

# Insel Verlag

## Leseprobe



### **Die schönsten französischen Märchen**

Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Jack Zipes

© Insel Verlag  
insel taschenbuch 4599  
978-3-458-36299-9



Die schönsten französischen Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts sind in diesem Band versammelt. Den Auftakt bilden Charles Perraults berühmte »Märchen des Gänsemütterchens«, die später auch von den Brüdern Grimm adaptiert wurden. Es folgen Ritter- und Abenteuermärchen, in denen gute und böse Feen das Geschick der Menschen bestimmen. Diese – meist von Damen der aristokratischen Salons verfaßt – unterhielten und entzückten das höfische Publikum. Und natürlich darf auch das bekannteste Märchen hier nicht fehlen: Jeanne-Marie Le Prince de Beaumonts »Die Schöne und das Tier«, welches seit mehr als drei Jahrhunderten die Herzen rührt und mehrfach verfilmt und vertont wurde.

Jack Zipes, geboren 1937, Prof. em. der University of Minnesota. Er ist einer der renommiertesten Märchenforscher weltweit. Die »Märchen der Brüder Grimm« hat er komplett ins Englische übersetzt.

insel taschenbuch 4599  
Die schönsten französischen Märchen





# DIE SCHÖNSTEN FRANZÖSISCHEN MÄRCHEN

Herausgegeben  
und mit einer Einleitung versehen  
von Jack Zipes



Insel Verlag

Erste Auflage 2017  
insel taschenbuch 4599  
Insel Verlag Berlin

© Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 1991

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere  
das des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlag: Burkhard Neie/xix, Berlin

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-36299-9

# DIE SCHÖNSTEN FRANZÖSISCHEN MÄRCHEN





# Einleitung

## *Der Aufstieg des französischen Märchens und der Niedergang Frankreichs*

Ihre Untertanen ... die Sie wie Ihre Kinder lieben sollten und die Ihnen bislang leidenschaftlich ergeben gewesen sind, sterben Hungers. Der Ackerbau ist nahezu aufgegeben worden; Stadt und Land entvölkern sich; das Handwerk liegt darnieder und ernährt die Handwerker nicht mehr. Der Handel ist ruiniert... Ganz Frankreich ist nichts als ein riesiges Spital, verheert und mittellos.

Fénelon,

›Brief an König Ludwig XIV.‹ (1694)

Bis in die neunziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts hielt man in Frankreich die mündlich überlieferten Volksmärchen nicht für wert, festgehalten und in Literatur verwandelt, also aufgeschrieben und unter Gebildeten in Umlauf gebracht zu werden. Abgesehen von einigen bedeutenden Märchensammlungen in Italien, den ›Ergötzlichen Nächten‹ (1550 bis 1553) des Gianfrancesco Straparola und dem ›Pentamerone‹ (1634-1636) des Giambattista Basile, betrachtete in der Tat der größte Teil der europäischen Aristokratie und Intelligenz das Volksmärchen als einen Teil der Überlieferungen des gemeinen Volkes, der unter der Würde kultivierter Menschen stehe und mit heidnischem Glauben und Aberglauben verbunden sei, die im christlichen Europa nicht mehr von Belang seien. Wenn die Gebildeten der oberen Stände dem Volksmärchen überhaupt eine Existenzberechtigung zuerkannten, dann war es die eines rohen Vergnügens, einer Anekdote oder einer Moralpredigt, die in mündlicher Form

durch Vermittler wie Ammen, Gouvernanten, Diener, Bauern, Händler und Dorfpriester weitergetragen wurde.

Vom Mittelalter bis zur Renaissance erzählten des Lesens und Schreibens unkundige Bauern einander Märchen am Herd, in Spinnstuben oder auf dem Feld. Priester flochten sie in der Volkssprache in ihre Predigten, um bei den Bauern Gehör zu finden. Händler und Reisende trugen diese Geschichten in Schenken und Tavernen zu Menschen aller Stände. Den Kindern der oberen Stände wurden sie von Ammen und Gouvernanten erzählt. So wurden sie von allen Mitgliedern der Gesellschaft in verschiedenen Formen und Versionen im Gedächtnis behalten und weitergegeben und immer der Situation entsprechend erzählt – als ›Plauderei‹. Diese Plaudereien wurden freilich nach und nach immer kultivierter, wurden akzeptabel und fanden in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Eingang in die französischen Salons. Erst 1690 befand man sie in der Tat für wert, veröffentlicht zu werden, und 1696 hatten gedruckte Märchen eine veritable Popularität erlangt: das Kunstmärchen war in seine Rechte eingetreten, und vor allem französische aristokratische Schriftsteller etablierten die Konventionen und Motive eines Genres, das in der westlichen Welt vielleicht das beliebteste ist – und nicht nur bei Kindern.

Wie kam das? Wieso änderte sich die Einstellung gegenüber dem bescheidenen mündlich überlieferten Volksmärchen? Welcher Art waren die Kunstmärchen, die geschaffen wurden?

Obwohl es unmöglich ist, einen genauen Zeitpunkt für das Auftreten des Kunstmärchens in Frankreich anzugeben, können seine Ursprünge in der Konversation vermutet werden, die hochgebildete adlige Damen in den Salons entwickelten, die sie um 1630 in Paris begründeten und die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts beliebt waren. Ausgeschlossen von Schulen und Universitäten, begannen die genannten Damen, Zusammenkünfte in ihren Häusern zu organisieren, zu denen

sie andere Frauen und nach und nach auch Männer einluden, um über Gegenstände zu diskutieren, die ihnen wichtig waren, wie: Kunst, Literatur, Liebe, Ehe und Freiheit. Vor allem wollten die Frauen sich als Individuen auszeichnen, die über der übrigen Gesellschaft standen und besondere Aufmerksamkeit verdienten. Im allgemeinen nannte man diese Frauen ›die Präziösen‹, und sie versuchten, einen präziösen Stil des Denkens, Sprechens und Schreibens zu entwickeln, um ihre eingeborenen Talente zu offenbaren und zu zelebrieren, die sie von den ›gewöhnlichen Teilen‹ der Gesellschaft unterschieden. Das Wichtigste dabei war die Bedeutung, die sie einer geistreichen und einfallsreichen Konversation beimaßen. Die ›Präziösen‹ (und viele Männer gehörten zu dieser Bewegung) waren fähig, das banalste Klischee in ein brillantes und einmaliges Bonmot zu verwandeln. Obwohl diese Frauen zum Blutlosen und Elitären neigten, waren sie keinesfalls Dilettantinnen. Im Gegenteil. Einige der begabtesten Schriftstellerinnen jener Zeit, wie Mademoiselle de Scudéry, Mademoiselle de Montpensier, Madame de Sévigné und Madame de Lafayette entstammten dieser Bewegung, und es war ihr Ziel, größere Unabhängigkeit für Frauen ihres Standes zu erreichen und als Intellektuelle ernster genommen zu werden. In der Tat war eine der wichtigsten Wirkungen der ›préciosité‹ ihr Einfluß auf die Frauen des niederen Adels und des Bürgertums, die sie anregte, nach mehr Rechten zu streben und gegen die willkürlichen Beschränkungen zu kämpfen, die in einer patriarchalischen Gesellschaft ihrem Leben auferlegt wurden.

Die Frauen, die die Salons frequentierten, suchten beständig nach neuen Wegen, ihre Bedürfnisse auszudrücken und Form und Stil ihres Sprechens und Kommunizierens auszuschnürceln. Stellt man in Rechnung, daß sie als Kinder alle mit Volksmärchen in Berührung gekommen waren und daß sie einander mit Konversationsspielen unterhielten, die die Modelle für das Gelegenheitsgedicht und den Fortsetzungs-

roman abgaben, so ist es kein Zufall, daß sie sich dem Märchen des Volkes als einer Quelle des Vergnügens zuwandten. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts begannen diese Damen, sich auf Märchenhandlungen basierende Gesellschaftsspiele auszudenken, um einander zum freundschaftlichen Wettstreit herauszufordern, wer wohl die spannendere Geschichte erzählen könnte. Solche Herausforderungen führten insbesondere dazu, daß die Frauen die Qualität ihrer Dialoge, Bemerkungen und Vorstellungen über Moral, gute Manieren und Bildung verbesserten und gelegentlich männliche Normen in Frage stellten, die ihr Leben beherrschten. Themen solcher Konversationen waren Literatur, Sitte, Geschmack, Liebe und Etikette, wobei die Sprecherinnen alle bestrebt waren, mit wirkungsvollster Rhetorik ideale Situationen zu schildern, die nach und nach in literarische Formen gebracht wurden und die Normen des *conte de fée* oder, wie wir heute sagen, des Kunstmärchens setzten.

Um 1670 finden wir in Briefen viele Hinweise darauf, daß in den Salons das Märchen als akzeptables ›jeu d'esprit‹ galt. In derartigen Spielen griffen diese Frauen Volksmärchen auf und benutzten im Gespräch spontan gewisse Motive. Schließlich begannen sie, Märchen zu erzählen, als literarisches Divertimento, als Intermezzo, als eine Art Dessert – etwas, das man erfand, um die Zuhörer zu ergötzen. Zur sozialen Funktion des Amusements kam noch die Selbstdarstellung und die Darstellung angemessenen aristokratischen Betragens hinzu. Das Märchenerzählen ermöglichte es den Damen, sich selbst sowie gesellschaftliche Umgangsformen und Beziehungen auf eine Weise darzustellen, die ihre Interessen und die des Adels wiedergab. So legten sie großen Wert auf gewisse Regeln des freien Sprechens wie Natürlichkeit und Spontaneität und auf Themen wie freie Gattenwahl, Treue und Gerechtigkeit. Die Erzählerin mußte das Märchen so erzählen, als erfinde sie es gerade und als folge es nicht vorgegebenen Regeln. Ausschmückung, Improvisation und das Experimen-

tieren mit bekannten Motiven aus der volkstümlichen Überlieferung oder aus der Literatur standen im Vordergrund. Das Erzählen eines Märchens als Unterhaltungsstück ging folgendermaßen vor sich: Die Erzählerin wurde gebeten, sich zu einem bestimmten Motiv eine Geschichte auszudenken. Die Gewandtheit der Erzählerin wurde daran gemessen, wie erfindungsreich und wie natürlich sie erzählte. Die Zuhörer spendeten höflich ihre Komplimente, dann wurde eine weitere Anwesende gebeten, eine Geschichte zu erzählen, nicht in direktem Wettstreit mit ihrer Vorrednerin, sondern um das Spiel weiterzutreiben und die Möglichkeiten der Erfindung und des symbolischen Ausdrucks zu variieren, wobei ›galanterie‹, ›tendresse‹ und ›esprit‹ häufig benutzte Codeworte waren, die die Eigenschaften der Protagonisten signalisierten.

Um 1690 hatten die ›Salon‹-Märchen eine solche Anerkennung gefunden, daß Frauen wie Männer begannen, ihre Märchen für die Veröffentlichung aufzuschreiben. Die ›Natürlichkeit‹ der Geschichten war selbstredend fingiert, denn jeder bereitete seine Märchen sehr sorgfältig vor und übte ihren Vortrag, bevor er einen Salon besuchte. Die meisten der bemerkenswerten Märchenschriftsteller lernten ihre Kunst, indem sie die Salons oder Häuser derjenigen Frauen besuchten, denen die Pflege einer intellektuellen Konversation am Herzen lag. Und manche Schriftstellerinnen, Madame d'Aulnoy, Madame de Murat und Mademoiselle L'Héritier etwa, unterhielten sogar eigene Salons. Mehr noch, vor allem zur Karnevalszeit verkleidete man sich zu Festlichkeiten am Hofe Ludwigs XIV. oder in den Adelspalästen als Nymphe, als Satyr, als Faun oder als irgendeine andere Märchengestalt. Es gab spektakuläre Balletts und Schauspiele mit Märchenmotiven, zum Beispiel die Aufführung von Molières und Corneilles ›Psyché‹ (1671), die für die Entwicklung des Motivs der Schönen und des Tieres in den Werken der Madame d'Aulnoy von Bedeutung war. So gesehen, hatte die Attraktivität des

Märchens viel mit dem Wunsch des Sonnenkönigs zu tun, seinen Hof zum glänzendsten Europas zu machen, denn der französische Adel und das französische Bürgertum suchten nach kulturellen Mitteln, diesen Glanz in Form und Stil für sich selbst und die übrige Welt zu übertragen und darzustellen. So wurden die bäuerlichen Gehalte und Szenerien der mündlich überlieferten Volksmärchen umgeformt, damit sie ein aristokratisches und bürgerliches Publikum ansprachen.

Die Umformung des Volksmärchens zum Kunstmärchen war keine oberflächliche oder dekorative Veränderung. Die Ästhetik, die die Damen der Aristokratie in ihren Konversationspielen und ihren schriftlich festgehaltenen Märchen entwickelten, hatte einen ernsten Aspekt: Obwohl diese Geschichten sich in Stil und Gehalt voneinander unterschieden, waren sie alle antiklassisch und in unausgesprochener Opposition gegen Nicolas Boileau geschrieben, den führenden Kritiker des literarischen Establishments, der im berühmten ›Streit der Alten und der Modernen‹ (1687-1696) die griechische und die römische Literatur als die Modelle verfocht, denen die zeitgenössischen französischen Schriftsteller folgen sollten. Statt dessen benutzten die frühen französischen Märchenschriftsteller Modelle aus der französischen Folklore und der mittelalterlichen höfischen Tradition. Außerdem zeigte sich in diesen Geschichten, da die meisten Verfasser und Erzähler von Märchen Frauen waren, insofern ein gewisser Widerstand gegen männlich rationale Regeln und patriarchalische Sphären, als sie heidnische Welten vorstellten, in denen weibliche Feen das letzte Wort hatten, außerordentlich majestätische und mächtige Feen, wenn man so will. In gewissem Maße ›modernisierten‹ alle französischen Märchenschriftsteller, Männer und Frauen, ein orales Genre, indem sie es literarisch institutionalisierten, mit utopischen Visionen, die ihrem Wunsch nach besseren sozialen Verhältnissen entsprangen.

Trotz der Tatsache, daß ihre bemerkenswerten Märchen den Ton und die Normen für die Entwicklung der meisten erinnerungswerten Kunstmärchen bis zum heutigen Tage festlegten, sind sie und ihre utopischen Visionen nahezu vergessen. Der wichtigste heute bekannte Repräsentant dieses Genres ist Charles Perrault, der 1694 die in Versen gehaltenen Märchen ›Die Eselshaut‹ und ›Die törichten Weiber‹ veröffentlichte und 1697 ein schmales Bändchen mit acht Prosamärchen, ›Histoire ou contes du temps passé‹. Obschon gut geschrieben, sind diese Geschichten weder bezeichnend für die große Märchenmode, die damals im Schwange war, noch repräsentativ für die utopische (und manchmal dystopische) Verve jener Märchen. Um den Wert der Perrault'schen Märchen und ihre Andersartigkeit einschätzen zu können, muß man sie in ihrem historischen Kontext sehen.

Innerhalb der französischen Märchenmode sind etwa drei Wellen zu verzeichnen: das experimentelle Salonmärchen (1690-1703?), das orientalische Märchen (1704-1720) und das konventionelle und komische Märchen (1721-1789). Diese Wellen überlagern sich etwas, aber wenn wir die Gründe ihres Entstehens und ihrer Wandlungen verstehen, begreifen wir etwas von der eigentlichen Bedeutung der Symbole jener Märchen, das nicht einfach auf der Hand liegt.

### *Das Salonmärchen*

Als Marie-Catherine d'Aulnoy 1690 das Märchen ›Die Insel des Glücks‹ in ihren Roman ›Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas‹ aufnahm, war sie sich nicht bewußt, daß sie dabei war, einen Trend in Frankreich zu begründen. Innerhalb von fünf Jahren sprach man in allen literarischen Salons vom Kunstmärchen, beziehungsweise das, wovon man in den Salons gesprochen hatte, wurde jetzt gedruckt: auf Madame d'Aulnoys Märchen folgten Mademoiselle L'Héritiers ›Œuvres Meslées‹ (1695), Mademoiselle Bernards ›Inès de Cordoue‹ (1695), ein Roman, der eine Version von ›Riquet à la



houppes enthält, Mademoiselle de la Force's ›Les Contes des Contes‹ (1697), Perraults ›Histoires ou contes du temps passé‹ (1697), Madame d'Aulnoys vierbändiges Werk ›Les Contes des fées‹ (1697-1698), die ›Illustres Fées, contes galans‹ (1698) des Chevalier de Mailly, Madame de Murats ›Contes des fées‹ (1698), Nodots ›Histoire de Mélusine‹ (1698), Prechacs ›Contes moins contes que les autres‹ (1698), Madame Durands ›Comtesse de Mortane‹ (1699), Madame de Murats ›Histoires sublimes et allégoriques‹ (1699), Eustache Le Nobles ›Gage touché‹ (1700), Madame d'Auneuil ›Tiranie des fées détruite‹ (1702) und Madame Durands ›Petits Soupers de l'année 1699‹ (1702).

Der Hauptgrund für die Veröffentlichung dieser Märchen – und vielleicht sollte der Akzent darauf gelegt werden, daß man diese Märchen ›öffentlich‹ machte oder sie einem größeren Publikum außerhalb der Salons zur Kenntnis brachte – ist die Tatsache, daß Frankreich um 1688 in eine tiefe Krise geraten war und daß sich die Lebensverhältnisse auf allen Ebenen der Gesellschaft zu verschlechtern begannen. In der Tat blieben selbst die Aristokratie und das Großbürgertum davon nicht unberührt. Weil Ludwig XIV. weiterhin kostspielige Kriege führte und weitere Ländereien für Frankreich anneklieren wollte, wuchsen für alle Stände die Steuern ins Unermeßliche, und während der zweiten Hälfte seiner Regierungszeit verursachten Unwetter verschiedene Mißernten, und die Kriege vernichteten Menschenleben. Ständig steigende Schulden, Steuern und schlechte Lebensverhältnisse trieben die Bauern in äußerstes Elend und ließen auch das Bürgertum und die Aristokratie nicht ungeschoren. Überdies wurde in jener Zeit Ludwig XIV. unter dem Einfluß der Madame de Maintenon in seiner katholischen Frömmigkeit immer orthodoxer, in seinem Geschmack immer rigider und als absolutistischer König immer willkürlicher und halsstarrer. Seine Herrschaft, die in einem ›Zeitalter der Vernunft‹ begonnen hatte, verkehrte die Vernunft immer mehr, um

seine Begierden, seinen Geschmack und seine Ruhmsucht zu rechtfertigen, und dieser Solipsismus führte zu einer irrationalen Politik, die für das französische Volk verheerend war und die der hochangesehene Fénelon, der Erzbischof von Cambrai, der gleichsam zum moralischen Gewissen des im Niedergang begriffenen Ancien régime wurde, einer gründlichen Kritik unterzog.

Angesichts dieser finsternen Zeiten und angesichts der Tatsache, daß die Zensur es den französischen Schriftstellern nicht gestattete, Ludwig XIV. direkt zu kritisieren, galt das Märchen als ein Mittel, mit dem man seiner Unzufriedenheit Luft machen und gleichzeitig Hoffnung auf eine bessere Welt ausdrücken konnte. Gerade das erste Märchen, das Madame d'Aulnoy 1690 schrieb, zeigt sehr gut, wie die Schriftsteller das Märchen als narrative Strategie betrachteten, mit der man den Sonnenkönig kritisieren und einen Codex der Integrität erarbeiten konnte, denn viele französische Schriftsteller jener Zeit wollten Normen für gutes Betragen, korrektes Sprechen, Gerechtigkeit und Liebe aufstellen. In Madame d'Aulnoys ›Glücklicher Insel‹ vermag es Prinz Adolph nicht, vollkommene Glückseligkeit zu erlangen, weil er die Liebe dem Kriegsrühm opfert. Eben weil er die Zärtlichkeit der Prinzessin Felicitas nicht genug schätzt, um ihr treu zu bleiben, zerstört er sich selbst. ›Die glückliche Insel‹ ist ein utopisches Märchen, weil es dem männlichen Verlangen als einer zerstörerischen Kraft entgegentritt und darauf hinweist, daß dem Leben ein Element fehlt, das die Frauen geben können, wenn denn Utopia gewonnen und behauptet werden soll. Das mit Prinzessin Felicitas verbundene Paradies wird unerreichbar bleiben, und eben diese Sehnsucht nach dem Paradies, nach einem Reich, das gerecht ist und in dem natürliches Fühlen sich frei entfalten kann, war die Grundlage der meisten Kunstmärchen, die um 1690 in Frankreich geschrieben wurden. In dieser Hinsicht unterschied sich der utopische Impuls nicht sehr von jenem, aus dem heraus die Bauern

ihre Volksmärchen erzählten. Aber die Wunscherfüllung in den mündlich überlieferten Märchen der Landbevölkerung erwuchs aus einer gänzlich andersgearteten Unterdrückung und gänzlich andersgearteten Sehnsüchten. Die Salonmärchen waren von den Kämpfen um Anerkennung, um eine vernünftige Politik und um Macht innerhalb der oberen Stände gekennzeichnet.

Interessanterweise waren fast alle großen Märchenschriftsteller der neunziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts Randfiguren am Hofe Ludwigs XIV. und hatten oft Schwierigkeiten mit ihm oder den Behörden. So wurde zum Beispiel Madame d'Aulnoy 1670 vom Hofe verbannt, kehrte 1690 nach Paris zurück und wurde in einen großen Skandal verwickelt, als einer ihrer Freunde ihren Mann tötete. Madame de Murat wurde 1694 vom Hofe verbannt, nachdem sie eine politische Satire auf Madame de Maintenon, auf Scarron und auf Ludwig XIV. veröffentlicht hatte. Mademoiselle de la Force wurde 1697 ins Kloster geschickt, weil sie pietätlose Verse publiziert hatte. Catherine Bernard wurde bei Hofe nicht empfangen und blieb unverheiratet, um sich ihre Unabhängigkeit zu erhalten. Der Chevalier de Mailly war ein unehelicher Sohn eines Mailly, und obwohl er bei Hofe empfangen wurde, verursachte er Schwierigkeiten, weil er darauf bestand, als Bastard den ehelichen Söhnen der Maillys gleichgestellt zu sein. Selbst Charles Perrault, der ein loyaler Beamter gewesen war, solange sein Protektor, der Oberintendant der Finanzen Jean Baptiste Colbert, lebte, fiel 1683 in Ungnade und opponierte bis zu seinem Tode im Jahre 1701 gegen die offizielle Kulturpolitik Ludwigs XIV.

Es wäre übertrieben, zu sagen, alle Schriftsteller der ersten Salonmärchenwelle seien Unzufriedene gewesen, die gegen das Regime Ludwigs XIV. opponiert hätten, denn sie alle verkehrten in den besten Kreisen und galten als sehr respektable und begabte Autoren. Jedoch gehörten sie, Perrault ausgenommen, nicht zum literarischen Establishment und

machten sich einen Namen in einem neuen Genre, das man mit Mißtrauen betrachtete. Selbst der respektable Fénelon, der zum inneren Kreis des Hofes gehörte, veröffentlichte die Märchen, die er als Erzieher des Duc de Bourgogne, des Enkels Ludwigs XIV., während der neunziger Jahre in dem Versuch geschrieben hatte, den Horizont des Dauphin durch unterhaltsame Lektüre zu erweitern, erst um 1730. Mit anderen Worten, der Entwicklung des Kunstmärchens haftete etwas Verdächtiges und vielleicht Subversives an, und die französischen Schriftsteller fühlten sich immer gezwungen, sich ein wenig dafür zu entschuldigen, daß sie ausgerechnet Märchen schrieben. Obwohl sie Reue zeigten, wußten sie, was sie taten. Die meisten frühen Märchenschriftsteller kamen aus der Provinz nach Paris und waren tief in der Folklore ihrer Region verwurzelt. Erinnern wir uns, daß sie zuerst den Vortrag ihrer Märchen übten und sie in den Salons erzählten, bevor sie sie veröffentlichten. Wenn sie sie niederschrieben, ließen sie sie unter ihren Freunden zirkulieren – und sie waren alle miteinander bekannt und bewegten sich in den selben Kreisen – und nahmen Veränderungen vor, bevor die Märchen gedruckt wurden. Manche, wie Perrault und Mademoiselle L'Héritier, waren miteinander verwandt und tauschten ihre Ideen aus. Perrault hatte außerdem erwiesenermaßen Kontakt zu Catherine Bernard, wie beider Fassungen des Märchens ›Riquet mit dem Haarbüschel‹ zeigen. Vor allem die Frauen tauschten die Ideen zu ihren Geschichten untereinander aus und diskutierten privatim und brieflich ihre Träume und Hoffnungen miteinander. Als Madame Murat in die Provinz verbannt worden war, pflegte sie bis in die frühen Morgenstunden aufzubleiben und ihren Freundinnen Märchen zu erzählen. Zu ihrem Kreis gehörte auch Mademoiselle de la Force, die, bevor man sie ins Kloster steckte, ihre Märchen unter ihren Freundinnen verbreitete und diskutierte. Alle Schriftsteller feilten ihre Märchen aus, um einen ›précieux ton‹ zu erreichen, einen einzigartigen Stil, der nicht nur

galant, natürlich und geistreich sein sollte, sondern auch einfallsreich, verblüffend und modern. Ihre Märchen sind äußerst provokativ, außergewöhnlich, bizarr und unlogisch. Sie übertrieben, um auf sich und ihre mißliche Lage aufmerksam zu machen, und sie scheuten sich nicht, in ihren Märchen auch sadomasochistische und makabre Elemente zu verwenden.

Viele Kritiker und Pädagogen haben sich darüber beklagt, daß die Grimmschen Märchen zu hart und zu grausam seien, als daß man sie Kindern vorlesen könne, und manche haben sogar behauptet, die deutschen Märchenschriftsteller schwelgten in Grausamkeiten. In Wahrheit nehmen sich die Märchen der Grimms neben den Salonmärchen der vornehmen französischen Damen geradezu prüde aus. Besonders Madame d'Aulnoy war ein Genie im Ersinnen von Foltern für ihre Heldinnen und Helden. Sie verwandelte sie in Schlangen, weiße Katzen, Widder, Affen, Hirsche und Vögel. Manche ihrer Heldinnen werden von grotesken Feen oder finsternen Prinzen ausgepeitscht, eingekerkert und gequält. Manche ihrer Helden werden von häßlichen Feen brutal behandelt, die sie verachten, weil sie eine unschuldige schöne Prinzessin heiraten wollen. Ein beträchtlicher Teil ihrer Märchen endet tragisch, weil die Helden sich nicht vor den Kräften schützen können, die ihre natürliche Liebe untergraben.

Die grausamen Vorfälle, die Foltern und die grotesken Verwandlungen in den Märchen der Madame d'Aulnoy sind für die von Frauen verfaßten Märchen nichts Außergewöhnliches. In Mademoiselle L'Héritiers ›Gewandter Prinzessin‹ (1695) behandelt Finette den Prinzen bei drei verschiedenen Gelegenheiten unmenschlich, bevor sie ihm gnädig gestattet, zu sterben. Mademoiselle Bernard beendet ›Riquet mit dem Haarbüschel‹ (1696), indem sie ihre Heldin vor ein höchst grausames Dilemma stellt, in dem zwei Gnome eine Rolle spielen. Mademoiselle de la Force schildert in der ›Guten