

Zur poetologischen und intertextuellen Bedeutung der *Metamorphosen* des Apuleius für Jean de La Fontaine und Charles Perrault

Ute Heidmann (Lausanne)

Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula; sed astans ego non procul dolebam mehercules, quod pugillares et stilum non habebam, qui tam bellam fabellam praenotarem.

So erzählte dem gefangenen Mädchen die trunkene Alte in ihrem Wahn. Und wie ich nicht ferne dabeistand, tat es mir wahrhaftig leid, daß ich kein Notizbuch und keinen Stift hatte, um das artige Märchen-Histörchen aufzuzeichnen.¹

Mit diesem meta-narrativen Kommentar beendet der Esel Lucius seine Erzählung von Psyche. Sein Kommentar entbehrt nicht der Komik, wenn man daran denkt, daß auch das Vorhandensein von Stift und Tafel einem behuften Esel noch nicht das Schreiben ermöglicht. Dieser Satz am Ende der Geschichte erinnert vor allem an den originellen Kunstgriff des Autors der *Metamorphosen*, der darin besteht, dem Leser weiszumachen, daß die eben gelesene Geschichte von einem Esel der mündlichen Erzählung einer trunkenen Alten nachgeschrieben sei, die diese der von Räubern entführten jungen Braut Charite erzählt habe, um sie vom Schreien abzuhalten. Die „so schöne“ (*tam bella*) *fabella* von Psyche wird uns in der Tat über ein doppeltes Täuschungsmanöver vermittelt, denn es handelt sich natürlich weder um ein „Eselsmärchen“, noch um ein „Altweibermärchen“, sondern um eine sehr kunstvolle Textkomposition mit zahlreichen intertextuellen Bezügen nicht nur auf bekannte lateinische, sondern auch auf griechische Texte und Gattungsformen, die dem belesenen Apuleius sehr geläufig waren.²

¹ Brandt/Ehlers ⁴1989, 238f.

² Auf den grundsätzlich intertextuellen Charakter der *Metamorphosen* wird gleich zu Anfang verwiesen: es handle sich um eine „Geschichte nach dem Griechischen“ (*fabulam Graecanicam incipimus*), Brandt/Ehlers ⁴1989, 6f. Allgemein zum intertextuellen Charakter der *Metamorphosen* vgl. u.a. Münstermann 1995. Zu Amor und

Szenographie, Gattungsexperiment und Dialogizität

Der lateinische Autor greift hier auf ein literarisches Verfahren zurück, das ich eine Szenographie mit Täuschungseffekt³ nennen möchte. Apuleius verbindet diese Szenographie mit einem weiteren literarischen Verfahren, das ich als Gattungsexperiment bezeichne: auch dieses ist meines Erachtens nach in seiner Bedeutung für die Gattungsgeschichte der Märchen noch unzureichend erforscht. Als Binnenerzählung der *Metamorphosen* ist die *fabella*⁴ von Psyche ja nur eine von sehr unterschiedlichen Geschichten, aus denen Apuleius im ersten Satz der *Metamorphosen* den bunten Kranz von *varias fabulas* „in milesischem Stil“ zu flechten verspricht.⁵ Die konstitu-

Psyche vgl. besonders Fehling 1977, der die epistemologischen und methodologischen Fehler der folkloristisch ausgerichteten Forschung aufzeigt, die davon ausgeht, daß es sich tatsächlich um ein „Volksmärchen“ des sogenannten Märchentyps AT 425 handelt. Dadurch wurde der Blick auf die poetologische und intertextuelle Bedeutung nicht nur der *fabella*, sondern auch der *Metamorphosen* als Ganzes auf lange Zeit verstellt. Zu diesem epistemologischen und methodologischen Problem der Märchenforschung allgemein vgl. Heidmann 2010a.

³ Den Begriff der „Szenographie“ verwende ich mit Bezug auf die von Maingueneau vorgeschlagenen Konzepte der «scénographie» und der «scène de parole» bzw. «scène de l'énonciation» (Maingueneau 2004, 190-246), das ich im Folgenden mit „Redebühne“ übersetze. Zur der Verbindung des von mir vorgeschlagenen Konzepts der „Szenographie mit Täuschungseffekt“ mit dem von der Kunstgeschichte definierten Begriffs des «trompe-l'œil», den ich in meinen französischsprachigen Arbeiten verwende, vgl. Heidmann 2010b, 54-80 und 2011.

⁴ Ich übernehme hier und im Folgenden die Gattungsbezeichnungen jeweils kursiv gesetzt in der Originalsprache – so *fabella*, den von Apuleius verwendeten Diminutiv von *fabula*, für die Erzählung von Psyche. Die Tatsache, daß in der Forschung gemeinhin vom „Märchen“ der Psyche die Rede ist, täuscht meines Erachtens darüber hinweg, daß der Begriff *fabella* in den *Metamorphosen* eine Bedeutung zukommt, die mit dem im Kontext der deutschen Romantik geprägten Gattungsbegriff des „Märchens“, nicht deckungsgleich ist. Tatsächlich erschafft jede Kultur und jede Epoche ihre eigenen Gattungsformen und ein eigenes Gattungssystem und definiert damit auch die Funktionen der einzelnen Gattungen im Verhältnis zueinander jeweils anders.

⁵ *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram ...* („Nein, ich will dir hier in milesischem Stil einen bunten Kranz von Geschichten flechten ...“), Brandt/Ehlers ⁴1989, 6f. Es handelt sich hier um die von Apuleius selbst vorgeschlagene, also auktoriale Gattungsbezeichnung der *Metamorphosen*, die ich für besonders wichtig halte für den hier untersuchten Zusammenhang und die ich der

tive Verschiedenartigkeit der in den *Metamorphosen* erzählten Geschichten erscheint paradigmatisch schon darin, daß Apuleius die „so schöne“ *fabella* von Psyche eng an die tragisch endende *historia* der Charite bindet und damit das fabulöse mit dem historischen Erzählen (das sich als faktuell ausgibt) in einen bedeutungsvollen Zusammenhang bringt. Bemerkenswert ist dabei, daß Apuleius bei der erzählerischen Vermittlung der *historia* der Charite ebenfalls auf die Szenographie des zuhörenden und schreibenden Esels, also auf einen fabulösen Vermittler, zurückgreift.

Für die Erzählung der *fabella* der Psyche setzt Apuleius, wie schon gesagt, eine doppelte fiktive Vermittlerinstanz ein, den Esel Lucius und die alte trunkene Dienerin der Räuberbande, in deren Gewalt beide stehen, ebenso wie Charite selbst, der die *fabella* erzählt wird. Auf der Redebühne der *fabella* befinden sich also, gemäß der von Apuleius erdachten Szenographie, sowohl der unbemerkt zuhörende Lucius als auch die erzählende Alte und die zuhörende und angesprochene Charite, der gelegentlich auch das Wort erteilt wird. Auf der Redebühne der *historia* von Charite hingegen ersetzt Apuleius die trunkene Alte durch einen jungen Diener der Charite, dessen mündliche Erzählung der Esel Lucius in folgender Situation gehört zu haben vorgibt:

Is de eius exitio et domus totius infortunio mira ac nefanda ignem propter adsidens inter conservorum frequentiam sic annuntiabat.

Der wußte von ihrem Ende und dem Unglück des ganzen Hauses unvermutet Entsetzliches zu berichten, indem er sich zum Feuer setzte und unter der versammelten Menge seiner Mitknechte zu erzählen begann.⁶

Wie die Redebühne der *fabella*, wird auch die der *historia* genau beschrieben. Wie in dem oben zitierten Kommentar zur *fabella*, versäumt es Apuleius auch hier nicht, auf den Unterschied von mündlichem Erzählen und nachträglicher Niederschrift hinzuweisen. So läßt er den Diener erklären:

nachträglichen lektorialen Gattungsbezeichnung seiner Werkes als „antikem Roman“ vorziehe. Zu der hoch komplexen Struktur der *varias fabulas* mit ihren zahlreichen Binnenerzählungen, vgl. Núñez 2013.

⁶ Brandt/Ehlers ⁴1989, 292f.

sed ut cuncta noritis, referam vobis a capite quae gesta sunt quaeque possint merito doctiores, quibus stilos Fortuna subministrat, in historiae specimen chartis involvere.

Aber damit ihr alles erfahrt, will ich euch von Anfang an berichten, was geschehen ist und was sehr wohl gelehrtere Männer, denen die Bestimmung den Stift in die Hand gibt, als Mustergeschichte zu Papier bringen könnten.⁷

Auch hier erhält der meta-narrative Kommentar einen ironischen Hinweis auf den vermeintlichen Zuhörer und Aufschreiber in der Esels-haut, dem ja die Rolle solcher „gelehrteren Männer“, aus der gehörten Geschichte ein *exemplum*, eine „Mustergeschichte“ (*historiae specimen*) zu machen, in dem Moment, wo wir sie lesen, bereits zugefallen ist.

Mit der komischen Assoziation des Esels als gelehrtem Historiographen bzw. des Historikers als Esel weist Apuleius seine Leser nochmals auf seinen doppelten literarischen Kunstgriff und sein strategisches Täuschungsmanöver hin und führt gleichzeitig eine neue Dimension in sein komplexes Gattungsexperiment ein. Er erhebt hier den Anspruch auf realitätsbezogenes Erzählen mit exemplarischer Funktion auch für eine mit einem fiktiven Vermittler besetzte Redebühne und damit auch den Anspruch fabulösen Erzählens selbst auf realitätsbezogenen und moralischen Wahrheitsgehalt. Auch diese Dimension wird zum konstitutiven Gattungsmerkmal der Märchen, wie wir am Beispiel Perraults sehen werden.

Apuleius' geniale Erfindung einer solchen komplexen Szenographie und Redebühne mit Täuschungseffekt wie auch sein Experimentieren mit verschiedenen Gattungsformen und Erzählweisen (das er sicher auch Ovids *Metamorphosen* verdankt) hat meines Erachtens nach auf zahlreiche wichtige Märchen- und Novellensammlungen gewirkt. Die Technik, Wundermärchen und Schreckensgeschichten einer grausamen sozialen Realität bedeutungsvoll miteinander zu verflechten, kennzeichnet die Werke von Boccaccio, Straparola, Cervantes, Basile und Perrault bis hin zu Wieland und den Brüdern Grimm. Diese Autoren erfinden zudem ähnlich komplexe Szenographien, indem sie die doppelte Täuschungsstrategie des Apuleius und seine meta-narrativen Kommentare auf erfinderische Weise umgestalten und in kunstvolle Kompositionen scheinbar unabhängiger, aber dennoch bedeutungsvoll miteinander verflochtener Geschichten, Gat-

⁷ Brandt/Ehlers ⁴1989, 292f.

tungsformen und Erzählweisen einbinden, die fabulöses und historisches Erzählen miteinander verbinden und Anspruch auf moralischen und historischen Wahrheitsgehalt erheben.⁸ So setzt Cervantes, dessen *Novelas ejemplares* von 1613 aus dem intensiven Dialog mit Apuleius' *Metamorphosen* entstehen, eine solche bedeutungsvolle Verflechtung von realitätsbezogenem und fabulösem Erzählen ins Werk, indem er in der zehnten und letzten "novela" zwei sprechende Hunde auf eine Redebühne stellt, die in der vorletzten neunten realitätsbezogenen verankert ist.

Eng verbunden mit Szenographie und Gattungsexperiment ist noch ein drittes literarisches Verfahren der *Metamorphosen*, das für die Gattungsgeschichte des Märchens bedeutsam werden wird und das ich als intertextuelle Dialogizität bezeichnen möchte. Tatsächlich lassen sich viele der von Apuleius auf verschiedenen Redebühnen vermittelten *fabulas varias* als intertextuelle Antworten⁹ sowohl auf philosophische und literarische Texte aus der griechischen und lateinischen Literatur lesen, als auch auf gängige religiöse und juristische Diskurse, die Apuleius ja besonders geläufig waren. Diese intertextuelle und interdiskursive Dialogizität lädt den lateinischen Text semantisch auf und verleiht ihm eine hohe Suggestionskraft, die ihre Wirkung auf so belesene Autoren wie La Fontaine und Perrault nicht verfehlt hat. Tatsächlich antworten sie regelrecht auf den lateinischen Text, sowohl auf der Ebene der Szenographie, als auch auf der des Gattungsexperiments und des intertextuellen Dialogs, wie ich im Folgenden anhand einiger Beispiele zeigen möchte.

⁸ Zum Konzept einer solchen textuellen Nachbarschaft und Kohäsion verschiedener Geschichten innerhalb eines Bandes (das wir auf Französisch «co-textualité» nennen), vgl. die diesbezüglichen Untersuchungen zu Perrault in Heidmann/Adam 2010, 220-234.

⁹ Die Begriffe des intertextuellen Dialogs (bzw. der intertextuellen Dialogizität) und der intertextuellen Antwort, die ich in meinen französischsprachigen Untersuchungen als «dialogue intertextuel» und «réponse intertextuelle» entwickelt und verwendet habe, scheinen mir der Dynamik dieses Verfahrens besser gerecht zu werden als der statische Begriff der Intertextualität. Wird letztere noch oft mit der Idee von einseitigem Einfluß oder plagiatverdächtiger Nachahmung verbunden, so ermöglichen die Begriffe von Dialog und Antwort das Verständnis von Intertextualität als dynamischem und wechselseitigem Austausch, in dem eine Aussage auf einen Sinnvorschlag einer vorangegangenen Aussage antwortet und neue Sinndimensionen einbringt.

Von der Räuberhöhle zu den Gärten von Versailles

In zahlreichen bildlichen Darstellungen der Renaissance wird die geniale Szenographie, die Apuleius für die Geschichte der Psyche erfunden hat, genau dargestellt: das ist der Fall für den Psyche-Zyklus des Maître au Dé von 1531, der unzähligen Reproduktionen in ganz Europa jahrhundertlang als Vorlage diente. Auf der ersten der insgesamt 32 Abbildungen¹⁰ ist folgende Szene zu sehen:



Im Bogen des Gewölbes vor dem Eingang zu der Räuberhöhle sieht man die alte Dienerin der Räuber, die sich mit der Spindel in der erhobenen Hand der offensichtlich niedergeschlagenen Charite zuwendet. Auf der linken Seite des von einer Stützmauer gebildeten Rahmens, „nicht weit“ von der Alten, wie der einleitend zitierte Text sagt, steht der Esel Lucius mit hoch aufgestellten gespitzten Ohren in der Haltung des Zuhörers. Der

¹⁰ Diese Darstellung befindet sich u.a. im Katalog der Ausstellung «Psyché au miroir d'Azay» (Mailho-Daboussi/Béline-Droguet/Croquet 2009, 107). S. dort auch Grivel 2009.

bildende Künstler gibt ihm hier genau den Platz, den Apuleius ihm auf der Redebühne der *fabella* von Psyche zuteilt: als Mitspieler der Handlung und als deren fiktiver Vermittler befindet er sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der eingerahmten Erzählszene. In dieser Position unterscheidet er sich deutlich von dem eingeschlafenen Hund zu Füßen der Alten, den der Künstler ganz innerhalb der fiktiven Erzählszene situiert.¹¹

Die genaue bildliche Darstellung dieser suggestiven Redebühne war, ebenso wie die dort erzählten Episoden der abenteuerlichen Geschichte der schönen Psyche selbst, die auf den restlichen 31 Tafeln des Zyklus mit der gleichen Aufmerksamkeit für die Details des lateinischen Textes dargestellt sind, durch seine vielfältigen Reproduktionen auf Glasfenstern, Stichen, Gemälden und Gebrauchsgegenständen aller Art weit verbreitet. Sie war auch auf dem ersten der berühmten Wandteppiche des Zyklus «L'Histoire de Psyché» zu sehen, die François der Erste bei flämischen Künstlern nach den Stichen des Maître au Dé in Auftrag gab. Diese kostbaren großen Wandteppiche waren auch in der Regierungszeit Ludwigs des Vierzehnten wichtiger Bestandteil der Hofdekoration der Dynastie der Bourbonen,¹² die sich mit Vorliebe der griechisch-römischen Mythologie zu ihrer Selbstdarstellung bediente.

Im ersten Jahrzehnt der Alleinherrschaft des noch jungen Sonnenkönigs bemühte sich der schon als Fabeldichter berühmte Jean de la Fontaine darum, die lateinische *fabella* von Psyche und ihre suggestiven Bilder auch literarisch in den höfischen Kontext des Ancien Régime einzuschreiben. Im Jahre 1669 erschienen *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, sein als «roman» bezeichnetes Werk, das den lateinischen Text des Apuleius umschreibt, um aus seinem vermeintlichen Esels- und Altweibermärchen das zu machen, was La Fontaine in seiner Vorrede ein «conte galant», ein „galantes Märchen“, nennt. Geschickt versetzt er die Redebühne von der Räuberhöhle in die eben entstehenden prachtvollen Anlagen von Versailles und ersetzt die erzählende Alten und den zuhörenden Esel durch eine

¹¹ Cervantes wird sich in seinem die *Novelas ejemplares* von 1613 abschließenden *Coloquio de los perros* dieses Hundes erinnern und ihm anstelle des Esels das Wort erteilen für einen Dialog mit einem anderen Hund, wie bereits oben erwähnt.

¹² Vgl. Vittet 2009. Einen sehr interessanten Überblick über die *fabella* der Psyche in den europäischen Literaturen und Künsten findet sich bei Gély 2009; allgemeiner zur Erfindung des „Mythos“ der Psyché, s. auch Gély 2006.

Gruppe von vier Freunden. Einer von ihnen, nach Colonna Poliphile genannt (in dem der vielseitige La Fontaine selbst zu erkennen ist), liest den anderen seine „galante“ Umschreibung der lateinischen *fabella* auf einem Spaziergang durch Versailles etappenweise vor. Die drei Freunde beschränken sich nicht auf das Zuhören, sondern kommentieren das Gehörte jeweils im Sinne ihrer unterschiedlichen ästhetischen Auffassungen in Bezug auf Stil und antike und moderne Gattungsproblematik. Gleichzeitig bringen sie die Episoden der Geschichte der sterblichen Psyché und ihres heimlichen göttlichen Liebhabers Cupidon in einen bedeutungsvollen Zusammenhang mit den jeweils auf dem Spaziergang besichtigten Orten des galanten Hoflebens Ludwigs des Vierzehnten. In dem mit sadistischen Zügen versehenen Cupidon, der (im bezeichnendem Gegensatz zu dem lateinischen Cupido) die von ihm verführte Psyché seiner grausamen Mutter Venus selbst ausliefert, lassen sich von eingeweihten Lesern die Züge und die Willkür des jungen Alleinherrschers, in der naiven Psyché die von seiner Mutter und seiner Gattin gequälte Louise de La Vallière erkennen, ein junges Mädchen von bescheidenem Landadel, das der Sonnenkönig zu seiner außerehelichen Geliebten erkoren hatte.

Zwei Jahre nach seinem Erscheinen wurde La Fontaines «conte galant» von Molière, Corneille und Lully zu einem spektakulären Hofballett umgearbeitet, in dem der Sonnenkönig die Rolle des Cupidon und seine Geliebte die der Psyché tanzten. Drei Jahre später wurde Louise de Vallière, mit der Ludwig der Vierzehnte zwei Kinder hatte, zugunsten von Madame de Montespan, seiner neuen Leidenschaft, ins Kloster abgeschoben.¹³ Das war offenbar kein Grund, auf die geniale *fabella* und auf ihr märchenhaftes Dekor zu verzichten. Im Jahre 1678 wurde sie von Lully in eine aufwendige Oper verwandelt und erschien wieder auf den luxuriösen Bühnen des göttergleichen Sonnenkönigs, der inzwischen eine andere sterbliche Schöne mit seiner königlichen Galanterie beglückte und quälte.

Mit der geschickten Umgestaltung der Szenographie des Apuleius zu einer beweglichen und mondänen Redebühne machte La Fontaine die spielerische Ambivalenz, die er in seinen Boccaccio und Ariost umschreibenden «contes frivoles» zur Meisterschaft gebracht hatte, auch zum tra-

¹³ Vgl. dazu Craveri 2007, 193-219.

genden Darstellungsprinzips des französischen «conte galant».¹⁴ In seinem Vorwort begründet er sein Vorgehen folgendermaßen:

Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là je considère le goust du siècle: or après plusieurs expériences il m'a semblé que ce goust se porte au galant et à la plaisanterie: non que l'on méprise les passions; bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un Roman, dans un Poëme, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leur absence; mais dans un conte comme celui-cy, qui est plein de merveilleux à la vérité ... et propre à amuser les enfans, il a falu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin; il a falu chercher du galant et de la plaisanterie: quand il ne l'auroit pas falu, mon inclination m'y portoit, et peut-estre y suis-je tombé en beaucoup d'endroits contre la raison et la bien-séance.

Mein wichtigstes Ziel ist es immer zu gefallen: um das zu erreichen, berücksichtige ich den Geschmack des Jahrhunderts; nun schien es mir, nach mehreren Versuchen, daß dieser Zeitgeschmack das Galante und die „Plaisanterie“ bevorzugt: nicht daß man die Leidenschaften verachtet; davon ist man weit entfernt und wenn man diese nicht in einem Roman, einem Gedicht oder einem Theaterstück findet, beschwert man sich darüber: aber in einem Märchen wie diesem, das wirklich voll von Wundern ist ... und dazu geeignet, Kinder zu unterhalten, da mußte ich von Anfang bis zum Ende schäkern und scherzen;¹⁵ und wenn man es besser nicht getan hätte, so brachte mich meine Veranlagung dazu und vielleicht habe ich vielerorts gegen Vernunft und Anstand verstoßen.¹⁶

Die Eselshaut als Schutzmantel

Als Charles Perrault fast fünfundzwanzig Jahre später seine berühmten Vers- und Prosamärchen erfindet und veröffentlicht, gilt die lateinische *fabella* von Psyche noch immer als das maßgebende antike Gattungsmodell. La Fontaine hingegen wird nicht mehr für seine ambivalenten «contes

¹⁴ Vgl. dazu Heidmann 2010b, 65-69. 91-102. 119-122.

¹⁵ Alle Übersetzungen der zitierten französischen Texte sind die meinen. Der französische Begriff «badiner» ist schwer mit einem einzigen Wort zu übersetzen: wörtlich bedeutet er „unverbindliches Dahinreden“, hat aber bei La Fontaine die Konnotation von „schäkern“ und „scherzen“, die ich hier vorschlage.

¹⁶ De La Fontaine [1669], 60. Die Ausgabe von M. Jeanneret druckt zwar die Originalausgabe von 1669 ab und behält das von la Fontaine gewählte «Psyché» bei, ändert diese Schreibweise jedoch im Titel der Taschenbuchausgabe zu dem geläufigeren «Psyché» ab. Ich selbst bleibe im F. bei Psyché, wenn es sich um La Fontaines Text handelt, auch um sie von der Psyche des Apuleius zu unterscheiden.

galants» und «contes frivoles» gefeiert, die zum französischen Modell der Gattung geworden waren: unter der Herrschaft der strengen Madame de Maintenon wird er zur Buße gedrängt. Er stirbt im Jahre 1695. In seinem Nachruf auf den berühmten Kollegen analysiert Perrault scharfsinnig die Wirkung seiner Schreibweise, die La Fontaine selbst als «badinage» („leichtes Dahinreden“) bezeichnet hatte. Sein wechselhafter Stil («style varié») amüsiere zwar die Leser, da er ständig neue Überraschungen biete, doch könne er leicht „degenerieren“ und „eine ganz entgegengesetzte, vom Autor selbst nicht erwartete, Wirkung erzeugen“ («dégénérer en mal et faire un effet tout contraire à celui que l’auteur en attend»).¹⁷ Die „lebhaften Bilder der Liebe“ machten La Fontaines Texte tatsächlich zu „höchst gefährlichen Lektüren für die Jugend“, obwohl „niemand je auf anständigere Weise von unanständigen Dingen gesprochen habe als La Fontaine“ («les images de l’amour y sont si vives qu’il y a peu de lectures plus dangereuses pour la jeunesse, quoique personne n’ait jamais parlé plus honnêtement des choses déshonnêtes»).¹⁸ Tatsächlich hatte La Fontaine durch seine intertextuellen Veränderungen der Cupido-Figur zwar indirekt auf den problematischen Machtmißbrauch des sadistischen, göttergleichen Louis-Cupido an der „sterblichen“ Louise-Psiché hingewiesen, doch davon durch den scherzhaften und frivol-ambivalenten Stil gleichzeitig wieder abgelenkt. La Fontaine selbst hatte im Vorwort seinen Lesern lebhaft davon abgeraten, seine Umgestaltung der *fabella* mit dem Text des Apuleius zu vergleichen:

Il seroit long et mesme inutile, d’examiner les endroits où j’ai quitté mon Original, et pourquoy je l’ay quitté. Ce n’est pas force de raisonnement qu’on fait entrer le plaisir dans l’âme de ceux qui lisent

Es wäre umständlich und sogar ohne Nutzen, die Stellen zu untersuchen, an denen ich mein Original verlassen habe und warum ich es verlassen habe. Denn mit Argumentieren schafft man es nicht, in der Seele der Leser Vergnügen auszulösen¹⁹

Perrault stellt sein Gattungsexperiment und seine eigene Umgestaltung des «conte ancien» nunmehr unter ein ganz anderes Zeichen. Ihm geht es

¹⁷ Perrault [1696], 215.

¹⁸ Perrault [1696], 214f.

¹⁹ La Fontaine 1991, 55.

nicht mehr darum, scherzhaft erotisierte Ambivalenz zu erzeugen und seine Leser von dem aufschlußreichen Vergleich mit dem lateinischen Inter-text abzuhalten. Perrault wird ganz im Gegenteil seine Leser zu einem solchen Vergleich anregen und so seinen jungen Lesern und besonders den von ambivalenten Freiern bedrängten Leserinnen sehr nützliche Einsichten zu vermitteln suchen.

Seinen 1694 erschienenen Band *Griselidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules* hatte Perrault bereits als Antwort auf La Fontaines *Contes et Nouvelles en vers* und auf dessen galante Umschreibung der *fabella* von Psyche verfaßt. In seiner programmatischen Vorrede antwortet er auf La Fontaines gattungstheoretische Überlegungen zum Unterschied von «nouvelle» und «conte» und entwickelt eine ganz andere und entschieden moderne Art, gleichzeitig das antike und das französische Gattungsmodell umzugestalten. Auf Boccaccios Erzählung von Griselda, der letzten «novella» des *Dekameron*, dessen obszöne Aspekte La Fontaine ausgiebig für seine Boccaccio und Ariost nachempfundenen «contes» und «nouvelles» genutzt hatte, antwortet Perrault mit *Griselidis, nouvelle*, die sich gleichzeitig noch auf die in der «Bibliothèque bleue» weit verbreitete Fassung von Petrarcas lateinischer Umschreibung des Textes von Boccaccio bezieht. Mit seinem «conte de Peau d'Asne» spielt Perrault deutlich auf den Erzähler der *Metamorphosen* an, der die Welt in seiner „Eselshaut“ («peau d'asne») erlebt, sowie auf die Umbenennung des Werkes durch Augustinus zum *Goldenen Esel*.²⁰ Die Bezeichnung «conte de peau d'asne» („Eselmärchen“) war in der französischen Umgangssprache schon früh zum Synonym für «conte de vieille» („Altweibermärchen“) geworden, ohne daß der Bezug zu Apuleius dabei bewußt geblieben war. Perrault belebt den intertextuellen Bezug zu Apuleius wieder, indem er die Geschichte eines «Peau d'Asne» genannten jungen Mädchens schreibt. In seinem modernen Märchen wird der Gold produzierende Esel eines Königs geschlachtet und die Eselshaut seiner Tochter von einer Fee zum Schutz übergehängt, damit sie den inzestuösen Begierden ihres Vaters entfliehen kann. Geschickt nimmt Perrault für sein eigenes modernes Märchen die Episode der Flucht der Charite auf und arbeitet die grauenvolle Androhung der Räuber, das wieder eingefangene Mädchen lebendig in die Eselshaut des geschlachteten Esels

²⁰ Meines Wissens nach hat die Perrault-Forschung auf diesen wichtigen intertextuellen Bezug noch nicht aufmerksam gemacht.

einzunähen und in der Sonne verschmachten zu lassen, auf bedeutungsvolle Weise um.²¹ Das junge Mädchen wird in Perraults modernem Märchen nicht durch den Esel und in ihm zu Tode gebracht oder zumindest damit bedroht: Die Eselshaut wird hier ganz im Gegenteil zum Schutzmantel umfunktioniert, der es vor einer letztlich noch grauenhafteren Nachstellung bewahrt, denn ihr Verfolger ist nicht ein Räuber, sondern ihr eigener Vater. Perraults besondere Art, den *Goldenen Esel* (und dessen Eselshaut) intertextuell zu verwenden, zeugt auch auf metapoetischer Ebene von einer ganz neuen Art und Weise, mit einem antiken Text und Gattungsmodell umzugehen. In dem Streit, der als «Querelle des Anciens et des Modernes» in die französische Literaturgeschichte eingegangen ist, verzichtet Perrault als Anhänger der «Modernes» keineswegs, wie m.E. oft fälschlich behauptet wird, auf den intertextuellen Dialog mit antiken Texten, sondern erarbeitet eine ganz neue und originelle Art und Weise, sich auf diese zu beziehen.²² Diese werden von ihm nicht, wie von Nicolas Boileau, dem Chefideologen Ludwigs des Vierzehnten und Anführer der Anciens vorgeschrieben, zur Glorifizierung der Macht und Machthaber, sondern ganz im Gegenteil zur verschlüsselten Kritik an ihr verwendet.

Dazu erfindet Perrault neuartige intertextuelle Verfahren, die es ihm erlauben, die bekannte lateinische *fabella* und auch die ebenso bekannte italienische Geschichte von Griselda auf höchst originelle Weise umzugestalten und in den sprachlichen, kulturhistorischen und politischen Kontext des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts einzuschreiben. Ironisch und kritisch versetzt er die Schäferin Griselidis, die von ihrem sadistischen adligen Ehemann gequält wird und die von ihrem Vater bedrängte Peau d'Asne in den Kontext des Ancien Régime, in dem das tyrannische Gehabe adliger und königlicher Machthaber wohl bekannt war. Im differenzierenden intertextuellen Bezug auf die italienische «novella» zum einen und die *fabella* des Apuleius zum anderen kann Perrault so unbehelligt Regimekritik üben, die auf diese Weise der Zensur entgeht, von einem genauen Leser,

²¹ Vgl. Brandt/Ehlers ⁴1989, 249. Auch dieser wichtige intertextuelle Bezug auf die *historia* der Charite ist in der Forschung m.E. noch nicht bemerkt worden. Er zeigt, daß Perrault über die *fabella* von Psyche hinausgelesen hat und die generische und thematische Verflechtung von *fabella* und *historia* in den *Metamorphosen* bemerkt hat.

²² Vgl. Heidmann 2010b, 142-149.

der die im Bezug auf die Intertexte angebrachten Veränderungen erkennt, jedoch verstanden wird. Diese Kritik bezieht sich sowohl in *Griselidis* als auch in *Peau d'Asne* auf die Willkür, mit welcher der Adel im Ancien Régime über das Leben und Schicksal junger Frauen verfügt. In seiner ebenfalls im Jahre 1694 erschienenen *Apologie des Femmes* kritisiert Perrault im Schutz eines fiktiven Gespräches zwischen Vater und Sohn die Rücksichtslosigkeit, mit der adlige Familien ihre Töchter ihren eigenen machtpolitischen und finanziellen Interessen zum Opfer bringen.

Apuleius' Esel und Perraults Sohn

In der programmatischen Vorrede zu seinen Verserzählungen bezeichnet Perrault die *fabella* von Psyche als «Fable en elle-mesme tres agréable & tres ingenieuse» („an sich sehr angenehme und sehr erfindungsreiche Geschichte“)²³ und analysiert die Erzählstrategie des lateinischen Autors genau: Apuleius ließe einen anderen, nämlich den in einen Esel verwandelten Lucius, erzählen, was dieser selbst von einer alten Frau gehört zu haben vorgibt («ce qu'il dit avoir entendu raconter par une vieille femme»)²⁴. Wenig später erfindet er selbst eine Szenographie, die der von Apuleius in mancher Hinsicht ähnelt, sich aber gleichzeitig in bezeichnender Weise von ihr unterscheidet. Er verfertigt ein handgeschriebenes, in rotes Leder gebundenes Prachtmanuskript, auf dessen erster Seite man den Titel *Contes de ma Mere L'Oye* (wörtlich: *Märchen meiner Mutter Gans*) liest. Das «Dictionnaire de l'Académie françoise» von 1694 definiert diese eigentümliche Gattungsbezeichnung folgendermaßen:

Le vulgaire appelle *Conte de vieille, conte de ma mere-L'oye, conte de la cigogne, à la cigogne, contes de peau d'asne*, des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants.

Im Volksmund nennt man „Altweibermärchen“, „Mutter-Gans-Märchen“, „Storchenmärchen“, „Eselsmärchen“ die lächerlichen Geschichten, mit denen alte Leute die Kinder unterhalten und amüsieren.²⁵

²³ Perrault [1694] 1695, Vorrede [4].

²⁴ Perrault [1694] 1695, Vorrede [2].

²⁵ Coignard 1694, 239.

Perrault schreibt fünf Geschichten in dieses Prachtmanuskript, das er der hochadligen, im Jahre 1695 neunzehnjährigen Nichte Ludwigs des Vierzehnten, Elisabeth-Charlotte d'Orléans, mit einem vorangestellten Widmungsbrief (*Epître à Mademoiselle*) zueignet. Noch konnte niemand wissen, daß diese Geschichten ebenso berühmt werden sollten wie die *fabella* von Psyche, auf die sie sich intertextuell beziehen. Jeder ist eine farbige Vignette vorangestellt und wird im Untertitel nochmals ausdrücklich als «conte» bezeichnet. Sie folgen einander in einer Ordnung, die sich für den intertextuellen Bezug auf die *fabella* als bedeutungsvoll erweist: *La Belle au bois dormant*, *Le petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Chat botté ou le Maître Chat*, *Les Fées*.²⁶

Der Widmungsbrief an Mademoiselle trägt die Initialen P.P., die in der zwei Jahre später gedruckten Fassung zu P. Darmancour ausgeschrieben werden. Das ist der Name, unter dem der zu dieser Zeit neunzehnjährige Sohn von Charles Perrault, Pierre Perrault Darmancour, im Regiment des Dauphins dient. In dem Widmungsbrief stellt sich der Unterzeichnende jedoch selbst als Kind dar:

On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ayt pris plaisir à composer les contes de ce recueil, mais on s'étonnera qu'il ayt osé vous les présenter ...

Man wird es nicht seltsam finden, daß ein Kind Vergnügen daran gefunden hat, die Märchen dieses Bandes zu schreiben, aber man wird sich darüber wundern, daß es gewagt hat, Ihnen dieselben zu präsentieren.²⁷

Mit diesem offensichtlichen Paradox, das der Leserschaft der höfischen Gesellschaft, in der jeder den anderen und dessen Familienverhältnisse kennt, sicher nicht entgangen ist, gelingt dem Akademiker ein folgenreiches, doppeltes literarisches Täuschungsmanöver. Er präsentiert seine Texte nicht nur als Pseudo-„Altweibermärchen“, sondern gleichzeitig auch als pseudo-naive „Kindermärchen“ und variiert so auf geschickte und folgenreiche Weise das doppelte Täuschungsmanöver des Apuleius. Er ersetzt

²⁶ Perrault wird die Texte in derselben Reihenfolge mit einigen Veränderungen und Erweiterungen in den gedruckten Band von 1697 übernehmen, dort fügt er noch drei weitere hinzu: *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet la Houppe* und *Le Petit Poucet*.

²⁷ Perrault [1695], ohne Seitenangabe.

den Esel durch seinen eigenen Sohn als vermeintlichen kindlichen Vermittler und Aufschreiber von Geschichten, die dieser von einer zur «mère L'Oye» stilisierten Magd gehört zu haben vorgibt, wie Apuleius' Esel die *fabella* von der alten Magd der Räuberbande. Diesem Täuschungsmanöver sind viele spätere Leser und auch Forscher aufgelaufen, die sich nicht scheuen, den Sohn Perraults um mindestens zehn Jahre zu verjüngen, um die historische Realität in die fiktive Szenographie zu zwingen.²⁸ Zu den einflußreichsten Lesern und Autoren, die die pseudo-naive und pseudo-volkstümliche Szenographie der Perrault-Märchen beim Wort nahmen, gehören Jacob und Wilhelm Grimm, die in ihren *Kinder- und Hausmärchen* behaupten, Perrault habe seine Märchen aus „mündlicher Überlieferung“ genommen, „rein aufgefaßt“ und auch den „Kinderton“ getroffen.²⁹

Auf der ersten Seite des Prachtmanuskriptes für Mademoiselle befindet sich eine farbige Zeichnung, auf der die fiktive Redebühne Perraults bildlich mit einer Präzision dargestellt ist, die der gleichkommt, die auf dem weiter oben abgebildeten Stich des Maître au Dé zu sehen ist und die zum Vergleich mit dieser einlädt. Perrault läßt diese Zeichnung für die gedruckte

²⁸ So liest man noch in der von Helène Tronc verfaßten Einleitung einer gängigen Perrault-Ausgabe (Perrault 2003):

La plupart des contes de Perrault ont des sources orales, les contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes, le soir à la veillée. ... C'est dans ces contes populaires qui étaient racontés à la campagne que Perrault a trouvé la matière des siens. Il ne les a pas inventés, mais collectés. Peut-être avec l'aide de son fils, puis écrits.

Die meisten Perrault-Märchen haben mündliche Quellen, die Volksmärchen, die auf dem Land erzählt wurden, am Abend beim Feuer. ... In diesen auf dem Land erzählen Volksmärchen hat Perrault das Material für die seinen gefunden. Er hat sie nicht erfunden, sondern gesammelt. Vielleicht mit Hilfe seiner Sohnes, und dann aufgeschrieben.

²⁹ Grimm/Grimm [1856/1857], 3, 300. Bei ihnen handelt es sich m.E. um eine Strategie, die dazu dienen soll, die von ihnen geschaffene Gattungsform, die sie im Jahre 1812 als *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* auf den Markt bringen, zu legitimieren. Dasselbe gilt auch für den von zitierten Satz aus den *Metamorphosen*: *sed ego te narrationibus anilibusque fabulis protinus evocabo*, der von Apuleius der Alten in den Mund (und dem Esel in die Feder) gelegt wird, den sie jedoch wie einen direkten Beweis für die Existenz von Altweibermärchen zitieren (Grimm/Grimm [1856/1857], 3, 57. 273). Vgl. dazu Heidmann 2012 und Nùñez 2012.

Ausgabe von 1697 von Clouzier stechen. Dort steht sie als «frontispice» der Titelseite gegenüber. Die handgeschriebene Bezeichnung *Contes de ma Mère L'Oye* des Mansukriptes ersetzt Perrault nunmehr durch einen anderen Titel: *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez* (*Geschichten oder Märchen aus vergangener Zeit. Mit Moralitäten*).



HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMPS PASSE.
Avec des Moralitez.



A PARIS,
Chez CLAUDE BARBIN, sur le
second Peron de la Sain-
te-Chapelle, au Palais.
Avec Privilège de Sa Majesté.
M. DC. XCVIL

Das Bild zeigt einen Raum mit einer einfachen Holztüre, an der eine Tafel hängt mit der Aufschrift «Contes de ma Mère L'Oye». Die Szene zeigt eine weibliche Figur, die ihre Schürze und Holzschuhe als Magd ausweisen, auch sie hält, wie die vermeintliche Erzählerin der *fabella*, einen Spinnrocken in der Hand. Sie sitzt jedoch nicht mehr im Eingang zu einer Höhle sondern in einem geschlossenen Innenraum, einem offenen Kamin gegenüber, in dem ein Feuer brennt. Vor diesem sitzt auf einem einfachen Holzstuhl ein junger Mann mit Rock und Hut, der sehr gut neunzehn Jahre als sein könnte wie P. Darmencour, der die *Epître à Mademoiselle* unterzeichnet. Diesem wendet sich die Magd mit einem Spinnrocken in der Hand zu, und der junge Mann hört ihr so aufmerksam zu wie der Esel, der mit seinen großen aufgestellten Ohren am Rande der Redebühne des Apuleius steht. Im Unterschied zu diesem ist er hier jedoch nicht ein heimlicher Zuhörer sondern der direkte Adressat des Erzählten. Das Bild zeigt, was P. Darmancour in dem Widmungsbrief nicht explizit sagt, aber nahelegt, nämlich, daß er die Mademoiselle überreichten Texte von einer alten Magd

gehört habe, ebenso wie der Esel Lucius vorgibt, die *fabella* von Psyche von der Alten gehört zu haben. Die Tatsache, daß die Folkloristen und viele von diesen inspirierte Literaturwissenschaftler diese fiktive Szenographie Perraults bis heute für Realität und seine Märchen für echte „Altweibermärchen“ halten, erscheint im Vergleich mit der Szenographie des Apuleius in ironischem Licht, denn selten wagt man ja zu behaupten, die *fabella* von Psyche sei tatsächlich von einem Esel gehört und aufgeschrieben worden.

Zwischen dem jungen Mann und der Magd stehen ein junges Mädchen, dessen Frisur und Kleidung auf seine adlige Herkunft hinweisen und ein etwas jüngerer Knabe, die der spinnenden und erzählenden Magd offensichtlich sehr ergriffen zuhören. Im Vergleich der beiden Szenographien steht das junge Mädchen hier für Charite, von der der Esel Lucius sogleich bei ihrer Ankunft in der Räuberhöhle bemerkt hatte, daß sie „ein Fräulein von edler Erscheinung und, aus ihrer Damentracht zu schließen, eins der vornehmsten der Gegend“ war (*munitam uirginem filo liberalem et, ut matronatus eius indicabat, summam regionis*).³⁰ Sie hört der Magd hier jedoch nicht mit der Verzweiflung der Gefangenen zu und im Bewußtsein ihrer eigenen ausweglosen Situation zu wie Charite, sondern mit der Neugierde eines jungen Mädchens, das ein echtes Altweibermärchen zu hören scheint, eine jener „lächerlichen Geschichten“ («*fables ridicules*»), mit denen die Alten die Kinder zu unterhalten pflegen, wie es im oben zitierten «Dictionnaire de l'Académie» heißt. Im vergleichenden Bezug auf Charite als Adressatin der *fabella* kann man hier Elisabeth-Charlotte d'Orléans dargestellt sehen, als diese in einem Alter war, als ihr noch solche „lächerlichen Geschichten“ zur Unterhaltung erzählt wurden.³¹

Geschichten oder Märchen aus vergangener Zeit

Daß es sich bei den Geschichten, die der erwachsenen Mademoiselle als Prachtmanuskript im Jahre 1695 und als gedrucktes Buch im Jahre 1697

³⁰ Brandt/Ehlers ⁴1989, 152f.

³¹ In dem etwas jüngeren Knaben, der eine Miniatur des jungen Mannes am Kamin zu sein scheint (er trägt einen Hut und Mantel derselben Art), könnte Pierre Perrault Darmancour im Kindesalter dargestellt sein, um anzudeuten, daß ihm wie der Prinzessin als Kind lächerliche Altweibermärchen erzählt wurden.

präsentiert werden, nicht um wirkliche „Altweibermärchen“ und «*fables ridicules*» handelt, das zeigt die Titelseite, die der bildlichen Darstellung nunmehr direkt gegenübersteht. Die dort zu lesenden Geschichten werden nicht mehr als *Contes de ma Mère l'Oye* bezeichnet (dieses Gattungsetikett erscheint jetzt nur noch wie ein Zitat auf der Tafel an der Holztür), sondern als *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*. Es handelt sich hier um eine sehr viel komplexere, keineswegs „volkstümliche“, sondern auktoriale Gattungsbezeichnung, die auch in der Beziehung auf die *Metamorphosen* als *fabulas varias* unsere Beachtung verdient.

Die doppelte Bezeichnung der Texte als *Histoires ou contes du temps passé* lädt tatsächlich zu einer doppelten Leseart ein. Als «*histoires*» kann man sie als Erzählungen von Dingen verstehen, die tatsächlich geschehen sein können («*qui peuvent estre arrivées*»), wie Perrault in Bezug auf die als «*nouvelle*» bezeichnete Geschichte von Grisélidis betont hatte (und wie sie auch bei Apuleius als *historia* vorkommt). Als «*contes du temps passé*» sind sie gleichzeitig aber auch in Bezug auf „Märchen“ vergangener Epochen zu lesen, wie eben die antike *fabella* von Psyche oder auch Basiles «*cunti*» aus dem italienischen Barockzeitalter, die Perrault ebenfalls sehr gut kannte und intertextuell verarbeitete. Zu solchen «*contes du temps passé*» zählt er sicher auch La Fontaines «*conte galant*», das mit seinen Anspielungen auf das galante Abenteuer Ludwigs des Vierzehnten mit der jungen Louise de La Vallière in den sechziger und siebziger Jahren im Jahre 1695 bereits zur Vergangenheit gehört.

Eine genaue vergleichende Untersuchung der *Histoires ou contes du temps passé* mit diesen «*contes du temps passé*» bringt tatsächlich komplexe und höchst bedeutungsvolle intertextuelle Dialoge zutage.³² In den subtilen Unterschieden, die Perrault in Bezug auf beiden Intertexte anbringt, lassen sich deutliche Anspielungen nicht nur auf die vergangene Zeit, sondern auch auf die gegenwärtige Situation der Prinzessin lesen, und in ihnen eine deutliche und kritische Warnung vor den Gefahren, die in der heuchlerischen und machtbesessenen höfischen Gesellschaft des Ancien Régime auf sie (und andere junge Frauen) lauern und die zeigen, daß sie sich am

³² In der hier vorgelegten Untersuchung werde ich dieses Problem in der Folge wesentlich in Bezug auf Apuleius und nur ansatzweise auf La Fontaine behandeln. Mehr zu letzterem und auch zu Basiles «*cunti*» findet sich bei Heidmann 2011, 48-52 und 59-61.

Hof Ludwigs des Vierzehnten unter Verwandten und machtdurstigen Freiern nicht in besserer Gesellschaft befindet als Charite inmitten der Räuberbande.

Die *Epître à Mademoiselle* betont ausdrücklich die Komplexität dieser doppelt zu lesenden *Histoires ou contes du temps passé*, die sich von den gemeinen *Contes de ma Mère l'Oye* auch dadurch unterscheiden, daß sie geschrieben sind und mit besonderer Aufmerksamkeit nicht gehört, sondern gelesen werden müssen. Die Erzählungen, so einfach sie auch schienen, enthielten, wenn man sie nur aufmerksam untersuche, eine außerordentlich nützliche und zutreffende Lehre: «une Morale très-sensée». Dies lasse sich jedoch nur von den Lesern entdecken, die sie mit einem besonderen Grad von „Durchdringlichkeit“ lesen: «qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent».³³ Zu einer solchen „durchdringenden“ Lektüre lädt der Widmungsbrief die nunmehr erwachsene Prinzessin als emblematische Leserin und alle anderen Leser des später gedruckten Bandes ausdrücklich auf.

Auf dem Weg in die Unterwelt

Wie eine solche „durchdringende“ Lektüre der vermeintlich einfachen, pseudo-naiven und pseudo-volkstümlichen Texte funktioniert und welche nützlichen Erkenntnisse sie dem genau Lesenden einbringt, das zeigt der genaue Vergleich der *Histoires ou contes du temps passé* mit der *fabella* von Psyche, Modell par excellence des «conte du temps passé». Ein solcher sprach- und textnaher Vergleich macht sichtbar, daß Perrault seine drei ersten Prosamärchen – *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge* und *La Barbe bleue* – auf geniale Weise aus dem lateinischen Text regelrecht „bastelt“, indem er in einem komplexen Differenzierungsverfahren bedeutende Unterschiede in die berühmte Geschichte der Psyche einführt. Dabei geht er von der schwierigsten Aufgabe aus, die der schönen Sterblichen von der perfiden Venus auferlegt wird: dem Abstieg in die Unterwelt. Als Katabasis, von der nur Helden und Halbgötter wie Odysseus, Theseus oder Aeneas wieder zurückkehren, ist diese Episode bei Apuleius intertextuell stark aufgeladen und lädt zu weiterer Umgestaltung und Umschreibung geradezu ein. Psyche soll von der Göttin der Unterwelt, Proserpina, ein

³³ Perrault [1697], [3].

Gefäß mit einem Schönheitsmittel für Venus füllen lassen und ihr dieses zurückbringen. Dabei hat sie wesentlich drei Fallen zu umgehen. Sie muß die fatalen Parzen, die ihr den Lebensfaden abschneiden wollen, ignorieren: von dieser Episode geht Perrault aus, um *La Belle au bois dormant* zu schreiben, wie ich im Folgenden zeigen werde. Weiterhin muß Psyche den wütenden Höllenhund Cerberus auf dem Hin- und auf dem Rückweg mit je einem Grützekloß besänftigen: daraus entsteht *Le Petit Chaperon rouge*, wie ich andernorts gezeigt habe.³⁴ Zuletzt hat Psyche noch der Versuchung zu widerstehen, das Gefäß mit dem vermeintlichen Schönheitsmittel für Venus zu öffnen: von dieser Episode ausgehend erfindet er die Schreckensgeschichte *La Barbe bleue*, in dem der perfide Serienmörder seine neugierige Frau auf die Probe stellt.³⁵ So läßt Perrault seine drei weiblichen Protagonisten auf den Spuren ihrer intertextuellen Schwester Psyche wandeln und setzt sie wie diese lebensgefährlichen Prüfungen aus: sie bestehen sie jedoch, im bedeutsamen Unterschied zu Psyche, nicht mit demselben Erfolg. Eine genaue Untersuchung der intertextuellen Unterschiede macht es möglich, in den pseudo-naiven Märchen Perraults jene «morale très sensée» aufzuspüren, die die *Epître à Mademoiselle* den gründlichen Lesern der *Histoires ou contes du temps passé* verspricht: das möchte ich an dem programmatisch wichtigen ersten Text des Bandes zeigen.

La Belle au bois dormant geht, wie schon gesagt, von einer der ersten Fallen aus, die Psyche auf ihrem Gang durch die Unterwelt vermeiden muß. Als sich die schöne Sterbliche aus Verzweiflung über die Schwierigkeit der ihr gestellten Aufgabe von einem Turm stürzen will, belebt sich dieser Turm und verrät ihr, wie sie die von der perfiden Venus gestellten Fallen umgehen kann:

Transito fluvio modicum te progressam textrices orabunt anus telam struentes manus paulisper accommodes, nec id tamen tibi contingere fas est. nam haec omnia tibi et multa alia de Veneris insidiis orientur, ut vel unam de manibus omittas offulam. Nec putes futile istud polentacium damnum leve; altera enim perdita lux haec tibi prorsus denegabitur.

³⁴ Vgl. dazu mein Kapitel «Le Petit Chaperon rouge palimpseste» in Heidmann/Adam 2010, 81-111.

³⁵ Vgl. dazu mein Kapitel «La Barbe bleue palimpseste» in Heidmann/Adam 2010, 113-152, sowie Heidmann 2008 und 2009.

Hast du den Fluß überquert und bist ein wenig weiter geschritten, so werden dich alte Weberinnen bei ihrer Wirkarbeit ein wenig Hand anzulegen bitten; doch auch damit darfst du dich nicht befassen! All das und vieles andere wird dir nämlich Venus schicken, die dich überlisten will, daß du wenigstens einen der Speisebrocken aus den Händen fahren läßt. Glaube ja nicht, das bißchen Grützeverlust macht nichts aus: wenn du nur den einen Kloß loswirst, bleibt dir das Sonnenlicht ein für allemal versagt.³⁶

Von dem Turm gewarnt, schafft es Psyche, dieser Falle zu entgehen. Sie antwortet den fatalen Weberinnen nicht und vermeidet es, den Webstuhl zu berühren, damit der Grützekloß, mit dem sie in der nächsten Etappe den Höllenhund Cerberus zähmen muß, ihr nicht aus der Hand fällt. Perraults Prinzessin, die ihren Namen «la Belle» („die Schöne“) von Psyche (*pulchra* genannt) erbt, steigt im elterlichen Schloß auf einen Turm und gelangt an die Tür einer Kammer, in der sie auf eine Alte stößt, die ihre Spindel spinnt:

Au bout de quinze ou seize ans, le Roi & la reine estant allez à une de leurs Maisons de plaisance, il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le Château, & montant de chambre en chambre, alla jusqu'en haut d'un donjon dans un petit galetas, où une bonne Vieille estoit seule à filer sa quenouille.

Nach fünfzehn oder sechzehn Jahren, als sich der König und die Königin eben in eines ihrer Lustschlösser begeben hatten, geschah es, daß die junge Prinzessin, die eines Tages im Schloß von Zimmer zu Zimmer lief und ganz oben in den Turm und in ein kleines Gemach kam, wo eine gute Alte ganz allein ihre Spindel spann.³⁷

Die moderne Prinzessin tut nun genau das, was die gut informierte Psyche klugerweise unterlassen hatte:

Que faites-vous là, ma bonne femme, dit la Princesse: je file, ma belle enfant, luy répondit la vieille qui ne la connoissait pas. Ha! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous? donnez-moy que je voye si j'en ferois bien autant.

Was machen Sie da, liebe Frau, sagte die Prinzessin: ich spinne, mein schönes Kind, antwortete ihr die Alte, die sie nicht kannte. Ha! Wie hübsch das ist, erwi-

³⁶ Brandt/Ehlers ⁴1989, 230-233.

³⁷ Perrault [1697], 9f.

derte die Prinzessin, wie machen Sie das? Geben Sie's her, damit ich sehe, ob ich das auch kann.³⁸

Sie spricht nicht nur mit der unbekanntem Alten, sondern berührt auch deren Werkzeug, eine Geste, die Psyche hatte vermeiden können und die der Belle nun zum Verhängnis wird. Der Grund für ihr unbedachtes Handeln wird im Vergleich mit der *fabella* deutlich: Die Prinzessin weiß gar nicht, daß es gefährlich sein könnte, mit einer alten Frau zu reden und eine Spindel zu berühren, denn niemand hat sie davor gewarnt. Der Turm, in den sie steigt, belebt sich nicht wie der Turm in der *fabella*, um sie zu warnen: in Perraults Märchen bleibt er ein stummes Element des Dekors. Auch von ihren eigenen königlichen Eltern hat die junge Prinzessin offensichtlich keinerlei Ratschlag erhalten. Das ist umso erstaunlicher, als diese für den Fluch, der auf ihrer Tochter lastet, ja eigentlich verantwortlich sind. Der König hatte vergessen, die alte Fee zur Taufe einzuladen und diese hatte sich mit ihrem Fluch an seiner unschuldigen Tochter gerächt.

Offenbar hatten die königlichen Eltern, die sich doch die Geburt eines Kindes jahrelang so sehnlich erwünscht hatten, es nicht für notwendig befunden, die von dem Fluch am meisten Betroffene von dem diplomatischen Zwischenfall bei der Taufe und von dem Fluch, der auf ihr lastete, zu unterrichten. Dabei hatte der König gleich nach Taufe große politische Maßnahmen ergriffen und ein „Edikt erlassen, mit dem er jedermann verbot, zu spinnen oder, unter Todesstrafe, Spindeln bei sich zu haben“ («en faisant publier aussi tost un Edit, par lequel il deffendoit à toutes personnes de filer au fuseau, ny d'avoir des fuseaux chez soy sur peine de la vie»³⁹). Dieser Erlaß, durch den der gesamten Bevölkerung eine elementare wirtschaftliche Aktivität untersagt wird (und der die zeitgenössischen Leser an die zahlreichen, oft absurden Erlässe des launischen Sonnenkönigs erinnern mußte), erweist sich als völlig nutzlos, da ja nochmals eine Alte in einem Turm vergessen worden war. Wiederholt verweist der pseudo-naive Erzähler, dessen Ironie genaue Leser bemerken, auf die erstaunliche Fähigkeit des Königs, Dinge zu vergessen oder sich ihrer zu spät zu erinnern. So befinden sich der König und die Königin am Tag der fatalen Begegnung in einem ihrer Lustschlösser und müssen erst herbeigerufen werden. Erst in

³⁸ Perrault [1697], 12.

³⁹ Perrault [1697], 9.

diesem Moment „erinnert sich der König an die Voraussage der Feen“ («Alors le Roy, qui estoit monté au bruit, se souvint de la prédiction des Fées»)⁴⁰ Es wäre tatsächlich viel sinnvoller gewesen, die Prinzessin selbst von der Gefahr zu unterrichten, wie es der Turm mit Psyche getan hatte. Doch in auffallendem Kontrast zu ihrer antiken Schwester ist und bleibt Perraults Belle allein, ohne Rat und in völliger Unkenntnis der Gefahren, die auf sie lauern.

„Unbeweglich lag sie da, ein schlafender Leichnam, nichts weiter...“

In einem einzigen, intertextuell hoch aufgeladenen Satz evoziert Perraults Erzähler die Folgen solcher Unwissenheit:

Elle n'eust pas plutost pris le fuseau, que comme elle estoit fort vive, un peu es-tourdie, & que d'ailleurs l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi, elle s'en perça la main, & tomba évanouie.

Kaum hatte sie die Spindel ergriffen, und weil sie sehr lebhaft und ein bißchen leichtsinnig war, & weil außerdem der Urteilsspruch der Feen es so verordnet hatte, stach sie sich damit in die Hand & fiel ohnmächtig nieder.⁴¹

Eine genaue vergleichende Lektüre zeigt, daß Perrault in dieser suggestiven Szene zwei verschiedene Szenen aus der *fabella* von Psyche übereinanderblendet und genial miteinander verschmilzt. In der ersten sticht sich Psyche an einem Pfeil ihres göttlichen Liebhabers, als sie ihn im Schein ihrer Lampe erblickt, eine auch im Psyche-Zyklus des Maître au Dé dargestellte Szene, die Apuleius folgendermaßen beschreibt:

Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et puncto pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem roraverint parvulae sanguinis rosei guttae. sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem.

Während Psyche in unersättlichem Verlangen und auch einiger Neugier diese Dinge mustert und betastet und ihres Gatten Waffen bewundert, holt sie einen Pfeil aus dem Köcher hervor, und als sie durch einen Stich in den Daumen nur

⁴⁰ Perrault [1697], 12.

⁴¹ Perrault [1697], 11.

eben die Spitze versuchen wollte, stach sie mit etwas zu kräftigem Druck der immer noch zitternden Hand ein wenig zu tief, so daß winzige Tropfen von rosigem Blut über die Hautfläche rannen. So verliebte sich Psyche von selbst in den Liebesgott und wußte es nicht.⁴²

Die zweite Szene aus der *fabella*, die Perrault in den oben zitierten Satz einschmilzt, ist der Moment, als Psyche, diesmal gegen die ausdrückliche Warnung des Turms, das Gefäß mit dem vermeintlichen Schönheitsmittel öffnet und ohnmächtig niederfällt. Apuleius evoziert diesen Moment auf höchst suggestive Weise, die dem lateinkundigen Perrault nicht entgangen ist:

Et cum dicto reserat pyxidem. nec quicquam ibi rerum nec formositas ulla, sed infernus somnus ac vere Stygius, qui statim coperculo relevatus invadit eam crassaque soporis nebula cunctis eius membris perfunditur et in ipso vestigio ipsaque semita conlapsam possidet. Et iacebat immobilis et nihil aliud quam dormiens cadaver.

Und mit diesen Worten öffnet sie die Büchse. Aber überhaupt nichts drin und keine Schönheit, sondern ein Totenschlaf und ein recht höllischer, der, kaum vom Deckel befreit, sie befällt, sich mit einer dichten Schlummerwolke über all ihre Glieder ergießt und sie so in seiner Gewalt hat, daß sie, gerade wo sie steht, mitten auf dem Weg hinsinkt. Unbeweglich lag sie da, ein schlafender Leichnam, nichts weiter.⁴³

Wie Psyche ist die französische Belle nun nichts anderes mehr als „ein schlafender Leichnam“ (*dormiens cadaver*). Doch wieder führt Perrault einen wichtigen Unterschied in die Handlung seines eigenen Märchens ein.

Die „Verordnung der Feen“

In der antiken *fabella* braucht Psyché nicht lange zu warten, um aus ihrem „höllischen Totenschlaf“ aufzuwachen. Cupido erträgt die Abwesenheit seiner Psyche nicht mehr, entflieht durch das Fenster des Zimmers, in das seine Mutter Venus ihn eingeschlossen hatte, und

⁴² Brandt/Ehlers ⁴1989, 194f.

⁴³ Brandt/Ehlers ⁴1989, 234f.

eilt jetzt zu seiner Psyche, wischt den Schlaf sorgfältig von ihr ab und birgt ihn wieder in der Büchse, wo er erst gesessen, weckt dann Psyche mit einem harmlosen Stich seines Pfeils

*Psychen accurrit suam detersoque somno curiose et rursum in pristinam pyxidis sedem recondito
Psychen innoxio punctulo sagittae suae suscitatur ...* ⁴⁴

Perraults Belle muß hingegen hundert Jahre warten, bis sie aufwachen darf. Der Grund dafür ist die „Verordnung der Feen“, die es so befohlen hatte: «l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi». Auffallend ist auch hier (wie bei dem Erlaß des Königs) die Verwendung eines juristischen, im politischen Kontext des Ancien Régime häufig verwendeten Begriffs. Die siebte Fee hatte diese „Verordnung“ bei der Taufe getroffen, um das Todesurteil der alten Fee, die Prinzessin werde sich an einer Spindel stechen und daran sterben, zu mildern. Auch hier lohnt es sich, den Wortlaut dieser „Verordnung“ mit dem Grad von «pénétration» zu lesen, den der Widmungsbrief der bourbonischen Prinzessin empfohlen hatte:

Rassurez-vous, Roi & Reine, votre fille n'en mourra pas: il est vrai que je n'ay pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La Princesse se percera la main d'un fuseau, mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller.

Beruhigen Sie sich, König & Königin, Ihre Tochter wird nicht daran sterben: es ist wahr, daß ich nicht genug Macht habe, ganz rückgängig zu machen, was meine ältere Kollegin getan hat. Die Prinzessin wird sich die Hand an einer Spindel stechen, aber anstatt daran zu sterben, wird sie nur in einen tiefen Schlaf fallen, der hundert Jahre dauern wird, nach deren Ablauf der Sohn eines Königs sie aufwecken wird.⁴⁵

Die Fee richtet sich hier feierlich vor allem an das königliche Paar, das sie „beruhigen“ will. Ihre Tochter werde, so verspricht sie den Eltern, von dem „Sohn eines Königs“ aufgeweckt werden. Das königliche Paar scheint ohne Mühe zu verstehen, was dies bedeutet: die Kronprinzessin, die allein die Fortdauer der Dynastie zu garantieren hat, wird von einem Königssohn „aufgeweckt“, das heißt geehelicht werden. Die Prinzessin wird also zur

⁴⁴ Brandt/Ehlers ⁴1989, 234f.

⁴⁵ Perrault [1697], 8.

Königin gekrönt werden und wird so den Herrschaftsanspruch ihrer Dynastie erhalten. Damit scheint das wichtigste Problem der königlichen Eltern gelöst, das sich nun auch als der wahre Grund ihres dringenden Kinderwunsches erweist. Die „Verordnung“ der Fee erklärt auch, daß sie sich im Folgenden so wenig um die Aufklärung und Erziehung ihrer Tochter sorgen, da sie ihre politische Rolle ja ohnehin erfüllen wird: allein das scheint zu zählen.

Die „Verordnung“ der Feen kommt so dem Ehrgeiz der herrschenden Dynastie entgegen, der jungen Prinzessin selbst hilft sie jedoch keineswegs. Mit der überstürzten Heirat des unbekanntem Prinzen, der hundert Jahre später bei ihrem Erwachen vor ihrem Bett steht, begibt sie sich erneut in eine lebensgefährliche Situation. Denn sie weiß nicht, daß der Unbekannte nicht nur der Sohn eines Königs ist, sondern auch der einer Menschenfresserin ist. Unvermittelt und ohne eine einzige Frage zu stellen, wer er sei und woher er komme, empfängt sie ihn sogleich als „ihren“ Prinz und zukünftigen Gatten: «... est-ce vous, mon Prince, luy dit elle, vous vous estes bien fait attendre » („Sind Sie es, mein Prinz, sagte sie zu ihm, Sie haben lange auf sich warten lassen“).⁴⁶ Der Erzähler kommentiert dieses überraschende Verhalten mit pseudo-naiver Ironie:

... elle avoit eu le temps de songer à ce qu'elle auroit à luy dire ; car il y a l'apparence, (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée pendant un si long sommeil, luy avoit procuré le plaisir des songes agreables.

Sie hatte genug Zeit gehabt, daran zu denken, was sie ihm sagen wollte, da es so schien, als habe die gute Fee ihr während eines so langen Schlafes [die Geschichte sagt allerdings nichts davon] das Vergnügen angenehmer Träume verschafft).⁴⁷

Liest man diesen Kommentar auf dem intertextuellen Hintergrund der oben zitierten Szene der *fabella*, so läßt sich auch hier die geniale intertextuelle Ironie Perraults erkennen. Tatsächlich hat auch Psyche sich verliebt, „ohne es zu wissen“ (*Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem*), nachdem sie sich mit dem Pfeil von Cupido gestochen hatte. Doch weist auch hier ein entscheidender Unterschied auf die absurde Situation der modernen Belle hin. Psyche hatte Cupido zwar niemals zuvor gesehen, weil er

⁴⁶ Perrault [1697], 19.

⁴⁷ Perrault [1697], 27.

sich aus Angst vor seiner Mutter unsichtbar gemacht hatte, doch war er Psyche keineswegs unbekannt, als sie sich in ihn verliebte, da sie zu diesem Zeitpunkt ja schon lange zusammenlebten. Die französische Prinzessin hingegen erwacht in verliebtem Zustand aus ihrem hundertjährigen Schlaf aus einem Grund, der mit der Person des unbekanntem Prinzen selbst nichts zu tun hat. In einer zweiten Fassung der *Belle au bois dormant*, die 1696 im «*Mercure galant*» erschien, legt Perrault der Prinzessin einen Satz in den Mund, der die wirkliche Ursache ihres unvorsichtigen Verhaltens mit aller Deutlichkeit benennt:

Oui, mon cher prince, lui répondit la princesse, je sens bien à votre vue que nous sommes faits l'un pour l'autre. C'est vous que je voyais, que j'entretenais, que j'aimais pendant mon sommeil. La fée m'avait rempli l'imagination de votre image.

Ja, mein lieber Prinz, antwortete ihm die Prinzessin, bei Ihrem Anblick merke ich, daß wir füreinander gemacht sind. Sie waren es, den ich in meinem Schlaf sah und mit dem ich mich unterhielt. Die Fee hatte meine Einbildungskraft ganz auf Ihr Bild eingestellt.⁴⁸

Gemäß dieser Aussage der Prinzessin hatte die „gute“ Fee sich also erfolgreich darum bemüht, die Prinzessin gewissermaßen darauf zu ‚programmieren‘, daß der Unbekannte, der sich eines Tages vor ihrem Bett präsentieren würde, ihr zukünftiger Gatte sei und sie sich ihm ohne Fragen hinzugeben hatte. Tatsächlich bleibt die Prinzessin auch nach ihrer überstürzten Hochzeit unter dem Einfluß dieser mentalen Programmierung. So fragt sie ihren Gatten nicht, warum er seinen Eltern die Hochzeit mit der Prinzessin und die Geburt seiner beiden Kinder mehrere Jahre lang verheimlicht und ihnen vorlügt, daß es sich bei der Jagd verirrt hatte, wenn er bei ihr gewesen war, ein höchst seltsames Verhalten, das auch von dem Erzähler nicht weiter erklärt oder begründet wird.⁴⁹

⁴⁸ Perrault [1696], 336.

⁴⁹ Mit den Hofintrigen vertraute Leser können in dieser Inkongruenz eine versteckte Anspielung auf das Verhältnis des Königs mit Louise de La Vallière und damit einen intertextuellen Verweis auf La Fontaine erkennen. Ludwig der Vierzehnte hatte sein Verhältnis und die Geburt ihrer Kinder lange vor seiner kritischen Mutter verheimlicht, ihr Louise de La Vallière jedoch in der Folge regelrecht ausgeliefert.

Cupido und der feige Prinz

Auch in Bezug auf die Figur des der Belle versprochenen Prinzen ist der genaue differenzierende Vergleich des französischen mit dem lateinischen Intertext höchst aufschlußreich. Im auffallenden Unterschied zu dem Prinzen der *Belle au bois dormant* (wie auch zu dem mit sadistischen Zügen ausgestatteten Cupidon von La Fontaine) liefert der antike Cupido seine Geliebte seiner böartigen Mutter keineswegs selbst aus. Er wendet sich an seinen mächtigen Vater Jupiter, damit dieser den Schikanen der Venus ein Ende setzt und Psyche zu seiner rechtmäßigen Gattin macht:

Interea Cupido amore nimio peresus et aegra facie matris suae repentinam sobrietatem pertimescens ad armillum redit alisque pernicious caeli penetrato vertice magno Iovi supplicat suamque causam probat.

Mittlerweile kehrt Cupido, von heftiger Liebe verzehrt und mit bekümmertem Antlitz, aus Furcht vor der plötzlichen Pedanterie seiner Mutter zu den alten Schlichen zurück, dringt auf hurtigen Flügeln bis zum Himmels Gipfel, kniet vor dem großen Jupiter und legt ihm sein Anliegen dar.⁵⁰

Dem „durchdringenden“, das heißt intertextuell kundigen Leser wird es tatsächlich nicht entgehen, daß der moderne Prinz seiner Belle viel Leid und Schrecken hätte ersparen können, wenn er sich, wie Cupido, an seinen Vater gewandt hätte. Anstatt ihm seine Hochzeit zu verheimlichen, hätte er ihn darum bitten können, sie und ihre Kinder vor dem Appetit der Menschenfresserin zu schützen und zu legitimieren, zumal „der König sie nur wegen ihres Reichtums geheiratet hatte“ («le Roi ne l'avoit épousée qu'à cause de ses grands biens») und ihr demnach nicht besonders zugetan war.⁵¹ Jupiter setzt den Schikanen der böartigen Schwiegermutter ein Ende, indem er die sterbliche Psyche unsterblich macht:

„Iam faxo nuptias non impares, sed legitimas et iure civili congruas“. Et ilico per Mercurium arripi Psychen et in caelum perducere iubet. porrecto ambrosiae poculo : „Sume“, inquit „Psyche, et immortalis esto. Nec umquam digredietur a tuo nexu Cupido, sed istae vobis erunt perpetuae nuptiae.

⁵⁰ Brandt/Ehlers ⁴1989, 234f.

⁵¹ Perrault [1697], 32.

„Ich werde jetzt dafür sorgen, daß es keine Mesalliance gibt, sondern eine gesetzmäßige Ehe, die dem bürgerlichen Recht entspricht“. Und auf der Stelle ordnet er an, es sei durch Merkur Psyche aufzugreifen und im Himmel vorzuführen. Und er reichte ihr einen Pokal mit Ambrosia und sprach: „Nimm, Psyche, und sei fortan unsterblich! Und nie wird Cupido das Band mit dir lösen, sondern eure Ehe wird in Ewigkeit dauern“.⁵²

La Fontaine hatte dieses Ende imitiert, indem er der Psyché seines «conte galant» ein ironisches «brevet de Déesse»⁵³ zukommen läßt, das deutlich auf das «brevet de duchesse» anspielt, das Ludwig der Vierzehnte der erneut von ihm schwangeren Louise de La Vallière in dem Augenblick gewährt hatte, als er sie zugunsten seiner neuen Geliebten, Madame de Montespan loswerden wollte.⁵⁴

Die intertextuelle Kenntnis vom ‘happy end’ der lateinischen *fabella* bringt den genauen Leser der *Belle au bois dormant* zweifellos dazu, das seltsame Verhalten des „Königssohns“ in Frage zu stellen. Perrault läßt ihn ganz zufällig in dem Moment zurückkehren, als seine Mutter im Begriff ist, die Prinzessin und ihre beiden Kinder in einen mit Schlangen und Kröten gefüllten Kessel zu werfen. Ihr Sohn zeigt sich darüber erstaunt, ergreift aber nicht die geringste Initiative, um seine Frau und Kinder zu retten. Ihr Überleben und das ihrer Kinder hat die moderne Belle, daran läßt die Ironie der Schlußszene keinen Zweifel, nicht ihm, sondern einem reinem Zufall zu verdanken: ihre bössartige Schwiegermutter wirft sich aus Wut über das unerwartete Erscheinen ihres Sohns selbst in den siedenden Kessel. Im bedeutungsvollen Unterschied zu ihrer intertextuellen antiken Schwester Psyche ist und bleibt die französische Prinzessin allein, ohne Rat und Hilfe, in einer von Machtgier, Heuchelei und Egoismus dominierten Welt, in der sie weder auf ihre Eltern noch auf ihren königlichen Gatten zählen kann.

Pulchra sum et nata coronae

Die bedeutungsvollen Unterschiede, die Perrault systematisch und kohärent in Bezug auf die lateinische *fabella* einführt, ermöglichen es der mit einem „gewissen Grad an Durchdringung“ («un certain degré de pénétra-

⁵² Brandt/Ehlers ⁴1989, 238f.

⁵³ La Fontaine 1991, 217.

⁵⁴ Vgl. Craveri 2007, 208.

tion») lesenden Elisabeth-Charlotte, aus der ersten der *Histoires ou contes du temps passé* nun tatsächlich eine sehr nützliche Lehre («une Morale très-sensée») zu ziehen. Sie kann daraus schließen, daß es höchst gefährlich ist, einen Prinzen zu heiraten, von dem man nichts weiß. Sie kann auch lernen, daß man in der von Eitelkeit, Heuchelei und Machtgier bestimmten höfischen Gesellschaft besser daran tut, auch den nächsten Verwandten (sogar den eigenen Eltern) zu mißtrauen, die vor allem ihre eigenen machtpolitischen und finanziellen Interessen verfolgen. Sie kann außerdem zu der Erkenntnis gelangen, wie absurd und unmenschlich die in den großen Dynastien gängige Gewohnheit ist, ihre Kinder schon bei deren Geburt ihren politischen Verbündeten oder Gegnern zu versprechen, um daraus machtpolitische Vorteile zu ziehen. Tatsächlich war Elisabeth-Charlotte d'Orléans all diesen Gefahren selbst auf höchst reelle Weise ausgesetzt. Charles Perrault hatte es nicht versäumt, ganz zu Anfang seines Bandes daran zu erinnern. Dem Widmungsbrief geht eine Vignette voraus, die eine deutliche Verbindung zwischen der Situation der realen Prinzessin und der Belle aus dem Märchen herstellt:



Das von zwei Putti gehaltene Medaillon zeigt das Emblem der bourbonischen Dynastie, zu der Mademoiselle als Nichte von Ludwig dem Vierzehnten gehört. Auf der Banderole, die über dem Medaillon flattert, kann man lesen: *PULCHRA ET NATA CORONAE*, auf dem Sockel übersetzt mit: «Je suis belle et je suis née / Pour estre couronnée» („Ich bin schön

und dazu geboren, um gekrönt zu werden“). Diese an strategisch wichtiger Stelle angebrachte Devise beschreibt ihre Situation umso treffender, als die königliche Familie seit Jahren darüber streitet, an wen die hochadelige Prinzessin mit dem größten machtpolitischen Gewinn vergeben werden könnte. So versuchte ihr allmächtiger Onkel, sie zur Heirat mit dem außer-ehelich geborenen Sohn, den er mit Madame de Montespan hatte, zu verheiraten, um diesen durch die Verbindung mit dem Hochadel zu legitimieren, ein Versuch, der die Entrüstung ihrer Mutter, der Pfalzprinzessin Lieselotte auslöste, für die nur ein gekröntes Haupt als Ehemann für ihre Tochter in Frage kam. «Belle» wie die *Belle au bois dormant* und wie diese dazu bestimmt, den Machtanspruch der Dynastie Ludwigs des Vierzehnten zu erhalten, kann sich Elisabeth-Charlotte als Adressatin der *Histoires ou contes du temps passé* in jeder Hinsicht von diesem Märchen betroffen fühlen. Eben durch diesen biographischen und historischen Bezug kann das «conte» selbst gleichzeitig auch zur «histoire» werden und nicht nur Unwahrscheinliches darstellen, sondern auch wahrscheinlich («vraisemblable») werden und so Sozialkritik und auch höchst gefährliche Regimekritik üben. Perrault versäumt es nicht, auf diese gattungstheoretische Errungenschaft am Ende des Widmungsbriefes in Form eines Komplimentes hinzuweisen:

Quoi qu'il en soit, MADEMOISELLE, / Pouvais-je mieux choisir pour rendre vraisemblable / Ce que la Fable a d'incroyable?

Wie dem auch sei, *Mademoiselle*, / Konnte ich eine bessere Wahl treffen, um wahrscheinlich zu machen / Was das Märchen Unglaubliches hat?.

Auch darin baut Perrault die die bei Apuleius präfigurierte bedeutungsvolle Verflechtung von *fabella* und *historia* weiter aus.

Die außerordentlich große poetologische und intertextuelle Bedeutung der *Metamorphosen* des Apuleius für die europäische Gattungsgeschichte des Märchens, die ich hier mit einigen Beispielen aus den Werken von Jean de La Fontaine und Charles Perrault aufzuzeigen versucht habe, ist in der Märchenforschung weitgehend unberücksichtigt geblieben. Das ist meines Erachtens nach darauf zurückzuführen, daß die *fabella* von Psyche von der Folkloristik und der von ihr beeinflussten literarischen Forschung für ein authentisches „Volksmärchen“ gehalten und als solches aus dem Textganzen der *Metamorphosen* herausgelöst wurde, dessen Kenntnis dafür unab-

dingbar ist. Die in den europäischen Märchen als Folge der starken intertextuellen Wirkung der *fabella* von Psyche rekurrenten Motive (etwa die böse Schwiegermutter, die neidischen Schwestern oder der als Ungeheuer erscheinende Liebhaber) wurden von der Folkloristik als typische Motive des „Volksmärchens“ behandelt und so aus ihrem höchst bedeutungsvollen, narrativen, syntagmatischen und diskursiven Zusammenhang gerissen, in dem sie ihre komplexe Bedeutung erst erhalten. Bei der Suche nach solchen Motiven und angeblichen Märchentypen sind die szenographischen, gattungsexperimentellen und intertextuellen Errungenschaften nicht nur der *Metamorphosen* des Apuleius völlig aus dem Blick der Märchenforscher geraten, sondern auch die der großen Märchen- und Novellensammlungen, die auf sie antworten und zu denen nicht nur die hier untersuchten Werke von Jean de La Fontaine und Charles Perrault gehören, sondern auch die von Straparola, Basile, D’Aulnoy, Tieck und der Brüder Grimm. Für die latinistische und die komparatistische sprach- und textnahe Forschung gibt es hier noch ein weites und kulturgeschichtlich außerordentlich interessantes Feld zu bearbeiten.

Bibliographie

- E. Brandt/W. Ehlers (edd.), Apuleius, Der goldene Esel, Metamorphosen. Lateinisch und deutsch. Hg. u. üb. von E.B. u. W.E. Mit einer Einführung von N. Holzberg, München/Zürich, 41989.
- J.-B. Coignard (ed.), Dictionnaire de l’Académie française, Paris 1694.
- B. Craveri, Reines et favorites. Le pouvoir des femmes. Trad. de l’italien par E. Deschamps-Pria, Paris 2007.
- D. Fehling, Amor und Psyche; die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen: eine Kritik der romantischen Märchentheorie, Mainz 1977.
- V. Gély, L’invention d’un mythe: Psyché, Paris 2006.
- Les promenades de Psyché, de palais en poèmes, in: Mailho-Daboussi/Béline-Droguet/Croquet 2009, 39-47.
- J. Grimm/W. Grimm, Kinder- und Hausmärchen [1856/1857], gesammelt durch die Brüder Grimm. Ausgabe letzter Hand, hg. v. H. Rölleke, Stuttgart 2001, 3 Bde.
- M. Grivel, Des ténèbres à la lumière: l’histoire de Psyché vue par les graveurs, in: Mailho-Daboussi/Béline-Droguet/Croquet 2009, 49-62.
- U. Heidmann, *La Barbe bleue* palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée, en réponse à Boileau, in: Poétique 154 (2008) 161-182.

- Comment faire un conte *moderne* avec un conte *ancien* ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine, in: *Littérature* 153 (2009) 19-35.
 - Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes, in: H. Roland/S. Vanasten (edd.), *Cahiers voor literatuurwetenschap* 2. Les nouvelles voies du comparatisme, Gent 2010a, 27-40.
 - Intertextualité et dialogicité des contes, in : Heidmann/Adam 2010b, 33-152.
 - Expérimentation générique et dialogisme intertextuel: Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile, in: *Féeries* 8 (2011) 45-69.
 - Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm, in: *Féeries*, études sur le conte merveilleux (XVII^e- XIX^e), num. 9. Sous la dir. de U. Heidmann, Grenoble 2012, 9-28.
- U. Heidmann/J.-M. Adam (edd.), *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier ...*, Paris 2010.
- J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* [1669], éd. crit. par M. Jeanneret, Paris 1991.
- L. Mailho-Daboussi/M. Bélim-Droguet/N. Croquet (edd.), *Psyché au miroir d'Azay*. Catalogue d'exposition, château d'Azay-le-Rideau, 20 mai-30 août 2009, Paris 2009.
- D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris 2004.
- H. Münstermann, *Apuleius. Metamorphosen literarischer Vorlagen. Untersuchung dreier Episoden des Romans unter Berücksichtigung der Philosophie und Theologie des Apuleius*, Stuttgart/Leipzig 1995.
- L. Nùñez, Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm*, in: *Féeries*, Études sur le conte merveilleux (XVII^e- XIX^e), num. 9. Sous la dir. de U. Heidmann, Grenoble 2012, 197-247.
- Voix inouïes. Etude comparative de l'enchâssement dans «Leucippé et Clitophon» d'Achille Tatius et les «Métamorphoses» d'Apulée, Saarbrücken 2013.
- Ch. Perrault, *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhais ridicules* [1694], fac-similé de la quatrième édition Coignard de 1695, Paris 1929.
- Contes De ma Mère L'Oye, fac-similé du manuscrit d'apparat [1695], in: *Perrault's Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile, with introduction and critical text by J. Barchilon* New York 1956.
 - Contes, éd. R. Zuber, Paris 1987.
 - Contes De ma Mère L'Oye. Dossier réalisé par H. Tronc. Lecture d'image par V. Lagier, Paris 2003.

- Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leur portrait au naturel [1696]. Texte ét., avec intr., notes, relevé de variantes bibliographie et index par D.J. Culpin [Biblio 17, 142], Tübingen 2003.
- Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez [1697], fac-similé du second tirage de l'édition Barbin, Paris 1929.

J. Vittet, La tenture de *L'Histoire de Psyché* de François I^{er}, in: Mailho-Daboussi/Béline-Droguet/Croquet 2009, 63-77.

Zusammenfassung

Die Bedeutung der *Metamorphosen* für die Gattungsgeschichte des Märchens beschränkt sich nicht auf thematische Aspekte ihrer berühmtesten Binnenerzählung, der *fabella* von Psyche, sondern verdankt sich höchst komplexen poetischen Verfahrensweisen. Zu diesen gehört die geniale Erfindung der doppelten fiktiven Erzählerinstanz des Esels und der Alten und das Experimentieren mit verschiedenen Gattungsformen, das die *fabella* der Psyche bedeutungsvoll mit der *historia* der Charite verbindet. Die genaue textvergleichende Untersuchung zeigt, wie Jean de La Fontaines *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669) und Charles Perraults *Peau d'Asne* (1694) und *La Belle au bois dormant* (1697) diese Verfahren aufgreifen und weiterentwickeln. Die komplexe Bezugnahme auf den lateinischen Text ermöglicht es La Fontaine, eine Form des «conte galant» zu schaffen, dessen Ambivalenz Charles Perrault mittels einer signifikant anderen Weise, sich intertextuell auf Apuleius zu beziehen, zu einer gefährlichen und daher kodifizierten Regimekritik umarbeitet. Dem genau lesenden und intertextuell versierten Leser seiner pseudo-naiven Märchen wird gezeigt, daß sich junge Frauen im heiratsfähigen Alter am Hofe von Ludwig dem Vierzehnten (zu diesen gehört dessen Nichte, Elisabeth Charlotte d'Orléans, der sie gewidmet sind) nicht in besserer Gesellschaft befinden als Charite inmitten der Räuberbande.