent, das zweite von außergewöhnlicher Schönheit, aber von geringer Geisteskraft. Als die Mädchen heranwachsen, sind die Menschen in ihrer Umgebung zunächst von der Schönheit der einen geblendet, erfreuen sich aber danach an den Gesprächen mit der anderen. Eines Tages trifft das schöne Mädchen, das unter der Zurückweisung leidet, auf einem ihrer Spaziergänge Riquet. Er bietet ihr an, sie zu heiraten – sie habe ein Jahr Zeit, um sich zu entscheiden. Da Riquets Esprit sie bereits ergriffen hat, avanciert die hübsche Schwester nun zu einer begehrten Partie. Nach Ablauf eines Jahres geht sie erneut spazieren und sieht eine unterirdische Küche, in der Hochzeitsvorbereitungen getroffen werden. Diese seien, so sagt man ihr, die Vorbereitungen für das Fest von Riquet. Erneut trifft sie diesen, der ihr verkündet, dass nicht nur sein Geist auf sie abfärbe, sondern auch ihre Schönheit auf ihn. Sie entschließt sich zur Vermählung und sieht fortan in ihrem Mann einen schönen Menschen. Ob Riquet von einem Zauber der Fee oder von der Macht der Liebe seine neue Physis erlangte, bleibt zwar offen, aber eine „moralité“, die die Macht der Liebe preist, spricht eine eindeutige Sprache.

2. Amélie Nothomb: *Barbe bleue* und *Riquet à la houppe*

Obgleich sich *Barbe bleue* und *Riquet à la Houppe* vom bisherigen Gesamtwerk Nothombs abheben, zeigen sie doch gleichzeitig eine Reihe von Ähnlichkeiten zu ihren Vorgängerromanen und sind somit nahtlos einzuordnen in das Kontinuum des Nothombschen Gesamtschaffens. Nothomb behält den ihr eigenen, eher para- als hypotaktischen Stil mit archaisierendem Duktus bei und belebt ihre vermittelte epische Welt durchgehend mit Dialogen, die den Charakter dramatischer Unmittelbarkeit und Lebendigkeit erzeugen.

Zum Inhalt der beiden Romane: Im siebten Arrondissement wird für 500 Euro ein 40 m² großes Zimmer mit Bad und Möglichkeit der Küchenbenutzung vermietet. Dafür interessiert sich auch Saturnine, 25-jährige Vertretungsdozentin an der Ecole du Louvre. Zuvor habe es bereits, so erfährt sie von den Mitbewerberinnen, acht Mieterinnen gegeben, die alle auf geheimnisvolle Weise verschwunden seien. Saturnine erhält die Wohnung und lebt fortan im Hause des Don Elemirio Nibaly Milcar, ein spanischer Grande, der in der Zeit von Karl V. verwurzelt zu sein scheint. Jeden Abend lädt er seine neue Mieterin zum Abendessen ein. In langen Diskussionen umkreist er sein politisches Ideal, ein „régime féodo-vassalique“,¹⁰ und bekennt, dass er an den Ablasshandel glaube. Don Elemirio hat drei Bedienstete, einen Chauffeur mit standesgemäßem Bentley, einen Sekretär und einen Domestiken. Dennoch lässt er es sich nicht nehmen, Saturnine jeden Abend mit aufwändigen selbstgekochten Mahlzeiten zu verwöhnen. Nach einiger Zeit spricht Don Elemirio über den Tod seiner Eltern. Beide seien an einer Pilzvergiftung gestorben, regelrecht explodiert, nachdem sie anstatt „bicarbonates“ „nitrates“¹¹ zur Linderung ihrer Bauchkrämpfe eingenommen hätten. Ob Don Elemirio den Tod seiner Eltern mit zu verantworten hat, bleibt unklar.

Allmählich lüftet Saturnine das Geheimnis ihres Vermieters: Ihre acht Vormieterinnen verliebten sich in Don Elemirio. Jede brachte er mit einer bestimmten Farbe in Verbindung, kredenzte ihnen entsprechend getönte Gerichte und lockte sie nach wenigen Wochen in seine hypothermische Dunkelkammer, wo er sie nach ihrem Kältetod mit seiner „Hasselblad“ fotografierte. Alle so entstandenen Portraits hängen in der Kammer.

Elemirio ordnet Saturnine die Farbe Gelb in ihren insgesamt 86 Schattierungen zu,¹² dabei vor allem ein Gelb, das fast golden ist. Zum farblich abgestimmten Essen serviert Don Elemirio jeden Abend eine andere Sorte Champagner. Außerdem näht er für Saturnine einen Rock aus goldenem Samt. Von dieser Farbe besessen, verliebt er sich in Saturnine und sie sich ebenso in ihn. Sie überzeugt ihn davon, Fotos von ihr, einer lebenden Frau, zu machen. Nach der Fotosession möchte er ein Bild von ihr in die Galerie der Dunkelkammer hängen, doch sie wehrt sich dagegen. Als sich beide in der Kammer befinden, geht sie nach draußen, schließt die Tür hinter ihm, verlässt sodann mit einer Flasche Champagner die Wohnung, setzt sich auf eine Bank mit Blickrichtung Invalidendom und verwandelt sich just in dem Moment in Gold, als Don Elemirio stirbt.

Riquet à la houppe: Enide und Honorat leben in Paris, sind beide nahezu 50 Jahre alt, bevor sie nach über 30 Jahren kinderloser Ehe Eltern eines hochbegabten Jungen, Déodat, werden, dessen Geisteskraft schnell erstaunt, dessen Physis jedoch abstößt. In etwa zur selben Zeit bringt die 25-jährige Rose, verheiratet mit dem gleichaltrigen Lierre, ein kleines Mädchen namens Trémière zur Welt. Da die beiden für

¹⁰ Nothomb: *Barbe bleue*, S. 20.

¹¹ Vgl. ebd., S. 64ff.

¹² Vgl. ebd., S. 83f.

ihr Kind keine Zeit haben, wächst es bei seiner Großmutter Passerose in einem alten Schloss in der Nähe von Fontainebleau auf.

Déodat hat große Schwierigkeiten, sich zu sozialisieren. Seine physischen Defizite und sein hervorragender Intellekt setzen ihn gnadenlos dem Gespött seiner Mitschüler aus. Dennoch hat er bereits ab dem Alter von 15 Jahren wechselnde Liebhaberinnen, deren Namen ausnahmslos mit dem Buchstaben „S“ beginnen. Außerdem ist er gezwungen, ein Korsett zu tragen um zu verhindern, dass sich seine Kyphose zu einem Buckel auswächst. Nach acht Jahren wird dieses entfernt. Während der daran anschließenden zweijährigen täglichen Physiotherapie macht er die Krankengymnastin zu seiner Liebhaberin.

Seine Intelligenz widmet er vor allem dem Studium von Vögeln. Er entwickelt sich zu einem Experten in der Disziplin Ornithologie, sammelt ein immenses Fachwissen an und ist über alle Neuerscheinungen zu seinen Themen bestens informiert. Nach seinem Studium an der Sorbonne publiziert er selbst und ist dabei so erfolgreich, dass er zwecks Aufnahme einer Talkshow in ein Fernsehstudio eingeladen wird.

Parallel zu Déodat wächst die kleine Trémière bei ihrer Großmutter zu einer wunderschönen jungen Frau heran. Schnell zeigt sich, dass das Mädchen in seiner Entwicklung retardiert ist, denn es lernt ungewöhnlich spät laufen und sprechen. Während ihrer Kindheit und Jugend sagt Trémière nicht mehr als das absolut Notwendigste. Nur als ihre Großmutter sie in die Geheimnisse ihrer Juwelen einweiht, diesen gar eine eigene Sprache unterstellt, gibt sie ihrer Bewunderung lautstark Ausdruck. Nach der Schulzeit, die Trémière immerhin mit einem „baccalauréat sans mention“ beendet hat, entdeckt man sie als neues Gesicht einer Schmuckwerbung. Ihrem Erfolg ist es zu schulden, dass sie zur selben Fernseh-Talkshow wie Déodat eingeladen wird.

Während der langen Wartezeit in der Garderobe lernen sich Déodat und Trémière kennen. Sie verschwinden, bevor sie ins Studio gebeten werden, flüchten zunächst nach Nantes, kehren wenig später nach Paris zurück und leben fortan glücklich zusammen.

3. Architext

Nach der bekannten Definition von Gérard Genette bezeichnet der Begriff „architextualité“ die Verwandtschaft zweier oder mehrerer Texte auf der Ebene ihrer Gattung, mit anderen Worten: Hier stehen die Referenzen innerhalb einer Großgattung oder eines ihrer Subsysteme im Zentrum,¹³ was als abstrakteste und impliziteste Form der Intertextualität gilt. Während Perraults Contes trotz ihrer ausgeprägten soziokulturellen Bezüge im Allgemeinen in die epische Subgattung „Volksmärchen“ eingeordnet werden, fallen Nothombs Texte allein aufgrund ihrer Länge

13 Vgl. Gérard Genette: *Introduction à l'architexte*. Paris 1979 und vor allem die Definition in Gérard Genette: *Palimpsestes*. Paris 1982, S. 11.

nur bedingt in diese Kategorie. Ungeachtet der beträchtlichen quantitativen Differenz würde sich vor allem für die Blaubart-Versionen anhand von Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* eine Struktur der Handlungsträger und deren Funktionen erstellen lassen.¹⁴ Da eine solche strukturelle Betrachtung zwar erhellend, dennoch aber nur bedingt gegenstandsadäquat wäre, erweist sich eine Analyse, die märchentypische Gattungsmuster isoliert, deren anthropologische Basis würdigt und zu weiteren Deutungsebenen, insbesondere psychoanalytischen und soziokulturellen, progrediert, als sinnvoller. Die Protagonisten in beiden Contes können vorab mit jeweils anderen Akzentuierungen als Inkarnationen des „Es“, der Triebhaftigkeit, Lüsterheit und Verführung gedeutet werden. Neben diesen Anthropologica weisen beide Contes deutliche Spuren der höfischen Welt des ausgehenden 17. Jahrhunderts auf.

Märchen – so Nothomb in einem Exkurs, der die Funktion eines Epilogs innehat¹⁵ – seien insofern paradox, als sie vordergründig an Kinder, eigentlich jedoch an Erwachsene adressiert seien. Zwar irrt Nothomb schon allein insofern, als weder Perrault noch die Brüder Grimm ihre Erzählungen primär für Kinder sammelten und edierten. Spätestens jedoch seit Bruno Bettelheims Erfolgstitel *Kinder brauchen Märchen* werden Kinder nicht selten als Hauptadressatengruppe der Gattung gesehen. Seiner psychoanalytischen Deutung der Gattung legt Bettelheim Betrachtungen zum „existentiellen Dilemma“ der Märchen zugrunde. „Freuds Rezept“, dass es dem Menschen „nur durch mutiges Kämpfen gegen scheinbar überwältigende Widrigkeiten“ gelingen könne, „seinem Leben einen Sinn abzugewinnen“,¹⁶ werde im Märchen in vielerlei Facetten gestaltet. Ein solches Kämpfen sei Teil der *conditio humana* und gehöre unweigerlich zu existentiellen Konfliktsituationen. Bettelheim weiter:

Es ist charakteristisch für das Märchen, daß es ein existentielles Dilemma kurz und pointiert feststellt. Das Kind befaßt sich also mit dem Problem in

14 Eine solche Struktur würde sich auf die Figuren des Helden (in diesem Fall die Ehefrau bzw. die Mieterin Saturnine) und des Gegenspielers (Blaubart bzw. Don Elemirio) sowie auf die Funktionen der Entfernung eines Familienmitglieds (in diesem Fall der Gegenspieler), des Verbotes, der Verletzung des Verbotes, des Kampfes und des Sieges beziehen. Zu Nothombs *Barbe bleue* ist die Funktion der Transfiguration hinzuzufügen. Vgl. Vladimir Propp: *Morphologie du conte*. Paris 1970, insbesondere „Fonctions des personnages“, S. 34–80. Vgl. außerdem Verena-Susanna Nungesser: *Verfolgte Unschuld und Serienmörder. Strukturen, Funktionen und transmediale Transformationen des „Blaubart“-Märchens in angloamerikanischer Literatur und Film*. Berlin 2012, S. 36f. Propps „Morphologie“ enthüllt ihre Grenzen, wenn man versucht, sie auf *Riquet à la houppe* zu beziehen. Anstatt eines einzelnen Helden gibt es hier im Grunde genommen zwei, so dass sich bereits das Grundgerüst der Handlungsträger kaum anwenden lässt. Am ehesten ersichtlich bleibt die Figur des Schenkers, hier in Gestalt der Fee, die Riquet bei seiner Geburt mit Geisteskraft und der Fähigkeit diese zu übertragen begabt.

15 Vgl. Nothomb: *Riquet*, S. 183.

16 Bruno Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. München 1980, S. 14.

seiner wesentlichen Gestalt; eine komplizierte Handlung wäre nur verwirrend. Das Märchen vereinfacht alle Situationen. Seine Gestalten sind klar gezeichnet; Einzelheiten werden nur erzählt, wenn sie sehr wichtig sind. Die Charaktere sind nicht einmalig, sondern typisch.¹⁷

Obwohl die hier aufgeführten Kriterien als kindgerecht einzustufen sind, kann, bezogen auf das Alter und den Entwicklungsstand der Rezipienten, von einer doppelten innerfiktionalen Adressierung ausgegangen werden. Dabei spricht das Märchen nicht nur, im Sinne von Wordsworths berühmtem Diktum „The child is father of the man“,¹⁸ das Kind im Erwachsenen an, sein „inneres Kind“ oder „Kind-Ich“, sondern auch den Erwachsenen als solchen, der sich ebenso wie das Kind mit existentiellen Dilemmata konfrontiert sieht. Intentional unabhängig von dem Stellenwert der Märchen als „All-ages-Literatur“, doch perfekt damit harmonisierend, listet Bettelheim in dem oben angeführten Zitat grundlegende Gattungsmerkmale auf: ein „Problem in seiner wesentlichen Gestalt“, Vereinfachung, keine Einzelheiten, typische Charaktere und dabei nicht, so könnte man hinzufügen, die bei Balzac skizzierte und in der Romantheorie von Georg Lukács ausgeführte Interaktion von Typus und Individuum, sondern immer die Prävalenz des Typischen. Sowohl bei Perrault als auch bei Nothomb treffen alle Kriterien, bis auf das letzte zu: Selbst in Perraults knappen Contes interagieren wegen der soziokulturellen Referenzen „Typus“ und „Individuum“. Diese Interaktion verdichtet sich in Nothombs Romanen.

Methodisch nach wie vor gut zu funktionalisierende Charakteristika, an die Bettelheim bereits anknüpfen konnte, isoliert Max Lüthi in seiner Grundlagenstudie zum Volksmärchen.¹⁹ Das Märchen sei „überhaupt und in jedem Sinne ohne Tiefengliederung“,²⁰ woraus sich ein „abstrakter Stil“ ergebe, der sich unter anderem in der Arbeit mit „starren Formeln“²¹ äußere. Perrault benutzt die sprachliche Eingangsformel „il était une fois“, ein Pendant für das Ende fehlt indessen, denn dort platziert er bekanntermaßen eine doppelte Moral. Nothombs Romane beginnen beide „in medias res“ und weisen – kaum erstaunlich – an ihren Enden weder eine Schlussformel noch eine explizite Moral auf.

Unter die Etikettierung „abstrakter Stil“ fallen für Lüthi auch Einsträngigkeit der Handlung und Zahlensymbolik. Während diese bei beiden Blaubart-Bearbeitungen klar hervortritt, ist in den *Riquet*-Texten zu Beginn eine Dopplung der Handlung zu beobachten, die aber in Einsträngigkeit mündet. Die HeldInnen gehen ihren Weg alleine und fühlen sich in dieser Isolation insofern „allverbunden“, als sie die Motivation für ihr Tun aus den transzendentalen Mächten der Liebe

17 Ebd., S. 15.

18 William Wordsworth: My heart leaps up, in: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/my-heart-leaps> (18.02.2017).

19 Vgl. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Tübingen 2005.

20 Ebd., S. 13.

21 Ebd., S. 33.

und des Todes schöpfen. Die alle vier Texte dominierenden Zahlen sind acht und zwei – acht als Symbol der Unendlichkeit, zwei als Symbol der Dopplung, der Ambivalenz und des Strebens nach Einheit.

Ein grundlegendes Kriterium für Lüthi besteht in der „Eindimensionalität“ der Märchenwelt – dem Märchen fehle „das Gefühl für die Kluft zwischen profaner und numinoser Welt“.²² Beide verschmelzen in einem Dazwischen des Wunderbaren fernab der empirischen Wirklichkeit. Bei Perrault ist eine solche „Entwicklung“ an die Anfangsformeln zu knüpfen, sind sie doch Indikator für das Wunderbare, ein Zeichen dafür, dass die Leser eine zeitlich und geographisch fixierte Lebenswelt verlassen und sich auf u-topisches und u-chronisches Gelände begeben. Obschon Transformationen und Metamorphosen von Menschen und Tieren dort an der Tagesordnung sind, bleibt Perrault in dieser Hinsicht verhalten. Lediglich Riquet à la Houppe verleiht der minder intelligenten Prinzessin Esprit, was aber nicht zwangsläufig als Element des Wunderbaren gedeutet werden muss. Nothomb indessen konzentriert sich bei Déodat und Trémière gänzlich auf die Macht der Liebe, modifiziert im Gegenzug jedoch, mit der Transfiguration von Saturnine, den Schluss ihrer Blaubart-Version.

Mit der „Eindimensionalität“ geht für Lüthi die „Flächenhaftigkeit“ der Figuren einher.²³ Auf Perraults Barbe bleue und Riquet trifft zwar nicht zu, dass sie als „Figuren ohne Körperlichkeit“ konzipiert sind. Deutlich tritt jedoch eine nur oberflächlich angelegte Physis hervor. Während die Kürze der Contes nur flache Charaktere erlaubt, erarbeitet Nothomb für ihre Protagonisten komplexere psychische Strukturen, mit denen gleichwohl die märchentypische Orientierung auf ein Ziel hin, und dies nahezu fanatisch, einhergeht.

Bruno Bettelheim weist auf die in der Märchenforschung nahezu topoiserte und immer wieder betonte Polarisierung der Figuren in Gut und Böse hin. Eine solche Polarisierung beherrsche ebenfalls den kindlichen Geist.²⁴ Dieser Kontrast ist in Perraults *La Barbe bleue* realisiert und auf den ersten Blick auch in Nothombs Bearbeitung. Dabei kann Blaubart zusätzlich, der Archypenlehre C. G. Jungs folgend, als in diesem Falle pervertierter „alter Mann“²⁵ gedeutet werden, dessen degenerierte Weisheit als „Animus“ (im Gegensatz zu „Anima“) die Neugierde seiner Ehefrauen, bzw. im Falle von Nothomb der Mieterin Saturnine, anstachelt. Das Element der Verführbarkeit unterminiert also zumindest graduell diesen vermeintlich erratischen Kontrast.

Riquet à la houppe ist eines der wenigen Märchen, wenn nicht sogar das einzige, das die Opposition von Gut und Böse durch ein dialektisches Prinzip sowie ein

²² Ebd., S. 13.

²³ Vgl. ebd., S. 13: „Seine Gestalten sind Figuren ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt, ohne Umwelt; ihnen fehlt die Beziehung zur Vorwelt und zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt“.

²⁴ Vgl. Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, S. 15.

²⁵ Carl Gustav Jung: *Über die Archypen des kollektiven Unbewußten*, in: ders.: *Bewußtes und Unbewußtes*. Frankfurt 1971, S. 37.

Spiel der Affekte ersetzt und damit von architextuellen Konstanten abweicht. Disharmonie wandelt sich zu Harmonie, so dass am Ende die Gegensätze auf idealische Weise verschmelzen. Beide ProtagonistInnen sind Verführer, beide treten als „Anima“²⁶ auf und heben damit in gewisser Weise die für das Märchen wesentlichen Geschlechtsunterschiede auf.

In der Narration, im Akt des Erzählens selbst, werden die archetypischen Schemata und die in ihnen exemplarisch aufgehobenen anthropologischen Konstanten in nahezu allen Volksmärchen von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt, der mit wechselnden Fokalisierungen und Kommentaren die ursprüngliche orale Weitergabe der Texte in Erinnerung ruft. Sowohl Perraults Contes als auch Nothombs Märchenromane setzen diese Gattungskonstante in der narrativen Praxis um.

Es nimmt nicht wunder, dass Perraults Texte mehr als Nothombs Variationen typische architextuelle Merkmale des Märchens aufweisen. Klar ist jedoch ebenso, dass sich Perraults Texte nicht ungebrochen in die sonst gattungstypische Zeit- und Ortlosigkeit des Wunderbaren hineinbegeben. Sowohl Perraults Contes als auch Nothombs Romane stehen in einem Spannungsverhältnis zum Architekt Märchen.

4. Prätexte

Im Gegensatz zu *Riquet à la houppe*²⁷ weist *Barbe bleue* eine lange Stofftradition²⁸ auf. Abgesehen von den ästhetizistischen Attributen des Don Elemirio, die – wie noch zu sehen sein wird – nicht nur den eigenen Dandy-Allüren der Autorin zu schulden sind, ist *Barbe bleue* in der Nothombschen Fassung gänzlich an Perraults *La Barbe bleue* orientiert. Perraults Märchen beanspruchen für Nothomb nicht nur den Status eines Prätextes, sondern gleichzeitig Hypotextes, denn ihre Fassungen leiten sich aus den beiden vorgängigen Versionen ab, verhalten sich, nach Genette, also hyperonym zu ihnen, schon allein deshalb, weil die Handlungsgerüste der Romane mit dem jeweiligen Märchen-Plot identisch sind.

Bei der Absenz eines typischen Spannungsbogens bewegt sich die Handlung von *La Barbe bleue* unaufhaltsam zur Katastrophe hin, strebt also eindeutig klimaktisch zur finalen Peripetie. *Riquet à la houppe* hingegen folgt einer dialektischen

26 Vgl. dazu Emma Jung: Die Anima als Naturwesen, in: Wilhelm Laiblin (Hg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Darmstadt 1995, S. 237–283.

27 Vgl. zu den Hintergründen der Abfassung von *Riquet à la houppe* Jean-Pierre Collinet: Notices, in: Perrault: Contes, S. 290–293.

28 Vgl. dazu grundlegend Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1988, S. 102–106. In der Forschung geht man inzwischen jedoch davon aus, dass Perrault die Figur des König Blaubart selbst erfunden hat. Dafür spricht unter anderem auch, dass die Brüder Grimm ihr Märchen desselben Titels aus der ersten Auflage der Kinder- und Hausmärchen (1812) entfernten und es durch „Fitschers Vogel“ ersetzen (vgl. Jean-Pierre Collinet: Notices, S. 284 und Nungesser: Verfolgte Unschuld und Serienmörder, S. 35). Bettelheim erwähnt zu Recht die Nähe Blaubarts zu den „Tierbräutigam-Geschichten“ (vgl. S. 351).

Konzeption. Zunächst geht es um Riquet, dann um die „Princesse“. Nach dem ersten Zusammentreffen trennen sie sich bei Perrault wieder, bevor die „Princesse“ schließlich der Trauung zustimmt. Nothomb übernimmt die Plotstruktur von *La Barbe bleue* und verdichtet die dialektische Bewegung in *Riquet à la Houppe* zu einem alternierenden Rhythmus der Darstellung von Déodat und Trémière mit ihren jeweiligen Familien. Dieses Wechselspiel zieht sich mit äußerster Konsequenz bis zu den letzten Seiten des Romans hin, bis zum Zusammentreffen von Déodat und Trémière während der Warteschleife vor der geplanten Aufnahme der Talkshow.

Richtet man das Augenmerk stärker auf die inhaltliche Konzeption der Contes, dann fällt bei der ersten Lektüre die durchgängige Höfisierung des Plots auf. In *La Barbe bleue* gibt sich nicht nur eine „Dame de qualité“ die Ehre, sondern vor allem treten ein „Dragon“ und ein „Mousquetaire“ auf, die beide den „verhoften Menschen“ des Absolutismus indizieren.

Perraults Märchen treten in einem höfischen Gewand auf, erfüllen also nicht nur die ästhetischen Kategorien des Wunderbaren, sondern auch des Realistischen. Während bei Perrault jedoch das Wunderbare von realistischen Elementen durchsetzt ist und damit in Frage gestellt wird, steht bei Nothomb der realistische Gestus am Anfang, in den lediglich ein manifestes Element des Wunderbaren, Saturnines Transfiguration, einfließt. Nach einem Beginn „in medias res“ entwickelt Nothomb einen realistischen Untergrund, einen realistischen „basso continuo“, der sich gleichzeitig an architextuellen Konstanten des Märchens orientiert. Just aus diesem Zusammenspiel heraus entspinnen sich Texte, die in einem „Dazwischen“ anzusiedeln sind, das am ehesten als „surreal“ klassifiziert werden kann. Ein Blick auf die Peritexte stützt diesen Befund.

5. Peritexte

Nach Genette zu urteilen, eröffnet der Bereich der Paratextualität „surtout une mine de questions sans réponses“.²⁹ Alle Begleittexte, die in die Publikation eingebunden sind, jedoch über die Fiktion bzw. den Basistext hinausgehen, alle Titel, Zwischenüberschriften, Kommentare, Vor- und Nachworte, werden unter dem Begriff „Peritext“ subsumiert, alle Texte zur Publikation, doch außerhalb ihrer selbst veröffentlicht, bilden die Gruppe der sogenannten „Epitexte“, die hier außer Acht gelassen werden.

Es fällt auf, dass Nothomb in beiden Fällen die Titel der Märchen übernimmt, dem damit explizierten Namen in *Barbe bleue* indessen keine Beachtung mehr schenkt und ihn in *Riquet à la houppe* kursorisch behandelt – als ornithologische Reminiscenz bzw. als Scherzname des Protagonisten („Riquet à la Huppe“³⁰), in

29 Genette: Palimpsestes, S. 10.

30 Vgl. Nothomb: Riquet, S. 131: „Il consacra sa thèse de doctorat à la huppe fasciée. Les professeurs, intrigués par ce jeune homme d’une laideur à ce point remarquable, le surnommaient Riquet à la Huppe. Il approuva ce sobriquet dont il salua la justesse étymologique, houppe et huppe, constituant les deux versions du même mot“.

der knappen Bemerkung „*Riquet à la houppe* appartient au genre du conte“³¹ und immerhin als Verweis auf eine Kinderbuchausgabe, die Trémière erstet und auf deren Grundlage sie sich mit Perraults Protagonistin identifiziert.³²

Im Verlauf der Handlung ersetzt Nothomb die Titel und damit die Namen der Perraultschen Protagonisten mit einer typisch Nothombschen Onomastik,³³ die als hypertroph, manieristisch mit Anklängen an das Phänomen der „*préciosité*“, und nicht selten darüber hinaus als allegorisch sowie gleichzeitig symbolisch bezeichnet werden darf.

Nachdem sie ein paar Abende miteinander verbracht haben, können „Don Elemirio Nibal y Milcar“ und „Saturnine Puissant“ gar nicht anders, als auch über ihre Namen zu diskutieren. Während Saturnine ihren Namen korrekt aus der antiken Konzeption des Gottes Saturn ableiten und ihn in den ihm entsprechenden Traditionen der Viersäftelehre, konkret der Melancholie, verorten kann,³⁴ bleibt Elemirio erstaunlich lakonisch – „les étymologies arabes sont si difficiles à saisir“.³⁵ Mit dieser Äußerung jedoch fasst er die anachronistische Dimension seines Charakters zusammen und weist diesem ein hohes Maß an Komplexität zu, das wiederum seinen elitären Habitus unterstreicht. Der Name „Saturnine Puissant“ evoziert und fixiert einerseits allegorisch eine Vielzahl von Bildern, die mit der Melancholietradition im Zusammenhang stehen. Andererseits dient er symbolhaft als Prolepse für die noch anstehenden Ereignisse.

Im Vergleich zu *Barbe bleue* weist *Riquet à la houppe* eine breiter basierte und gleichzeitig transparentere Onomastik auf, die nicht zuletzt der größeren Anzahl der Figuren zu schulden ist: Da sind zunächst die Eltern Enide und Honorat, die sich dazu entschließen ihren spätgeborenen Sohn Déodat zu nennen. „Enide“ erinnert an die Figur gleichen Namens bei Chrétien de Troyes, sie ist das Urbild der Liebe in der Ehe, das Symbol einer treuen Gattin, die ihrem Mann Erec sogar in die „*aventures*“ hinein folgt. „Honorat“, der Ehrwürdige, bleibt seiner Frau treu ergeben und betrachtet seinen Sohn als Geschenk Gottes. Mit dem Namen bereits hält eine transzendente Dimension Einzug in das Romangeschehen, die sich mit Déodats Geisteskraft und vor allem seiner spezifischen Disziplin, insbesondere mit dem Blick in die Lüfte zwecks ornithologischer Beobachtungen, konkretisiert.

In die umgekehrte Richtung weisen die Namen der zweiten Familie: Sie sind dem semantischen Bereich der Flora entnommen, a priori dem Boden zugeordnet, potenziell jedoch das Wachsen in die Höhe hinein präfigurierend.

Auch in *Riquet* fassen die Namen letztendlich auf allegorische Weise Traditionen zusammen und beanspruchen für den Fortgang der Handlung proleptische

31 Ebd., S. 183

32 Vgl. ebd., S. 165: „Ce petit conte l’aurait charmée si elle ne s’y était si gravement reconnue: „Cette belle, c’est moi. Ce n’est pas tant qu’elle est sotté, c’est qu’elle n’a pas d’esprit“.

33 Welche Rolle Namen für Nothomb spielen, offenbart sich am deutlichsten in ihrem Roman *Robert des noms propres*, Paris 2002.

34 Vgl. Nothomb: *Barbe bleue*, S. 57.

35 Ebd., S. 58.

Gültigkeit als Symbole. Enide und Honorat personifizieren die spirituelle Seite der Liebe und damit auch das, wonach ihr Sohn auf subversive Weise sucht. Mit dem Bild der Rose und ihren Variationen führt Nothomb zum einen die ästhetische Dimension jahrhundertealter Liebesmetaphorik in ihren Roman ein und schafft damit zum anderen insofern eine symbolhafte Vorausdeutung, als die Rose mit ihrer Schönheit den perfekten Platz für den Wiedehopf, „la huppe fasciée“, bietet und mit ihm eine symbiotische Beziehung eingehen wird.

Eindeutig über die Prätexte und Peritexte hinaus gehen sowohl die Namen der Mieterinnen von Don Elemirio als auch die Namen der Geliebten von Déodat. Mit diesen bunt gewürfelten, nahezu ausnahmslos von der Norm abweichenden Namen, mit „Proserpine“, „Séverine“, „Incarnadine“, „Térébenthine“, „Mélusine“, „Albumine“ und „Digitaline“ integriert Nothomb in stärkerem Maße nicht nur Elemente des Spielerischen und des Präziösen in ihre Texte, mit denen sie ihre Leidenschaft für exzentrische Signifikanten hemmungslos auslebt, sondern schafft Bezugsstrukturen, denen im Einzelnen nachzugehen wäre.³⁶ Bei *Riquet à la Houpe* ist davon auszugehen, dass alle Geliebten, deren Namen mit „S“ beginnen und mit „A“ enden, eine Erinnerung an Déodats Jugendliebe Samantha in sich bergen. Auch „Samantha“, „Séraphita“, „Soraya“, „Sultana“, „Silvana“³⁷ und „Saskia“ ließen sich problemlos einer weiterführenden Interpretation unterziehen.

Zu den Peritexten gehören ebenfalls Perraults „moralité“ und „autre moralité“ am Ende der Contes. Es sei sehr verlockend, so Perrault in seiner „moralité“, der Neugier nachzugeben. Allerdings bedaure man es nicht selten, wenn man diesen Impuls befriedigt habe. Dass Nothomb gerade diese „erste Moral“ des *Barbe bleue* als Kind besonders attraktiv fand, betont sie in einem Interview:

Ma mère m'avait lu le conte quand j'avais 3 ans. Il m'avait terrifiée et fascinée. Quand j'ai eu 13 ans, je l'ai lu par moi-même. J'ai trouvé que le personnage de Barbe bleue avait parfaitement raison. Le droit au secret est absolu! Avec l'extrémisme de cet âge, je me suis dit qu'à sa place, moi aussi, j'aurais assassiné ces épouses idiotes qui non seulement violaient son secret mais en plus étaient incapables de se défendre.³⁸

Während ihrer initialen Begegnung mit dem Conte ist Nothomb also der Meinung, dass Blaubart mit der Ermordung der „épouses idiotes“ Recht habe. Konsequenterweise kreierte sie Jahre später eine Frau, die nicht nur dem Geheimnis auf die Spur kommt, sondern intelligent genug ist, sich zu verteidigen.

Während Perrault in der „moralité“ eine typisch menschliche Eigenschaft fokussiert, unterstreicht er in der „autre moralité“, dass ein solcher Ehemann wie

³⁶ Vgl. ebd., S. 62.

³⁷ Vgl. Nothomb: *Riquet à la houppe*, S. 108.

³⁸ Interview exclusive, in: Amélie Nothomb: *Barbe bleue*. Présentation, notes, questions et après-texte établis par Josiane Grinfas. Paris 2015, S. 149.

Blaubart nicht mehr existiere, dass demgegenüber jeder Ehemann, selbst wenn er „malcontent et jaloux“ sei, seine Frau als „maître“ ansehe.³⁹

Beide Varianten der Moral bleiben in Nothombs *Barbe bleue* impliziert und erfahren gleichzeitig eine Transposition: Saturnines Neugier ist abgeschwächt, denn sie weiß trotz der allmählichen Enthüllung, so wie im Übrigen die Leser, von Anfang an über ihr geplantes Ende Bescheid. Außerdem ist sie von vorneherein als gleichwertig zu Elemirio konzipiert. Das Modell der Ehe, zentral in Perraults Conte, spielt keine Rolle mehr.

Beide „moralités“ am Ende von Perraults *Riquet à la houppe* konzentrieren sich sentenzhaft auf das Thema Liebe. Während die erste in einem chiasmisch angeordneten Parallelismus die Macht der Liebe pointiert,⁴⁰ verdeutlicht die zweite zudem, dass Schönheit allein ein Herz nicht berühren könne. Dazu sei immer auch Liebe erforderlich. Im Unterschied zu *Barbe bleue* widmet sich Nothomb in ihrem epilogischen Exkurs im letzten Kapitel der in Perraults *Riquet* angelegten Moral: Sie preist den Impetus der Liebe und verdeutlicht ihn schematisch anhand ausgewählter Romane von Balzac.⁴¹

Insgesamt geht Nothomb mit den „moralités“ ähnlich um wie mit den Titeln. Sie lässt sie nicht allein als Peritexte bestehen, sondern inkludiert sie nach vollzogener Transpositionsarbeit in den Ablauf ihrer Texte. Damit distanziert sie sich von ihren Vorlagen, jedoch so, dass immer die Nähe zu ihnen zu spüren ist.

6. Verfahren der Hypertextualität

In Nothombs *Barbe bleue* und *Riquet à la houppe* besteht also ohne jeden Zweifel eine deutliche transtextuelle Bezugsstruktur zu Perraults Contes. Welch freien Umgang Nothomb dennoch mit ihren Prätexten pflegt, zeigen in beiden Romanen einerseits die überdeterminierten Namen, andererseits das a priori realistische Setting, das Nothomb in Richtung Surrealität überhöht. Abschließend ist die Frage zu stellen, welche weiteren Modifikationen sie vornimmt und welcher ästhetische Stellenwert dem Ergebnis ihres Tuns zukommt. Dabei von einem parodistischen Prozedere zu reden, ist an sich nicht falsch, denn der humorvolle Umgang mit den Prätexten ist offensichtlich. Dennoch sprechen die Länge der Hypertexte sowie der wenig ausgeprägte literale Bezug genauso gegen eine direkte Parodie wie etwa ein Vergleich mit zeitgenössischen Märchenparodien.⁴²

39 Vgl. Perrault: *La Barbe bleue*, S. 154.

40 Vgl. Perrault: *Riquet à la houppe*, S. 188: „Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce qu'on aime a de l'esprit“.

41 Vgl. Nothomb: *Riquet*, S. 183ff.

42 Vgl. Janosch erzählt Grimm's Märchen. Weinheim 1991. Daneben unter anderem Geoffroy de Pennart: *Chapeau rond rouge*. Paris 2004.

Das Resultat eines parodistischen Ansatzes kann auch in einem Pastiche bestehen, den Genette als eine „pratique hypertextuelle“⁴³ klassifiziert und ihm dabei den Status einer „parodie sérieuse“⁴⁴ zuweist. Gegen ein Pastiche wiederum spricht seine ursprüngliche Nähe zur Imitation, zur Stilübung gar, dessen Urbild gemeinhin in Marcel Prousts Pastiches zur sogenannten „Affaire Lemoine“⁴⁵ erblickt wird, ein Text, den Proust mit Bemerkungen zum Pastichieren aufstockt. Ob schon Proust auch im 21. Jahrhundert in Forschungen zum Pastiche angeführt wird, besteht inzwischen ein Konsens darüber, dass der Pastiche „nicht wie in älteren Zeiten die Imitation, in neueren Zeiten das Epigonalwerk eine *ungebrochene* Tradition fortsetzen“ möchte, sondern vielmehr „auf einer persönlichen Wahl des Autors“ basiert, der „auf Form und Sprache eines liebgewordenen Vorbilds zurückgreift, um durch seine Nachahmung jenes Vorbild höher zu stellen als die eigene Zeit und die unmittelbare Vorzeit“.⁴⁶ Zwar kann, wie bereits deutlich geworden ist, bei Nothomb nicht von „Nachahmung“ die Rede sein, wohl jedoch von „liebgewordenen Vorbildern“, deren Transpositionen ein Impetus des Archaisierenden innewohnt.

Zu diskutieren wäre hier ebenfalls eine „Travestie“, deren durchgehend humorvolle Transformation, oftmals gar „Verballhornung“, *Barbe bleue* und *Riquet à la houppe* indessen nur ansatzweise entsprechen würde.

„Pastiche is a widely used but little examined term“ – dies konstatiert Richard Dyer in einer neueren Studie zum Pastiche.⁴⁷ Den Pastiche aus dem 19. Jahrhundert herleitend, würdigt er ihn danach als eines der grundlegenden, intermedial zu beobachtenden ästhetischen Verfahren der Postmoderne. Als Kennzeichen literarischer Pastiches führt er knapp die drei Kriterien „likeness“, „deformation“ und „discrepancy“⁴⁸ auf, die – situiert man sie chronologisch in der Werkgenese – einen initialen Impuls, die dann erfolgende Gestaltungsarbeit und das Resultat bezeichnen würden, dies jedoch so, dass im Resultat „discrepancy“ sowohl „deformation“ als auch „likeness“ als aktive Wirkmächte zu fühlen, beim Rezipieren gar zu erleben sind. Substituiert man die negativ konnotierte „Deformation“ einerseits durch „Transformation“ oder „Transposition“ (qualitativ) und andererseits durch „Erweiterung“ (quantitativ), sind die drei Kriterien zunächst auf Nothombs Umgang mit dem tradierten Figureninventar der Märchen zu applizieren. Vor diesem Hintergrund lassen sich Verfahren der Transformation und Erweiterung auf Themen- und Motivebene sowie im Bereich der Kommunikation verdeutlichen. Dabei manifestiert sich zusätzlich die Nähe der Figuren, Themen, Motive und Interaktionen zur spezifischen Romanwelt Nothombs.

43 Genette: Palimpsestes, S. 37

44 Ebd., S. 35. Vgl. zu den Unterschieden zwischen Parodie, Travestie und Pastiche Wolfgang Karrer: Parodie, Travestie, Pastiche. München 1977.

45 Vgl. Marcel Proust: Pastiches et mélanges. Paris 1958.

46 L. L. Albertsen: Der Begriff Pastiche, in: Orbis Litterarum 26 (1971), S. 5.

47 Richard Dyer: Pastiche. New York 2007, S. 3.

48 Vgl. ebd., S. 54–61.