

GÜNTER OESTERLE

# Grenzerfahrung oder Härtetest

Das Verhältnis der Geschlechter  
in den französischen Feenmärchen:  
Charles Perrault: »Griseldis«  
und Gabrielle-Suzanne de Villeneuve:  
»Die Schöne und das Tier«

## I.

In der Märchenforschung ist man lange Zeit überwiegend von einem Archetypus oder einem Grundmuster ausgegangen, um dann danach, gleichsam im zweiten Schritt, die Vielfalt historischer Erscheinungen als Varianten eines Typs aufzuzeichnen. Dieses idealtypische Vorgehen schätzt nicht nur die historische Ausprägung eines Märchens als sekundär ein, es geht prinzipiell auch von einer Hierarchie aus. Gegenüber derartigen spekulativen Annahmen ist man heute skeptisch und vorsichtig geworden. Statt Varianten eines Grundmusters wird von prinzipiell gleichberechtigten Umschriften gesprochen. Die Historizität der Texte, ihre spezifische mentalitätsgeschichtliche Ausformung, ihre formale und ästhetische Besonderheit ist wichtiger als der Rekurs auf ein dürres überhistorisches und länderübergreifendes Erzählergerüst. Die Betonung historischer Gleichwertigkeit und der Erst-rangigkeit vieler ähnlicher Texte schließt nicht aus, dass darunter sich auch kanonische Texte befinden, auf deren Autorität sich ganze Sequenzen nachfolgender Texte beziehen. Aber auch hier ist die Fragestellung nicht auf Urtext und Varianten ausgerichtet, sondern auf die Bedingung der Möglichkeit von normativen Texten, von Vorbildern also, nach den Gründen ihrer Dauer, ihres Wandels oder ihrer Destruktion bzw. radikalen Umstrukturierung. Eine derartige Blickweise, die sich nicht primär um das Bleibende in der Veränderung, sondern sich auf das Veränderliche im Bleibenden konzentriert, interessiert sich spezifisch für Konstellationen einer Zeitenwende und den damit einhergehenden Aufstieg oder Abstieg bestimmter literarischer Gattungen. Zwischen 1690 und 1700 lässt sich eine solche Zeitenwende feststellen, die zugleich mit einer an Verblüffung grenzen-

den Karriere des französischen Feenmärchens verbunden ist. Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Comtesse d'Aulnoy, Marie-Jeanne l'Héritier de Villandon, Charlotte-Rose de Coumont de la Force, Demoiselle de Brion, Henriette-Julie de Costelnau, Comtesse de Murat und Charles Perrault publizieren in dem Doppeljahr 1697/98 ihre zum Teil umfangreichen Märchensammlungen. Man hat plausibel machen wollen, dass diese Mode der Feenmärchen etwas zu tun habe mit einer

funktionslos gewordenen Aristokratie, als nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes und der anschließenden Vertreibung der Hugenotten am Hofe Ludwigs XIV. die rauschenden Festlichkeiten einer erdrückenden Bigotterie und gesellschaftlichen Öde weichen musste. In diesem geistigen Klima, das didaktisch-moralische und phantastisch wunderbare Erzählungen gleichermaßen begünstigen musste, gelang es den Contes de fées innerhalb kurzer Zeit, die alten endlosen Abenteuerromane zu verdrängen.<sup>1</sup>

Auf vergleichbare Weise brachte man »die Märchenmode in der höfischen und aristokratischen Elite mit dem Zustand ihrer politischen und ökonomischen Erschöpfung in Verbindung, den die exzessive Kriegsführung neben Hungerkatastrophen, Beschäftigungsrückgang und Geldentwertung herbeigeführt hatte.«<sup>2</sup> Aufschlussreicher als derartige gesellschaftsdiagnostischen Kompensationen dürfte die Tatsache sein, dass die Märchenproduktion um 1700 in den Streit der »Modernen« mit den Antikenverehrern verwickelt war.<sup>3</sup> Charles Perrault spielt explizit die modernen Märchen gegen die Unmoral der antiken Märchen aus. Da wir inzwischen wissen, wie ironisch Perrault mit der Moral in seinen Geschichten umgeht<sup>4</sup>, scheint angängig zu sein, andere Gründe geltend zu machen, die es erlauben, die Märchenproduktion als ästhetische Innovation der Moderne einzustufen. Die Konjunktur der Märchen um 1700 lässt sich erklären, weil sie

1. die Möglichkeit bieten, im Medium des Wunderbaren und Seltsamen schwierige, konfliktuöse, ja tabuisierte Sachverhalte des gesellschaftlichen Umgangs in einer zwischen aktuellem Bezug und notwendiger Distanz angemessenen Tonlage zur Sprache zu bringen. Gemeint sind hier z. B. Tatbestände der Menstruation, der Verheiratung junger Frauen an alte Männer, der Vorsicht gegenüber Verführung, insbesondere der gesamte Bereich eines sich verändernden Geschlechterverhältnisses. Gegenüber dem Konversationellen des Romans favorisieren die Märchen einen Überschuss an Imaginärem.

2. in der Lage sind, das gesamte Reservoir vorliegender Stoffe, Motive, Themen und literarischer Gattungen seit dem Mittelalter und der frühen Neuzeit sich anzueignen und auf moderne Weise umzuschreiben. Die Märchen sind in der Lage, von Kerngattungen, z. B. Sprüchen oder Exempeln auszugehen, diese narrativ auszuweiten, um sich zugleich als kürzere, geschlossenerere, phantastische Gattung gegenüber dem Roman abzugrenzen.
3. diese modernisierende Umschriftmöglichkeit und -fähigkeit kommt den Märchen zu, weil sie eine neuartige, moderne Möglichkeit des Wechselspiels von Mündlichem und Schriftlichem nutzen. Im Unterschied zur gelehrsamem Schriftstellerei nehmen sie ihren Ausgang von der oralen Improvisation und Konversation, sowie von dem entlastenden »Bagatelle«, um dann aber in der Schrift die Möglichkeiten des Mündlichen zu übertreffen. Man muss die berühmte Anekdote über Mme d'Aulnoy sich vergegenwärtigen. Es wird erzählt, sie habe »inmitten ihrer zahlreichen Gäste (...) ihre Geschichten aus der Eingebung des Augenblicks und ohne jede Anstrengung zu *Papier* gebracht. (G. Oe.)«<sup>5</sup> Die Verschriftlichung des improvisierten Erzählens macht also das Besondere der französischen Feenmärchen aus. Insofern ist es notwendig, die bislang gängige These, die französischen Feenmärchen seien charakterisiert durch die Verbindung der »konstitutiven Merkmale oraler Dichtung mit der vollendeten Kunst der Unterhaltung«<sup>6</sup> um einen wichtigen Punkt zu ergänzen, ja zu korrigieren. Eingedenk der Tatsache, dass die Märchen in den französischen Salons selten vorgetragen, sondern größtenteils vorgelesen wurden, ist zu betonen, dass diese verschriftlichten Feenmärchen, nicht nur »Züge der vorgängigen Mündlichkeit« der Märchen »bewahrten«<sup>7</sup>, sondern dass sie die Qualitäten des Mündlichen in der Schriftform zu übertrumpfen versuchen. Das Orale ist bekanntlich ausgezeichnet durch das Gestische, Situative, Atmosphärische. Das Schriftliche war (denkt man etwa an den Kanzleistil) gestelzt, begrifflich abstrakt. Im 18. Jahrhundert lässt sich eine Veränderung, ja Auflösung dieses klar umrissenen Dualismus von Oralität und Schriftlichkeit mit seinen je eigenen Qualitäten feststellen. Programmatisch kann man diese Veränderung an Gellerts Plädoyer für einen neuartigen Briefstil ablesen, man solle schreiben, als ob man rede. Der Brief, so lautet Christian Fürchtegott Gellerts Reformvorschlag, solle »eine freie Nachahmung des guten Gesprächs« darstellen.<sup>8</sup> Dieser Versuch in das Schriftliche die besonderen Qualitäten des Mündlichen, also das Gestische etc. einzuholen, gilt auch für die Feenmärchen.

Man kann sogar noch einen Schritt weitergehen und behaupten, in den Briefen, Feenmärchen und Romanen des 18. Jahrhunderts würde der Versuch gestartet nicht nur die Spezifika des Mündlichen ins Schreiben einzuholen, sondern im Schriftlichen auch noch die gestischen Variationsmöglichkeiten zu übertrumpfen. Dies wird nicht nur möglich durch die Hereinnahme dramatischer Dialoge und Effekte (wie z. B. Ausrufe) in die Schrift, sondern auch durch Experimente mit Möglichkeiten der Intermedialität. Ein Indiz für diese Entwicklung ist die Erfindung optischer Kunststücke, das erste Fernsehen im Feenmärchen – die Möglichkeit nämlich für die einsame Belle in dem berühmten Feenmärchen »Die Schöne und das Tier« aus einem fernen Schloss das Stadtleben von Paris mittels eines »Meisterwerks der Optik« auf einer Kristallplatte abgebildet zu finden.<sup>9</sup> Anders als die Briefe nutzten die Feenmärchen die Anreicherung des Schriftlichen mit oralen Mitteln zu einem komplexen Übersetzen antiquiert erscheinender literarischer Textbestände auf den damals neuesten modisch-modernen, aktuellen Stand. Die Feenmärchen waren auf Grund ihrer fantastischen Struktur besonders geeignet, die schriftlich überlieferten alten Texte in eine orale Konversation zurückzuübersetzen, um sie dann von neuem zu verschriftlichen.

## II.

Der folgende Aufsatz will versuchen, die drei Gründe für den unaufhaltsamen Aufstieg des Feenmärchens im 18. Jahrhundert zusammenzuführen. Die ästhetischen Veränderungen korrelieren nämlich aufs engste mit einem mentalitätsgeschichtlichen Wandel. Die Umschrift alter Texte und der Transfer in neue formale Möglichkeiten wird an einem sensiblen Bereich wie dem Geschlechterverhältnis besonders sichtbar. Als Fallbeispiele wurden zwei Märchen ausgewählt. Fast fünfzig Jahre liegen zwischen dem Erscheinen des Märchens »Griseldis« von Charles Perrault (1697) und »Die Schöne und das Tier« von Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1740). »Griseldis« stellt die Umschrift eines alten Textkorpus dar<sup>10</sup>, in der das Machtdispositiv des Mannes gegenüber der Frau auf brutale Weise vorgeführt wird. Als angemessener Untertitel dieses Märchens ließe sich wählen: die grausame Prüfung. Charles Perrault, der Berater des Ministers Colbert und Streitschriftenverfasser, wurde zudem bekannt durch seine Märchensammlung »Contes de ma mère l'oye« (»Märchen des Gänsemütterchens«), die in Buchform 1697 unter dem Titel »Geschichten

und Märchen der vergangenen Zeit« (»Histoires ou Contes du temps passé«) publiziert wurden. In dem das Märchen einleitenden Brief an ein »Fräulein« hat Perrault auf ironische Weise die Historizität und angebliche Überholtheit seiner Erzählung eingeräumt. Das Märchen »Griseldis« stelle ein »Muster an Duldsamkeit« dar, für das die »zeitgenössische« Pariser Damenwelt wegen dessen »allzu unmoderner Lehre«<sup>11</sup> voraussichtlich nur Spott übrig habe. Perrault fügt hinzu: »Eine Dame von solcher Duldsamkeit wie diese, deren Wert ich rühmen will, wäre überall ein erstaunlich Ding, doch in Paris käme sie einem *Wunder* gleich« (11). Mit satirischem Unterton heißt es: »Ich will nicht sagen, dass die Duldsamkeit nicht auch eine Tugend der Damen von Paris ist, doch hat lange Übung sie gelehrt, dieselbe an ihre Gatten abzutreten« (11). Das Märchen *Griseldis* wird also erst zum »Wunder« durch ein gänzlich verändertes Geschlechterverhältnis, es kann also allenfalls noch als »Gegengift« fungieren (11). Die Pointe ist freilich, dass in der Erzählung selbst, das alte, patriarchalische Geschlechterverhältnis, in dem die Frau dem Manne unbedingt zu gehorchen hat, nicht gegen das moderne, in Paris sich durchsetzende »galante« Geschlechterverhältnis ins Feld geführt wird. Stattdessen werden die alten Verhältnisse derart überspitzt dargestellt, dass das Moderne gleichsam hinter seinem Rücken durchscheint. Der Mann ist eben nicht mehr nur ein Bösewicht im traditionellen Sinne, der seine Frau quält, indem er ihr unsinnige und grausame Prüfungen auferlegt, sondern zugleich ein Melancholiker, der in »eigenwilliger« »Laune« perverse Anwandlungen bekommt. Aus dieser psychischen Disposition heraus ersinnt er innerhalb der Institution Ehe und auf sie bezogene Torturen, die ihn in die Lage versetzen sollen, den vorehelichen Ausgangszustand eines Liebhabers wiederzuerlangen. Seine Frau und Gattin »Griseldis« ist nicht nur heroisch und begabt mit »Seelengröße«, also in traditionellem Sinne unerschütterbar und das hieße in der Lage, ihre Gefühle und Schmerzen gänzlich zu verbergen. In einem entscheidenden Augenblick, auf dem Höhepunkt der Grausamkeit ihres Mannes, spricht sie ihr Gefühl aus Mitgefühl für ihre jüngere, gefährdetere Rivalin offen aus.

Die Erzählkonstellation ist folgende: Ein Prinz ist von einem »wahnsinnigen Mißtrauen« (27) gegenüber Frauen befallen. »Selbst in den ehrenhaftesten Frauen wollte er nur Verstellung sehen, nur übermütigen Stolz, einen grausamen Feind, der unablässig darauf sinne, die unbedingte »Herrschaft« über den Mann, der sich ihnen ausgeliefert habe, zu ergreifen. Der Prinz überträgt also die an den absolutistischen Höfen praktizierte Verstellungskunst auf die Institution der

Ehe. Positiv erscheinende Eigenschaften sind demnach nur Leimruten für ein späteres Unheil: »Tugend, Freundlichkeit (...), Scham und Aufrichtigkeit« der »jungen Mädchen« sind nach der Meinung des Prinzen nur Verstellung, die sie mit der Heirat ablegen werden (13). Eine derart negative Diagnose von Frauenherrschaft in der Ehe führt zwangsläufig dazu, dass der Prinz extrem hohe Anforderungen an eine zukünftige Ehefrau stellt. »Wenn ihr also wollt«, sagt der Prinz zu seinem bittenden Hofstaat, »dass ich mich verheirate, so sucht mir eine junge Schöne, die frei ist von Stolz und Eitelkeit, die mir bedingungslos gehorcht, deren Standhaftigkeit erprobt und die selbst ohne Willen ist« (14). Es war zu erwarten, dass der Prinz eine solche Frau nicht am Hof finden wird, sondern in einer in der Einsamkeit und autarken Welt aufgewachsenen Schäferin. Ausdrücklich wird vermerkt, dass sie von eigener Produktion lebte und sich kleidete, also kein »System der Bedürfnisse« entwickeln konnte: »Dort erfuhr er, dass sie allein mit ihrem Vater lebte, dass sie Griseldis hieß, dass beide friedlich von der Milch ihrer Schafe lebten und aus der Schafwolle, die Griseldis selber spann, eigenhändig ihre Kleidung fertigten, anstatt in der Stadt zu kaufen« (17). Griseldis gelobt dem Prinzen, so freilich seine Redewendung: »dass Euer Wille sich niemals von dem meinen unterscheide« (20). Um die damit beginnende Sequenz an grausamen Prüfungen richtig beurteilen zu können, muss man ihre spezifische Modernität, ja ihren Experimentalcharakter richtig einschätzen. Die ersten beiden Tests, die die »Tugend« der jungen Frau erproben sollen, sind noch vergleichsweise traditionell. Der Prinz sperrt die junge Ehefrau von der Außenwelt ab und fordert die Geschenke, die er ihr in der ersten Liebesanwandlung überreicht hatte, wieder zurück (vgl. S. 23). Erst in dem Augenblick, als sie ein Kind, ein Mädchen, gebiert und sich entschließt, eine für eine Adlige höchst ungewöhnliche moderne »Methode« anzuwenden, nämlich das Kind selbst zu stillen, statt es einer Amme zu übergeben, findet der misstrauische Prinz einen Hebel, die Tortur ins Psychische zu steigern. Er greift in die Intimität der Liebesbeziehung von Mutter und Kind grausam ein. Als moderner Seelenkundler räsoniert der Prinz folgendermaßen: Bislang habe ich »meine Hand nur an Dinge gelegt, an denen ihr Herz nicht mehr hängt. Ihrem Kinde, der kleinen Prinzessin, hat sie alle ihre Zärtlichkeit zugewendet; soll meine Prüfung gelingen, so muß ich hier ansetzen. Hier allein kann ich Klarheit gewinnen« (24). Die folgende Darstellung einer intimen »zärtlichen« Mutter-Kindbeziehung trägt die Züge der damals aufkommenden »sensibilité«<sup>12</sup>, auch die pädagogischen und vor allem die medizinischen Grün-

de, mit denen der Vater glaubt berechtigt zu sein, das Kind von der Mutter zu trennen, zeigt einen moderneren Zuschnitt. »Gerade hatte« Griseldis ihrem Kinde »die Brust gegeben, diesem zarten Geschöpf ihrer brennenden Liebe, das nun an ihrem Herzen ruhte, seine kleinen Späße trieb und ihren Blicken lächelnd Antwort gab. ›Ich sehe wohl, dass Ihr das Kind liebt‹, sagte er, ›indes muß ich es Euch in diesem zarten Alter wegnehmen, um es in guter Sitte zu erziehen und vor Krankheiten zu bewahren, die es in Eurer Nähe befallen könnten« (24). Die einsetzende »Scham« (25) wegen dieser »übermäßigen Grausamkeit« kompensiert er durch eine gesteigerte Perversität. »Unter falschen Tränen« fügt der Prinz seiner Frau »noch schlimmeres Leid zu«, indem er zwei Tage später von dem angeblichen Tode des Kindes berichtet (25). Die Pointe dieses Experiments, dieses Wechselreitens zwischen Grausamkeit und verheimlichter Scham bei dem Ehemann und der gleichbleibenden »Güte und Wärme« der Ehegattin ist, dass er als Stimulus zur Liebeserhaltung dienen soll: »Von diesem wunderbar glücklichen Tag an war die wechselseitige Zuneigung der beiden Gatten so heftig wie sie in den süßesten Augenblicken eines Liebhabers und seiner Geliebten nicht lebhafter sein konnte« (26). Die Rückübersetzung der ehelichen Liebe in eine quälerische, ungewisse, voreheliche Liebe scheint das Motiv dieser höchst eigenartigen Beziehung zu sein. »Und wenn er (der Prinz, G. Oe.) bisweilen aus einer Laune heraus darauf verfiel, sie (seine Ehefrau, G. Oe.) zu verärgern, so nur um zu verhindern, dass die Liebe nachlasse, so wie der Schmied, der seine Arbeit vorantreibt, ein wenig Wasser in die Glut des erkaltenden Schmelzofens schüttet, um seine Hitze zu verdoppeln« (26). Die »Liebe als Passion« tritt in Konflikt mit einer in der Ehe auf Dauer gestellten Paarbeziehung.<sup>13</sup> Den Höhepunkt seiner perversen Experimente erreicht der Prinz erst, als er erfuhr, dass die gemeinsame in der Ferne erzogene, von ihm totgesagte Tochter sich in einen schönen und tapferen Jüngling vornehmer Herkunft verliebt hatte. Es wird keine traditionelle Kollision gewählt, da der Vater ja nichts gegen diese Verbindung seiner Tochter einzuwenden hatte. Der Prinz machte es sich aber zu einer Art »abstoßender Lust«, die beiden jungen Leute »das größte Glück ihres Lebens mit grausamen Qualen erkaufen zu lassen« (27). Zum Schein strebt er nämlich selbst die eheliche Verbindung mit der jungen fremden Schönen an. Damit ist zugleich ein Doppelschlag vorbereitet. Er prüft mit dieser Heiratsabsicht nicht nur die Schmerzgeduld des jungen Liebespaars, sondern erneut auch die »Standhaftigkeit« seiner Gattin. Da er freilich an deren Liebe nicht mehr zu zweifeln vermag, gibt er dem Test einen neu-

en Sinn. Indem das Experiment aus dem ›privaten‹ Bereich einer Prüfung in den öffentlichen einer Ehescheidung geführt wird, lässt sich Griseldis Unterwerfung als »vollendetes Beispiel« (33) repräsentativ aufstellen. Ich zitiere aus dem Selbstgespräch des Prinzen: »Zugleich werde ich die Standhaftigkeit meiner Gattin auf die Probe stellen; nicht wie bislang, um mein wahnsinniges Mißtrauen zu beruhigen, denn an ihrer Liebe gibt es keinen Zweifel mehr, sondern um ihre Güte, Sanftmut und große Sittsamkeit vor aller Welt zutagetreten zu lassen. Die Menschheit soll sehen, mit welcher großartigen, kostbaren Gaben sie ausgestattet ist und von Ehrfurcht durchdrungen dem Himmel ihren Dank entrichten« (27). Eine derartige Experimentalanordnung ist gut geeignet, politische Instrumentalisierung vorzuführen. Nach der Zitierung der »Menschheit« muss nun das Volk herhalten, um die scheinhafte Trennung zu begründen. Der Prinz gibt als Trennungsgrund an, »das Volk empöre sich über (die) niedrige Geburt« der Griseldis. Obgleich die Reaktion der zutiefst betroffenen Gattin wiederum gelassen bleibt – sie verbirgt »ihren Kummer unter einer heiteren Miene« –, schleicht sich in ihren Abschiedsworten doch schon eine, wenn auch in einer toposhaften Redewendung versteckte Kritik am Hof ein: »Zwar haben unsere Hütten nicht diese Pracht, doch findet man dort in reiner Unschuld eine sichere Ruhe und einen süßeren Frieden« (29). Mit dieser grausamen Verstoßung ist freilich das Ende der Prüfungen für Griseldis noch nicht erreicht. Der Prinz reißt sie gleichsam zum Trotz aus dem von ihr angestrebten Frieden heraus. Seine Argumentation scheint wohlbegründet: er verlangt von seiner geschiedenen Ehefrau, die Hochzeit ihrer Rivalin zeremoniell auszurichten, da sie am genauesten wisse, »wie man ihm«, dem Prinzen und Herrscher, »dienen« müsse (29). Auf diesem Höhepunkt der Zumutung zeichnet sich freilich ein Wendepunkt ab, der die Macht der Empfindung über alle rationalen Härte tests belegt. Als Griseldis ihre angebliche Rivalin, die ja ihre Tochter ist, zu sehen bekommt, überkommt sie eine »süße Regung mütterlicher Zärtlichkeit« (30), »eine Erinnerung an die vergangene Zeit (...) ›Ach‹, sprach sie zu sich selbst, ›wenn der Himmel meinen Wünschen geneigt gewesen wäre, wäre meine Tochter fast ebenso groß und ebenso schön.« (30). Zum ersten Male folgte sie »ohne Wissen ihrem Fühlen« (30). Nun ist sie in der Lage, aus ihrer bedingungslosen Unterwürfigkeit herauszutreten und zum Schutze der anderen Frau ihrem ehemaligen Ehemann einen Rat zu geben: »Erlaubt, mein Herr, dass ich Euch darlege, dass diese bezaubernde Prinzessin, die Ihr heiraten wollt und die in Heiterkeit, Glanz und Purpur aufgewachsen ist, nicht die gleiche Behandlung er-

tragen könnte, die Ihr mir habt zuteil werden lassen; sie verlöre dabei ihr Leben. Die Not, meine niedrige Herkunft hatten mich für Leiden gestählt, und ich konnte jedwedes Unglück ohne Mühe und ohne Murren ertragen; doch sie, die niemals den Schmerz kennengelernt hat, wird bei dem geringsten Zeichen von Strenge sterben, bei dem geringsten ein wenig knappen, ein wenig harten Wort. Ach Herr, ich beschwöre Euch, sanft mit ihr umzugehen« (31). Griseldis reflektiert mit dieser Bitte, die gesellschaftlichen Bedingungen ihres Heroismus und ihrer Schmerzfähigkeit und zugleich deren Grenzen im Zeitalter einer »sensibilité«, einem Prozess der Zivilisierung, infolgedessen schon die »geringsten Zeichen von Strenge« und Härte genügen – und eine Beziehung ist zu Ende und zerstört. Der Prinz lässt nun seinerseits am Ende der Geschichte und angesichts des versammelten Hofes, der ja die Hochzeit mit der neuen jungen Frau erwartet, eine allseitige Überraschung aufkommen. Dabei mutiert der Melancholiker und grausame Experimentator zum Philosophen, der über ein Grundthema der französischen Feenmärchen, das Trügerische des Scheins nachdenkt. Bevor er »die Hochzeitsfackel entzündete«, richtet der Prinz an die geladenen Gäste »folgende Worte«: »Nichts auf der Welt, außer der Hoffnung, ist trügerischer als der Schein. Ihr mögt hier ein besonders deutliches Beispiel dafür sehen.« Das Märchen »Griseldis« bietet sich also als Beispielgeschichte an. »Alle Anwesenden würden wohl annehmen, die junge Braut wäre glücklich, aber der Schein trüge, denn sie liebe einen anderen; alle Anwesenden würden doch wohl vermuten, dass die anwesende Griseldis in gerechtem Zorn Tränen vergießt und verzweifelt? Aber sie klagt nicht, sie stimmt allem zu, und nichts hat ihre Standhaftigkeit erschüttern können« (31). Und was philosophiert der im Zwischenzustand einer alten und neuen Ehe befindliche Prinz im Blick auf sich selbst über den trügerischen Schein? »Wer wollte schließlich nicht glauben, dass der Gunst meines Schicksals nichts gleichkommt, wenn er die Reize der von mir geliebten Person vor Augen hat? Doch wenn ich mich in die Bande der Ehe begäbe« (sagt der alte und neue Ehemann!) »träfe mich ein tiefer Schmerz, und ich wäre von allen Prinzen dieser Erde der Unglücklichste« (31).

Fassen wir das bislang Erörterte zusammen. Als »Gegengift« (11) zur modernen, galanten, das Geschlechterverhältnis zugunsten der Frauen verschiebenden modernen Zeit erzählt ein männlicher Schriftsteller ein exemplartypisches Märchen aus der alten Zeit, in der die Härte des Mannes auf der einen Seite und die Duldsamkeit der Frau auf der anderen Seite unangefochten und unerschüttert scheint. Unter der

Hand und bei genauer Lektüre zeigt sich freilich dann, dass der männliche Akteur kein traditioneller Bösewicht ist, der seine Gattin grausam foltert und dafür am Ende der Geschichte bestraft wird, sondern ein moderner Experimentator, eine Präfiguration eines narzisstischen ›philosophen‹<sup>14</sup> gar, der nach jeder von ihm initiierten Tortur Gefühle zeigt, Trauer, Scham (25) und Gewissensbisse (28/29), die er freilich jedes Mal unterdrückt, um ja nicht die Versuchsanordnung zu stören, um am Ende der Geschichte, nach der Wiedereinsetzung, seiner leidgeprüften Gattin zu versprechen, alle »Härte und Roheit der Behandlung (...) mit allem, was die Liebe an Zärtlichkeit besitzt (...) zu vergelten« (32). Dieses Verhaltensmuster hat nicht ausgedient, ist nicht antiquiert, in Varianten wird es in Kleists »Käthchen von Heilbronn« wieder auftauchen. Dieses Verhalten kann als modern bezeichnet werden, weil es selbstbezüglich ist. Prüfungen legt der Mann der Frau nicht auf, weil er entweder im traditionellen Sinne böse ist oder seine Macht zeigen will oder, um nur eine weitere mögliche übliche Variante zu nennen, von jemandem angestiftet ist. Diese Grausamkeiten werden einzig und allein in Szene gesetzt, weil der männliche Akteur dieses Wechselreiten von Tortur und schlechtem Gewissen als Stimulans braucht, um sich *innerhalb der Ehe* in einen vorehelichen Liebhaberzustand zurückzukatapultieren. Dem Affekthaushalt des Mannes, der wesentlich auf sexuelle Stimulation ausgerichtet ist, wird ein Emotionshaushalt der Frau entgegengestellt, indem ein Wechselreiten von Heroismus und Triebunterdrückung einerseits und Gefühlslizenz andererseits zum Ausdruck kommt. Es wäre hier der Ort, zu zeigen, dass diese beiden genderartig aufgeteilten Emotionshaushalte, der selbstbezügliche des Mannes und der zwischen Triebunterdrückung und Gefühlsfreigabe balancierende Emotionshaushalt der Frau in der Pädagogik des 18. Jahrhunderts theoretisch reformuliert wird. Doch sind diese auf Frau und Mann verteilten Verhaltensmuster im 18. Jahrhundert keineswegs ohne Alternative. Eine umfassende Lektüre der Feenmärchen des 18. Jahrhunderts könnte zeigen, dass darin keineswegs allein Passivität und Duldsamkeit als Verhaltensmuster für Frauen propagiert wird, sondern auch Vorsicht, Klugheit, List als aktive Tugenden vorgeführt werden. Als ein prominentes Beispiel ließe sich das von Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon publizierte Feenmärchen »die Abenteuer der Finette«<sup>15</sup> nennen. Es wäre eine eigenständige Studie notwendig, um zu zeigen, wie die Listmärchen der niederen Schichten in die von und für die höheren Schichten geschriebenen Feenmärchen des 18. Jahrhunderts integriert und adoptiert werden. Dabei wäre zu ergänzen,

dass zum Mittel der List nicht nur Frauen, sondern bei Männern die Behinderten greifen; zu nennen wäre hier Claude Philippe de Caylus: »Prinz Kurzbein und Prinzessin Zobel«. <sup>16</sup> Im Blick auf unsere Thematik des Geschlechterverhältnisses will ich Gabrielle-Suzanne de Villeneuve »Die Schöne und das Tier« in den Blick nehmen, weil dort im Vergleich zu Charles Perraults' »Griseldis«-Märchen auf verblüffende Weise sich ein neuartiges Verhältnis von Mann und Frau abzeichnet.

### III.

Der Vergleich der beiden im Abstand von 49 Jahren publizierten Märchen ist mentalitätsgeschichtlich unter dem Aspekt des Geschlechterverhältnisses aufschlussreich. Der Tugendkatalog der beiden Frauen, Griseldis und Belles, ist nämlich ziemlich konstant geblieben. Belle soll wie einst Griseldis ein »Musterbild hochherziger Frauen« (632) <sup>17</sup> darstellen. Dazu gehörte bei beiden gleichermaßen Gleichmut, Standhaftigkeit (594), Seelenruhe, Geduld, Fertigkeit, Uneigennützigkeit (596) und Heiterkeit, vor allem aber wird in beiden Fällen ausdrücklich besonders Wert gelegt, ich zitiere aus dem Märchen »die Schöne und das Tier«, »eine bei ihrem Geschlecht sonst nicht eigentümliche Geistesstärke, ihren Schmerz zu verbergen und sich über das schwere Unglück (das ihre Familie getroffen hatte) zu erheben« (594). Was freilich im »Griseldis«-Märchen nur implizit zur Sprache kommt, nämlich die Forderung, die vorbildliche Frau müsse beides, Empfindungsfähigkeit und heroische Triebunterdrückung beherrschen und vereinigen, wird fünfzig Jahre später im kulturellen Kontext von Belles Schwestern explizit zum Thema. Die Schwestern der Belle halten nämlich das Verhalten ihrer jüngsten Schwester, in größter Notlage und getrennt von allen bisherigen Vergnügungen doch heiter und gleichmütig zu bleiben, bloß für einen »erkünstelten Heroismus« (596). Ein derartig überholtes Verhalten erscheine heutzutage nur im Lichte des Lächerlichen und belege die »Geistesschwäche« ihrer Schwester. Deren Standhaftigkeit sei nur ein Ausdruck ihrer stoischen Empfindungslosigkeit (594). Belles Balance zwischen Empfindungsfähigkeit und Gleichmut missverstehen ihre Schwestern nicht nur; ihre »Seelenruhe« deuten sie als pathologischen Ausdruck der »Niedrigkeit« ihrer Seele. Anders als beim »Griseldis«-Märchen erscheint freilich in dem Märchen »Die Schöne und das Tier« die Kunst des Ausbalancierens gegenläufiger Verhaltenserwartungen nicht nur expliziter, sondern auch ausdifferenzierter vorgeführt zu werden. Da

schickt sich der inzwischen verarmte Kaufmann, Vater von sechs Töchtern und Söhnen, darunter der Jüngsten, der Belle, an, in die Stadt zu reisen, um vielleicht doch noch Reste aus seinem Bankrott zurückzugewinnen zu können. Die fünf Schwestern der Belle überschlagen sich fast mit Wünschen und Forderungen nach teuren Mitbringseln aus der Stadt. Belle aber, um die prekäre finanzielle Situation ihres Vaters wissend, wünscht ihrem Vater nur Glück und eine gesunde Heimkehr. Der dadurch »gerührte Vater« besteht aber darauf, dass seine jüngste und liebste Tochter nicht nur selbstlos für ihn, sondern auch für sich selbst etwas erbitte. Aus diesem Dilemma, dem Eigenwillen zur Selbstlosigkeit und dem väterlichen Wunsch zur Selbstbezüglichkeit hilft Belle sich heraus, indem sie ihr Begehren eingrenzt auf ein Symbol – eine Rose. »Wohlan, mein teurer Vater«, sagte sie, »da Ihr mich solches heißt, bitte ich Euch, mir eine Rose mitzubringen. Diese Blume liebe ich leidenschaftlich...« (596). Die Märchenerzählerin kommentiert diese zivilisierte Balancekunst: »Das bedeutete gehorchen und gleichzeitig begehren, daß er (der Vater, G. Oe) für sie (Belle, G. Oe.) keine Ausgaben mache.« (597). Wie sich später herausstellen sollte, war dieser Blumenwunsch, dieses, in den Augen der spöttischen Schwestern, als »Grille« einzustufende Begehren folgenreich. Die Reise des Vaters war vergeblich. Bei der Rückfahrt gerät er in einen Schneesturm, bis er völlig ermattet überraschend ein geheimnisvolles Schloss erreicht, in dem ihm alle erdenklichen Stärkungen gereicht werden, ohne dass er einen Gastgeber oder wenigstens eine menschliche Person ausfindig machen kann. Diese geheimnisvolle Situation bringt den Kaufmann nach einiger Zeit auf den nicht unproblematischen Besitzergreifungsgedanken, das gesamte Schloss und seine unsichtbaren Geister seien für ihn und seine Familie da und gingen in seinen zukünftigen Besitz über. Prompt bricht er nach solchen Besitzergreifungsgedanken im Garten eine Rose, was keineswegs wie er sich glaubt rechtfertigen zu können »ein(en) leichten Verstoß« bedeutet, sondern eine symbolische Besitzergreifung. Die fatalen Folgen, das Auftauchen des Schlossbesitzers, eines grässlichen Monstrums, die Bedrohung des Rosenbrechers mit der Todesstrafe, die Möglichkeit der Kompensation durch das freiwillige Opfer einer seiner Töchter zeugt mit seiner eigenartigen Mischung aus Archaik und Modernität für die neuartige ästhetische Qualität des Feenmärchens. Auf der einen Seite wird das archaische Opferritual eines Kindes, das wir aus der Antike wie aus dem Alten Testament kennen, wachgerufen, auf der anderen Seite wird die Freiwilligkeit des Opfers verlangt und damit die autonome Entscheidungsfähigkeit des

modernen Subjekts, auch der Frau, dokumentiert. Die seltsame Forderung des Ungeheuers an den Vater, seinen Töchtern das monströse Aussehen des Schlossbesitzers präzise zu schildern »so wie es ist«, das Porträt also nicht wie beim Adel eher üblich zu beschönigen, zeugt im ästhetischen Bereich von der gewünschten Wahlfreiheit auch der Frau. Unsere These von der hier im Märchen aufgerufenen Autonomie des Subjekts im Sinne der aufklärerischen Maxime – »bediene dich deines Verstandes und bestimme über dich selbst« – scheint die »Fügsamkeit« zu widersprechen, mit der sich Belle dem Monster ausliefert. Auf dessen Frage: »Wohlan« »Was glaubt Ihr, wird aus Euch werden, wenn er (der Vater, G. Oe.) fort ist«, antwortet Belle anscheinend vergleichbar der Redeweise der Griseldis: »Was Euch beliebt, sagte sie, mein Leben gehört Euch, und blind beuge ich mich dem, was Ihr als mein Los bestimmen werdet« (613). Aber der Schein trügt. Denn die bedingungslose Unterwerfung gilt hinfort für beide zukünftigen Partner: der nächtlich erscheinende Traumliebhaber betont im entscheidenden Moment, dass sein zukünftiges Schicksal ganz allein Belle »in der Hand habe«. Belles Furcht vor der Gewalttätigkeit des Ungeheuers, vor seinem Zorn verliert sich im Verlauf der Erzählung. Es stellt sich heraus, dass mit Belle nicht nur ein »Musterbild hochherziger Frauen« (632) dargeboten wird, sondern mit dem Tier auch das Musterbild eines neuartigen Männerverhaltens. Dieser Mann ist nicht gewalttätig, sondern sanft, er ist nicht nur großzügig, geduldig, frei von Zorn und Affektausbrüchen, er ist bis zur Selbstaufgabe fähig, auf die Wünsche einer Frau sympathetisch einzugehen. Die Pointe des Märchens »Die Schöne und das Tier« ist, dass »unter einer garstigen Gestalt«, dessen Scheußlichkeit über alle Vorstellungen geht (610), sich eine »schöne Seele« verbirgt. Im Märchen »Die Schöne und das Tier« lässt sich eine Affektmodellierung und -korrektur sowohl des Mannes wie der Frau festmachen. Die Frau korrigiert ihren üblichen Blick auf die Äußerlichkeiten, die Gestalt, die galante Redeweise, sie vertraut nicht mehr allein dem äußeren Augenschein, sondern ihrer inneren Stimme. Der Mann verzichtet auf die Möglichkeit des direkten Zugriffs auf die Frau, er erkennt ihre Autonomie an und lernt ihre Wünsche nicht nur zu respektieren, sondern fast bis zur Selbstaufgabe ihnen zu willfahren. Das plumpe Tier, Mann, gibt, obwohl damit latent eine Todesgefahr für ihn verbunden ist, die Frau frei. Über einen längeren Zeitraum hinweg kann sie selbstbestimmt ihre Interessen verfolgen, – freilich mit dem erhofften Effekt einer umso stärker verinnerlichten Bindung der Frau an den Mann. Aus der Verbindung von »Selbstlosigkeit« und »Mitgefühl« *auf beiden Seiten* entsteht ein

neues Konzept von Liebe. Das unzivilisierte, plumpe und unvermittelte Begehren des Tieres im Manne, das in seiner allabendlichen Permanenzfrage zum Ausdruck kommt: »Seid Ihr willens, daß ich mit Euch schlafe?« (626), verbindet sich mit dem lieblichsten, artigsten, dem Traum einer Frau vom Manne näherkommenden Gespräch im Zeichen von Empfindungsfähigkeit und sozialer Verantwortung, ganz dem Programm der ›sensibilité‹ gemäß.<sup>18</sup>

### Anmerkungen

- 1 Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung*. Stuttgart 1988, S. 19.
- 2 Barchilon, Jean: *Le conte merveilleux français de 1690 – 1790*. Paris 1975, S. XIII; vgl. Baader, Renate: *Dames de lettres*. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ›modernen‹ Salons (1649 – 1698): Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d'Aulnoy. Stuttgart 1986, S. 230.
- 3 Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*. München 1964; vgl. Deulin, Charles: *Les Contes de Ma Mère l'oye Avant Perrault*. Genf 1969, S. 12 f.
- 4 Preisendanz, Wolfgang: »Dialog zwischen *Naïveté* und *Esprit du Monde* zu den *Histoires ou contes du Temps passé* von Charles Perrault«. In: *Französische Klassik*. Theorie. Literatur. Malerei (hrsg. von Fritz Nies/ Karlheinz Stierle). München 1985, S. 395 ff.
- 5 Zitiert nach Baader (wie Anm. 2), S. 236.
- 6 Zitiert nach Baader (wie Anm. 2), S. 236.
- 7 Zitiert nach Baader (wie Anm. 2), S. 235.
- 8 Gellert, Christian Fürchtegott: »Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen«. In: Gellert, Christian Fürchtegott: *Die epistolographischen Schriften*. Mit einem Nachwort von Reinhard M. G. Nickisch. Stuttgart 1971, S. 3.
- 9 Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de: »Die Schöne und das Tier«. In: *Das Kabinett der Feen*. Französische Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts (hrsg. von Friedmar Apel/ Norbert Miller). München 1984, S. 625.
- 10 Die Filiation des Griseldis-Stoffes von Petrarca und Boccaccios »Decamerone« bis zu Hans Sachs, Philippe de Mézières, Lafontaine untersuchen Paul Delarue und Marie-Louise Tenèze. In: Delarue, Paul/ Tenèze, Marie-Louise: *Le Conte Populaire Français*. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer. Paris 2000, S. 80; sowie Deulin (wie Anm. 3), S. 47 ff. Marc Soriano macht geltend, dass, obwohl Perrault Boccaccios »Decamerone« gekannt habe, er sich jedoch bei seiner Umschrift direkt auf ein ›livret de colportage‹ bezogen habe. In: Soriano, Marc: *Les Contes de Perrault*. Culture savante et traditions populaires. Paris 1968.
- 11 Zitiert wird nach der Reclamausgabe: Perrault, Charles: *Sämtliche Märchen*. Stuttgart 1986, S. 10 ff. Die Seitenzahlen im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 12 Baasner, Frank: *Der Begriff ›sensibilité‹ im 18. Jahrhundert*. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988.

- 13 Vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. Main 2. Aufl. 1983.
- 14 Gumbrecht, Hans Ulrich/ Reichardt, Rolf: »Philosophe, Philosophie«. In: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680 – 1820* (hrsg. von Rolf Reichardt/ Eberhard Schmitt). München 1985, S. 8.
- 15 L'Héritier de Villandon, Marie-Jeanne: »Die geschickte Prinzessin oder Abenteuer der Finette«. In: Apel/ Miller (wie Anm. 9), S. 111 ff.
- 16 Caylus, Claude-Philippe de: »Prinz Kurzbein und Prinzessin Zobel«. In: Hammer, Klaus (Hrsg.): *Französische Feenmärchen des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980, S. 387 ff.
- 17 Apel/ Miller (wie Anm. 9). Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 18 Jack Zipes vergleicht die beiden »La Belle et la Bête«- Fassungen der Mme de Villeneuve und Mme Leprince de Beaumont, »die 1740 und 1756 veröffentlicht wurden und als Endprodukte einer bestimmten Phase angesehen werden, unter dem Aspekt, dass beide »einen Diskurs über Werte, Normen und Klassenunterschiede im Hinblick auf Zivilität« darstellen.« Dabei vermag er zu zeigen, dass »nach Mme de Villeneuves Fassung von »La Belle et la Bête« (...) es keinen Raum mehr für einen kritischen Diskurs« gebe. Mit Mme de Beaumonts sechzehn Jahre später erschienenem Märchen werde »eine eindeutige Konstellation von klassischen Umgangsregeln und anständigem Benehmen für wohlerzogene Mädchen und Knaben festgesetzt.« In: Zipes, Jack (Hrsg.): *Über Märchen für Kinder von heute*. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion. Weinheim/ Basel 1983, S. 71 und S. 75.