

# Variationen zum gläsernen Pantoffel

Autor(en): **Modler, Karl Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 46: **Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse = Erreurs productives, malentendus constructifs**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006237>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Karl Werner Modler

## Variationen zum gläsernen Pantoffel

Le présent article est consacré à la controverse sur la composition des pantoufles dans le conte *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* de Charles Perrault. A l'origine de cette controverse, Balzac fait parler un de ses personnages (un pelletier) qui propose de remplacer „verre“ par „vair“ (petit-gris, écureuil) et qui pense ainsi corriger ce qui lui semble être une erreur. La présente contribution propose une lecture qui permet de déceler une logique de substitution dans le texte de Perrault, logique qui suit le long des deux chaînes sémantiques „mère (morte) – cendre – vair“ et „verre – grâce – marraine“.

Wo drückt der Schuh? Überall, denn er ist aus Glas: *verre*. Oder war der berühmte Pantoffel nicht doch eher aus Pelz – *pantoufle de vair* – und wurde er lediglich aus einem Missverständnis heraus kristallin, damit Cendrillons Aufstieg und Glanz nichts mehr im Wege steht?

Zwei Füße, ein Schuh. Hart, weich, in beiden Fällen die Invariante des Märchens. Zwei Lesearten, welches ist das Original? In dieser alten Debatte stolpert man lesend von Charles Perrault über Honoré de Balzac bis hin zu Michel Serres. Wer ist Autor, wer Übersetzer, wer bloße Figur in einem zu interpretierenden Werk? Wo ist die Wahrheit? Wer spricht? Der Signifikant führt uns von einer ägyptischen Sandale, die von einem Adler fortgetragen wird, zu einem italienischen Schühchen mit Korkabsatz und zu chinesischem Schuhwerk, so leicht, dass es beim Auftreten kein Geräusch macht. Auf der Suche nach dem verlorenen Schuh geht das Original des Märchens verloren. Aber wenn der Schuh weiterhin drückt, muss er wohl dagewesen sein.

Die Frage nach dem Material – Glas oder Pelz? – lädt ein zu einer Leseart, die Cendrillons Schuh als Sinnbild für ein zeichentheoretisches Paradox auslegt: für die irreduzible Materialität des Zeichens.

Vor vielen, vielen Jahren entstand ein Gerücht, eine Mär bezüglich des Märchens *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* von Charles Perrault, und dieses Gerücht kursiert heute noch in diversen Internetplattformen. In seiner Erzählung „Le martyr calviniste“ aus den *Études philosophiques sur Catherine de Médicis* (die Hauptfigur der Erzählung ist der Sohn eines Kürschners) behauptet Honoré de Balzac, der Ausdruck „de verre“ in Perraults Märchen sei ein Fehler und beruhe auf einem Missverständnis, das aufgrund der Homonymie der Ausdrücke *de verre* (aus Glas) und *de vair* (aus Pelz) bestehe, in Wahrheit sei nämlich Cendrillons Schuh aus Pelz bzw. aus Grauwirk bzw. mit Pelz versehen: *de vair*, aus einer Pelzart, die vom Eichhörnchen stamme

und grauweiss gesprenkelt oder auch graublau meliert sei und im Mittelalter den Adeligen vorbehalten war. Aus *vair* (Pelz) habe Perrault – aus Unachtsamkeit? aus Unkenntnis des tatsächlichen Sachverhalts? aus anderen Gründen? – in seiner Version *verre* (Glas) gemacht oder zugelassen; und aus einem Pelzschuh bzw. aus einem mit Pelz versetzten Schuh sei der berühmte Glaspantoffel geworden:

En France et dans les autres royaumes, non seulement des ordonnances réservaient le port des fourrures à la noblesse, ce qu’atteste le rôle de l’hermine dans les vieux blasons, mais encore certaines fourrures rares, comme le *vair*, qui sans aucun doute était la zibeline impériale, ne pouvaient être portées que par les rois, par les ducs et par les seigneurs revêtus de certaines charges. On distinguait le grand et le menu *vair*. Ce mot, depuis cent ans, est si bien tombé en désuétude que, dans un nombre infini d’éditions de Contes de Perrault, la célèbre pantoufle de Cendrillon, sans doute de *menu vair*, est présentée comme étant de verre.<sup>1</sup>

So die These bzw. Balzacs Lektüre. Es geht um einen etwaigen Orthographie- oder Editierungsfehler in einer ursprünglich mündlich tradierten Geschichte. Wie soll man diese Lektüre Balzacs deuten? Als pure Behauptung? Als einen produktiven Fehler? Als ein Gerücht, das einmal in die Welt gesetzt wurde und jetzt nicht mehr totzukriegen ist? Als ein Missverständnis, das darin besteht, einen produktiven Fehler dort sehen zu wollen, wo vielleicht gar keiner war?

Ich möchte hier in Perraults Märchen Cendrillons Schuh nach seinem Material befragen, das heißt nach der Materialität von Cendrillons Schuh fragen. Das ist zugleich – in guter aristotelischer Manier – eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Form und Materie, aber auch eine Frage nach der Funktion der Materie in einem zeichentheoretischen Kontext, denn es wird leicht zu sehen sein, dass Cendrillons Schuh zeichentheoretisch gedeutet werden will.

Zwei Beine, zwei Füße, ein Schuh. Wo ist der andere geblieben? Er ist verloren gegangen, wurde zurückgelassen. Weniger als Pfand, als vielmehr als zweite Hälfte, die man zusammen mit dem anderen Schuh wieder zusammensetzen kann, ähnlich dem antiken Ton- oder Schmucktäfelchen, das Freunde und Familienangehörige beim Auseinandergehen zerbrachen und beim Wiedersehen zusammenfügten. Cendrillons verlorener Schuh wird dadurch zum *symbolon* im alten Wortsinn.

Wofür steht der Schuh? Er steht nicht, er geht. Er dient zum Laufen und natürlich auch zum Tanzen. Ohne Schuh ist man an Haus und Herd gebunden, kann auf keinen Ball gehen. Ohne Schuh kann man die Familie nicht verlassen, kann man nicht hinaus in die große Welt. Der Schuh steht für

1 Honoré de Balzac. *Sur Catherine de Médicis*. Paris: Gallimard, 1959. S. 50-51.

das Verlassen des Hauses, aus dem man kommt. Für die Emanzipation vom Elternhaus. Für das Erwachsensein, das Frausein.

Und für das Auserwähltsein. Denn der Schuh steht auch für die Trägerin, und der Schuh ist in vielen Varianten dieses Märchens golden, oder er ist silbern, oder er ist jedenfalls wertvoll, sei er nun aus Glas oder aus Graupelz. Der Schuh sagt dem Prinzen: Es gibt viele Frauen, aber nur eine Auserwählte, und das ist meine Trägerin. Sie ist einzigartig, weil nur sie mich tragen kann. Finde die Trägerin dieses Schuhs, und du findest deine Auserwählte.

Ist der Schuh nun aus Glas oder aus Pelz? Hart oder weich? Wenden wir uns zunächst der Form zu: Es sieht zunächst so aus, als gäbe es zwar zwei mögliche Materialien des Schuhs, aber nur eine Form, im Fall Perraults diejenige des „pantoufle“. Doch diese Form ist eine doppelte Form, denn es ist die Form einer Form: Der Schuh steht für den Fuß, und der Fuß für die Frau. Das ist eine Verdoppelung der rhetorischen Figur des *pars pro toto*. Der doppelte Verweisungszusammenhang zeigt an, dass mit dem Schuh mehr verbunden ist. Die doppelte Metonymie zeigt nicht nur, dass der Schuh ein Zeichen ist, sondern auch, dass der Schuh gleichsam auf sich selber und auf das Zeigen selbst zeigt. Damit bekommt er etwas Fetischhaftes. Der Fetischcharakter des Schuhs wird bei Perrault insofern abgeschwächt, als nur ein „gentilhomme“ die berühmte Schuhprobe vornimmt und nicht der Königssohn selbst, doch der Schuh bleibt die Invariante des Märchens. Nachdem alles zurückverwandelt wurde, bleibt der Schuh bestehen. Was bleibt, ist der Schuh, der zurückgelassen wurde. Alles andere wird wieder zurückverwandelt. Draußen wird wieder drinnen. Oben wird unten. Die Karosse wird wieder Kürbis. Die Pferde werden Mäuse, der Kutscher wieder Ratte, die Lakaien Eidechsen. etc.

*Vair* oder *verre*? Grauwerk oder Glas? Zwei Varianten, eine Wahrheit. Welche Lesart ist wahr? Welche guten Argumente gibt es überhaupt für diese Lesart, die behauptet, dass die andere auf einem Übersetzungsfehler beruht, aber andererseits vielleicht selbst ein Missverständnis ist? Welche nüchternen Argumente gibt es in diesem Missverständnis des Missverständnisses?

Schaut man sich die Argumente für die zwei Lesarten – Glas oder Pelz – etwas näher an, so erkennt man schnell, dass kein einziges Argument aus dem Bereich des rein Physisch-Realen bzw. Inhaltlichen für die eine oder andere Lesart überzeugen kann, weil wir uns ja in der Welt des Märchens bewegen: Wie bitte? In Glaspantoffeln soll man nicht tanzen können? Wir sind doch in einem Märchen, da ist alles möglich! Und wie bitte: Wäre der Schuh aus Pelz, könnte er auch von anderen Frauen getragen werden und verlöre seine entscheidende Rolle? Also kann er nur aus Glas sein? Aber wir sind doch immer noch in einem Märchen, also wäre es möglich, dass er auch nicht aus Glas ist! Auf inhaltlicher Ebene kommen wir dieser Frage keinen Schritt weiter.

Ähnlich sieht es aus, wenn wir uns auf die historische Ebene begeben und uns mit der Frage nach der Ursprungsversion der textuellen Varianten des Cendrillon-Stoffes befassen, da wir es beim Märchen ja mit einer mündlich überlieferten Geschichte zu tun haben und uns die Originalquelle fehlt, die alles entschied. Zugestanden: Man hat bis heute keine textuelle Version des Märchens mit Pelz-Variante gefunden, die aus früherer Zeit als derjenigen von Balzacs Text stammt. Aber daraus lässt sich nicht ableiten, dass die Pelz-Variante falsch ist. Und ebenso zugestanden: es gibt Textbelege aus anderen Ländern und in anderen Sprachen, in denen die Glas-Variante vorkommt und bei denen man nicht von einer Homonymie und Verwechslung von *vair* und *verre* ausgehen kann.<sup>2</sup> Diese Belege, die manchmal angeführt werden, um die Glas-Variante zu unterstützen, stammen jedoch allesamt aus Sammlungen, die später als die Märchensammlung von Perrault erschienen sind, und man kann deshalb nicht ausschließen, dass Perraults Text einen Einfluss auf die anderen Versionen ausgeübt hat.

Es wird auch nicht besser, wenn man sich die möglichen anderen schriftlichen Quellen für den Cendrillon-Stoff ansieht und sie mit dem Text von Charles Perrault vergleicht. Nach Ulf Diederichs gibt es nicht weniger als 400 zirkulierende Varianten des Märchens. Exemplarisch wähle ich drei aus:

In Giambattista Basiles *Aschenkatze* (*La Gatta Cennerentola* 1634/36) tötet Zezolla – angestiftet durch die Erzieherin, die dann von Zezollas Vater geheiratet wird – ihre Stiefmutter. Der Schuh, den Zezolla trägt, ist weder aus Glas noch aus Pelz, sondern einfach „una pianella“: je nach Ausgabe und Übersetzung ein „Schühchen mit Korkabsatz“<sup>3</sup> oder einfach nur „une mule“.<sup>4</sup>

Hat Perrault die italienische Quelle gekannt? Wahrscheinlich. Beat Mazenauer und Severin Perrig meinen dazu lapidar, dass die eher nüchterne Sprache bei Perrault oder die Verwendung einer oralen Quelle eine Kenntnis des Basile-Märchens bei Perrault noch keineswegs ausschließt.<sup>5</sup> Aber jedenfalls hilft uns Basiles *Aschenkatze* bei der Beantwortung unserer Frage nicht weiter.

Nun zur Legende von Rhodopis. Im Text von Claudius Aelianus (170-235 n. Chr.) gibt es keine Schuhprobe im eigentlichen Sinn, und das Material des Schuhs ist irrelevant:

---

2 Cf. Charles Illouz. *De chair et de pierre*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2000. S. 124.

3 Giambattista Basile. *Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. München: Beck, 2000. S. 68.

4 Nicole Belmont/Elisabeth Lemirre. *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*. Paris: José Corti, 2007. S. 129f.

5 Beat Mazenauer/Severin Perrig. *Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. S. 335.

Rhodopis war, wie man sich in Ägypten erzählt, eine wunderschöne Hetäre. Einst, als sie beim Bade war, bedachte das Schicksal, das gerne wunderbare und unerwartete Dinge tut, sie mit einem Geschenk, das weniger ihrem Verstande als ihrer Schönheit angemessen war. Während sie nämlich badete und die Dienerinnen auf ihre Kleider aufpassten, stieß ein Adler herab, raubte einen ihrer Schuhe und flog davon. Er trug den Schuh nach Memphis, wo Psammetichos Gericht hielt, und warf ihn diesem in den Schoß. Psammetichos, erstaunt über die harmonische Form und die anmutige Arbeit des Schuhs und über die Tat des Vogels, gab Befehl, in ganz Ägypten nach der Frau zu suchen, der der Schuh gehörte. Als er sie gefunden hatte, machte er sie zur Gattin.<sup>6</sup>

Für Nicole Belmont, die Spezialistin des Cendrillon-Märchens, sowie für viele andere Kritiker gehört diese Geschichte nicht zum eigentlichen Cendrillon-Märchenstoff. Rhodopis hilft uns also bei der Beantwortung unserer Frage auch nicht weiter.

Die älteste schriftliche Version des Cendrillon-Stoffes stammt aus dem 9. Jahrhundert und ist aus China.<sup>7</sup> Der Schuh wird hier eher zufällig gefunden und wird nicht näher beschrieben, außer dass er sehr leicht ist.

In den vielen anderen Varianten ist der Schuh mal golden, mal silbern, mal ist es ein Pantoffel, mal sind es Stiefeletten: Wir kommen in der Beantwortung unserer Fragestellung keinen Schritt weiter, wenn wir uns auf dieser Ebene auch noch die anderen existierenden Versionen des Märchens ansehen.

Wie sieht es aus, wenn wir uns an die Autorität der Autorschaft wenden? Charles Perrault hat seine Märchen *Histoires et Contes du temps passé* 1697 in der ersten Edition ohne Autorenangabe herausgegeben; die Widmung an Elisabeth Charlotte von Orléans (die Nichte Ludwigs XIV) ist von einem gewissen „P. Darmancour“ gezeichnet: es ist Charles Perraults dritter, 1678 geborener Sohn Pierre. Die Märchensammlung wurde gemäß Titelblatt der Originalausgabe und eines früheren Manuskripts (1695) auch als *Contes de ma Mère l'Oye* bekannt, allerdings figuriert unser Märchen im Manuskript von 1695 noch nicht. Es sei hier noch erwähnt, dass Perraults Frau Marie Guichon 1678 gestorben ist, dass sein Sohn Pierre die Märchen also nicht von seiner Mutter, sondern entweder von seinem Vater oder von einer Amme bzw. einer Patin erzählt bekommen haben dürfte.

Auf einer psychologisch-symbolischen Ebene des Textes finden wir auch keine eindeutigen Hinweise, die es uns ermöglichen, uns für eine der beiden Varianten zu entscheiden. *Vair* verweist mit seiner grauen Melierung auf die Asche und auch auf den Tod der Mutter, auf die versteckte Noblesse, vielleicht auf den versteckten Ehrgeiz oder Stolz der Schuhträgerin. Vielleicht

<sup>6</sup> Mazenauer/Perrig. *Dornröschen Unschuld* (wie Anm. 5). S. 201.

<sup>7</sup> Belmont/Lemire. *Cendres* (wie Anm. 4). S. 242ff.



auch auf den Haselnussbaum, der in vielen Varianten vorkommt und auf dem Grab der Mutter wächst. *Verre* verweist auf Transparenz und Fragilität, aber auch auf Stabilität und auf bekannte Märchenmotive (gläsernes Herz). Beide Varianten haben etwas für sich. (Dazu ist zu sagen, dass ich im Fall von *verre* von einem transparenten Glasschuh ausgehe. Mitte des 15. Jahrhunderts hatte man in Murano das Geheimnis der Glasentfärbung entdeckt – vordem war das Glas farbig.)

Es bleiben uns zum einen Überlegungen formeller Art und zum anderen eine Lektüre der Perrault'schen Variante im Hinblick darauf, was Perrault im Vergleich zu anderen Versionen des Märchens verändert hat.

Eine sehr schöne Lektüre des Märchens bietet uns Michel Serres in *Les cinq sens*, der für die *vair*-Variante plädiert:

Le conte de Perrault [...] trace le chemin d'une valeur à sa duale, de la valeur cendre à la valeur or, de l'âtre au palais, d'une source à l'autre, [...] il écrit le chemin de la variation. Tout le siècle cherche alors la même route. [...] Tout le siècle cherche alors le chemin de la variation.

Les choses varient, volubiles. Vient toujours un carrefour où le carrosse dans lequel vous roulez s'amollit tout soudain en citrouille, à votre inconfort, où l'or, entre vos doigts, s'amenuise en cendre. Or un seul objet, parmi ces apparences changeantes, résiste à la vague d'instabilité, la pantoufle. [...]

Le *vair* désigne le varié ou variable et, justement, demeure invariant. [...] la racine du mot *vair* retrouve le *vairé* qui fait notre affaire, la racine du mot *varié* à son tour, *varus*, cagneux, boiteux, à deux pantoufles dépareillées, fait l'affaire du prince. [...]

La pantoufle de *vair*, paramètre, devient la variable. Dans le même temps où Perrault écrivait ses contes, Leibniz introduisait en mathématiques et dans la même langue, française et latine, la notion de variable et donnait pour critère de la réalité d'un phénomène la variété.<sup>8</sup>

Gemäß Michel Serres organisiert der Schuh den ganzen Text und steht selbst für das Invariante in der Variation: deshalb „pantoufle de *vair*“. Dieser sehr einleuchtenden und nachvollziehbaren Lektüre könnte man jedoch entgegen, dass auch in den anderen Märchenversionen der verlorene Schuh die Invariante aller Versionen dieses Märchens darstellt, selbst da, wo es ausdrücklich um andere Schuhe als um „une pantoufle de *vair*“ geht. Das Motiv des verlorenen Schuhs ist die kleinste bedeutungstragende Einheit, an dem das Märchen erkannt wird, und zwar nicht aufgrund des Materials des Schuhs, sondern aufgrund seines doppelten Verweisungszusammenhangs, wie wir weiter oben gesehen haben. Was Michel Serres vom „pantoufle de *vair*“ behauptet und als charakteristisch für Perraults und für Leibniz' Zeit

<sup>8</sup> Michel Serres. *Les cinq sens*. Paris: Pluriel, 2014. S. 77-79.

auslegt, müsste man also strenggenommen in der Gegenprobe in jeder anderen Version untersuchen. Aber dennoch darf behauptet werden, dass die sprachliche Herleitung von *vair* aus „varius“ sehr überzeugend ist.

Betrachten wir nun die hauptsächlichen Veränderungen oder Betonungen, die Perrault im Vergleich zu den meisten anderen Varianten in seiner Version vorgenommen hat:

Perrault passte die Märchen dem Geschmack des damaligen literarischen Publikums an, vor allem dem der Pariser Salons. So lässt er den einzelnen Texten jeweils eine sie witzig kommentierende und ironisierende Moral in Versform folgen und manchmal – wie im Fall Cendrillons – sich gegenseitig relativierende zwei.

Um die von Perrault vorgenommenen Veränderungen des Märchens zu erkennen, müssen wir uns dem Wesen, dem harten Kern des Cendrillonstoffes zuwenden. Gemäß der internationalen Typologie von Arne-Tompson-Uther gehört Cendrillon zum Typ T 510 A. Wesentlich für unser Märchen sind folgende Elemente: Schwestern- bzw. Stiefschwesternkonflikt plus Loslösungskonflikt von der Mutter (durch Tod der Mutter plus Konflikt mit Stiefmutter), Auszug von daheim mit mehreren Anläufen, Schuhprobe, glückliches Ende.

Welches sind nun die größten Unterschiede des Perrault'schen Textes zu den anderen Versionen? Da ist zum einen die fehlende Mutter, die sonst sehr viel mehr Raum einnimmt, da zum Beispiel häufig erzählt wird, wie diese stirbt oder sogar von der zukünftigen zweiten Frau von Cendrillons Vater umgebracht wird und sich manchmal im Geist einer Kuh (die ebenfalls von der Stiefmutter getötet wird und dann von Cendrillon begraben wird) wiederfindet. Bei Charles Perrault kommt der Tod der Mutter nur im ersten Abschnitt vor: Im ersten Satz wird er kurz angedeutet („Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes nocces une femme [...]“), und im dritten Satz desselben Abschnittes werden die „douceur“ und die „bonté“ Cendrillons in Beziehung zur „bonté“ von Cendrillons Mutter gebracht: „Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde.“<sup>9</sup> Dass die Mutter gestorben ist, wird nicht ausdrücklich gesagt. Auch sonst tritt der Tod von Cendrillons Mutter völlig in den Hintergrund. Andere Märchenmotive, die sonst in diesem Märchen in näherem Zusammenhang mit dem Tod der Mutter stehen, wie etwa das Muttergrab oder auch ein Dattel- oder Haselnussbaum, der in manchen Versionen auf dem Grab der Mutter wächst, fehlen bei Perrault vollständig.

---

<sup>9</sup> Charles Perrault. *Contes. Edition de Jean-Pierre Collinet*. Paris: Gallimard, 1981. S. 171.



Zum anderen kommt im Märchen eine Fee bzw. eine „marraine“ vor, die anstelle des Geists der toten Mutter die Regie für Cendrillon zeitweilen übernimmt und die auch für die Magie im Märchen verantwortlich ist. Sie spielt die Rolle einer Erzieherin, die Cendrillon für dessen Artigkeit dadurch belohnt, dass sie sie zum Ball lässt: „Seras-tu bonne fille? dit sa Marraine, je t’y ferai aller“.<sup>10</sup> Und sie verwandelt den Kürbis in die Kutsche, die Mäuse in Pferde, die Eidechsen in Lakaien und die Ratte in den Kutscher.

Des Weiteren wird die Schuhprobe nicht durch den Königssohn, sondern durch einen „gentilhomme“ durchgeführt, was vielleicht die Noblesse des Königshauses betont. Und Cendrillon muss Schlag Mitternacht zu Hause sein, eine Vorschrift, die sonst im Märchen nicht vorkommt und die gute Erziehung Cendrillons in den Vordergrund hebt.

Die dem Märchen angefügte erste explizite Moral („moralité“) betont die Bedeutung der „bonne grâce“ Cendrillons<sup>11</sup>, und die zweite Moral („autre moralité“) weist süffisant auf die Wichtigkeit der „marraine“ (in der Mehrzahl: „ou des parrains ou des marraines“) hin.<sup>12</sup> „Bonne grâce“ ist der zeitgemäß modische Begriff der Anmut, eine Art Veredelung des Sexappeals Cendrillons, der zum Beispiel in der Version von Giambattista Basile viel stärker zum Ausdruck kommt als bei Perrault. Die „bonne grâce“ umfasst ein richtiges Urteil in Sachen Geschmack und bezeichnet somit eine Art Bildung des Charakters Cendrillons durch die Erziehung der „marraine“.<sup>13</sup> Durch die Figur der „marraine“, Cendrillons Erzieherin und sprichwörtlicher guter Fee, wird der Tod der Mutter noch mehr abgeschwächt und Cendrillons Erziehung in gute Hände gelegt.

Wenn wir uns diese hauptsächlichlichen Veränderungen in Perraults Version vor Augen führen, sehen wir, dass sich der Glaspantoffel sehr schön in dieses neue Bild einfügt. Eine bewusste Ersetzung eines mündlich tradierten *vair* durch *verre* entspräche einer Art Veredelungs- und Sublimierungsprozess, den Charles Perrault bei seiner Verarbeitung des Cendrillon-Stoffes vorgenommen hat. Diese Veredelung bestünde zum einen darin, die Erinnerung an den Tod der Mutter auf ein Minimum zu reduzieren oder beinahe zu tilgen, und zum anderen darin, die „bonne grâce“ Cendrillons, (ein Produkt der Erziehung der „marraine“) zu betonen. Aus der „bonté“ und der „douceur“ Cendrillons im ersten Abschnitt – Charaktereigenschaften, die Cendrillon von ihrer Mutter hat – wird die „bonne grâce“ der ersten „moralité“ am Schluss des Märchens, und diese „bonne grâce“ hat den Bezug zur toten Mutter verloren, weil sie Produkt der Erziehung der „marraine“ ist. Der Pantoffel hat in dieser Lesart (*verre* als Ersatz von *vair*) den Bezug zur Asche

10 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 173.

11 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 177.

12 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 178.

13 Cf. Mazenauer/Perrig. *Dornröschen Unschuld* (wie Anm. 5). S. 243f.

beinahe vollständig abgelegt und ist aufgrund seiner Lichtdurchlässigkeit gleichsam auch die entmaterialisierteste, sublimierteste Version des Schuhs. Da der Ausdruck „de vair“ auch eine Farbbezeichnung der Heraldik ist, aber das Anzeichen von Noblesse in der Glasversion des Schuhs nicht zum Tragen kommt, passt es nicht schlecht, dass sich Cendrillon in ihrer Kutsche von einem ganzen Tross von Lakaien an den Ball heranfahren lässt – ein Auftritt, der einer Adelligen würdig ist.

(Es ist allerdings anzumerken, dass eine venezianische Wiederentdeckung im 15. Jh. auch das Milchglas war, ein opakes, weißes Glas, das mit Zinnoxid und Knochenasche getrübt war, womit wir wiederum einen Bezug zur Asche und zum Tod hätten.)

Schauen wir nun die eigentliche Schuhprobe<sup>14</sup> an:

Il [i. e. le gentil-homme] fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle [i. e. Cendrillon] y entra sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire.<sup>15</sup>

Egal aus welchem Material der Schuh nun auch sei, Cendrillon drückt mit ihrem Fuß dem Schuh sozusagen ihren eigenen Stempel auf, und dieser Schuh passt sich Cendrillon an wie Wachs. Dieser Vergleich „comme de cire“ ergibt nur einen Sinn, wenn man annimmt, dass der Schuh aus Glas sei. Aber er erinnert auch an das aristotelische Begriffspaar *hyle-morphe* bzw. *hyle-eidos* oder Stoff-Form: Der Schuh verhält sich zum Fuß wie das Material Wachs zur Form, die sich in das Wachs drücken lässt. Die doppelte Form der Metonymie des Schuhs lädt ein, das aristotelische Begriffspaar Form-Materie nun seinerseits zu verdoppeln und zu verlängern: Der Schuh verhält sich zum Fuß wie der Fuß zum Körper, und der Fuß verhält sich zum Körper wie der Körper zu – ja, wozu denn jetzt? Zu ihr („elle“)? Zu Cendrillons Seele? Zu ihrem Geist? Ihrem Wesen? Ihrem Charakter? Ihrem digitalen Fußabdruck? Mein Vorschlag lautet: zu ihrer „bonne grâce“, auf die ja in der ersten „moralité“ ausdrücklich hingewiesen wird und die sich dadurch als die eigentlich Verantwortliche für die Auserwähltheit Cendrillons zeichnet.

Hier müssen wir zurück zur Frage nach dem Material des Schuhs. Ich fragte nach dem Material des Schuhs und finde immer wieder seine Formhaftigkeit, sein Eingebettetsein in einen doppelten Verweisungszusammenhang. Die Frage nach der Materialität wird überschattet von der Zeichenhaftigkeit des Materials. Das Material wird selbst zum Zeichen. Dadurch wird die Frage

14 Zur sexuellen Symbolik der Schuhprobe siehe: Bruno Bettelheim. *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschen Buch Verlag, 2002. Vor allem S. 309f. und S. 314f.

15 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 176.

nach dem Material des Schuhs transformiert in die Frage nach der Unreduzierbarkeit der Materialität des Zeichens und zeigt uns ein zeichentheoretisches Paradox auf: Obwohl das Zeichen in seiner Zeichenhaftigkeit nur der verschiedenen Differenzen bedarf, von denen her es sich definieren lässt, und an und für sich nicht auf die Materialität angewiesen ist, benötigt es dennoch einen materiellen Support, um überhaupt in Erscheinung zu treten.<sup>16</sup> Der Schuh braucht das Material (das Glas oder den Pelz), der Fuß braucht den Schuh, der Körper den Fuß, die „bonne grâce“ wiederum den Körper, um sich zu manifestieren.

In unserem Text geht die Frage nach der Irreduzibilität der Materialität des Zeichens einher mit der Frage nach dem Tod der Mutter. Auch in Cendrillons Moment des Triumphes wird *verre* immer unhörbar auf *vair* verweisen, also das Glas auf den Pelz, das Grauwerk auf die Asche, die Asche auf die tote Mutter. Ich schlage deshalb vor, *vair* als Zeichen für diese irreduzible Materialität und den Tod (Tod der Mutter, Tod des Anderen) auszulegen.

Doch der Schuh steht nicht nur für die „bonne grâce“ Cendrillons oder die tote Mutter, sondern aufgrund seines Fetischcharakters auch für die Verweisung des Zeichenzusammenhangs. Am Anfang war die Ersetzung. Die Substitution. Ist der Schuh aus Glas? Dann steht der Schuh für den Fuß, der Fuß für den Körper, der Körper für die „bonne grâce“ von Cendrillon, die ohne den Schuh nicht sichtbar wäre. Aber weil am Anfang die Ersetzung war, steht am Anfang genauso gut das zu Substituierende, und dann verdeckt das Glas den ‚ursprünglichen‘ Pelz, der Pelz ersetzt die Asche, die Asche die tote Mutter: Durch die Ersetzung wird indirekt auf das Ersetzte verwiesen. Beide Varianten (Verweisung nach oben: Veredelung, Verdrängung, Sublimation zur „bonne grâce“; Verweisung nach unten: Spur der Spur, Asche und Tod der Mutter) sind gleichwertig und gleichermaßen am Werk, und sie sind zugleich inkompatibel miteinander. Ein *double bind*: Mit jeder Substitution, mit der ich das Verschwinden des Anderen vergessen machen will, werde ich still an dessen Tod erinnert.

*Verre* wäre dann als Zeichen für die Fragilität des Zeichens zu lesen. Für die Sublimierung zur „bonne grâce“, für das Verschwinden-Lassen der toten Mutter und für die Veredelung des Märchens, aber auch für die Verwischung der Differenzen der mündlichen Versionen durch die schriftliche Version Perraults.

Ich beende die Lektüre nicht mit zwei „moralités“, sondern mit zwei metaphysischen Sätzen, die natürlich genauso wenig belegbar sind wie die Lektüre Balzacs, von der ich ausgegangen war, und die ich Sätze der „mortalité“ nenne.

---

16 Cf. Dieter Mersch. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink, 2002.

Erster Satz der „mortalité“: Die Unreduzierbarkeit der Materialität des Zeichens geht einher mit der Frage nach dem Tod des Anderen. Im Perrault'schen Text *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* wird diese Frage dadurch verdeckt (vergessen, verdrängt, sublimiert?), dass aus „pantoufle de vair“ „pantoufle de verre“ gemacht wurde.

Zweiter Satz der „mortalité“: Die Ersetzung von *vair* durch *verre* in *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* ist die unhörbare Signatur eines Autors, der seinen Text nicht signiert hat.

