

MONIKA SZCZEPANIAK

## **Blaubärtiges Ungeheuer. Perraults und Tiecks Blaubart als Muster aggressiver und herrschsüchtiger Männlichkeit**

Przedmiotem analizy jest bajkowy motyw Sinobrodego, który – zaczerpnięty z tradycji ustnej – wszedł do literatury dzięki tekstowi Perrault „La Barbe-bleue“ z roku 1697. W obszarze niemieckojęzycznym motyw ten został podjęty przez Tiecka (1797), braci Grimmów (1812) i Bechsteina (1845). Autorka analizuje bajkę Perrault „Der Blaubart“ oraz dramat Tiecka „Ritter Blaubart“ ze szczególnym uwzględnieniem problematyki różnicy płci. Sinobrody jawi się jako wzór męskości agresywnej, zorientowanej na zdobywanie kobiet i bezwzględne panowanie nad nimi.

Gegenstand der Analyse ist das Märchenmotiv des Blaubart, das – aus mündlicher Tradition geschöpft – mit Perraults „La Barbe-bleue“ (1697) Eingang in die Literatur fand. Im deutschsprachigen Raum wurde das Motiv von Tieck (1797), den Brüdern Grimm (1812) und Bechstein (1845) aufgegriffen. Die Autorin analysiert Perraults Märchen „Der Blaubart“ und Tiecks Drama „Ritter Blaubart“ unter besonderer Berücksichtigung der Problematik der Geschlechterdifferenz. Blaubart erscheint als Muster einer aggressiven, auf die Unterdrückung von Frauen und auf die rücksichtslose Herrschaft über sie ausgerichteten Männlichkeit.

The subject of this analysis is the fable motif of Bluebeard derived from an oral tradition which entered literature through Perrault's „La Barbe-bleue“ (1697). In the German-speaking area, this motif was used by Tieck (1797), the Grimm Brothers (1812) and Bechstein (1845). The author analyses Perrault's fable „Der Blaubart“ and Tieck's drama „Ritter Blaubart“ with emphasis on issues concerning sex antagonism. Bluebeard appears as the ideal of women-oriented, ruthlessly dominating, aggressive masculinity.

## 1. Einführende Bemerkungen

Seit wann das märchenhafte Motiv des furchterregenden, frauenmordenden blaubärtigen Mannes in der mündlichen Tradition existierte, ist recht schwer zu bestimmen. Nach FRENZEL (1988:102) liefert die vom bretonischen Geschichtsschreiber Albert le Grand erzählte „Legende von dem heiligen Gildas“ (6. Jahrhundert) den ältesten Beleg für das Blaubart-Märchen.

Nach der „Enzyklopädie des Märchens“ (BREDNICH 1996) haben Behauptungen, die mündliche Blaubart-Erzählung sei entweder auf die bretonische Gildas-Legende des Albert le Grand, in der Graf Conomor seine schwangeren Ehefrauen tötet, auf den „Parceval“, in dem der Ritter Aristor eine geraubte Frau umbringen will, oder auf die Geschichten über den bretonischen Adligen Gilles de Rais (1404-1440) zurückzuführen, eher hypothetischen Charakter. „Wahrscheinlicher scheint schon die Anregung durch die seit dem 16. Jahrhundert umlaufenden Mädchenräuberballaden.“ (BREDNICH 1996:1410)

Kein Zweifel scheint darüber zu bestehen, daß der Blaubart-Stoff dank Charles Perrault Eingang in die Literatur fand. Das Märchen erschien unter dem Titel „La Barbe-bleue“ in Perraults „Histoires ou Contes du temps passé“ (1697).

Man kann keinesfalls mit Sicherheit ausschließen, daß es sich im Falle von „La Barbe-bleue“ lediglich um eine Perraultsche Erfindung handelt. Allerdings behauptet Walter Scherf, daß das Blaubart-Märchen „offenbar zuvor im Familienkreis des Generalkontrolleurs der königlichen Bauten, Charles Perrault (1628-1703), erzählt [...] und] von dessen [...] Sohn Pierre Darmancour Perrault (1678-1700) zur vergnüglichen pädagogischen Übung“ um 1695 aufgezeichnet wurde. (SCHERF 1982:21) Bei Scherf ist darüber hinaus nachzulesen, daß es wahrscheinlich (so der Nachweis von Paul Delarue) eine von Perrault unabhängige französische Überlieferung gibt (SCHERF 1982:24).

Der Blaubart-Stoff hat in der europäischen Kunst enorme Verbreitung gefunden. Die Faszinationskraft dieses Motivs dürfte insofern nicht sehr verwunderlich erscheinen, als das Märchen m.E. vom aggressiven, bedrohlichen Mann und vom neugierigen, untreuen Weib, das es vom männlichen (patriarchalen) Standpunkt aus zu beseitigen gilt, eine der Grundkonstanten der abendländischen Geschichte thematisiert.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Problematik der Geschlechterdifferenz gilt als Schwerpunkt meiner Analyse der Texte von Perrault und Tieck. Die vorliegende Studie ist Teil eines im Entstehen begriffenen größeren Projekts mit dem Arbeitstitel „Frauerverführer – Frauenhasser – Frauenmörder. Zum Blaubart-Motiv in der deutschsprachigen Literatur“.

## 2. „Es gilt zu sterben, Madame.“ Perraults „Der Blaubart“ als Vorlage

Es war einmal ein Mann, der hatte schöne Häuser in der Stadt und auf dem Lande, Tafelgeschirr von Gold und Silber, kostbare Möbel und Kutschen, die ganz und gar vergoldet waren. Aber unglücklicherweise hatte der Mann einen blauen Bart; das machte ihn so häßlich und abschreckend, daß alle Frauen und Mädchen vor ihm flohen. (PERRAULT 1984:83)

Als furchterregend und verdächtig präsentiert sich der Blaubart nicht zuletzt wegen seiner früheren Ehen, von denen nichts Näheres bekannt ist. Insbesondere über das Schicksal seiner ehemaligen Frauen breitet sich der Schleier des Geheimnisses.

Blaubart hält bei seiner Nachbarin, einer Dame von Stand, um die Hand einer ihrer schönen Töchter an und, da sie mit der Antwort zögert, lädt er die Mutter mit den beiden Töchtern auf eins seiner Landgüter ein, um ihnen seinen Reichtum vorzuführen, reichlich Unterhaltung und Erholung anzubieten („Da gab es nichts als Spaziergänge, Jagdausflüge und Angelpartien, Bälle, Festessen und Nachtmähler [...].“ PERRAULT 1984:83) und im Endeffekt all ihre Bedenken zu zerstreuen. Nach dieser Kostprobe des Lebens in Saus und Braus entschließt sich die jüngere Tochter zur Heirat. Sie findet allmählich den sonderbaren, zuvor ihr höllische Angst einjagenden blauen Bart des Nachbarn nicht mehr so blau. Sie glaubt sich nun mit einem „höchst ehrenwerten“ Mann zu vermählen.

Kurz nach der Hochzeit verweist Blaubart und übergibt seiner Frau sämtliche Schlüssel, wobei er ihr ausdrücklich verbietet, eine kleine Kammer am Ende des Ganges zu betreten. Andernfalls hat sie mit seinem grenzenlosen Zorn zu rechnen. Während die eingeladenen Freundinnen voller Neugier Blaubarts Schätze beschauen, kann sich die Blaubärtin nicht bezähmen, den verbotenen Raum zu öffnen. Sie läuft über eine Hintertreppe dorthin, „und zwar mit solcher Hast, daß sie zwei- oder dreimal wählte, sich den Hals zu brechen“ (PERRAULT 1984:84).

Zu ihrem Entsetzen findet sie im geheimnisvollen Gemach eine Lache geronnenen Bluts, in der sich „die Körper mehrerer toter, längst der Mauern aufgehängter Frauen spiegelten“ (PERRAULT 1984:86). Es handelt sich um die Leichen ihrer gemordeten Vorgängerinnen. Vor lauter Schreck läßt sie den Schlüssel fallen, der mit Blut befleckt wird. Das Blut läßt sich nicht mehr abwischen, und als die Frau bald zur Rechenschaft gezogen wird, gilt der Fleck als ein unwiderlegbarer Beweis der Übertretung des Verbots, als ein Signum der Untreue. Blaubart reagiert gnadenlos: „Nun gut, Madame! Ihr

werdet dort hinein kommen und Euren Platz einnehmen bei den Damen, die Ihr dort gesehen habt.“ (PERRAULT 1984:87) Die Frau kann sein Herz nicht mehr erweichen, sie erbittet lediglich einen Aufschub für ein letztes Gebet. Während Blaubart das Messer wetzt und wilde Schreie ausstößt, läßt die Frau ihre Schwester nach den Brüdern Ausschau halten. Diese kommen im letzten Augenblick, als Blaubart sich anschickt, seiner Frau den Kopf abzuschlagen. Der verhinderte Mörder wird getötet, die Frau dagegen erbt sein Vermögen, sorgt für ihre Geschwister und heiratet einen „höchst ehrenwerten“ Mann, „der sie die schlimme Zeit vergessen ließ, die sie mit Blaubart verbracht hatte“ (PERRAULT 1984:89).

In Perraults Version der Blaubart-Geschichte wird der Warnaspekt besonders hervorgekehrt: Das Ganze ist darauf angelegt, die Frau einer Gehorsamsprüfung zu unterziehen und die übertriebene weibliche Neugier an den Pranger zu stellen. Perrault selbst hat seinem Märchen die „Moral“ und die „Andere Moral“ nachgestellt, um über die Lasterhaftigkeit und Verwerflichkeit dieser weiblichen (von Eva geerbten) Eigenschaft keinen Zweifel aufkommen zu lassen:

Das ist, wenn es den Frauen auch gefällt, ein ziemlich flüchtiges Vergnügen, sobald man ihm nachgibt, schwindet es schon, und immer kostet es zu viel. (PERRAULT 1984:89)

„Der Blaubart“ spiegelt somit sowohl die im dualen Geschlechterdiskurs des Abendlandes dominierende Vorstellung vom Schöpferisch-Aktiven des Mannes und dem Passiv-Entsagenden der Frau als auch den tatsächlichen – auf der angeblich natürlichen Substanz des *sexus masculinus* basierenden – Autoritäts- und Machtvorsprung des Mannes in der (vor)bürgerlichen Familie und Gesellschaft.

Perraults Blaubart hat in den Kammern seiner Landhäuser unzählige Schätze angehäuft – männliche Macht- und Statussymbole im (vor)bürgerlich-patriarchalisch strukturierten gesellschaftlichen Universum. Sie sind es auch, die auf das Mädchen – die Ehe- und Todeskandidatin – enorme Faszinationskraft ausüben, und nicht etwa die persönliche (erotische) Anziehungskraft des Mannes, der doch viel mehr Angst einjagt. Reichtum und gesellschaftliche Position als allgemein anerkannte Erfolgsinsignien werden von Blaubart in den Dienst seiner Frauenwerbung gestellt, in deren Zuge der Mann es zum einen auf die Frau als eine begehrte Trophäe und zum anderen auf einen ununterbrochenen Frauenkonsum, ja Frauenverschleiß abgesehen hat.

Der Frau dagegen erscheinen die Aussichten auf Reichtum und gesellschaftlichen Glanz zu attraktiv und vielversprechend, als daß sie weiterhin in Schrek-

ken und Abwehr verharren könnte; folgerichtig verliert der unheimliche Bart beträchtlich an seiner Bläue. Es ist zwar nicht alles Gold, was glänzt, hier läßt sich die Frau aber blenden.<sup>2</sup>

In welchem Maße diese Konstellation „modern“ anmutet, kann man an den Diskursen der Trivilliteratur und der Hollywood-Produktionen des 20. Jahrhunderts ablesen. In ihnen ist stets eine Männlichkeit präsent, die sich durch materielle Güter und Machtinsignien manifestiert und deren so erzeugter Attraktivität Frauen – trotz körperlicher Abneigung – nur schwer widerstehen können. An die Stelle des entthronten Eros ist nun der omnipräsente und omnipotente, auch von Frauen leidenschaftlich angebetete Götze ‚Kapital‘ getreten.

Blaubarts Gebaren gegenüber der Frau (den Frauen) läuft auf Unterwerfung und Domestizierung des ‚Naturwesens‘ Frau hinaus. Sein Frauenbild (die männliche Imagination der Weiblichkeit in der patriarchalen Gesellschaft) setzt jene (in den bürgerlichen Tugendkatalog eingegangenen) Eigenschaften voraus, die – als Komponenten des natürlichen (biologisch grundierten) Geschlechtscharakters – der Frau geradezu *per definitionem* zugeschrieben werden: Häuslichkeit, Sittsamkeit, Bescheidenheit, Opferbereitschaft, Naivität, Unbefangenheit, Unwissenheit, statisches Verhalten und Ausgeliefertsein, Verzicht auf eigene Wünsche und Triebe.<sup>3</sup> In seinem Verhältnis zur Frau verstrickt sich jedoch Perraults Blaubart in einen Widerspruch: Er wünscht sich zwar ein bescheidenes und verlässliches Weib, das die Oberherrschaft des Mannes fraglos akzeptieren würde, das bereit wäre, sein Dasein vollkommen in den untertänigen Dienst am Ehemann zu stellen (Beziehung wird hier nur als blinder Gehorsam imaginiert und auf der Grundlage eines Verbots aufgebaut). Andererseits verleitet er seine Frau geradezu zum Ungehorsam, indem er ihr auf provozierende Weise die Schlüsselgewalt überläßt, als ob er selbst wünschte, daß die Frau hinter sein Geheimnis kommt. Blaubart scheint zu ahnen, daß seine Frau der Probe auf Unterwerfungswilligkeit und Fügsamkeit nicht stand-

<sup>2</sup> Es handelt sich in diesem Sinne nicht zuletzt um „ein Stück“ Blaubart in der Frau. In einem ähnlichen Sinne spricht Clarissa Pinkola Estés in ihrer psychologischen Analyse von Mythen, Märchen, Geschichten und Legenden von Blaubart als einer Facette (auch) der weiblichen Persönlichkeit. Es handelt sich um den „Fallsteller *par excellence*“, den „inneren Räuber und Ausbeuter, der eine dunkle Kammer in der Psyche aller Frauen bewohnt“, und den es kennenzulernen und in seine Schranken zu verweisen gilt, will sich eine Frau zum eigenständigen Individuum entwickeln (vgl. ESTÉS 1993:48).

<sup>3</sup> In diesem Sinne soll das Märchen erzieherisch wirken und etwas zur Verbreitung von gesellschaftlichen Rollen und Verhaltensweisen beisteuern.

halten wird (wie das schon bei früheren Gattinnen der Fall gewesen sein dürfte) und daß dies ihm den Anlaß zum Messerwetzen und zur Vollstreckung des Todesurteils liefert.

Die Frau folgt dem Lockruf und beschreitet somit einen als maskuline Domäne geltenden Lebensbereich: Von ihrem Wissensdrang geleitet, will sie sich Erkenntnis verschaffen. Allerdings: Ausgerechnet das Erkenntnisinteresse der Frau – ein schon in der Antike und in der Bibel verurteiltes Übel – bedroht die männliche Identität und die patriarchalische Ordnung, ist es doch Ausdruck jener Vitalität und Aktivität der Frau, die es zu unterdrücken gilt.

Hartwig Suhrbier schlägt vor, den Perraultschen „Blaubart“-Text als Geschichte einer „private[n] Hexenverfolgung“ zu lesen:

Wie jene Frauen, die vielfach wegen eigenwilliger, normabweichender Verhaltensweisen als Hexen verbrannt wurden, riskiert sie [Blaubarts Frau] den Tod, sobald sie die Verhaltensforderung Blaubarts mißachtet. (SUHRBIER 1984:18)

In diesem Sinne müßte man Blaubart als einen Vertreter und Hüter der (patriarchalischen) gesellschaftlichen Ordnung interpretieren, auch als einen Vollstrecker ihrer Repressionen, der Herrschaftsanspruch im Ehestand erhebt, von seiner Frau restlose Unterwerfung (Anpassung an die Normen und Konventionen dieser Ordnung) verlangt und bei jeder Übertretung, auch bei unscheinbarsten Demonstrationen weiblicher Lebendigkeit und Eigenständigkeit hart zu strafen, ja zu vernichten bereit ist. Treffend erblickt Suhrbier im Fall Blaubart den Entwicklungsweg der patriarchalisch-bürgerlichen Gesellschaft *en miniature*:

Denn Unterwerfung, Dienstbarmachung und schließlich auch Zerstörung der Natur ist in ihr, bedingt durch die kapitalorientierte Wirtschaftsweise, an der Tagesordnung – Allmachbarkeitsphantasien, die heute als umweltzerstörender Allmachtswahn erkennbar geworden sind. (SUHRBIER 1984:19)

Blaubart entspricht dem Männlichkeitsklischee, das Aggression, Gewalt und Brutalität einschließt (das war schon immer Zuständigkeitsbereich des Mannes), ja als besonders ‚männlich‘ affirmiert wird.

In allen uns bekannten Zeiten haben vor allem Männer Gewaltverbrechen begangen. Sie haben erschlagen und erstochen, sie haben erschossen und zerstückelt, haben gefoltert und vergewaltigt, haben verbrannt und gerädert, haben erwürgt und erdrosselt – haben für all diese Gewalttaten die entsprechenden Geräte erfunden und verfeinert. (MITSCHERLICH 1987:VIII f.)

Der Perraultsche Blaubart mordet aber letztendlich nicht<sup>4</sup>, auch wenn er als ein besonders schrecklicher Gatte und potentieller Mörder gezeichnet wird. Am Rande angemerkt: Perrault schreibt in der „Anderen Moral“, daß dieses Märchen aus vergangener Zeit stammt und daß es gegenwärtig keine so grausamen Gatten mehr gibt.

Perraults Blaubart-Märchen läßt sich als eine Emanzipationsgeschichte auslegen, die damit beginnt, daß der aus ihrem Familienkreis herausgetretenen Frau der geheimnisvolle Schlüssel ausgehändigt wird. Dieses Faktum bildet eine Zäsur in ihrem (fremdbestimmten) Leben und leitet eine Art Befreiungsprozeß in die Wege. Was die Frau da in Empfang nimmt, ist gleichsam ein Schlüssel zum Reich der Eigenständigkeit. Er bietet ihr unvermittelt die Gelegenheit, sich Eintritt in Lebensbereiche zu verschaffen, wo sie souverän über ihr Verhalten entscheiden könnte.<sup>5</sup> Vor das Dilemma gestellt, in die verbotene Kammer einzutreten und sich in eine (möglicherweise tödliche) Gefahr zu begeben oder aber nicht einzutreten und die Stimme des eigenen Inneren zu ignorieren, sich Zwang anzutun und auf Selbstverwirklichung Verzicht zu leisten, wählt sie das erstere und entreißt Blaubart sein blutiges Geheimnis. Da Blaubart sich nun durchschaut weiß bzw. da die Unzulänglichkeiten und Gebrechlichkeiten des auf männliche Macht und Dominanz ausgerichteten Systems, sprich: dessen andere (tödliche) Seite, enthüllt sind, muß die Frau sterben.<sup>6</sup> Hartwig Suhrbier macht darauf aufmerksam, daß Blaubarts blutige Kammer der Frau den Preis vorführt, den sie zu bezahlen hätte, wollte sie an der Seite ihres Gatten ungehindert leben und von seinen Besitztümern profitieren. Sie

<sup>4</sup> Perrault liefert eine im Vergleich zu anderen Blaubart-Geschichten abgemilderte Version des Blaubart-Stoffes. Bei den Brüdern Grimm wird beispielsweise der (ersten) Frau der Kopf abgeschlagen. Allerdings darf man nicht vergessen, daß immer – auch bei Perrault – das Blut der früheren Frauen an Blaubarts Händen klebt.

<sup>5</sup> Bis zu einem gewissen Grad hat die Frau bei Perrault die Möglichkeit freier Gattenwahl. Es ist jedenfalls nicht so, daß sie schlicht verheiratet wird, sondern sie faßt selbst den Entschluß, ohne daß dem Leser etwas Näheres über die Hintergründe dieser Entscheidung, etwa die Rolle der Mutter dabei, bekanntgegeben wird. Wohl aber handelt die Frau im Bewußtsein, daß die Heirat der einzige vernünftige Weg ist, daß man nun einmal heiraten muß, um als Frau zumindest einigermaßen anerkannt zu werden.

<sup>6</sup> Blaubart ist kein Lustmörder, sondern er tötet erst, als er weiß, daß die Frau im Besitz seines Geheimnisses ist. Wir erfahren überhaupt nichts von Blaubarts emotionalem Leben oder von seinem Begehren.

erkennt beim Anblick der Leichen, „daß die Gehorsamsforderung ihre völlige Selbstaufgabe und Identitätsauslöschung bedeutet“ (SUHRBIER 1984:20), daß der Gatte sich mit seinem Verbot anschickt, ihre Lebensmöglichkeiten zu beschneiden.

Blaubarts Frau stirbt aber nicht – mehr noch: sie geht siegreich aus dem Kampf mit dem grausamen Scheusal hervor, erbt dazu noch seine Reichtümer und beginnt ein neues, glückliches Leben.

BETTELHEIM (1977) bietet eine interessante – wenn auch nicht ganz plausible – Interpretation des Perraultschen (und Grimmschen)<sup>7</sup> Märchens, indem er die These aufstellt, daß sich Blaubarts Frau während dessen Abwesenheit mit den Gästen vergnügte<sup>8</sup> und das Blut an dem Schlüssel außereheliche sexuelle Beziehungen der Frau symbolisieren dürfte (vgl. BETTELHEIM 1977:285-290). Bettelheim liest etwas aus dem Märchen heraus, was darin nicht steht, er stellt seine – die Frau diskreditierenden – Thesen aufgrund der ‚Leerstellen‘ im Perraultschen Text bzw. aufgrund der ihm innewohnenden archetypischen Symbolik (z.B. Schlüssel – Phallus) auf. Für das Verhalten von Blaubarts junger Frau bieten sich – Bettelheim folgend – zwei Erklärungsmöglichkeiten: „entweder ist das, was sie in der verbotenen Kammer sieht, eine Ausgeburt ihrer verängstigten Phantasie, oder sie hat ihren Mann betrogen und hofft, er werde nicht dahinterkommen“ (BETTELHEIM 1977:288). Bei der Lektüre Bettelheims kann man nicht umhin, an jene – im männlichen Schrifttum fortlebende – Tradition zu denken, innerhalb derer ethische Defizite am Weiblichen besonders hervorgekehrt werden, und die die Frauen als ein teuflisches, unmoralisches, triebhaftes, zügelloses Geschöpf diffamiert.<sup>9</sup>

Blaubarts Frau hält zwar direkt vor der entscheidenden Tat inne, denkt an das Verbot des Gatten und an die möglichen unheilbringenden Folgen ihres Ungehorsams, sie kann aber freilich der Versuchung nicht widerstehen. Diese Situation arbeitet natürlich Bettelheims Argumentation in die Hände, muß

<sup>7</sup> 1812 veröffentlichten Jacob und Wilhelm Grimm im ersten Band der „Kinder- und Hausmärchen“ eine Version des Blaubart-Märchens mit dem Titel „Blaubart“. In späteren Ausgaben wurde der Text wegen zu großer Ähnlichkeit zu Perraults Vorlage ausgeschieden. Es liegen allerdings weitere Grimmsche Märchentexte vor, die das Blaubart-Motiv aufgreifen: „Fitchers Vogel“ und „Der Räuberbräutigam“.

<sup>8</sup> Bei Perrault ist aber ausschließlich von Besucherinnen (Freundinnen) die Rede.

<sup>9</sup> Nach Weininger ist die Frau ein alogisches, nur triebbestimmtes, lügenhaftes, inhumanes Wesen, und Freud unterstellte der Frau, sie werde von Affekten und regressiven Bedürfnissen geleitet und habe keine Gewissensinstanz herausgebildet.

doch eine rational bestimmte Erwägung bei der Frau vor ihrem Affekt zurückweichen. Man darf aber nicht vergessen, daß Blaubarts Frau in einer Beziehung zu verharren hatte, deren Bedingungen ausschließlich vom Mann bestimmt und ihr auferlegt wurden. Daß sie sich auf diese Bedingungen nicht einlassen will und auf ihren (Mit)Bestimmungsanspruch pocht, könnte – wie bereits angedeutet – als ein Akt der Befreiung und Erweiterung der eigenen Möglichkeiten gedeutet werden, nicht zuletzt als ein Versuch, den unterdrückten, von der Ratio beherrschten und unter Kontrolle gehaltenen Komponenten der Persönlichkeit (wieder) zu ihrem (Lebens)Recht zu verhelfen.

Ich kann auch Bettelheim nicht vorbehaltlos zustimmen, wenn er die Lehre des Perraultschen Märchens herausgearbeitet zu haben glaubt und sie zu akzeptieren scheint. Die vom Märchen vermittelte Botschaft klingt in Bettelheims Formulierung wie folgt:

Ihr Frauen, gebt eurer sexuellen Neugier nicht nach; ihr Männer, laßt euch nicht von eurem Zorn hinreißen, wenn ihr von eurer Frau betrogen werdet. (BETTELHEIM 1977:289)

Man gewinnt den Eindruck, als ob Bettelheim mit Perrault die – m.E. nicht unbegründete – weibliche Neugier mit aller Entschiedenheit anprangern und das kaltblütig-barbarische Verhalten des Mannes „abschwächen“ wollte.

Überzeugender erscheint die Interpretation von Verena Kast, die Blaubarts Fixierung auf das eigene Universum und seine Vernachlässigung alles „Anderen“ – „seien dies nun andere Seiten der eigenen Persönlichkeit, seien es andere Menschen, seien es andere Gefühle, andere Ansichten“ (KAST 1978:102) – als lebensgefährlich einstuft. „Ganz allgemein gesprochen“ – heißt es bei Kast an einer anderen Stelle – „geht es in diesem Märchen darum, wie man sich aus einer Übermacht an Dominanz, an Zerstörerischem befreien kann.“ (KAST 1978:105) Die amerikanische Psychologin Clarissa Pinkola Estés interpretiert die Geschichte der Blaubärin als einen Erkenntnisprozeß – in dem Sinne, daß die Frau die Gruselkammer aufschließt und „erkennt, inwieweit sie selbst bereits zerstückelt worden ist und mit welchen Mitteln sie am Ende geköpft, also ganz und gar kopflos gemacht werden soll“ (ESTÉS 1993:55) – und folgerichtig als einen psychischen Reifungsprozeß, in dessen Laufe „gefragt wird, was sich *hinter* den Fassaden, hinter dem Offensichtlichen und Augenscheinlichen verbirgt“ (ESTÉS 1993:59). „Der reife Geist verfolgt [nämlich] die Angelegenheit, bis er das Wesentliche hinter dem Scheinbaren erkennt“ (ESTÉS 1993:59).

### 3. „Das entsetzliche Gemälde“. Tiecks *Ritter Blaubart*

Perraults Blaubart-Geschichte galt als wesentliche Anregung für die beiden Blaubart-Versionen, die Tieck 1797 erscheinen ließ: „Ritter Blaubart“ – ein Stück in vier Akten und die Prosafassung „Die sieben Weiber des Blaubart“, in der die Vorgeschichte zu den Ereignissen des Stückes nachgeliefert wird.

Bei Tieck wird der Eigentümlichkeit des blauen Bartes eine besondere Bedeutung zugemessen. Der Bart ist es, der zahlreiche Figuren des Dramas ihr abträgliches Urteil über dessen Träger aussprechen läßt, der Angst und Mißtrauen einflößt. Gleich am Anfang wird der Ritter Peter Berner, genannt Blaubart, von den anderen Rittern, die sich anschicken, gegen ihn zu Felde zu ziehen, als ein Nichtswürdiger bezeichnet, als einer, „der nicht lesen, nicht beten kann“ (TIECK 1967:178). Es ist die Rede von seinem „verhenkerten Gesicht“ oder „Galgengesicht“ (TIECK 1967:178) und weiterhin heißt es: „Er ist ein wilder, unumgänglicher Mensch und sieht aus wie der Satan.“ (TIECK 1967:178) Nach der Niederlage im Kampf mit Blaubart bleiben die Ritter, die in seine Gefangenschaft geraten sind, bei ihrem abschätzigen Urteil. Sie versuchen sogar, die Begebenheiten der Schlacht bzw. die Tatsache ihrer Unterlegenheit auf das Kuriosum des blauen Bartes zurückzuführen. Jedenfalls meint der Ritter Martin hartnäckig, daß Berners „grausames, widerliches“ und zugleich etwas lächerliches Outfit vom blauen Bart herrührt, und er erklärt schlicht: „Ich traue seinem verwünschten blaubärtigen Gesichte nicht.“ (TIECK 1967:193) Wird der blaue Bart in Anwesenheit Berners direkt zur Sprache gebracht, gerät er in Wut und läßt sich nicht mehr beschwichtigen. Diese „dumme Ungeschliffenheit“ der Ritter, die Frechheit, den blauen Bart zu thematisieren, provoziert Blaubart schließlich zum Ausspruch des endgültigen Todesurteils über sie.

Daß der blaue Bart für Peter Berner selbst ein Tabuthema ist und ein das Image des Ritters beeinträchtigendes Signum bedeutet, geht aus seinem entscheidenden Gespräch mit Agnes hervor, in dem er versucht, der Frau ihr Jawort zu entreißen. Peter wirbt um die Frau auf eine durchaus gesittete, die Konventionen wahrende und dazu recht charmante Weise. Er betört sie durch das Geständnis seiner Liebe, die er sich nicht zu beschreiben anmaßt: „Wenn Ihr es nicht empfindet, so läßt sich's unmöglich beschreiben.“ (TIECK 1967:200)<sup>10</sup> Dabei betont er seine mangelnde Redekunst:

<sup>10</sup> Das Aufgreifen des Topos der Unaussprechlichkeit der Gefühle kann als eine geschickt-diplomatische Finesse des auf die Details seines emotionalen Engage-

Seht, ich bin kein Redner, ein rechtlicher, schlichter Mann, unter Waffen und Getümmel aufgewachsen, darum stehn mir schöne und süße Reden nicht zu Gebot; ich kann nur sagen: Ich liebe! [...] Aber man sollte auf die Worte solcher Leute, die nicht viel zu sprechen verstehen, mehr achten, als auf diejenigen, die täglich mit schöngezwungenen Phrasen handeln und betrügen. (TIECK 1967:200f.)

Dagegen wird Peter nicht müde – nachdem er somit doch seine Redegewandtheit unter Beweis gestellt hat – seine Redlichkeit herauszustellen, die er gegen seine seltsame und nicht gerade erfreuliche ‚Zierde‘ (den blauen Bart) auszuspielen versucht. Charakterliche Vorzüge seien doch – so Berners Argumentation – mehr wert als ein schöner Körper. „Seht“ – führt der Ritter aus – „wenn gleich ich, wie die Leute von mir sagen, einen blauen Bart habe, so ist es doch immer besser, als wenn ich ganz ohne Bart auf die Freierei ginge.“ (TIECK 1967:201)<sup>11</sup> Berner geht so weit, daß er sich im weiteren Verlauf des Gesprächs bereit erklärt, das (blaue) Naturwunder zu korrigieren:

Die Damen wissen die Farbe ihrer Haare zu verbessern, und Euch zu Gefallen will ich mich auf diese Künste legen. – Zeigt mir den Mann, der mehr für Euch zu tun gesonnen wäre! (TIECK 1967:201)

Er ist durchaus bereit, Anstrengungen zu unternehmen, um sein merkwürdiges Attribut zu kaschieren und die Bedenken der Frau zu zerstreuen. Agnes scheint zunächst Blaubart Glauben zu schenken oder aber die befremdliche Bläue des Bartes zu akzeptieren. Sobald sie jedoch mit Berner alleine ist (auf dem Weg in sein Schloß), wird ihr ängstlich zumute, was der Ritter gleich auf paradoxe Weise als Beweis der Liebe auszulegen versucht.

Auch aus Berners Gespräch mit dem Arzt wird klar, daß der blaue Bart für ihn eine Art Gebrechen darstellt: Er wünscht sich vom Arzt eine Diagnose und will davon „geheilt“ werden, obgleich ihm der Arzt versichert, daß der Bart keinesfalls blau, sondern „gleichsam bläulich“ ist, und daß es überhaupt auf die Beleuchtung ankommt. „Es verstellt Euer Ansehen gar nicht, im Gegenteil, es gibt Euch ein gewisses männliches Wesen.“ (TIECK 1967:205)

Die einzige Gestalt, die mit aller Konsequenz vorgibt, Blaubarts böse Absichten durchschaut zu haben, ist Agnes' Bruder Simon, der allerdings seine

ments nicht eingehen wollenden Mannes interpretiert werden. Blaubarts Ausrede läßt sein Liebesbekenntnis als Heuchelei erscheinen.

<sup>11</sup> Ulf DIEDERICHS (1996:40) macht in seiner Arbeit „Who's who im Märchen“ auf die generelle Wertschätzung des Bartes „als ein Symbol männlicher Würde, Autorität und dauerhafter Herrschaft“ aufmerksam.

beunruhigenden Vorahnungen aus Traumvisionen über die Aggressivität gegen Blaubart ableitet:

[...] sowie ich den Ritter vor mir sehe, wandelt mich eine unbeschreibliche Lust an, ihm mit dem Schwerte eins zu versetzen. Ich kann mich dann kaum halten, ich denke es mir dann als das größte Vergnügen, zu fühlen, wie ihm der Degen im Leibe steckt. (TIECK 1967:205)

Es ist also gleichsam eine Art Urabneigung, ein vom Unbewußten aus wirkender Haß gegen ein anrühiges Scheusal, das sich anschickt, seine Schwester unglücklich zu machen. Simon warnt vor der Heirat, indem er unter anderem darauf verweist, daß Blaubart bereits mehrere Frauen hatte, die sämtlich schnell und auf geheimnisvolle Weise starben. Selbst das Argument des Frauenverschleißes<sup>12</sup> muß jedoch vor der konventionellen Vorstellung einer ‚guten‘ Heirat abdanken. Der älteste Bruder Anton gibt die Schwester gerne an Blaubart her: „Er ist reich, er hat mehrere Schlösser, viel Gold und Juwelen, sie ist gut bei ihm versorgt.“ (TIECK 1967:206)

Seine auf vielen Reisen und in zahlreichen Fehden erbeuteten Kostbarkeiten erwähnt Blaubart bei der Werbung um die Frau: sie könnte das alles nach Belieben anschauen und sich daran ergötzen, damit ihr das Leben im Schloß nicht zu langweilig wird. Und wenn sie sich einsam fühlte, könne sie um Gesellschaft bitten und ihre Schwester mitnehmen.

Der werbende Ritter versteht es, der Frau ihr künftiges Eheleben schmackhaft zu machen, sie geschickt in den Ehestand zu locken, um sie gleich nach der Hochzeit als sein Eigentum zu behandeln. Durch sein Verhalten demonstriert Blaubart nach Ernst Ribbat „die inhumane Mechanik eines Ablaufs mit den Stationen Liebeserklärung, Hochzeit, Machtergreifung des Ehemanns“ (RIBBAT 1978:128).

Tiecks Leser bekommt zunächst indessen keine Gelegenheit, sich über Blaubarts Grausamkeit eine Vorstellung zu machen. Das Hinrichten der besiegten Ritter trägt bei Tieck nicht die Prägung einer himmelschreienden Tat, weil diese Ritter samt ihrem närrischen Gerede, ihrer überspannten Bereitschaft zur Rauferei und unrealistisch-dünkelhaften Selbstüberschätzung eingangs lächerlich gemacht werden, und weil sie schließlich von Blaubart eine Chance bekommen, ihr Leben zu retten, indem sie zeigen, ob sie in der Lage sind, ihn zu rühren oder zu belustigen. Sie bringen weder das eine noch das andere

<sup>12</sup> Den Tod seiner Frau kommentiert Blaubart nur beiläufig „Desto besser! – Ich vermute es wohl“ und er begibt sich – ohne sich weiter darüber Gedanken zu machen – auf die nächste Brautsuche.

zustande und erweisen sich somit als wenig intelligent, borniert und beschränkt. In diesem Sinne wäre ihr Ende nur konsequent. Sie sind Menschen, mit denen Blaubart nicht verkehren mag (dies erklärt er gegenüber dem von ihm verschonten Narren, auf dessen vernünftigen Rat die todgeweihten Ritter nicht hören wollten), weil man bei ihnen nie weiß, „woran man ist“, weil sie einem bedenkenlos etwas vortäuschen – einen „Wert“, eine „Würde“, „die ich sooft die Würde des Menschen nennen höre; ich kenne nichts so Jämmerliches“. (TIECK 1967:196f.)

Es ist Blaubarts ‚jämmerliche‘ Inkonsequenz, sich derartige Bemerkungen zu erlauben, ohne sich bewußt zu werden bzw. gewahr werden zu wollen, daß das spöttisch-melancholische Urteil des Narren über die Ritter, welche „sich mit denselben Händen totschlagen, mit denen sie sonst so viele Höflichkeitsgebärden veranstalten“ (TIECK 1967:192), nicht zuletzt auf ihn selber, den ritterlich-galanten Bräutigam und blutrünstigen Frauenmörder, zutrifft.

Blaubarts Aggressivität bricht unverhüllt aus, als er, der heimkehrende Gatte mit dem Imponiergehabe eines siegreichen, selbstsicheren Ritters, des unabwaschbaren Flecks am Schlüssel ansichtig wird und sich (zum wiederholten Mal) von der weiblichen Untreue überzeugen kann. Symptomatischerweise bezichtigt er die Frau in einer spontanen Geste der Empörung, eine „heuchlerische Schlange“ (TIECK 1967:238) zu sein, und leitet somit sein vehementes, auf biblisch-patriarchalischen Traditionen basierendes Verdammungsurteil gegen die Erbsünde der weiblichen Neugier, Falschheit und Untreue ein, durch die jegliches Übel auf die Welt gekommen sei und sich in ihr verbreitet habe. Dies ist zugleich ein pauschales Verdikt des Misogyns über die Frau, welches die Notwendigkeit und Bereitschaft impliziert, das erwähnte Übel mit der Wurzel auszurotten:

Verfluchte Neugier! [...] Durch dich kam die erste Sünde in die unschuldige Welt, und immer noch lenkst du den Menschen zum Verbrechen. Seit Eva neugierig war, sind es alle ihre nichtswürdigen Töchter, keine, keine ausgenommen. – Wehe dem betrogenen Mann, der sich auf eure falsche Zärtlichkeit, auf eure unschuldigen Augen, auf euren Händedruck verläßt! Betrug ist euer Handwerk; und um bequemer betrügen zu können, seid ihr schön. Man sollte euer ganzes Geschlecht von der Erde vertilgen. – Das Weib, das neugierig ist, kann ihrem Mann nicht treu sein, der Mann, der ein neugieriges Weib hat, ist in keiner Stunde seines Lebens sicher. Neugier ist die Sünde, die jede andere nach sich zieht, denn der Verbrecher sieht kein Ende, keinen Augenblick, wo er mit seinen Erfahrungen stillestehen könnte. Die Neugier hat die entsetzlichsten Mordtaten hervorgebracht, sie war der Sturz der bösen Engel, sie verwandelt die beste Natur in eine schändliche. (TIECK 1967:238)

Hier reproduziert der Blaubart *in nuce* den von vorchristlichen Philosophen und christlichen Theologen eingeleiteten (vgl. BECKER-CANTARINO 1989:20-26) und später von nachchristlichen Psychologen und Wissenschaftlern fortgesetzten männlichen Diskurs, in dem es darum geht, die ohnehin bereits in jüdischen, griechischen und christlichen Mythen diskreditierte Frau als ein Wesen zu charakterisieren, das sich durch ethische Defizite auszeichnet. Als sündige Tochter Evas stigmatisiert, wird die Frau dazu bestimmt, sich vor ihrem Mann zu ducken, ihn zu fürchten, ihm untertan zu sein (vgl. z.B. LUTHER 1978:70) (denn Gott hat ihn zu ihrem Herrn bestimmt), sich gänzlich in das ihr vom Mann auferlegte System von patriarchalischen Normen zu fügen. Ordnet sie sich nicht unter, bricht sie aus dem sie entindividualisierenden Teufelskreis der paternalistischen Ethik aus, so fällt sie sofort dem vernichtenden Urteil des Mannes anheim; sie wird ausgemerzt, wie jenes Geschlecht der boshaften, glaubensschwachen, zügellos-geilen Weiber, welche im Mittelalter auf dem Scheiterhaufen verbrennen mußten, sonst hätten sie – die Unberechenbaren schlechthin – den geordneten männlichen Zusammenhang ernsthaft gefährdet. In Blaubarts Rede erscheint die Frau eben als ein bedrohliches Element, dessen destruktive Energien die moralischen Prinzipien ins Wanken geraten lassen und sogar „entsetzliche Morde hervorbringen“.

Blaubarts Strafe kommt als eine selbstverständliche und unumstößliche Konsequenz der ‚schändlichen‘ Treulosigkeit. Der Mann übernimmt hier den Part des Richters, so wie er sich im allgemeinen in der Rolle des Mentors und Führers gefällt, der unbestreitbare Wahrheiten verkündet, über Gut und Böse befindet und Handlungskriterien festlegt. Brigitte Wartmann schreibt:

Ein Patriarch gewinnt seine Identität aus dem Bewußtsein, das Privileg auf Ausbeutung und Herrschaft gerecht zu verwalten. Hierin sieht er seine Produktivität und Berufung. (WARTMANN 1982:17)

Diese Worte dürften auf den Blaubart zutreffen. Simone de Beauvoir spricht in diesem Zusammenhang von der unwiderstehlichen Versuchung zu herrschen und charakterisiert diese männliche Attitüde mit der treffenden Bezeichnung „launischer Imperialismus“ (DE BEAUVOIR 1992:583).

Blaubart läßt die blutige Kammer aufschließen und, obwohl seine Absicht nicht direkt ausgesprochen wird und die spektakuläre Gebärde des Messerwetzens in Tiecks Version entfällt, weiß die Frau sehr wohl, was der Bösewicht im Schilde führt. Allerdings sieht es so aus, als könne er sich nicht entscheiden, welche Todesart für die Frau (und auch für ihre Schwester) zu wählen ist. Er spekuliert nicht zuletzt mit dem Gedanken, die beiden vom Turm herunterzustürzen. Ihr Flehen um Gnade vermag sein Herz nicht zu

erweichen, ganz ähnlich wie bei Perrault, nur ist das weibliche Bitten bei Tieck ‚intensiver‘. Der Mann besteht auf seinem Befehl und fordert seine Frau auf, ihm in die Todeskammer zu folgen.

Hier kommt es zu einer Konfrontation zwischen Berner und Agnes, durch die der Antagonismus von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ in aller Deutlichkeit ans Tageslicht tritt und die als Illustrierung des Geschlechterkampfes dienen könnte. Zunächst jedoch sollte Agnes' Weg in die Ehe verfolgt werden, die ihr zunächst als Erfüllung des Wunsches nach Glück vorschwebte und in totaler Abhängigkeit, Selbstausslöschung und Todesgefahr mündet.

Agnes ist ein junges, heiteres, unerfahrenes, etwas naives und leichtsinniges, nach Liebe und Reiseerlebnissen lechzendes Mädchen. Im Unterschied zu ihrer „schwerfälligen“, „leblosen“, „innerlich abgestorbenen“ Schwester, die sich in Liebe und Sehnsucht nach dem Geliebten verzehrt, ist Agnes voller Enthusiasmus und (romantischer) Gier nach dem Unbekannten: „Ich möchte immer auf Reisen sein, durch unbekannte Städte fahren, fremde Berge besteigen, andre Trachten, andre Sitten kennenlernen.“ (TIECK 1967:184) Innerhalb ihrer traumhaften Visionen über die Intensivierung des Lebens antizipiert sie ihr verhängnisvolles Schicksal:

Dann mich wieder ganz allein in einem Palaste einsperren lassen und die Schlüssel zu jedem Gemach, zu jedem Schranke in Händen haben; dann würde eins nach dem anderen aufgeschlossen, die Schränke täten sich voneinander, und ich holte von den schönen und seltsamen Kostbarkeiten von Juwelen und Halsgehäusen eins nach dem anderen hervor, träte damit ans Fenster und besähe es ganz eigen, bis ich seiner überdrüssig wäre und zu einem anderen eilte und so immer fort, immer fort, ohne Ende. (TIECK 1967:184)

Agnes' Freude und Weltneugier wird jedoch bald zunichte gemacht. Die Jungvermählte erlebt eine Reihe von schmerzlichen Enttäuschungen und beginnt zu ahnen, daß der Eintritt in den ehrwürdigen Stand der Ehe der Einwilligung in die Hörigkeit nahezu gleichkommt. Schon auf der Reise ins Schloß des Gatten wird ihr fremd und ängstlich zumute. Je mehr sie sich vom vertrauten heimatlichen Boden entfernt, desto intensiver vermißt sie das von ihr früher imaginierte Antlitz der Fremde, „unbeschreiblich schöne Gegenden, Burgen und Türme mit wunderbaren Zinnen, mit Gold ausgelegte Dächer im Schein der Morgensonne funkelnd, steile Berge und weite Aussichten von oben, immer neue Menschengesichter, dunkle Wälder und einsame verschlungene Fußpfade durch das dunkelgrüne Labyrinth mit Lerchen und Nachtigallen“ (TIECK 1967:211). Durch die Wunschvorstellungen wiegte sie sich in den Illusionen von Glück und Erfüllung. Und nun ist alles so anders, so



unheimlich. In Blaubarts Schloß eingerichtet, bringt sie gegenüber der Dienerin Mechtild ihre Unsicherheit und die Unmöglichkeit, sich mit der neuen Umgebung anzufreunden, zum Ausdruck:

Wie neu mir hier alles ist, ich kann mich immer noch nicht gewöhnen, und an seine Gestalt am wenigsten. Ich weiß manchmal nicht, soll ich lachen oder mich vor ihm fürchten. (TIECK 1967:215)

Das Gefühl der Angst findet bei der Schlüsselübergabe eine unmißverständliche Bestätigung, als Agnes erfährt, daß sie nicht das siebente Zimmer öffnen darf. Nach diesem Gespräch sagt sie:

Wie er über alles wild wird. – Ich möchte ihn nicht vor mir sehen, wenn ich einmal etwas gegen seinen Willen getan haben sollte. (TIECK 1967:217)

Nachdem sie alle ihr zugänglichen herrlichen Schätze besichtigt<sup>13</sup> und somit ihre alte Neugier gestillt hat, zieht sie doch die Möglichkeit in Erwägung, die ihr gesetzte Grenze der (vermeintlichen) Freiheit zu überschreiten. Auch sie spricht das alte Motiv der weiblichen Neugier an und ist sich bewußt, daß ihr Mann sie auf die Probe stellen will, und daß es darauf ankommt, der Versuchung zu widerstehen oder nachzugeben. Aber selbst da, wo Agnes ausschließlich mit dem Argument der „berüchtigten weiblichen Neugier“ auszukommen glaubt, lehnt sich etwas in ihr gegen das abstrakte Verbot auf:

Und warum sollte ich nicht ein Weib sein dürfen so gut wie andre? Die bloße Neugier ist noch keine Sünde. (TIECK 1967:224)

Sie glaubt, nicht gleich vom Pfad der Tugend abzuweichen, wenn sie die verbotene Kammer betritt. Agnes ringt sich dann zu weiteren schwerwiegenden Reflexionen durch – sie beginnt, über den Grund des Verbots nachzudenken, den ihr ihr Mann vorenthalten hat:

Es muß doch irgendeinen Grund haben, warum er es mir so streng verboten hat, und den Grund hätte er mir sagen sollen, so wäre meine Folgsamkeit ein vernünftiger Gehorsam, aber so handle ich nur aus einer blinden Unterwürfigkeit; eine Art zu leben, wogegen sich mein ganzes Herz empört. (TIECK 1967:224)

Damit liefert sie sich selbst ein plausibles Argument und öffnet die Kammer, um das Geheimnis zu entdecken. Diese Stelle bezeugt die Motivation der Tieckschen Blaubärtin und erlaubt es, ihre Tat eindeutig als einen Ausbruchversuch aus einem Bereich einzustufen, in dem von ihr „blinde Unterwürfigkeit“ verlangt wird (was ihrem Wesen zutiefst widerspricht) und in dem so

<sup>13</sup> Ihr wird davon schwindlig und sie weiß nicht mehr, ob sie das nicht geträumt hat.

etwas wie Gehorsam aus Überzeugung, aus Vernunft (dazu wäre sie eventuell bereit) schlicht unmöglich gemacht wird. Sie tut das Unverzeihliche, um mit sich selbst im Einklang zu bleiben. Man sieht hier eine Frau, die im Rahmen der patriarchalen Ordnung in eine prekäre Lage gekommen ist: Würde sie sich dem Bestehenden beugen, käme sie sich selbst wie eine Verräterin vor, aber sie erschiene dem Mann paradoxerweise liebenswert.

Nach dem Schlüsselerlebnis taumelt Agnes aus dem blutbesudelten Raum halbbewußt, „bleich und zitternd“, völlig verwirrt; ihr Kopf ist „wüst“, sie ist sich nicht sicher, ob sie noch am Leben ist bzw. ob es sich um Wirklichkeit oder Träume handelt; das Entsetzen schnürt ihr die Kehle zu – sie kann nur über die „verdammte, schändliche“ Neugier lästern. Erst nach zwei Tagen erzählt sie alles der Schwester, und so erfährt auch der Leser, was passiert ist:

An den Wänden standen fünf Knochengerippe umher – Blut färbte die Wände, Blut lag auf dem Boden. Ich hörte einen lauten Aufschrei im Fenster klingen, ich war es gewiß, die so schrie, der Schlüssel fiel mir aus der Hand, ich war betäubt, es klang, als wenn das Schloß zusammenfiel; – über den Gerippen standen Zettel mit dem Namen der Geschlachteten, und an welchem Tage sie für ihre Neugier bestraft worden sind – oder ob ich mir das nur nachher eingebildet habe, denn ich weiß nicht, wie ich zurückgekommen bin. – Auch die letzte haben sie dort ermordet und in der Eil wahrscheinlich begraben. – O mit welchen Bildern ist seitdem meine Phantasie angefüllt! (TIECK 1967:228)

Man sieht: Agnes selbst vermag nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Vision zu unterscheiden, und folgerichtig kann der Leser davon ausgehen, daß es sich im Falle des „entsetzlichen Gemäldes“ mindestens partiell um Ausgeburten der im Schock durchgegangenen Phantasie der Frau handelt. Auch der Leser ist verwirrt, und er wird zu einer Reflexion herausgefordert, die die Frage einschließt, „ob nicht in der vorgeführten Normalität selbst jene Lebensbedrohung gegeben ist, die das Märchen in der Figur des Blaubart verdichtet hat, ob nicht die dort beschworene Dämonie gerade der bürgerlichen Eheschließung innewohnt, die dazu führt, daß die Sehnsucht nach Glück gemäß dem kaufmännischen Kalkül des Familienoberhaupts mit einer vorteilhaften Heirat gestillt werden soll“ (RIBBAT 1978:128f.). Daß das Phantastische, Märchenhafte, Fiktive regelrecht im Normalen nistet, wird durch Agnes' Suggestion nahegelegt:

Die Entsetzlichkeit ist doch nicht weit von uns, du darfst nur zu jener Tür hinaustreten, so liegt die andre vor dir. – O Schwester, was ist dies für ein Schloß. (TIECK 1967:229)

Es ist ein Schloß der Träume und Schreckensvisionen, des Abenteuers und der Enttäuschung, der Hoffnungen und des Horrors.

Agnes begreift nicht, wie aus einem Menschen ein solches Ungeheuer werden kann, wie ein galanter Ritter auf beeindruckende Weise den Frauen den Hof machen kann, um sie anschließend mit bestechendem Zynismus Giftschlangen zu schelten, ja an ihnen das Bluturteil zu vollstrecken. Auf einmal wähnt sich die Frau wie in einem fremden Märchen – das redet ihr jedenfalls ihr erhitztes Gemüt ein –, bald kommt ihr aber mit einer Todesangst hervorrufenden Intensität zum Bewußtsein, daß sie „im Mittelpunkt dieses entsetzlichen Gemäldes“ (TIECK 1967:229) steht.

Als eine Chance, dem Tode zu entrinnen, bietet sich den Frauen die Möglichkeit, den wütenden Dämon um Gnade anzuflehen. Bei Tieck versteigt sich die Blaubärtin (wie auch ihre Schwester) dazu, ihre Bereitschaft zu erklären, den Mann als eine Gottheit zu verehren oder als eine Magd bei ihm zu dienen, falls er ihr das Leben schenkt. Erst die Einsicht in die Vergeblichkeit dieser Demütigung provoziert den weiblichen Wutausbruch. Agnes geht dazu über, die Dinge beim Namen zu nennen:

Nun, so steh auf, Schwester, entweihe deine Knie nicht länger, und so höre mich denn noch zuletzt, du kaltblütiges, blutdürstiges Ungeheuer, höre, daß ich dich verabscheue, daß jeder Mensch dich verabscheuen muß. (TIECK 1967:239)

Sie schreckt nicht einmal davor zurück, den Blaubart als ein „widerliches Untier“, eine „Mißgeburt“ zu beschimpfen und den Tag seiner Geburt zu verwünschen:

Als deine Mutter dich geboren hatte, hätte sie dich wie einen jungen Hund ersäufen sollen, damit du nicht Unglück in die Welt gebracht hättest. (TIECK 1967:239)

Mit diesen Worten tanzt Agnes (erneut)<sup>14</sup> aus der Reihe jener Frauen, die vorbehaltlos den Mustern der männlich imaginierten Weiblichkeit entsprechen und im (das Überleben und sogar Wohlergehen gewährleistenden) Status des Anderen verharren, ohne von maskulin besetzten Rechten, Aktions- und Reaktionsweisen Besitz ergreifen zu wollen. Die sich verbale Aggression anmaßende Frau wird denn auch gleich vom Mann in die Schranken gewiesen:

<sup>14</sup> Ihr erster Verstoß gegen die patriarchalische Norm war natürlich die Öffnung der verbotenen Kammer. Es muß aber hinzugefügt werden: hätte sie dies nicht getan, hätte sie das weibliche sanfte Wesen unter Beweis gestellt (sie wäre ein Engel gewesen). Und so ist sie die Hexe, die Teuflische. In der männlichen Imagination schwankt das Weibliche zwischen Unschuld und Bösartigkeit.

Hoho! Was hält mich denn ab, euch beide von hier oben hinunterzustürzen? – Besinnet euch doch, ihr seid ja toll! – Ist das eine Sprache für Mädchen? – Nun kommt, Agnes, unten ist aufgeschlossen. (TIECK 1967:239)

Es ist jedoch nicht so, daß (männliche) Grausamkeit und Unmenschlichkeit das Feld behaupten. Agnes' Brüder reichen ihr die helfende Hand und befreien die sich bis zum Schluß in einem Traum wähnende Frau aus der Höhle des Ungeheuers. Am Ende besteht kein Zweifel darüber, daß die ganze Geschichte sich tatsächlich ereignet hat und nicht der bewegten Phantasie der Frau entsprungen ist. Gerettet wurde sie allerdings von demjenigen, der aufgrund eines ökonomischen Kalküls den Entschluß faßte, die Schwester ‚unter die Haube‘ zu bringen (der älteste Bruder, dem Gehorsam und Respekt der Geschwister gebühren, hat auch in dieser Sache das Sagen). Wenngleich hier durchaus von Befreiung die Rede sein kann, ist der Entscheidungsraum der Frau doch recht kümmerlich. Wohl oder übel ist sie auf Männer angewiesen. Sie wird von Männern mit Männern verheiratet, von Männern glücklich oder unglücklich gemacht, von Männern verehrt oder vernichtet. Alles spielt sich ab in einem Universum, in dem Mann-Sein auf eine höhere gesellschaftliche Position, eine wichtigere gesellschaftliche Rolle und Frau-Sein auf das Verharren in einem (minderwertigen) Status ohne kulturelle Objektivierung hinausläuft.

Es gibt im Drama eine Parallelhandlung, die die Geschichte der Trennung und des Zueinanderfindens von Leopold und Brigitte schildert und die beiden vor das väterliche Antlitz führt, um den – früher verweigerten – Segen zu bekommen. Auch Agnes' verliebte Schwester steht die Eheschließung mit dem heimkehrenden Reinhold bevor. „Welch glücklicher, welch wunderbarer Tag!“ (TIECK 1967:242) Bei den Schlußworten des Dramas ist der Leser geneigt, davon auszugehen, daß die einzugehenden Lebensbünde auf einer anderen Basis als die Blaubart-Ehe aufgebaut werden, und daß bei ihnen niemals die „dämonische Traumwelt der Blaubart-Burg“ (RIBBAT 1978:131) Einzug hält, „weil ihr Beginn ein anderer war als der normale der bürgerlichen Gesellschaft“ (RIBBAT 1978:131). Der unkonventionelle Paarungsvorgang scheint hier als richtungsweisend bzw. hoffnungstragend zu fungieren, aber: Wie es den Ehepaaren später ergeht, ob ihnen ein langes glückliches Leben beschieden ist (was nahegelegt wird), geht aus dem Tieckschen Text nicht hervor. Insofern haben wir es hier mit einem märchentypischen Schluß zu tun.

Immerhin liegt nicht zuletzt mit „Ritter Blaubart“ ein Textbeispiel vor, in dem die – die Gesetze der konventionellen Ordnung sprengende<sup>15</sup> – romantische

<sup>15</sup> Vgl. die Gestalt des Narren, der außerhalb der Gesellschaft steht und ihr ihre Schwächen vorführt.

Phantasie sich Gehör verschafft. Hier wird – im oben dargelegten Sinn – die Ehe als Institution unter die Lupe genommen, die den Menschen (insbesondere den Frauen) Fesseln auferlegt und ihren Lebenszusammenhang einengt. Bekanntlich wünschten sich die Frühromantiker doch „die freie Menschlichkeit, die Auflösung der Geschlechterrollen und die Aufhebung der Unterdrückung der Frau“ (PROKOP 1976:157). Tieck folgt offenbar einer eminent gesellschaftskritischen Absicht, und zwar nicht nur, indem er die Blaubart-Ehe scheitern läßt und diffamiert, sondern auch durch seine satirische Abrechnung mit der überhöhten Ritterwelt. Suhrbier weist auf einen interessanten Umstand hin, der mit der gesellschaftlichen Zugehörigkeit des Tieckschen Blaubarts zusammenhängt:

Stückeschreiber des Bürgertums erklären den ursprünglich bürgerlichen Blaubart, dieses Muster patriarchalen Verhaltens gegenüber Frauen, zu einem adeligen Monster. Anders formuliert: bürgerliche Intellektuelle schieben dem Adel ein Verhalten in die Schuhe, das im Bürgertum selbst gängige Praxis ist. (SUHRBIER 1984:34)

Das (bürgerliche) 19. Jahrhundert erwies sich als äußerst erfolgreich in der Verbreitung von geschlechtstypischen Stereotypen: Der Autoritäts- und Machtvorsprung des Mannes in Familie und Gesellschaft wird in dieser Zeit festgeschrieben.

### Literatur:

- DE BEAUVOIRE, SIMONE (1992): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg.
- BECKER-CANTARINO, BARBARA (1989): *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*. München.
- BETTELHEIM, BRUNO (1977): *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart.
- BREDNICH, ROLF WILHELM (ed.) (1996): *Enzyklopädie des Märchens. Hauptwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Berlin/New York.
- DIEDERICH, ULF (1996): *Who's who im Märchen*. München.
- ESTÉS, CLARISSA PINKOLA (1993): *Die Wolfsfrau. Die Kraft der weibliche Urinstinkte*. München.
- FRENZEL, ELISABETH (1988): *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart.
- KAST, VERENA (1978): *Der Blaubart. Zum Problem des destruktiven Animus*. In: JACOBY, MARIA; KAST, VERENA; RIEDEL, INGRID: *Das Böse im Märchen*. Fellbach, 90-108.
- LUTHER, MARTIN (1978): *Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe*. Stuttgart.

MITSCHERLICH, MARGARETE (1987): *Die friedfertige Frau. Eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter*. Frankfurt (M.).

PERRAULT, CHARLES (1984): *Der Blaubart*. In: SUHRBIER, HARTWIG: *Blaubarts Geheimnis*. Köln, 83-89.

PROKOP, ULRIKE (1976): *Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche*. Frankfurt (M.).

RIBBAT, ERNST (1978): *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg.

SCHERF, WALTER (1982): *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart.

SUHRBIER, HARTWIG (ed.) (1984): *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke*. Köln.

TIECK, LUDWIG (1967): *Ritter Blaubart. Ein Ammenmärchen in vier Akten*. In: TIECK, LUDWIG: *Werke in einem Band. Mit einem Nachwort von Richard Alewyn*. Hamburg, 175-243.

WARTMANN, BRIGITTE (1982): *Die Grammatik des Patriarchats. Zur „Natur“ des Weiblichen in der bürgerlichen Gesellschaft*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 13/47: 12-32.