

„Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?“

Blaubarts Beziehungsphilosophie

1. Das Konzept Maskerade

Der Schwerpunkt meiner Analyse soll auf Blaubarts sonderbarer Beziehungsphilosophie liegen, deren Quintessenz den in abendländischen Liebesmythen evozierten Emotions- und Kommunikationsmustern kraß widerspricht, handelt es sich doch nicht etwa um das in der Weltabgeschiedenheit nur seiner Liebe lebende Paar, sondern um die mitten in der Gesellschaft aufgebaute Konstellation *das Paar und der verriegelte Raum*. Bei aller Offenheit der Blaubartschen Persönlichkeit für individualpsychologisch formulierte Analysen und Diagnosen darf der soziokulturelle Kontext nicht aus dem Fokus der Betrachtung gelassen werden. Denn einerseits ist es um Blaubarts emotionale Bindungsstruktur bzw. seine Beziehungsfähigkeit fragwürdig bestellt, andererseits sind es zum großen Teil die gesellschaftlichen und kulturellen Imperative, die ihn zu verschiedenartigen Raffinements im Umgang mit Frauen anregen und seine Liebesphilosophie teilweise legitimieren – eine Liebesphilosophie, die Christiane Lutz folgendermaßen charakterisiert:

„Komm mit mir, ich gebe dir alles, Sorglosigkeit, Geborgenheit, Identität über deine Rolle als Ehefrau, sei du nur mein Objekt, mein Schmuck. Tu alles für mich, ohne zu fragen, ich gebe dir dafür alles, was ich besitze. Rühr jedoch nicht an bestimmte innere Bereiche (in denen meine Beziehungsproblematik verborgen ist), d.h. fordere von mir nicht Bezogenheit und individuelles Fühlen; frag nicht nach Gründen meiner Flucht (in Leistungs- und Arbeitssucht), verwalte du als ‚Nora‘ mein ‚Puppenheim‘, in dem ich versorgt werde. Entwickle dich nicht zu einer fragenden Persönlichkeit, die wissen und erkennen will, sonst ist es mit der sorglos paradiesischen Herrlichkeit zu Ende und du wirst Opfer meines Sadismus.“¹

Im Zentrum dieser Philosophie steht das männliche Geheimnis², zu dem die Frau keinen Zugang hat. Um dieses Geheimnis zu hüten, entwickeln die literarischen

¹ Lutz, Christiane: Das Männliche im Märchen. Entwicklung – Beziehung – Macht und Weisheit. Leinfelden-Echterdingen 1996, 143.

² Zu Blaubarts Geheimnis vgl. Szczepaniak, Monika: Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur. Köln/Weimar/Wien 2005, 301–302.

Blaubärte diverse ausgeklügelte Strategien, bei denen die „Stilistik der Existenz“ (Michel Foucault) von eminenter Bedeutung ist.

In Karl Schloßleitners Erzählung *Prinz Blaubart* wird Blaubarts Problem, das an die Aporien des kulturell gestylten Mannseins rührt, auf den Punkt gebracht – es ist die Unmöglichkeit, seine tiefsten Bedürfnisse zu befriedigen: „Ich bin vielleicht der Mann, der nach der großen Liebe drängt und sich dagegen wehrt, weil er dann zerbrechen müßte – und der sich danach sehnt, einmal im Leben zu zerbrechen und doch mit aller Kraft dagegen stemmt – aus Selbsterhaltungstrieb“³. Prinz Blaubart nimmt eine maskuline Pose an, um als männlich genug angesehen zu werden und erläßt einen Aufruf an die Schönen des Landes: Gesucht wird eine Frau ‚zum Verlieben‘. Was ihn ‚zu den Weibern treibt‘, ist also einerseits der Drang nach gesellschaftlicher Anerkennung und andererseits das Bedürfnis, seine verborgenen emotionalen Wünsche zu erfüllen. So ist die Motivation vieler Blaubart-Figuren beschaffen.

„Blaubarts Verhältnis zu Frauen ist durch Performativität und Expressivität geprägt. Schönheit, Stärke und Autorität – Ideale, denen Blaubart nicht gewachsen ist, werden in Akten, Gesten und Handlungen nachgeahmt. Blaubart versucht, den eigenen Selbstwert als Zugehörigkeit zur ‚richtigen‘ Männlichkeit zu inszenieren. Obwohl die Maskerade eine Art Uneigentlichkeit darstellt – sie verweist auf den kulturellen Darstellungsakt und legt die Möglichkeit einer grundsätzlich anderen Ordnung nahe –, kann der Mechanismus der Frauenunterdrückung nicht überwunden werden.“⁴

Blaubart setzt die Normen und richtet, heiratet und tötet, liebt und zerstückerl, er macht die Frau „zum Schatten einer Gewesenen“ (H. Natonek), er betreibt einen sexuellen Kannibalismus oder übt subtilen Terror aus, er versklavt und domestiziert, liebt und verwirft, verführt und erniedrigt, zieht an und tötet. Daß diese Kapitalverbrechen gegen Frauen immer wieder begangen werden, liegt an den Beharrungskräften des männlichen Habitus. Die Unmöglichkeit einer demokratischen Blaubart-Beziehung läßt sich auf die Macht der inkorporierten Werte und Haltungen und auf die Wirksamkeit der vorreflexiven Dimensionen der entsprechend sozialisierten Körper zurückführen, nicht zuletzt auf die Unterstützung des Geschlechtersystems durch gesellschaftliche Institutionen, „deren Struktur und Entwicklungslogik die Prägung durch das alte, traditionelle Geschlechterarrangement aufweist“⁵. Blaubärte sind mehr als andere literarisch konstruierte männliche Figuren „Gefangene und auf versteckte Weise Opfer der herrschenden Vorstellung, die gleichwohl so perfekt ihren Interessen entspricht“⁶.

³ Schloßleitner, Karl: *Prinz Blaubart*. In: *Der Brenner* 7 (1911) 203–222 und 8 (1911) 247–262, hier 248.

⁴ Szczepaniak (wie Anm. 2) 300f.

⁵ Brandes, Holger: *Der männliche Habitus. Männerforschung und Männerpolitik* 2. Opladen 2002, 262.

⁶ Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*. In: *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Hgg. Irene Dölling u.a. Frankfurt am Main (1996) ²1997, 153–217, hier 187.

Blaubarts problematische Beziehungsphilosophie mit den ihr immanenten Arrangements und Maskeraden soll nun am Beispiel einiger Texte aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – aus dem kulturellen Kontext einer umfassenden Krise von Ehe, Familie und nicht zuletzt von Männlichkeit – dargestellt werden.

2. *Blaubart Mitte 40*

In Dieter Hildebrandts *Blaubart Mitte 40* (1977) formuliert der Protagonist seine Meinung zum Thema Ehe – ein Urteil, das dem Bild der Ehe in der Gegenwartsliteratur gerecht wird⁷: „Jede Ehe ist ein Mord. Manchmal stirbt der Mann. Aber meistens stirbt die Frau, und das Grauenhafte ist eben, daß sie ihren Tod überlebt.“⁸ Zwar werden die Mörder nicht eingesperrt, die Leichen nicht versteckt, nicht zerstückelt, aber es handelt sich um ‚Mordangelegenheiten‘. Die Ehen werden als „Bluffs unserer Gesellschaft“ bezeichnet, sie scheinen nur noch Geschäftsverbindungen oder Interessengemeinschaften zu sein, und wenn sie als ‚gut‘ gelten, dann sind sie meistens erst recht „eine fortwährende, tagtägliche, jahrausjahreinige Intimqual“⁹.

„Und wie morden Sie“, fragte jemand zurückweisend.
„Mit Liebe“, sagte Falck.“¹⁰

Falck mordet mit Liebe oder dem, was er für Liebe hält. Er tötet aber auch die Liebe selbst. Der moderne Blaubart benutzt kein Messer, er braucht die „Leichen nicht zu verstecken. Blaubarts Zimmer ist offen. Die Schuld ist nicht nachweisbar. Eine von Falcks Frauen begeht Selbstmord, weil er sie verlassen hat. Die Worte ‚es ist aus‘ erweisen sich für die Frau, die ihn bis zur Selbstaufgabe liebte, als tödlich.“¹¹ Eine andere läuft zu ihm über die Straße und verunglückt dabei tödlich. Die dritte läßt er bei der schwülen Hitze in Italien nach drei Glas Wodka wandern und baden – sie stirbt an Kreislaufkollaps. Um sich von ihnen zu erholen, schickt er weitere drei Frauen auf eine Kreuzfahrt, von der zwei von ihnen in Särgen zurückkommen. Die Zeitungen versuchen, den Fall einzuordnen: „BLAUBART MIT COMPUTERHIRN?“¹² Über Blaubarts einzige Ehe äußert sich ein guter

⁷ Vgl. z. B. das Bild der Ehe als einer „toten“ Form bei Max Frisch oder das eheliche Inferno in Elfriede Jelineks ‚Die Liebhaberinnen‘, wo Frauen und Männer in den Ehen gemeinsam dahinstirben, wobei der Mann Abwechslung genießen kann und vielleicht etwas langsamer und „interessanter“ stirbt als die Frau.

⁸ Hildebrandt, Dieter: *Blaubart Mitte 40*. Hamburg 1977, 79.

⁹ Vgl. ebd., 82.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Dea Lohers Drama *Blaubart – Hoffnung der Frauen* (1999), in dem weibliche Liebe „über die Maßen der männlichen Unfähigkeit zu lieben gegenübergestellt wird und die Frauen mit ihrer Hoffnung auf Erlösung scheitern läßt (Loher, Dea: *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main 1999).

¹² Hildebrandt (wie Anm. 8) 195.

Bekannter: „[...] denn ihr wart ja nie wirklich ein Paar, nie wirklich zusammen, nie wirklich einig, sondern immer zu zweit, immer in einem Kampf.“¹³

Hildebrandts Blaubart glaubt sein Berufs- und Privatleben vollkommen unter Kontrolle zu haben. Er will auch Herr seiner Depressionen sein. Die Macht des Zufalls ist für ihn eine Horrorvorstellung: „Ich will nichts mit dem Zufall zu tun haben. Ich möchte mit Kausalketten, Kombinationen, Kalkül bedient werden. Oder mit dem Gesetz der Serie“¹⁴. Miriam, die letzte am Leben gebliebene Frau, umarmt an der Küste eine Steinfigur und sagt zum Liebeshörder: „Warum kannst du nicht tot sein wie er. Tot und aus Stein. Nicht zornig. Keine Pläne. Nicht nachgeben. Nicht sehen. Nicht fühlen, damit ich dich allein fühlen kann. Für dich mit. Alles spüren. Dein Leben, deinen Tod. Deinen Marmor. Glatt. Kühl. Kalt.“¹⁵ Der Anspruch, weibliche Emotionen, die Gefühle vieler Frauen zu ‚verwalten‘, dürfte ein verzweifelter Ausdruck der Angst vor eigenen ‚weiblichen‘ Wünschen sein. Falck will keine seiner Frauen aufgeben, seine Eroberungen sollen ihm in einem Universum von Frauenangst und Überlegenheitsphantasien, von Abstraktionen und Projektionen, von seinen männlichen Kopfgeburten alle gehören¹⁶. Sein Beziehungsnetz, in dem er mit sechs Frauen gleichzeitig lebt, ist eine ausgeklügelte Konstruktion, ein sorgfältig ausgearbeitetes System, in dem „Kollisionen zwischen der einen und anderen Lust“¹⁷ um jeden Preis zu vermeiden sind.

Und doch gerät sein raffinierter Lebensplan, in dem wirtschaftlicher Erfolg und sexuelle Leistungskraft miteinander einhergehen, ins Wanken: „er wollte nicht länger die Bombe in seiner Existenz ticken hören“¹⁸. Dieses Ticken beunruhigt ihn schon seit längerem, es ruft die Erinnerung an das „Wunschterritorium Frau“ (Klaus Theweleit) wach, über das er stets rätselt – eine gigantische Herausforderung für das männliche Bedürfnis nach Kontrolle. Als sich herausstellt, daß seine Ehefrau Julia doch lebt, will Falck sie in dem Tunnel treffen, in dem sie vor zehn Jahren verschollen ist, nachdem jemand auf sie geschossen hatte. In seiner üblichen Art denkt er über Frauen nach und kommt zum deprimierenden Schluß, daß sie ihn doch überlistet haben. Sarah, die sich seine Phantasien über den gewünschten Tod von Julia angehört hat, realisiert seinen Plan des Mords im Tunnel bis auf eine Einzelheit – sie hat zwar geschossen, aber mit Vorsatz daneben.

Die Reise mit dem Auto, das im Zug transportiert wird, zu einer Frau, die tot geglaubt war und doch lebt, wird zur Fahrt ins Schwarze, zu einer Niederlage des ewigen Siegers, der sich nun als ein ‚betrogener Betrüger‘ erweist: „In einem Auto sitzen, das man nicht lenkt, auf einem Zug, den man nicht steuert, in einem Tunnel,

¹³ Ebd., 158.

¹⁴ Ebd., 154.

¹⁵ Ebd., 187.

¹⁶ „In Wirklichkeit war er wie jeder Frauenheld durch und durch Weiberfeind. Nichts hätte ihm die Abende mit der Zeitung, das Gespräch unter Männern, den Streit mit Männern, die Gefahren der Männerwelt ersetzen können.“ (Dufour, Hortense: Blaubarts letzte Frau. Frankfurt am Main [1977] ²1983, 124). So geht es vielen modernen Blaubärten, die in Wirklichkeit „armselige Macher“ (M. Jung) sind.

¹⁷ Hildebrandt (wie Anm. 8) 51.

¹⁸ Ebd., 151.

den man nicht durchschaut; in einer Haut stecken, in der man nicht länger stecken möchte, in einem Kopf denken, der sich als eine Schale aus Illusionen erwiesen hat: das war Leben.¹⁹ Und Julia könnte jetzt seinen Mordplan (und ihre Rache) ausführen, das Opfer, die Verschollene, jenseits allen Verdachts, die eliminierte Blaubärin mit ihrer weiblichen List ... „Aber es war kein Gedanke mehr, was ihm durch den Kopf schoß.“²⁰ Hildebrandt liefert eine Geschichte der männlichen Selbstsicherheit und der weiblichen List in der modernen Variante einer crime story, die gleichzeitig viele Beziehungsprobleme illustriert.

3. Der Fall Franza

Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza (Das Buch Franza)*, erstmals 1978 erschienen, schildert eine moderne Blaubart-Ehe in der deprimierendsten Version. Franza vertraut sich ihrem Ehemann an und die Heirat erweist sich als ein In-die-Falle-Gehen. Der atavistische Märchenmythos findet in einer abgewandelten, modernisierten Form Eingang in den Text. Der erfolgreiche Wiener Psychiater Professor Jordan – ein rücksichtsloser Karrierist, mehrfach verheiratet, als Arzt und Wissenschaftler gesellschaftlich anerkannt – darf mit Fug und Recht als Blaubart eingestuft werden, obgleich er kein Messer schwingt, keine Leichen im Keller hat und seine Hände nicht blutbesudelt sind. Bachmanns Intention war es, ein Buch über ein Verbrechen zu schreiben. Geschildert wird ein ‚perfekter‘ Mord: ohne Waffe und ohne die Möglichkeit der Beweisführung.

Jordan ist kein verführerischer Charmeur, sondern einer, der durch seine sozio-ökonomische Position, durch den Prestigeberuf und den Glanz seiner internationalen Karriere Frauen anzieht. Einmal in Jordans Ehekäfig gelockt, werden die Frauen zu Opfern seines Seelenmörderspiels, bei dem er bewußt und kalkuliert brutal verfährt, mit einer Konsequenz und Systematik, die sonst nur wissenschaftlicher Tätigkeit eigen ist. Als ‚Bewußtseinsverwalter‘ ist er zuständig, zwischen gesunder Normalität und Wahnsinn zu unterscheiden. Er reduziert die Persönlichkeit von Franza auf einen Befund, und sie verwechselt zu lange seine Analysen und Diagnosen mit der Schärfe und Rationalität, die für seinen Beruf nötig sind. Zu spät macht sich Franza Gedanken über die möglichen Motivationen ihres Gatten, zu spät stellt sie fest, daß es Sadisten gibt „mit blütenweißen Hemden und Professorentitel“²¹, die mit den „Folterwerkzeugen der Intelligenz“ morden:

„Ja, er ist böse, auch wenn man heute nicht böse sein darf, nur krank, aber was ist das für eine Krankheit, unter der die anderen leiden und der Kranke nicht. Er muß verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. Ich kann niemand erklären, nirgends hingehen und beweisen, daß er es wirklich ist. Wie fürchtbar hat [er] mich gequält, aber

¹⁹ Ebd., 212.

²⁰ Ebd., 213.

²¹ Bachmann, Ingeborg: Werke 3. Hgg. Christine Koschel u.a. München/Zürich 1993, 404.

nicht spontan, oder nur selten, nein, mit Überlegung, alles war berechnet, Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?²²

Die korrekte, systematische Art, in der Franza ihre Würde genommen wird, der „seelische Kannibalismus“ (Canetti), erinnert an die in Märchenvarianten geschilderte Zerstückelung des weiblichen Körpers, der in der präparierten Form im Dunkel des Kellers aufbewahrt wird, nur: „der romantische Blaubart zerlegt die Glieder der Körper, der moderne Blaubart zergliedert die Strukturen der Psyche“²³.

Die von Franza formulierten bohrenden Fragen betreffen die Blaubart-Konstellation schlechthin: „warum will jemand seine Frau ermorden? Warum haßt jemand Frauen und lebt mit ihnen? Und liquidiert sie, nur bedacht, vor der Öffentlichkeit sein Gesicht [nicht] zu verlieren [...]“²⁴. Im Angesicht der deprimierenden Bilanz, die schönsten Jahre ihres Lebens in der Ehehölle des Jordanschen Prominentenhaushalts verloren zu haben, „von der Gesellschaft separiert, mit einem Mann, in einem Dschungel, inmitten der Zivilisation“²⁵, konstatiert Franza verbittert: „Ja, ich glaube, daß es den Blaubart gibt, und Landru muß ein Stümper gewesen sein, ein kleiner liebenswürdiger Krimineller [...]“²⁶. Der Erfolg des „diabolischen Versuchs“ läßt sich zum Teil damit erklären, daß Franza sich mit ihren „weiblichen Denk- und Verhaltensmustern als geradezu idealtypisches Opfer anbietet. Sara Lennox faßt diesen Umstand schlicht zusammen: „Franza hat eingewilligt, Männer als ihre Herren anzuerkennen“²⁷. Deshalb kann ein Vertreter der hegemonialen Männlichkeit („die Jordans dieser Welt“²⁸; „das Raubtier dieser Jahre“²⁹) ohne weiteres sein Beziehungssystem aufbauen, dem die im subtilen Terror erzeugte Angst der Frau(en) als Garantie der Festigkeit und Stabilität dient.

Die Frau als „Provinz des Mannes“ (Heiner Müller) – dieses Paradigma determiniert Jordans Beziehung zu Frauen, zu denen er einen sicheren Abstand zu wahren versucht, damit ihn die „Fesseln der Liebe“ (Jessica Benjamin) nicht zu sehr einschränken. Das allerdings war bereits das Problem der ersten Blaubärte in der deutschen Literatur. Peter Berner klagt: „O wie sehr wird es mir doch so zur Last, daß mich meine Gemahlin so übermäßig liebt.“³⁰ Das von Jordan aufgebaute Angstsystem fungiert gleichzeitig als ein „Angstabwehrsystem“³¹ – Jordan beraubt

²² Ebd., 403–404.

²³ Wertheimer, Jürgen: Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur. München 1999, 108.

²⁴ Bachmann (wie Anm. 21) 404.

²⁵ Ebd., 404f.

²⁶ Ebd., 409.

²⁷ Lennox, Sara: Geschlecht, Rasse und Geschichte in „Der Fall Franza“. In: Text + Kritik (1984), 156–179, hier 162.

²⁸ Bachmann (wie Anm. 21) 357.

²⁹ Ebd., 413.

³⁰ Tieck, Ludwig: Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte. In: Ludwig Tiecks Schriften. Berlin 1828, Bd. 9, 183.

³¹ Vgl. Kanz, Christina: Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart/Weimar 1999.

die Frau ihrer weiblichen ‚Güter‘, um von ihnen nicht bedroht zu werden: „Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist“³².

Jordans niederträchtiger Berechnung, seinen Strategien der Domestizierung und psychischen Enteignung wird bei Bachmann eine historische bzw. gesellschaftlich-kulturelle Dimension verliehen. Das Geschlechterverhältnis und die Familie erscheinen als hierarchisierte Strukturen, die nach dem Modell der Rassendiskriminierung funktionieren („Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten [...]“³³). Jordans dunkles Reich ist in diesem Sinne die Zone des Faschismus: „er ist das Exemplar, das heute regiert, das von heutiger Grausamkeit [ist], das angreift und darum lebt, nie hab ich einen Menschen mit soviel Aggression gesehen“³⁴.

„Tot ist, wer liebt, nur der Geliebte lebt.“ Für Franza erweist sich das „Irrlicht Liebe“ (Günter Grass) als eine Sackgasse, die in hysterischen Attacken, Kurzatmigkeit, lähmender Angst, Sprachlosigkeit, psychischer Zerrüttung und Tod mündet. Jordans Gewaltstrategie, die den Gesetzen maskulin-rationaler Logik gehorcht und der von Anfang an ein „blutiger Grund“ (Georg Trakl) innewohnt, wird von Erfolg gekrönt – er hat sich Franzas entledigt, und an ihre Stelle rückt die nächste Frau. Jordan, dessen Worte, Blicke, Gesten, Arrangements töten können, ist nach wie vor ein gesellschaftlich anerkannter Wissenschaftler, Arzt und Bürger, denn „niemand bemerkt es, alle halten sich an die Fassade, an eine gefärbte Darstellung“³⁵. Der neueste Stand der Vernichtungstechniken gibt Jordan die Instrumente an die Hand, die ihm erlauben, an der Fassade zu manipulieren und die Opposition weiblicher Wahnsinn – männliche Vernunft zu konstruieren bzw. aufrechtzuerhalten: „Als renommierter Wissenschaftler weist er alle Verdächtigungen des Irrationalismus, der destruktiven Phantasien, des Zerstörungswahns weit von sich oder transportiert sie argumentativ ebenso virtuos auf die andere Seite der Geschichte, wie dies Blaubart mit Agnes getan hatte.“³⁶

4. Blaubarts Schatten

Karin Strucks Roman *Blaubarts Schatten* (1991) arbeitet mit vielen Bachmann-Zitaten und schildert – ähnlich wie *Das Buch Franza* – den Mann des Blaubart-Typus als Teil eines Systems, das von verschiedenen Blaubart-Gehilfen („von der

³² Bachmann (wie Anm. 21) 413.

³³ Ebd., 403.

³⁴ Ebd., 412f.

³⁵ Ebd. (aus „Malina“), 276.

³⁶ Wertheimer (wie Anm. 23) 108.

Schwiegermutter bis zur modernen Geburtstechnologie³⁷) aufrechterhalten und gefördert wird.

Lily Bitter ist auf fatale Weise den Blaubärten verfallen, in der Hoffnung, endlich einen Mann zu finden, der ihr ‚Heimat‘ bietet, der an einer festen Bindung interessiert ist und der sie und ihre Weiblichkeit zu schätzen weiß. Lilys Geschichte wird erzählt als eine Geschichte der Blendung, der Funktionalisierung der Frau und der Emanzipation als Befreiung vom Blaubart-System. Lily hat sich das *Blaubart-Märchen* einverleibt und bemerkt immer wieder Analogien zwischen der Blaubart-Ehe und ihren Beziehungen mit Männern.

A., J. und Richard – Männer, deren Opfer Lily geworden ist – werden als Söhne von Nazis charakterisiert, als „lumpige Blaubart-Krämerseelen“, die in der Überzahl auftreten³⁸, als „nekrophile Männer“³⁹, die körperlich nicht besonders attraktiv sind, dafür aber in einer goldenen Kutsche vorfahren. J. ist ein weltgewandter Reporter, der für Lily und ihre zwei Kinder ein Appartement mietet, jedoch nicht fähig ist, in diesem Appartement mit ihr zu schlafen⁴⁰. Lily durchschaut viel zu spät seinen Egoismus, sein Ziel, im Angesicht des fortschreitenden Alters seine Männlichkeit zu beweisen, sich selbst, Lily und der Umwelt zu zeigen, daß er noch in der Lage ist, einen Sohn zu zeugen⁴¹. Auch in einem anderen Sinne hat er sie vereinnahmt – er wollte eine große Titelgeschichte für die Zeitung schreiben über Lily – die Schriftstellerin. Die ‚kolonialisierte‘ Frau reflektiert über die damals kaum merkbaren Gewaltmechanismen, über den Jagdinstinkt des Bigamisten, der verheiratet war und bei Lilys Eltern um ihre Hand anhielt, über das Doppelgesicht des Mannes, der ihr großzügig, weltmännisch und liebevoll vorkam, sie aber in Wirklichkeit „erledigt und ausgeweidet, hergenommen und mitgenommen, eingesperrt und eingesargt“⁴² hatte: „Mörder, sage ich. Er ist ein Mörder.“⁴³ Strucks Roman variiert das tradierte Motiv der streng gehüteten Blaubartkammer – die Angst des Mannes, daß ihm die Frau zu nahe kommt, daß sie in seine innersten Bezirke eindringt.

Was die Blaubärte J. und Richard verbindet, sind zum einen die Doppelbotschaften, die eine Frau verwirren (es sind Männer, die einer Frau sagen ‚Du bist stark‘, während sie bereits beginnen, sie planvoll zu vernichten)⁴⁴, zum anderen die schwer faßbaren seelischen Grausamkeiten, bei denen man sich nicht einmal die Hände schmutzig macht. Aber vor allem: „Blaubart will immer die Hure, die Frau und die Mutter in ihr, und er will sie alle, die Frau, die Mutter, die Hure, kolonialisieren, damit er bleibt und seine Macht kein Ende nimmt.“⁴⁵

³⁷ Struck, Karin: *Blaubarts Schatten*. Roman. Frankfurt am Main 1994, 210.

³⁸ Ebd., 378.

³⁹ Ebd., 381.

⁴⁰ Ebd., 108.

⁴¹ „J. hat Zeugungsfähigkeit mit Potenz gleichgesetzt“. (ebd., 186).

⁴² Ebd., 149.

⁴³ Ebd., 199.

⁴⁴ Vgl. ebd., 146.

⁴⁵ Ebd., 149.

Der in *Blaubarts Schatten* inszenierte Krieg der Geschlechter ist von besonderer Trostlosigkeit, zumal Blaubarts Arrangements hauptsächlich als eine vehemente Attacke auf das Zentrum der Weiblichkeit dargestellt werden. Seitdem Richard weiß, daß Lily schwanger ist, wendet er Mittel der Gewalt an, um Lilys leibliche Qualitäten abzuwerten. Diese Gewalt ist unspektakulär, sie kommt auf leisen Sohlen daher – es sind entwürdigende Blicke, sinnliche Enthaltbarkeit, Abscheu vor dem „dick gewordenen Bauch“ und nicht zuletzt das „älteste Mittel der Väter“ – das verbissene Schweigen, das alle ihre Bedürfnisse ignoriert, das sie nicht anerkennt als Frau, das ihre Mütterlichkeit verletzt –, „die Aggression in Blau“⁴⁶.

Struck interpretiert Blaubarts Gewalt nicht nur als integralen Teil der hegemonialen Männlichkeit (das Blaubart-System, unterstützt durch Familie, Institutionen, Blaubart-Organisationen, frauenabwertende Symbolik etc.), sondern auch als Ausdruck der eigenen Angst, Schwäche und Ohnmacht und als Folge der gesellschaftlichen Tabuisierung der männlichen Hilflosigkeit:

„Ich werde nicht hineinfallen in dieses Loch der Schwäche. Mein blauer Bart ist mein Schutz, ist mein Schild. Ich halte ihn gleichsam vor meine Weichteile. Ohne den blauen Bart wäre ich ein Milchgesicht mit einem zarten Flaum auf der Oberlippe; ein Jüngling wie von sechzehn, siebzehn.“⁴⁷

Der Blaubart-Gestus entpuppt sich als Maskerade zur Stärkung der eigenen Männlichkeit und zur Stabilisierung der Herrschaft. Das ‚Weichtier‘ Blaubart sucht ein Refugium im Status des Aggressors:

„Ich bin nicht sehr stark, hört sie Blaubart sagen. Ich habe so weiche Hände. Ich habe nicht viele Muskeln, noch nicht einmal meine Knochen sind besonders stark, und ich kann mich nicht richtig aufrecht halten. Ich bin ein Weichtier.“⁴⁸

Strucks Blaubart ist ein „Schattenmann, Nachtmann, Alptraum der Nacht“⁴⁹, der Frauen in sein Netz lockt, um sie lebendig zu begraben.

5. Blaubärtchen

Die Erzählungen des Bandes *Blaubärtchen* (1990) lassen sich als ein literarisches Dokument einer tiefgreifenden Männlichkeitskrise lesen. Blaubart steht paradigmatisch für den „Bankrott des Mannes“ (Elisabeth Badinter), für das Ende der traditionellen *Herrlichkeit*. Der männliche Wüstling wird ins Komische gewendet, gleichsam ‚verkleinert‘, auf postmoderne Weise entschärft. Blaubärt-

⁴⁶ Ebd., 393.

⁴⁷ Ebd., 139f.

⁴⁸ Ebd., 140.

⁴⁹ Ebd., 423.

chen ist ein weicher Mann, der auf männliche Privilegien und Karriere verzichtet und seine Neigung zur Aggressivität beherrscht.

Die Erzählung *Der Wüstling* von Hanna Johansen zeigt Blaubart als ein männliches Subjekt mit seinen Sorgen, Nöten und unerfüllten Bedürfnissen, aber im sozial-kulturellen Kontext der Männlichkeitskrise wird die konfliktreiche Spannung, die traditionell den *Blaubart*-Geschichten eignet, völlig eliminiert. Blaubart hat ein brüchiges Selbstwertgefühl, er fühlt sich in seiner Virilität verunsichert, er sucht vergeblich nach Identifikationsgrößen. In seiner euphorischen Freude über den Entschluß der Frau, ihn zu heiraten, erzählt er „von früher, dem Gefängnis der Kindheit, den Wirren des Heranwachsens und den Verheerungen, die das Verheiratetsein im Menschen anrichtet“⁵⁰. Die Eheleute diskutieren die Frage, ob Blaubart eigentlich ein Wüstling ist oder nicht, wobei die Frau sich beharrlich weigert, ihn als Wüstling einzustufen. Seine Antwort ist symptomatisch: „Du glaubst also, ich bin ein Versager“⁵¹. Angst und Desorientierung, das Unbehagen an der eigenen Männlichkeit, das Gefühl der Unbrauchbarkeit, der Zweifel daran, den weiblichen Ansprüchen jemals genügen zu können – so läßt sich die Gefühlslage dieses Mannes charakterisieren. Er kommt zu der Frau, legt seinen Kopf in ihren Schoß und klagt mit geschlossenen Augen: „Was wollt ihr eigentlich von uns, fragte er.“⁵² Er fühlt sich unverstanden, sein Optimismus wird als Verantwortungslosigkeit interpretiert und er droht in Schuldgefühlen zu ersticken. Dieser Blaubart ist kein Wüstling, er ist wie alle, er hält sich für vollkommen normal. Sein Problem ist es, kein Beziehungsmuster finden zu können, das seiner Männlichkeit entsprechen würde – er weiß gar nicht, was Männlichkeit eigentlich bedeutet. Die Versuche, sich eine Männlichkeit zuzulegen, und wenn sie nur eine Art „Haut-Ich“ (Didier Anzian) sein sollte, führen in unüberwindliche Aporien.

Der Blaubart aus Barbara Königs *Nepomuk* ist ebenfalls ein sanfter, liebevoller Mann, ein typischer Softy der Jahrhundertwende, der niemals eine beinharte maskuline Dressur erfahren hat, der vom Vater im Stich gelassen und von der Mutter initiiert wurde, ein „flying boy“ (John Lee), für den die Arrangements mit Frauen Versuche darstellen, eine Fusion aus Romantik, Partnerschaft und Beziehung zu schaffen. Schon als Knabe war er immer sanft, zog sich aus dem Streit der Geschwister zurück und weinte, wenn er angegriffen wurde. Seine erste Frau nimmt ihm das Versprechen ab, daß er sie immer lieben wird, egal, was sie tut. Nicht der Blaubart stellt Bedingungen, sondern er ist bereit, bedingungslos zu lieben. Die Frau trinkt vor seinen Augen Gift und es scheint, daß der „Terror seiner ersten Liebe“⁵³ Spuren hinterläßt im Sinne einer Lehre für die Zukunft. Der zweiten Frau, die ein sportlicher Typ ist und eine präzise Vorstellung vom Mann und von einer Beziehung hat, fühlt er sich nicht gewachsen mit seiner „Seele einer Taube“.

⁵⁰ Johansen, Hanna: *Der Wüstling*. In: *Blaubärtchen. Märchen und Geschichten für neugierige Leser*. Hg. Felizitas Feilhauer. München/Wien 1990, 89–98, hier 90.

⁵¹ Ebd., 91.

⁵² Ebd., 94.

⁵³ König, Barbara: *Nepomuk*. In: *Blaubärtchen* (wie Anm. 50) 149–170, hier 155.

Er versucht zwar, auf Wunsch der Frau das sadomasochistische Ritual mitzumachen, doch ist er nicht in der Lage, auf die Partnerin mit der Peitsche zu schlagen: „Die Peitsche pffif, die Qual war eindeutig auf seiner Seite.“⁵⁴ Die Diskrepanz zwischen den weiblichen Wünschen und den männlichen Fähigkeiten hat nichts mit dem traditionellen Blaubart-Szenario zu tun: „Eines Tages fand er auf seinem Platz die Zeichnung eines eleganten Wolfes mit Spazierstock und Monokel, der seine Züge trug und in dessen Innerem sich ein hilfloses und offenbar auch dämliches Schaf krümmte.“⁵⁵ Der Blaubart muß bei König eine Reihe von Demütigungen ertragen, die eine Strafe sind für den Verlust des ‚harten‘ männlichen Kerns. Die letzte Provokation der Frau (sie bringt einen Mann nach Hause und geht mit ihm ins Bett) verursacht schließlich Blaubarts echte Wut, er will sie sogar schlagen, aber beim Versuch auszuweichen rutscht sie aus und stirbt auf der Stelle. Auch die dritte Frau verlangt vom Blaubart Unmögliches – er soll sich mit ihr das Leben nehmen, so wie die großen Liebespaare immer gemeinsam gestorben sind. Die Vorstellung vom gemeinsamen Liebestod nimmt sich in der Welt der lockeren Geschlechtergemeinschaften fast ‚exotisch‘ aus.

Die in *Blaubärtchen* geschilderten Beziehungen werden nicht mehr durch Traditionen oder Institutionen gestützt, sondern einfach ohne besondere Verpflichtungen eingegangen. Die meisten sind nicht von Dauer, aber sie zerfallen keinesfalls aufgrund von spektakulären Konflikten oder Blaubarts Schuld. Instabilität ist ihnen von vornherein eingeschrieben. Aus dem Paar, das durch Institutionen, Verpflichtungen und Abhängigkeiten verbunden ist, wird nun eine Art ‚Erlebnisteam‘, eine Gemeinschaft von Interessen, eine offene Beziehung. Auch wenn geschlechtsbezogene Stereotype aufgebrochen werden und der Blaubart eine Entmännlichung durchmacht (ein „weicher Kerl“, ein „harter Träumer“⁵⁶), sind die meisten Beziehungen defizitär oder kurzlebig (bis auf die achtzehn Jahre dauernde Musterehe bei Elke Heidenreich). Blaubart hütet kein Geheimnis mehr und seine schmutzige Aura verflüchtigt sich. Es geht nur noch um Liebesverwicklungen und Harmlosigkeiten, um entlastete Beziehungskonstellationen, es geht um den „Mythos light“⁵⁷.

6. Fazit

Aus dem oben ausgeführten Grund spreche ich in bezug auf neuere *Blaubart*-Texte nicht von Liebes-, sondern von Beziehungsphilosophie. Das, was Blaubart für Liebe hält, wird als ein System von praktisch-ökonomischen Motivationen, Forderungen und Bedingungen, Normsetzungen und Strafmaßnahmen, Projektionen und Abstraktionen, Hoffnungen und Erlösungssehnsüchten inszeniert. Blaubart

⁵⁴ Ebd., 159.

⁵⁵ Ebd., 160.

⁵⁶ Krüger, Michael: Die Blaubart-Stiftung. In: *Blaubärtchen* (wie Anm. 50) 185–207, hier 199.

⁵⁷ Wertheimer (wie Anm. 23) 135.

erprobt dieses System an mehreren Frauen, mit denen er sich arrangiert. Die Beziehungsunfähigkeit des dubiosen Verführers resultiert – soweit die literarischen Texte darüber Aufschluß geben – aus falscher Sozialisation und defizitärer Identitätsbildung (z.B. regressive Mutterfixierung), aus seiner allzu Ich-bezogenen Lebenshaltung, aus dem Habitus des Normsetzers, Richters und ‚Verwalters‘ der weiblichen Gefühle und aus der defizitären emotionalen Struktur.

Zu den Gemeinsamkeiten der von Blaubärten entworfenen Beziehungskonzepte gehört die Tendenz, Frauen in Todesangst zu versetzen. Die analysierten Texte führen paradigmatisch vor, daß die Blaubart-Ehe oder -Beziehung als ein über Dominanz und Gewalt definiertes System organisiert wird⁵⁸. Die Bezeichnung ‚System‘ wird hier mit allen dazugehörigen Implikationen gebraucht: Blaubart ist „ein großer Stratege“ (Bachmann), der von der Frau blinden Gehorsam verlangt, Beziehung mit ‚Bedingungen‘ belegt und mit einer ganzen Reihe ausgeklügelter Maßnahmen und Tricks zu ‚praktizieren‘ versucht. Jede Blaubart-Beziehung ist von vornherein als asymmetrisch geplant und wird auf der Grundlage eines Verbots aufgebaut. Das autoritäre Moment auf der männlichen Seite ist Blaubarts Beziehungskonzept von Anfang an immanent: Die Frau soll gehorsam sein und bedingungslos lieben, dem Mann soll die Liebe nicht zu viele Unbequemlichkeiten bereiten. Der Konflikt wird erst im Band *Blaubärtchen* entschärft, in dem der Bankrott des Blaubart mit seiner Beziehungsphilosophie inszeniert wird.

Blaubarts Beziehungsphilosophie lebt von Gesetzen der Rationalität, Kausalität und Systematik, die in makrohistorischer Dimension das ‚männliche Prinzip‘ ausmachen: „Kausalketten, Kombinationen, Kalkül“ (Hildebrandt). Es geht um Macht, Herrschaft, Dominanz, Domestizierung, Kolonisierung, Vernichtung. Obwohl Blaubarts Angebot mit Hilfe der Liebesideologie für Frauen ‚attraktiv‘ gemacht wird, bricht die tödlich-destruktive Dimension seiner Maskeraden immer wieder durch. Das abstrakte Vernichtungsprinzip kann man sich am besten vergegenwärtigen, wenn man die Frage nach dem Vergehen der ersten Blaubärtin stellt. Das Problem wird von einer Frau aus Johansens *Der Wüstling* formuliert:

„Denn wenn jede Frau irgendwann dahinter kam, wie ihre Vorgängerin es angestellt hatte, ihren Mann zum Witwer zu machen, und dafür, ganz wie es abgemacht war, mit dem Tode zu büßen hatte, wie hatte es je dazu kommen können, daß er zum ersten Mal Witwer geworden war? Als es jene berüchtigte Kammer, in welcher die Leichenteile in ihrem Blut schwammen, noch nicht gab, konnte die Frau, die Blaubarts erste Frau war, sie auch nicht aufstöbern. Nach den Regeln hatte sie gar nicht sterben dürfen.

Du willst mich nicht verstehen, sagte der Blaubart.⁵⁹

⁵⁸ Vgl. Szczepaniak, Monika: Gewalt in Blau. Zum Gewaltdiskurs in Blaubart-Texten des 20. Jahrhunderts aus der Sicht der Männlichkeitsforschung. In: Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Hg. Martin Dinges. Frankfurt am Main/New York 2005, 192–207.

⁵⁹ Johansen (wie Anm. 50) 97–98.

Der Problemhorizont dieser Liebe umfaßt neben Regelungen, Bedingungen, Abmachungen, Garantien, Konsequenzen etc. die der Beziehungslogik innewohnenden Aporien und Ambivalenzen. Die Frauen werden vor falsche Alternativen gestellt – sie gehen zugrunde, unabhängig davon, ob sie die verbotene Kammer öffnen oder nicht. Blaubart spricht apodiktisch das Verbot aus und will zugleich, daß die Frau vom kleinen Schlüssel Gebrauch macht. In Angela Carters Kurzgeschichte *Blaubarts Zimmer* wird dieser Umstand im Gespräch zwischen dem Klavierstimmer und der Blaubart-Frau knapp zur Sprache gebracht:

„Sie haben ihm nicht gehorcht“, sagte er, „das reicht für ihn als Grund, Sie zu bestrafen.“

„Ich habe nur etwas getan, von dem er wußte, daß ich es tun würde.“

„Wie Eva“, antwortete er.⁶⁰

Der ‚Spezialist für Weiber‘ scheint zu wissen, wie man um Frauen wirbt, wie man mit ihnen umgeht, wie man sie glücklich macht. In Wirklichkeit aber – und das schimmert in den Texten immer wieder durch – hat der Blaubart eine Vision von Weiblichkeit (eine Art Matrix) und sucht nach einer Frau, die seinen Phantasien gewachsen wäre (bei Hildebrandt sind es einige sinnliche Frauen gleichzeitig, die eine Art erotischer Verjüngungskur darstellen). Der Blaubart bedient sich der Idee des Geheimnisses und schafft eine monströse Kollektion von ‚Frauenleichen‘, die seine Gefangenheit im Teufelskreis der Männlichkeitsfragen bzw. die unlösbare Verstrickung in soziokulturelle Geschlechterstereotypie versinnbildlicht.

Zusammenfassung

Blaubart ist ein großer Stratege (Ingeborg Bachmann), der von der Frau blinden Gehorsam verlangt, Beziehung mit Bedingungen belegt und mit einer ganzen Reihe ausgeklügelter Maßnahmen und Tricks zu praktizieren versucht. Jede Blaubart-Beziehung ist von vornherein als asymmetrisch geplant und wird auf der Grundlage eines Verbots aufgebaut. Das autoritäre Moment auf der männlichen Seite ist Blaubarts Beziehungskonzept von Anfang an immanent: Die Frau soll gehorsam sein und bedingungslos lieben, dem Mann soll die Liebe nicht zu viele Unbequemlichkeiten bereiten. Das Ziel des Beitrags ist es, die Blaubart-Ehe oder -Beziehung als ein sich über Dominanz und Gewalt organisierendes System aus der Sicht der Männlichkeitsforschung zu analysieren. Es wird nicht nur auf Blaubarts Beziehungslogik und deren Zusammenhang mit den kulturellen Männlichkeitskonstruktionen, sondern auch auf die dem Blaubart-System innewohnenden Aporien und Ambivalenzen verwiesen. Den Stoff für die Analyse liefern verschiedene *Blaubart*-Texte aus dem 20. Jahrhundert, von Eulenburgs *Ritter Blaubart* (1905) bis zu den Erzählungen aus dem Band *Blaubärtchen* (1990), die im Kontext der postmodernen Männlichkeitskrise Blaubarts Bankrott inszenieren.

⁶⁰ Carter, Angela: *Blaubarts Zimmer*. Märchen aus der Zwischenwelt. Reinbek bei Hamburg 1982, 57.

Abstract

Bluebeard is a 'great strategist' (Ingeborg Bachmann) who calls for unquestioning obedience, ties his relationships with women up with conditions and tries to make them work by means of sophisticated machinations. All of his relationships are planned as asymmetric in advance and are based on prohibition. Bluebeard's relationships are characterized by male authoritarian features: while a woman has to be obedient and her love ought to be unconditional, love should not cause any major discomforts as far as a man is concerned. This article aims at analyzing Bluebeard's philosophy of marriage and love from the perspective of gender research, as a system based on domination and violence. It not only deals with Bluebeard's logic concerning relationships and its connection with cultural concepts of masculinity, but also the aporias and the ambivalence that constitute the Bluebeard system. The analysis is based on numerous twentieth century *Bluebeard* texts, including Eulenberg's *Ritter Blaubart* (1905) and stories from the *Blaubärchen* (1990) volume, which places Bluebeard's bankruptcy in the context of the post-modern crisis of masculinity.

Résumé

La Barbe-Bleue est un « grand stratège » (Ingeborg Bachmann) qui exige une obéissance aveugle et place ses relations avec les femmes sous des conditions définies qu'il cherche à pratiquer à l'aide de manipulations raffinées. Chaque relation de la Barbe-Bleue est programmée d'avance comme asymétrique, et l'interdiction devient son fondement. L'habitus de l'homme s'inscrit à la conception de cette relation autoritaire : La femme doit obéir et aimer de manière inconditionnelle, tandis que l'amour ne devrait causer aucun déconfort majeur à l'homme. Cet article se propose d'analyser l'amour et le mariage de la Barbe-Bleue du point de vue des recherches sur la virilité, comme un système basé sur la domination et la violence. L'objet des réflexions sera non seulement la logique de l'amour suivant Barbe-Bleue et son rapport avec les constructions culturelles de la virilité, mais aussi les apories et ambivalences inscrites à ce système. L'analyse est basée sur de nombreux textes du XX^{ème} siècle, de *Ritter Blaubart* (1905) par Eulenberg jusqu'aux contes de l'anthologie *Blaubärchen* (1990) qui, dans le contexte de la crise postmoderne de la virilité, mettent en scène la faillite de la Barbe-Bleue.