

Blaubart

Auf den Spuren eines literarischen Serientäters



20. Juni – 7. September 2008
Museum Strauhof Literatúrausstellungen

*Er liebte mehr als irgend einer,
denn seine Sehnsucht war ein Meer.
Er liebte viele – aber keiner
gab er die ganze Seele her.*

*Und sah er sich im Lustgeniessen,
nach dem sein Blut verzweifelnd schrie,
in eine Frau hinüberfliessen –
erschlug er sie.*

Reinhard Koester: Ritter Blaubart, 1911

Reinhard Koester (1885-1956) war Mitarbeiter der satirischen Zeitschrift „Simplicissimus“, Rundfunk- und Drehbuchautor wie auch Übersetzer. Er schrieb eines der seltenen Gedichte über Blaubart, das 1911 in der Zeitschrift „Pan“ veröffentlicht wurde. Damals herrschte in der deutschsprachigen Literatur eine regelrechte Blaubart-Konjunktur. Viele dieser Bearbeitungen brachten die Bedrohung zum Ausdruck, als welche die weibliche Sexualität um 1900 empfunden wurde, so auch Koesters „Ritter Blaubart“.

Blaubart

Auf den Spuren eines literarischen Serientäters

Es war einmal das Märchen vom Blaubart. Der tötet alle seine Ehefrauen, weil sie seinem Verbot zuwiderhandeln, ein bestimmtes Zimmer zu betreten. Nur seiner letzten Frau gelingt es, sich vor ihm zu retten. Am Ende ist es der Frauenmörder selbst, der sterben muss. Das Märchen ist das literarische Werk des französischen Schriftstellers Charles Perrault, der es 1697 in Paris veröffentlichte. Seitdem sind unzählige Bearbeitungen von „Blaubart“ in allen Gattungen (Märchen, Erzählungen, Romane, Dramen, Opern, Illustrationen) entstanden. Zu den bekanntesten Bearbeitungen zählen das Märchen von Ludwig Bechstein, die Oper von Béla Bartók nach Béla Balázs, das Puppenspiel von Georg Trakl, das Tanztheaterstück von Pina Bausch, die Erzählung von Max Frisch. Als Subtext lauert der Blaubart-Stoff im „Todesarten“-Projekt von Ingeborg Bachmann, und in den 1990er Jahren haben Autorinnen wie Karin Struck, Undine Gruenter oder Dea Loher sich damit auseinandergesetzt.

Die Ausstellung zeigt, wie sich die Sicht auf Blaubart und seine letzte Frau – wer ist Täter? wer ist Opfer? – in über 300 Jahren gewandelt hat und wie sie vom jeweiligen Stand des Geschlechterkonflikts abhängt. Sie macht auch deutlich, dass die Männer die Deutungsmacht über den Blaubart-Stoff verloren haben. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erzählen vermehrt Frauen ihre Version der Geschichte. Und weil der Streit um die Rolle der Frau in der Gesellschaft noch nicht entschieden ist, lebt das Blaubart-Märchen weiter.

Blaubart betrat die literarische Bühne mit der 1697 in Paris veröffentlichten Märchensammlung „Histoires ou Contes du temps passé“. Dabei handelte es sich nicht um die schriftliche Überlieferung mündlicher Volkserzählungen, sondern um das literarische Werk eines Autors, des Franzosen Charles Perrault, auf der Grundlage volkstümlicher Märchenstoffe und -motive. Die Märchen sind kunstvoll schlicht, zum Teil auch witzig erzählt, von feiner Ironie durchdrungen und enden jeweils mit einer zwiespältigen Moral. Perrault schuf so u. a. die „Prototypen“ von „Aschenbrödel“, „Dornröschen“ und „Blaubart“, die bis heute in der Literatur und den Künsten lebendig sind, aber auch massgeblich auf die volkstümliche mündliche Erzähltradition zurückgewirkt haben.

„La Barbe-Bleue“ verkörpert die Idealform des Märchentypus vom vielfachen Frauenmörder in Verbindung mit der verbotenen Kammer und der glücklichen Rettung der letzten Ehefrau. Welche Vorbilder Perrault neben mündlichen Märchenvorlagen für seinen „Blaubart“ herangezogen hat, ist ungewiss. Auffallend ist die inhaltliche Nähe zu einer Legende aus dem 6. Jahrhundert, in der ein bretonischer Adelige seinen Ehefrauen öffentlich die Kehle durchschneidet, sobald er sie geschwängert hat. Als historisches Vorbild wird immer wieder Gilles de Rais angeführt – der Kampfgefährte von Jeanne d’Arc soll reihenweise Kinder entführt und getötet haben – oder Heinrich VIII. – der englische König trennte sich von zwei seiner sechs Frauen durch Scheidung, von zwei anderen durch Hinrichtung.

Charles Perrault: Blaubart – Schlüsselszenen

1 Vorstellung des Blaubart

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 dieser Mann einen blauen Bart; das machte ihn so hässlich und abschreckend, dass alle Frauen und Mädchen vor ihm flohen.

2 Brautwerbung und Hochzeit

Eine seiner Nachbarinnen, eine Dame von Stand, hatte zwei wunderschöne Töchter. Er hielt bei ihr um eine von beiden an und überliess ihr die Wahl derjenigen, welche sie ihm geben wollte. Aber alle beide wollten ihn durchaus nicht und schoben ihn sich gegenseitig zu, da sie sich nicht entschlossen konnten, einen Mann zu nehmen, der einen blauen Bart hatte. Was sie ausserdem absties war, dass er schon mehrere Frauen geheiratet hatte und dass man nicht wusste, was aus diesen Frauen geworden war. Um Bekanntschaft zu schliessen, führte Blaubart sie mit ihrer Mutter und drei oder vier ihrer besten Freundinnen sowie einigen jungen Leuten aus der Nachbarschaft auf eines seiner Landhäuser, wo man volle acht Tage verweilte. Da gab es nichts als Spaziergänge, Jagdausflüge und Angelpartien, Bälle, Festessen und Nachtmähler: man schlief kaum und brachte die ganze Nacht damit hin, einander Streiche zu spielen; kurz, alles liess sich so gut an, dass die Jüngere allmählich fand, der Herr des Hauses habe gar keinen so blauen Bart mehr und sei ein höchst ehrenwerter Mann. Sobald man in die Stadt zurückgekehrt war, wurde die Ehe geschlossen.



3 Verbot, die Kammer zu betreten

„Hier“, sagte er zu ihr, „sind die Schlüssel zu den beiden grossen Möbelspeichern; hier ist der Schlüssel für das Tafelgeschirr von Gold und Silber, das nicht alle Tage im Gebrauch ist; hier ist der Schlüssel zu meinen eisernen Truben, in denen mein Gold und Silber steckt; dieser ist für die Schatullen, die meine Juwelen enthalten; und das ist der Hauptschlüssel zu allen Zimmern. Was nun diesen kleinen Schlüssel angeht, so ist es der Schlüssel zur Kammer am Ende des langen Ganges im unteren Stockwerk: öffnet alles, geht überall hin; doch was diese kleine Kammer anbelangt, so verbiete ich Euch, dort einzutreten, und ich verbiete es Euch so sehr, dass Ihr, wenn es Euch ankommen sollte, sie zu öffnen, alles von meinem Zorn zu erwarten habt.“

4 Eintritt in die verbotene Kammer

Aber die Versuchung war so stark, dass sie ihr nicht zu widerstehen vermochte: sie nahm also den kleinen Schlüssel und öffnete zitternd die Tür zur Kammer. Anfänglich sah sie nichts, weil die Fensterläden geschlossen waren. Nach einigen Augenblicken begann sie zu erkennen, dass der Fussboden ganz mit geronnenem Blut bedeckt war, und dass sich in diesem Blut die Körper mehrerer toter, längs der Mauer aufgehängter Frauen spiegelten: das waren alle die Frauen, die Blaubart geheiratet und eine nach der anderen umgebracht hatte. Sie glaubte vor Furcht zu vergehen, und der Schlüssel zur Kammer, den sie eben aus dem Schloss gezogen hatte, fiel ihr aus der Hand.

5 Entdeckung und Bestrafung

„Warum ist Blut an diesem Schlüssel?“ „Davon weiss ich nichts“, antwortete die arme Frau bleicher als der Tod. „Ihr wisst davon nichts?“ erwiderte Blaubart, „aber ich, ich weiss es wohl. Ihr habt in die Kammer hinein gewollt? Nun gut, Madame! Ihr werdet dort hinein kommen und Euren Platz einnehmen bei den Damen, die Ihr dort gesehen habt.“ Sie warf sich ihrem Ehemann zu Füssen, weinte und bat mit allen Zeichen einer aufrichtigen Reue um Verzeihung dafür, dass sie nicht gehorsam gewesen sei. Sie hätte einen Stein erweichen können, schön und jammervoll wie sie war; aber Blaubart hatte eine Herz, das war härter als Stein. „Es gilt zu sterben, Madame“, sagte er, „und das sofort.“

6 Aufschub

Als sie allein war, rief sie ihre Schwester und sagte zu ihr: „Liebe Schwester Anne“, denn so hiess sie, „ich bitte dich, steig oben auf den Turm hinauf und schau, ob nicht meine Brüder kommen; sie haben mir versprochen, mich heute zu besuchen; und wenn du sie siehst, so winke ihnen, sich zu beeilen.“ Die Schwester Anne stieg oben auf den Turm hinauf, und die arme, jammervolle Frau rief ihr von Zeit zu Zeit zu: „Anne, meine Schwester Anne, siehst du nichts kommen?“ Und die Schwester antwortete: „Ich sehe nichts als die Sonne, die stäubt, und das Gras, das grünt.“
Unterdessen schrie Blaubart mit einem grossen Hirschfänger in der Hand aus Leibeskräften nach seiner Frau: „Komm rasch herunter oder ich komme hinauf!“ „Noch einen Augenblick“, antwortete seine Frau; und dann rief sie: „Anne, Schwester Anne, siehst du nichts kommen?“ Und die Schwester antwortete: „Ich sehe nichts als die Sonne, die stäubt, und das Gras, das grünt.“



7 Rettung

„Komm endlich rasch herunter“, schrie Blaubart, „oder ich komme hinauf!“
„Ich gehe schon“, antwortet die Frau; und dann rief sie: „Anne, Schwester Anne, siehst du nichts kommen?“
„Ich sehe“, erwiderte die Schwester, „eine grosse Staubwolke, die von dieser Seite herkommt.“
„Sind das meine Brüder?“
„Ach nein, Schwester, es ist eine Herde Schafe.“

In diesem Augenblick schlug man so heftig an die Tür, dass Blaubart kurz innehielt. Man öffnete, und sogleich sah man zwei Reiter hereinkommen, die mit dem Degen in der Faust geradewegs auf Blaubart zustürzten. Er erkannte, dass es die Brüder seiner Frau waren, Dragoner der eine, Musketier der andere, und floh sogleich, um sich zu retten. Aber die Brüder folgten ihm auf dem Fuss, so dass sie ihn einholten, ehe er die Freitreppe gewinnen konnten. Sie stiessen ihm ihre Degen durch den Leib und liessen ihn tot liegen. [...]
Es fand sich, dass Blaubart keine Erben hatte und dass seine Frau folglich Herrin seines gesamten Vermögens blieb.



„La Barbe-Bleue“,
conte de Perrault.
kolorierte Holzstiche
Imagerie d'Epinal,
Mitte 19. Jh.

Moral

*Die Neugier, trotz all ihrer Reize,
kostet oft reichlich Reue;
Jeden Tag sieht man tausend Beispiele
dafür geschehen.
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.*

Andere Moral

*Wenn man auch noch so wenig
Scharfsinn hätte,
und verstände kaum das
Zauberbuch der Welt,
man sähe rasch,
dass diese Geschichte ein Märchen aus
vergangener Zeit ist.
Es gibt keine so schrecklichen Gatten mehr,
und keinen,
der das Unmögliche verlangt,
wenn er unzufrieden oder eifersüchtig ist.
Bei seiner Frau sieht man ihn
Schmeichelreden führen,
und welche Farbe sein Bart auch haben mag,
man kann kaum erkennen,
wer von beiden der Herr ist.*

„Die Frauen haben durchaus nicht unrecht, wenn sie die Regeln von sich weisen, die in der Welt eingeführt sind, haben sie doch die Männer ohne sie gemacht. Es ist ganz klar, dass Kabale und Streit zwischen ihnen und uns besteht.“

Michel de Montaigne (1533–1592)

Perraults Märchen sind im französischen Adel und Grossbürgertum des Zeitalters Ludwigs XIV. angesiedelt, und hier sind ihre Themen auch kulturgeschichtlich verankert.

„Blaubart“ erzählt von einem Mann, der sich anmass, über Leben und Tod seiner Ehefrau zu bestimmen, und von ihrem erfolgreichen Widerstand dagegen. Dahinter steht als Thema die männliche Dominanz in Familie, Gesellschaft und Staat, das Patriarchat. Diese Ordnung wird durch die Handlung des Märchens nicht grundlegend in Frage gestellt. Die Frau erscheint auch nicht als unschuldiges Opfer, sondern vielmehr als bestechlich durch die Aussicht auf wirtschaftliche Sicherheit und ein Leben in Luxus. Obwohl Blaubart am Ende bestraft wird, ist die Darstellung des Geschlechterverhältnisses also ambivalent. Sie entspricht der Ambivalenz, mit der die kulturtragende adelige und grossbürgerliche Oberschicht im Zeitalter Ludwigs XIV. den Fragen des Patriarchats und der Gleichberechtigung der Frau gegenüberstand.

Ludwig XIV., der Sonnenkönig

Das Zeitalter König Ludwigs XIV. von Frankreich (1638–1715) stellt einen Höhepunkt des Absolutismus dar, der uneingeschränkten Herrschaft eines einzelnen Fürsten. Sonnengleich bildete er das Zentrum von Staat und Gesellschaft, daher sein Beiname „Sonnenkönig“. Frauen spielten eine grosse Rolle im Leben Ludwigs. Seine Mutter Anna von Österreich übernahm für den noch minderjährigen König die Regentschaft und herrschte acht Jahre lang über Frankreich. Ludwig war zweimal verheiratet, hatte vier offizielle Mätressen und ungezählte Geliebte. Als herausragende Persönlichkeit gilt seine vierte Mätresse und zweite Ehefrau, Madame de Maintenon (1635–1719). Sie wirkte darauf hin, dass im Leben des Königs und bei Hof statt Leichtsinns und Vergnügungssucht mehr Ernsthaftigkeit herrschte. Mit ihr pflegte er einen umfassenden Austausch. In politischen Fragen übte sie Zurückhaltung und machte ihren Einfluss im Hintergrund geltend, denn die Politik war so etwas wie die verbotene Kammer Ludwigs:

„Wenn wir unser Herz verlieren, müssen wir Herr unseres Geistes bleiben; wir müssen die Zärtlichkeiten des Liebhabers von den Entscheidungen des Souveräns trennen; und die Schönheit, die uns Vergnügen bereitet, darf niemals die Freiheit besitzen, über unsere Staatsgeschäfte zu sprechen und auch nicht über die Personen, die uns dabei zu Diensten sind.“

Ludwig XIV.: Mémoires, 1667

Die literarischen Salons im Zeitalter Ludwigs XIV.

Eine Gegenöffentlichkeit zum absolutistischen Hof Ludwigs XIV. in Versailles bildeten die weiblich dominierten literarischen Salons in Paris. In ungezwungener Atmosphäre trafen hier über Standesgrenzen hinweg die besten Köpfe von Adel und Bürgertum, aus Wissenschaft und Literatur zusammen. Lebhaftige intellektuelle Debatten entschädigten sie für ihre politische Ohnmacht. Gleichzeitig waren die Salons eine literarische Probesthüne, etwa für die Gattung Märchen.

Der emanzipatorische Charakter der literarischen Salons ging jedoch noch weiter: Gebildete Frauen der Oberschicht standen als Gastgeberinnen (die ihre Gäste auch vom Bett aus empfangen) und als Besucherinnen im Mittelpunkt. Durch den geistigen Austausch in den Salons erreichte der Umgang der Geschlechter einen neuen Grad an Kultiviertheit. Diese Tatsache, die schriftstellerische Ambition der Saloniären und die zunehmend – auch von Männern – vorgebrachte Forderung nach mehr und besserer Bildung für Frauen, sorgten für eine neue Runde im Geschlechterstreit, der ewigen Debatte über die Gleichberechtigung der Frau.

Charles Perrault

Charles Perrault (1628–1703), Sohn einer grossbürgerlichen Pariser Familie, Jurist und Schriftsteller, stand der Welt des Hofes ebenso nahe wie jener der Salons. Von 1663 bis 1683 war er der engste Mitarbeiter von Colbert, dem wichtigsten Minister Ludwigs XIV. Zunächst wachte er als Sekretär der „Petite Académie“ über das Bild des Königs in der Öffentlichkeit. Später kontrollierte er die königlichen Bauten und war so unmittelbar am Ausbau des Louvre und von Versailles beteiligt. Nach Colberts Tod wurde er entlassen. Fortan widmete sich der Witwer – seine 25 Jahre jüngere Frau war wenige Jahre zuvor gestorben – der Erziehung seiner noch minderjährigen Kinder. Gleichzeitig meldete sich das Mitglied der Académie Française (seit 1671) in der Literatur zurück. 1687 pries er in dem Versgedicht „Das Zeitalter Ludwigs XIV.“ die kulturelle Überlegenheit seiner Epoche über die klassische Antike und löste einen langwierigen, heftigen Literaturstreit aus. Seine bis heute anhaltende, weit verbreitete Wirkung verdankt Perrault jedoch seinen Märchen.

Perrault und die zeitgenössischen Debatten

Perraults „Blaubart“ steht im Fadenkreuz von zwei Debatten, die das intellektuelle Frankreich Ende des 17. Jahrhunderts bewegten. Die „Querelle des Femmes“ – der seit der Antike regelmässig aufkeimende Streit um die Gleichberechtigung der Frau – war bereits 1617 durch Jacques Oliviers „Alphabet der Unvollkommenheit und Boshaftigkeit der Frauen“ neu aufgeflammt und wurde im Lauf des Jahrhunderts immer wieder angefacht, so auch durch Komödien Molières. Seit 1687 stritten in der „Querelle des Anciens et des Modernes“ die Traditionalisten unter ihrem Wortführer Nicolas Boileau und die Fortschrittlichen mit Charles Perrault an der Spitze über den Rang der antiken und der zeitgenössischen Kultur. Parteigänger Perraults waren auch die Salonièren und Schriftstellerinnen, denn nur die moderne Auffassung war offen für die kulturelle Teilhabe der Frauen. Zwangsläufig richtete Boileau einen seiner Angriffe gegen das weibliche Geschlecht. Perrault wies den Angriff nur halbherzig zurück, ein Bekenntnis zur Gleichberechtigung der Frau legte er nicht ab. Vielmehr liess er ein Frauenideal durchblicken, dem, wie in „Blaubart“ und auch an anderer Stelle, mehr die gefügige bürgerliche Hausfrau als die selbstbewusste gebildete Oberschichtdame entsprach.

Die Märchenmode am Ende des 17. Jahrhunderts

In den literarischen Salons ging Ende des 17. Jahrhunderts die Märchenmode um. Das kulturell übersättigte Publikum liess sich durch das Wunderbare der Erzählungen gern noch einmal als Kind ansprechen, entlasten und unterhalten. Die literarisch nicht anerkannte und vernachlässigte Gattung entwickelte sich zu einer Domäne der Frauen. Für einen Modernen wie Perrault war das Märchen auch geeignet, einmal mehr die Konkurrenzfähigkeit der zeitgenössischen mit der antiken Literatur zu belegen. Die Märchen Perraults und seiner weiblichen Kolleginnen, von denen Marie-Catherine d’Aulnoy die bedeutendste war, unterscheiden sich erheblich und in paradoxer Weise: Seine sind moralisierend, rational und realistisch. Die weiblichen Hauptfiguren erscheinen nicht selten als fehlerhaft, z. B. wenn es darum geht, das bürgerliche Ideal der Hausfrau zu erfüllen. Die Märchen der Frauen dagegen werden von Feen dominiert, weiblichen mit Macht und Wissen ausgestatteten Zauberwesen, daher auch die Bezeichnung Feenmärchen. In den idealisierenden Darstellungen erscheinen die Protagonistinnen als von häuslichen Pflichten befreite Heldinnen in luxuriösem und mondänem Umfeld. Heute, nach einer langen europäischen Blütezeit sind die Feenmärchen der Frauen nahezu vergessen, während Perraults „Contes“ als Weltliteratur gelten.

Exponate

Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez.

Paris 1697.

Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

Die Märchensammlung mit „Blaubart“ erschien anonym, die Vorrede war unterschrieben von Pierre Darmancour, einem Sohn von Charles Perrault. Letzterer vermied es, als Urheber identifiziert zu werden, weil Märchen bei den Literaturrichtern keine Anerkennung fanden. Erst als die Sammlung sich zum Bestseller entwickelte, gab Perrault sich zu erkennen.

Berühmt wurden Perraults Märchen unter der Inschrift auf dem Frontispiz, „Märchen meiner Grossmutter Gans“, was so viel heisst wie Märchen aus alter Vorzeit. Das Frontispiz zeigt eine bäuerliche Erzählerin mit Spinnrocken an einem Kaminfeuer und ihre kindlichen Zuhörer aus dem Adel oder Bürgertum. Die Darstellung ist eine Fiktion: Das Erzählen von Märchen war keineswegs dem einfachen Volk vorbehalten, Zuhörer waren keineswegs nur Kinder. Mit Märchen unterhielt man sich in den allerhöchsten Kreisen.

Les Contes des fées. Par Madame D**.

Tome Premier.

Paris 1698.

Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

Der Gegensatz zwischen den Märchen von Charles Perrault und Marie-Catherine d’Aulnoy zeigt sich bereits an der Gestaltung der Frontispize deutlich. Dort wird ein bürgerliches Rollenideal verkörpert, hier ein weiblicher Bildungsanspruch. Dort erzählt eine bäuerliche Frau am Spinnrocken vor dem Kaminfeuer, hier trägt eine vornehm gekleidete Frau aus einem Buch vor.

„Das Märchen enthält in seiner Schlusszene das Hinreissendste an dramatischer Spannung, was die gesamte Märchenwelt zu bieten hat.“

Ernst Tegethoff, Literaturwissenschaftler, über „Blaubart“, 1923

Was hat die Blaubart-Geschichte, dass sie seit 1697 unaufhörlich dazu herausfordert, sich mit ihr zu beschäftigen und ihr immer neue Bearbeitungen und Lesarten hinzuzufügen?

Das Erfolgsgeheimnis des Blaubart-Stoffes liegt wesentlich in seinem ewig aktuellen Thema begründet, dem Geschlechterkonflikt. Ein weiterer Grund für seine Beliebtheit ist seine Anpassungsfähigkeit an historische und gesellschaftliche Verhältnisse. Zu der faszinierenden Anziehungskraft und Wirkung tragen aber auch seine dramatische Spannung bei, seine Bildhaftigkeit und Theatralität wie auch seine Qualität als Schauer- und Sensationsgeschichte.

„Wer von unsern Lesern hat nicht in seiner Kindheit mit unendlichem Behagen und Entsetzen das berühmte Märchen von Barbe-Bleue erzählen hören?“

August Wilhelm Schlegel, 1797

„Rotte jemand das Märchen des König Blaubart und der Xanthippe aus, er hat die Amme und die Fibel gegen sich; seine Müh ist verloren.“

Johann Gottfried Herder, 1802

„Abends zu Madame Schopenhauer, Goethe sehr lustig und spasshaft über Blaubarts Märchen.“

Johann Peter Eckermann:
Gespräche mit Goethe, 1809

„Ich war nun aber in dieser Zeit einmal bestimmt, der Märchenwelt zu verfallen, denn ein Ungefähr, ich weiss selbst nicht mehr welches, spielte die unvergleichlichen ‚Contes de ma mère L’oie‘ mir in die Hände. Das unscheinbarste Büchlein von der Welt, ein Duodez auf grauem Löschpapier, die holprichste deutsche Übersetzung kolonnenartig neben dem französischen Originale, so schlecht als möglich abgedruckt, und jedem Märchen ein ganz kleiner Kupferstich, eine Hauptscene aus demselben darstellend, beigegeben. Welch ein Fund war das! Kein eifriger Philologe kann über die seltenste und prachtvollste Ausgabe eines alten Klassikers grössere Freude empfinden, als ich über diesen Schatz. Das waren ganz andere Märchen, als die im Magazin des enfants, und wie erzählt! Von Blaubart, der auf einem der Kupferchen abgebildet ist, wie er seine arme Frau, die er bei ihren Locken gepackt hält, mit einem Säbel, zweimal so lang als er selbst, enthaupten will, wandte ich mit Grausen mich ab, aber [...]“

Johanna Schopenhauer, 1839

„[...] da ich mich entsinnen musste, dass diese Oper [‚Raoul Barbe-Bleue‘ von André Erneste Modeste Grétry] das erste Stück war, welches ich [...] als fünfjähriger Knabe sah und wovon ich noch die wunderlichen ersten Eindrücke bewahrte. Meine frühesten Kindererinnerungen lebten dadurch auf und ich gedachte dessen, dass es die Arie des Ritters Blaubart ‚Ha! Du Falsche! Die Türe offen!‘ gewesen war, welche ich, einen selbst gefertigten Papierhelm auf dem Kopfe, zur Belustigung des ganzen Hauses oft mit grosser Emphase vorgetragen hatte.“

Richard Wagner, um 1865

Die Verbreitung der Blaubart-Geschichte in den deutschsprachigen Ländern

Perraults „Blaubart“ gelangte im 18. Jahrhundert nach Deutschland, Österreich und in die Schweiz. Erzieher und Gesellschafter aus Frankreich machten die hiesige Oberschicht damit bekannt. Während die erste englische Übersetzung bereits 1729 erschien, lag die erste bekannte deutschsprachige erst 1770 vor. Grund dafür war, dass die kulturell gebildete Oberschicht mühelos Französisch las und keine Übersetzung benötigte.

Um 1800 war die Blaubart-Geschichte schon einem breiteren Publikum vertraut. Dazu dürfte auch die Oper „Raoul Barbe-Bleue“ des französischen Komponisten André Ernest Modeste Grétry (1741–1813) beigetragen haben. Seine Bearbeitung war 1789 in Paris uraufgeführt und danach in ganz Europa gespielt worden, so auch 1809 an dem von Johann Wolfgang von Goethe geleiteten Weimarer Hoftheater.

Exponate

Friedrich Wilhelm Gotter: Blaubart.

Romanze.

In: Carl Redlich (Hrsg.): Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1772. Nachdruck. Stuttgart 1897. Universität Zürich, Deutsches Seminar

Bei der balladenhaften Romanze von Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797) handelt es sich um die erste bekannte literarische Bearbeitung von Perraults „Blaubart“ in der deutschsprachigen Literatur. In den 36 vierzeiligen Strophen wird die Geschichte durch eine leichte und unterhaltsame Erzählweise entschärft. Gotter, einer der meistgespielten, auch im Ausland beachteten deutschsprachigen Bühnenauctoren der 1770/80er Jahre, war in einer angesehenen Familie im thüringischen Gotha aufgewachsen. Bei seiner Erziehung durch Privatlehrer hatte die französische Literatur eine grosse Rolle gespielt.

Ludwig Bechstein:

Das Märchen vom Ritter Blaubart.

In: ders.: Ludwig Bechstein's Märchenbuch. Mit 187 Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter. 2. illustrierte Ausgabe. Leipzig 1857. Zentralbibliothek Zürich

Einem Massenpublikum wurde „Blaubart“ mit dem 1845 veröffentlichten „Deutschen Märchenbuch“ von Ludwig Bechstein (1801–1860) bekannt. Die Sammlung des in Meiningen tätigen Archivars, Bibliothekars und Schriftstellers, dessen Vater ein französischer Emigrant gewesen war, übertraf die Wirkung der „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm bei weitem. Dass sie ab 1853 mit Illustrationen des romantischen Malers und Zeichners Ludwig Richter (1803–1884) erschien, trieb die Auflagenzahl weiter in die Höhe.

Bechsteins „Blaubart“ ist in einem unbestimmten mittelalterlich-feudalen Milieu ohne Bezug zur Gegenwart angesiedelt. Seine Tendenz, die Frau als moralisch schwach, Blaubart als strengen, aber liebenden Familienpatriarchen darzustellen, ist jedoch der Geschlechterkonzeption des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Ihr entspricht auch, dass Bechsteins „Blaubart“ seinen Ehefrauen die Köpfe abtrennt, das heisst den Körperteil, in dem Denken und Wissen verortet sind.

E. Marlitt: Blaubart.

Fortsetzungsroman. Schluss.

In: Die Gartenlaube 1866, No. 31 u. 32. Zentralbibliothek Zürich

Eugenie Marlitt (1825–1887), eine thüringische Kaufmannstochter, ehemalige Opernsängerin und Gesellschafterin einer Fürstin, verdoppelte zwischen 1866 und 1876 mit ihren sentimental-Unterhaltungsromanen die Auflage des Familienblattes „Die Gartenlaube“, einer Unterhaltungszeitschrift für die bürgerliche Mittelschicht. Bereits zu Beginn ihrer bemerkenswerten Karriere legte sie die erste bekannte Blaubart-Bearbeitung einer Frau in der deutschsprachigen Literatur vor. Marlitts „Blaubart“ setzt die Kenntnis der Blaubart-Geschichte bereits voraus. Denn ein junges Mädchen wird von einem Mann angezogen, den verschiedene äussere Anzeichen ihr als Blaubart erscheinen lassen. Die Verdachtsmomente werden in detektivischer Manier ausgeräumt und am Ende steht der Liebe nichts mehr im Wege. Untergründig handelt der Text von der Angst eines an der Schwelle zur Frau stehenden Mädchens vor der ersten sexuellen Begegnung mit einem Mann.

„Blaubart“ in Massenauflege

Im 19. Jahrhundert erhielt die Verbreitung der „Blaubart“-Geschichte grossen Auftrieb durch das Medium Bild. Dabei spielten die Illustrationen von Künstlern wie Ludwig Richter oder Gustave Doré eine wichtige Rolle. Eine unvergleichlich höhere Breitenwirkung hatten jedoch die lithografierten Bilderbögen, die um 1800 aufkamen. Sie wurden in rund 300 Manufakturen in ganz Europa-Zentren waren das französische Epinal, das elsässische Wissembourg und das deutsche Neuruppin—in riesigen Auflagen gedruckt und zunächst handkoloriert. Die Vorläufer der Comics waren beliebt als belehrender und unterhaltender Bild- und Lesestoff und stiegen, auch in ihrer Weiterentwicklung zu Ausschneidebögen für Papiertheater und Sammelbilder, zum Massenmedium des 19. Jahrhunderts auf. Von Anfang an wurden mit den Bilderbögen Märchen verbreitet. „Aschenbrödel“ und „Blaubart“ sollen beim Publikum besonders gefragt gewesen sein.

„Nicht nur der erste Koitus mit dem Weib ist tabu, sondern der Sexualverkehr überhaupt, beinahe könnte man sagen, das Weib sei im Ganzen tabu. [...] Vielleicht ist diese Scheu darin begründet, dass das Weib anders ist als der Mann, ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig erscheint. Der Mann fürchtet, vom Weibe geschwächt, mit dessen Weiblichkeit angesteckt zu werden und sich dann untüchtig zu zeigen.“

Sigmund Freud: Das Tabu der Virginität, 1917

Die Epoche um 1900 war von einem tiefen Krisenbewusstsein geprägt. Die Auswirkungen der Industriegesellschaft auf alle Lebensbereiche (Rationalisierung, Technisierung, Urbanisierung) stellten hergebrachte Gewissheiten ebenso in Frage wie die Rationalisierung selbst der dunklen, verborgenen Seiten des Menschen in neuen Wissenschaftsdisziplinen (Kriminalanthropologie, Psychoanalyse, Sexualwissenschaft). Besonders von Verunsicherung erfasst erschien das männliche Geschlecht, dessen dominante Rolle nicht mehr unangefochten war, sei es in Familie und Beruf, sei es angesichts der widersprüchlichen Folgen des Fortschritts. Das verunsicherte männliche Selbstbewusstsein um 1900 fand seinen Ausdruck in einer kollektiven Phantasie: dem vor allem in der bildenden Kunst und in der Literatur weitverbreiteten Weiblichkeitsbild der Femme fatale, der dämonischen Verführerin. Gleichzeitig lässt sich eine auffallende Konjunktur des Blaubart-Stoffes diagnostizieren. Blaubart verkörpert hier die moderne brüchige Männerfigur. Die Motive seines Handelns werden nun aufgedeckt und gedeutet. Die letzte Frau trägt Züge der Femme fatale. Von ihr erhofft Blaubart sich Erlösung, von ihr fühlt er sich aber auch bedroht.

Träume auf der Couch

Das junge Medium Film entdeckte die dramatische Qualität der Blaubart-Geschichte umgehend für sich. Bis 1914 entstanden zahlreiche Blaubart-Filme. Den Auftakt machte der französische Filmpionier Georges Méliès (1861–1938). Er zeigte in einer Szene Blaubarts letzte Frau von Alpträumen geplagt auf einer Couch liegend – und schlug damit – bewusst oder unbewusst – eine Brücke zur damals ebenfalls jungen Wissenschaftsdisziplin der Psychoanalyse, deren Symbol die Couch ist. Erst kurz zuvor hatte der österreichische Nervenarzt Sigmund Freud (1856–1939) die Grundlagen für die psychoanalytisch-therapeutische Behandlungsmethode in „Die Traumdeutung“ (1900) veröffentlicht. Dem Ruhebett, ursprünglich ein Möbelstück aus der bürgerlichen Wohnung, kommt in der Analysesituation zentrale Bedeutung zu. Durch die liegende Position soll die wichtigste psychoanalytische Aktivität gefördert werden, die freie Assoziation zur Aufdeckung unbewusster psychischer Prozesse und verdrängter Inhalte.

Exponat

Otto Weininger: Geschlecht und Charakter.

Eine prinzipielle Untersuchung.

3. Aufl. Wien u. Leipzig 1904.

ETH-Bibliothek Zürich, Bibliothek Eugen Bircher

Das Buch des österreichischen Philosophen Otto Weininger (1880–1903) ist ein Dokument der aus der Angst vor der Frau resultierenden Frauenfeindlichkeit um 1900. Es traf den Nerv der Zeit und erlebte bereits im Jahr nach seiner Erstveröffentlichung die dritte Auflage.

Weininger entwickelte darin die Lehre von den einander entgegengesetzten Geschlechtstypen des Männlichen und des Weiblichen. Sein Urteil über den Typ W war vernichtend. Die Frau verkörpere weder eine vollentwickelte Bewusstseinsstufe noch eine ebensolche Seele. Da der Sexualverkehr unmoralisch sei, die Frau aber nach nichts anderem strebe, sei sie das unmoralische Element schlechthin. In der Verweigerung des Geschlechtsaktes sah der Autor den einzigen möglichen Ausweg, das Aussterben der Menschheit dabei bewusst in Kauf nehmend.

Herbert Eulenberg: Blaubart als Desperado

„Also ein Jack the ripper aus Seelengier? [...] So krank scheint der Sagenblaubart bei Eulenberg; dieser wird sein psychologischer Bearbeiter; Begründer, Überbrücker, innerer Beleuchter. Er malt ihn mit Zügen des einsam Niederschwebenden; Blaubart möchte sich (aber mit einer neuen Frau) ‚verkriechen‘.“

Alfred Kerr, 1907

Der heute nahezu vergessene Rheinländer Herbert Eulenberg (1876–1949) war in den 1920er Jahren einer der meistgespielten deutschen Dramatiker. Seine frühen neuro-mantischen Stücke, darunter auch „Ritter Blaubart“ (Druck 1905, Uraufführung 1906), waren gegen den herrschenden Naturalismus gerichtet. Sie stellen nicht die zeitgenössische Wirklichkeit dar, sondern historische und märchenhafte Stoffe. Figuren und Sprache sind nicht sachlich-nüchtern, sondern überschwänglich-subjektiv.

Eulengerts Blaubart ist von tiefem Lebensüberdruß ergriffen. In Don Juan-hafter Manier sucht er Erlösung in immer neuen Eheversprechen. Doch Liebesgefühl und sexueller Rausch weichen bald wieder der alten Einsamkeit und Verzweiflung – und die Frau muss sterben. Eulenberg gibt als Gründe für die seelische Zerrüttung Blaubarts die fehlende Anleitung zum Leben durch die Eltern wie auch den Ehebruch seiner ersten Frau mit seinem besten Freund an und deutet die Figur damit psychologisch.

**Oskar Kokoschka:
Vom „Weibe“ befreit**

KRIEGER UND WEIBER

Wir haben den Schlüssel verloren – wir finden ihn – Hast du ihn? Sabst du ihn – wir sind nicht schuldig. Wir kennen euch nicht – Was wissen wir von euch! Der Streit ist unverständlich und dauert eine Ewigkeit.

Das Schauspiel „Mörder Hoffnung der Frauen“ (Uraufführung 1909, Druck 1910) des österreichischen Malers und Schriftstellers Oskar Kokoschka (1886–1980) ist keine eigentliche Blaubart-Geschichte, vielmehr hat Kleists „Penthesilea“ Pate gestanden. Es weist aber verschiedene Blaubart-Motive auf, mit denen der Autor frei umgeht. Ihm liegt u. a. die untergründige Gleichsetzung von Blaubarts verbotener Kammer mit der Sexualität des Mannes zugrunde.

Ein Krieger mit einem weissen, „blaugepanzerten“ Gesicht trifft auf eine Kriegerin. Sie führen einen Liebeskampf und fügen sich tödliche Wunden zu, aber nur sie stirbt daran. Für den geistig geprägten Mann bedeutet der Tod der Frau die Befreiung von ihrem Geschlechtstrieb, der ihn mit sich fortzureissen drohte – hier wird der Einfluss von Otto Weininger deutlich. „Mörder Hoffnung der Frauen“ gilt als Wegbereiter des literarischen Expressionismus. Der kurze Text ist unzusammenhängend und vieldeutig. Ihm stehen Bild und Licht, Pantomime und Ton als gleichberechtigte Elemente zur Seite.

**Georg Trakl:
Blutbrautnacht**

Der österreichische Frühexpressionist Georg Trakl (1887–1914) war von seiner elsässischen Erzieherin mit der französischen Sprache und Literatur vertraut gemacht worden. Er war beeinflusst von Maeterlinck, dessen „Quinze chansons“ (1900) mit dem Gesang der Frauen aus „Ariane et Barbe-Bleue“ er u. a. kannte, aber auch von Kokoschka, dessen „Mörder Hoffnung der Frauen“ er bei der Uraufführung in Wien gesehen haben soll. In dem 1910 niedergeschriebenen Fragment „Blaubart. Ein Puppenspiel“ ist der 15jährigen Elisabeth vorbestimmt, dass sie in der Hochzeitsnacht durch Blaubarts Hand stirbt. Nur dadurch, dass er das noch jungfräuliche Mädchen tötet, kann sich der zerquälte Mann vor dessen Geschlechtlichkeit schützen. Dabei fürchtet er weniger die eigene Hingabe als den Betrug mit einem anderen Mann. Trakl zeigt Elisabeth so, dass Blaubarts Furcht begründet erscheint und sie kein unschuldiges Opfer ist.

**Alfred Döblin:
Blaubart als Schimmelreiter**

Die Erzählung „Der Ritter Blaubart“ des deutschen Arztes und Schriftstellers Alfred Döblin (1878–1957) ist ironisch und leise, märchenhaft und verrätselt. Der Schiffskapitän Paolo di Selvi hat durch ein mysteriöses Erlebnis in der Heide seine Vitalität verloren. Er lässt sich nieder und heiratet hintereinander drei Frauen, die alle sterben. Dann taucht Miss Ilsebill auf und zieht ohne Trauschein bei ihm ein, um ihn zu retten. Denn di Selvi soll in der Heide seine Seele einem Wesen verkauft haben, das in den Klippen haust und alle paar Jahre einen Menschen braucht. Ilsebill bringt das Opfer und di Selvi findet seine Kraft wieder. Schon weil sie den Namen der eigensinnigen Ilsebill aus dem Märchen vom Fischer und seiner Frau trägt, ist die letzte Frau als selbstbewusste und selbständige Frau gekennzeichnet. Döblin verleiht ihr auch andere moderne Züge – und lässt sie am Ende doch das traditionelle weibliche Rollenbild als Opfer erfüllen. Döblins Blaubart di Selvi sprengt als unheimlicher Reiter über das Land, wie in Theodor Storms Novelle „Der Schimmelreiter“. Auch für das Motiv, dass der vom Schimmelreiter gebaute Deich eines tierischen oder menschlichen Opfers bedarf, findet sich bei Döblin eine Parallele.

**Die Femme fatale
als männliche Projektion**

Die dämonische Verführerin, eine zu unmässiger Liebe fähige Frau mit grosser Anziehungskraft, die einen Mann erotisch an sich bindet, ihn sich und die Welt vergessen lässt und ins Unheil stürzt, ist ein gängiges Motiv der Literaturschichte.

Im Fin de Siècle (1880–1914) erscheint die dämonische Verführerin zunehmend als Femme fatale, eine Phlegmatikerin, deren sexuelle Triebhaftigkeit unheilbringend und zerstörerisch für die Männer ist, aber auch für sie selbst. Das aggressive und animalische Weiblichkeitsbild ist eine Projektion des verunsicherten männlichen Subjekts, das um seine überlegene Stellung fürchtet. Es wird um 1900 geradezu zwanghaft verbreitet, vor allem in der bildenden Kunst und auf der Bühne, personifiziert u. a. in den biblischen Figuren Judith und Salomé oder der mythischen Sphinx. Zum Prototyp der Femme fatale wird Frank Wedekinds (1864–1918) „Lulu“.

**Maurice Maeterlinck:
Die Frau als Hoffnungsträgerin**

ARIANE
*Zunächst heisst es ungehorsam sein.
Das ist die erste Pflicht, wenn die Ordnung
bedrohlich ist und sich nicht rechtfertigt.*

Der belgische Schriftsteller Maurice Maeterlinck (1862–1949), ein Hauptvertreter des Symbolismus, plante sein Stück „Ariane et Barbe-Bleue“ von vorneherein als Libretto für eine Oper. Die 1907 uraufgeführte Vertonung durch den Komponisten Paul Dukas (1865–1935) gilt als bedeutendstes Werk der französischen Moderne neben Debussys „Pelléas et Mélisande“, ebenfalls nach Maeterlinck. In Maeterlincks Version befreit Blaubarts jüngste Frau Ariane ihre fünf noch lebenden Vorgängerinnen aus einem Verliess. Doch während Ariane Blaubarts Burg selbstbewusst wieder den Rücken kehrt, verzichten diese auf eine Rettung und bleiben bei ihrem Peiniger. Blaubart spielt praktisch keine Rolle in dem Drama. Der Konflikt ereignet sich zwischen seinen passiv ihr Schicksal erduldenen ersten Frauen und der aktiven, lebensstarken Ariane. „Ariane et Barbe-Bleue“ gilt als Wende in Maeterlincks Werk, vom handlungsarmen Pessimismus zu einem kraftvollen Optimismus.

**Béla Balázs:
Blaubart auf Ungarisch**

Der aus einer ungarisch-deutschen Familie stammende Schriftsteller, Filmästhetiker und -macher Béla Balázs (1884–1949) wurde durch Maeterlincks „Ariane et Barbe-Bleue“ zu seinem Mysterienspiel „Herzog Blaubarts Burg“ angeregt. Anders als bei Maeterlinck steht in dem auf Ungarisch geschriebenen Stück Blaubart als tragischer Held im Fokus. Die Metapher für dessen Seele, die Burg, ist Titelfigur und Schauplatz des Stückes. Seine letzte Frau Judith will Blaubart liebend aus seinem Seelenbunker befreien. Es entbrennt ein Kampf zwischen ihm und ihr – dass sie den Namen einer Femme fatale trägt, hat darauf schon hingedeutet – um den Zugang zu den Kammern seiner Burg, der die Unversöhnlichkeit der Geschlechter aufs Neue bestätigt. Am Ende wird sie zum letzten noch fehlenden Stück in der Galerie seiner Frauen und damit in seiner Burg. Dadurch wird seine Tragik zementiert, jede Veränderung ausgeschlossen. Die Blaubart-Geste des Archivierens, das museale Aufbewahren der Frauenleichen, wird bei Balázs noch einmal besonders deutlich: So wie das Sammeln von Dingen den Tod vergessen machen soll, so rebelliert Blaubart durch das Einfrieren der jugendlichen Gestalt von Judith und ihrer drei Vorgängerinnen gegen die Vergänglichkeit.

Belá Balázs schloss sein Blaubart-Stück 1911 ab. Noch im selben Jahr entstand die stark von der ungarischen Volksmusik und von der Suitenform geprägte, klangmale- rische Oper seines Landmannes Béla Bartók (1881–1945). Bis zur Uraufführung am Königlichen Opernhaus in Budapest vergingen jedoch noch einmal sieben Jahre.

Der Blaubart der Frauen

Frauen erfuhren nicht nur in den meisten Texten der Blaubart-Konjunktur um 1900 eine Marginalisierung als Figuren, sie traten auch als Autorinnen von Blaubart-Geschichten praktisch nicht in Erscheinung. Die mangelnde Präsenz von Frauen bezieht sich nicht nur auf Bearbeitungen der Blaubart-Geschichten, sondern spiegelt deren Situation im Kunst- und Literaturbetrieb um 1900 allgemein wieder. Aus dem Umfeld der deutschsprachigen künstlerischen Avantgarde um 1900 sind nicht mehr als zwei kurze Texte überliefert, von denen der eine nur unter Vorbehalt der Malerin und Illustratorin Anna Costenoble (1863–1930) zugeschrieben wird und der andere unter dem bis heute nicht identifizierten Pseudonym El Hor erschien. Der unkomplizierte Zugang zum Blaubart-Thema fällt in beiden Texten auf, ironisch-nüchtern bei Costenoble, heiter-leicht bei El Hor. Diese räumt der letzten Frau ein, was ihr von den männlichen Autoren der Zeit vewehrt wurde: Zwar erleidet sie das Schicksal ihrer Vorgängerinnen und kommt zu Tode, doch hat ihre „unbekümmerte freche, lachende Liebe“ Blaubart unheilbar infiziert.

El Hor: Ritter Blaubart

Sie ritten im Regen den Schlossberg hinan. Sie sass vor ihm auf seinem roten Sattel und sah neugierig auf seine müden Hände, die so zerbrechlich und böse aussahen. Sie sah auf seinen Bart, aus dem die Regentropfen, heiss von seinem Atem, auf sie herunterfielen. Sein Bart war spitz zugeschnitten und so glatt und glänzend wie ein schwarzes Pantherfell, mit einem stahlblauen Schimmer darauf. Sie sah auf seinen lässigen Mund. Sie sah in seine Augen, in denen sie hilflose und verrückte Fragen auffand. Sie sagte: „Herr, warum hast du mich mit dir genommen?“

„Weil du mir gefällt.“

„Wirst du mich töten?“

„Ja.“

„Warum tötest du die Frauen?“

„Frag nicht.“

„Wann wirst du mich töten?“

„Fürchtest du dich?“

„Nein – ich liebe dich dafür.“

Er war eine Weile still, dann sagte er mit bösem Lächeln:

„Ich werde dich nicht töten.“

„Herr, du bist grausam! Darf ich deine Hände küssen?“

„Nein.“

„Deinen Mantel?“

„Nein.“

Da lachte sie und fing mit der hohlen Hand das Regenwasser auf, das aus seinem Bart tropfte und trank es. –

Als sie im Schloss ankamen, liess er sie in den Turm werfen.

Nach drei Tagen starb sie. Ein Knecht brachte dem Ritter einen Fetzen von ihrem Hemde, darauf war mit Blut geschrieben: „Ich liebe dich, mein lieber Herr.“

Da spürte er, dass alle Mauern und Winkel von ihrer Liebe durchsickert waren. Er rannte hinaus, aber sie klebte an seinen Händen, an seinem Bart, auf seinem Mund. Sie hing in seinen Kleidern, sie presste sich um seinen Hals, sie klomm mit ihm über die Felsen und durch dornige Büsche, überallhin folgte ihm ihre unbekümmerte freche, lachende Liebe.

Bei Nacht kehrte er zurück und legte Feuer an sein Schloss. Dann ging er hinauf in den dunklen Saal, schloss die Türen und wartete.

In: Saturn. Eine Monatsschrift.
3.1913, H. 7, S. 201-203.

„Fast jeder Mann hat, wie Blaubart, seine Blutkammer mit zerstückelten Frauenexistenzen aus seiner Vergangenheit. Nur dass die moderne Frau dies schon voraussetzt. Und auch deshalb hat sie keine Gelegenheit, im ersten Entsetzen das goldene Schlüsselchen zu dieser Vergangenheit mit dem Blut ihrer Vorgängerinnen zu beflecken, weil der Mann entweder den Schlüssel selber in der Tasche behält – oder seinen Ruhm darein setzt, die Tür möglichst weit offen zu lassen.“

Anna Costenoble (?) in: Penthesilea.
Ein Frauenbrevier. Für männerfeindliche Stunden,
1907

„Es war Schichtwechsel, und jetzt konnte sie die Welt übernehmen, ihren Gefährten benennen, die Rechte und Pflichten festsetzen, die alten Bilder ungültig machen und das erste neue entwerfen.“

Ingeborg Bachmann: Ein Schritt nach Gomorrha, 1961

„Ich glaube, dass es den Blaubart gibt“

Ingeborg Bachmann:
Das Buch Franza, Textstufe II, Jordanische Zeit

Immer mehr Frauen werden im Lauf des 20. Jahrhunderts, insbesondere seit den 1960er Jahren künstlerisch tätig. Und immer mehr von ihnen nehmen sich des Blaubart-Stoffes an. In ihren Versionen rücken meist die weiblichen Protagonistinnen in den Mittelpunkt. Frauen werden also im doppelten Sinn Subjekt der Blaubart-Geschichte und lösen damit – ganz im Sinn des gesellschaftspolitischen Diskurses der Zeit – das emanzipatorische Potential des Märchens ein. Als Künstlerinnen schaffen sie ihre jeweils eigene Version der Geschichte, als Figuren reklamieren sie eine weibliche Weltsicht. Um im Bild des Märchens zu bleiben: Frauen verharren nicht länger leblos in Blaubarts Kammer, vielmehr steigen sie auf den Turm, um sich zu befreien. Charakteristisch für viele Blaubart-Versionen von Frauen ist, dass das Wort „Blaubart“ gar nicht auftaucht, weder im Titel noch im Text, und der Blaubart-Stoff nur fragmentarisch aufscheint.

Das bedeutendste Beispiel für die weibliche Umdeutung des Blaubart-Stoffes in der jüngeren deutschsprachigen Literatur stellt das Prosawerk von Ingeborg Bachmann dar.

Die österreichische Schriftstellerin Ingeborg Bachmann (1926–1973) lebte ein für Frauen ihrer Generation noch ungewöhnliches weibliches Rollenmodell, indem sie ihren Lebensunterhalt selbst verdiente und unverheiratet blieb. Ungewöhnlich war ebenfalls, dass sie im männlich dominierten Literaturbetrieb der Nachkriegszeit zu den erfolgreichsten Autorinnen und Autoren überhaupt gehörte. In ihrem Prosawerk setzte Bachmann sich immer wieder mit weiblichen Rollenmodellen und dem Geschlechterverhältnis auseinander. Ihre Darstellungen stehen meist unter negativen Vorzeichen. Insbesondere das „Todesarten“-Projekt ist durchdrungen vom Thema der Vernichtung der Frau durch ihren Lebenspartner und die patriarchale Gesellschaft überhaupt. Der Blaubart-Stoff taucht dabei an vielen Stellen als Chiffre auf.

Das „Todesarten“-Projekt

Die erste öffentliche Lesung Ingeborg Bachmanns aus dem noch im Entstehen begriffenen, unvollendet gebliebenen „Das Buch Franza“ (Fragment, 1978) fand am 9.1.1966 im Theater am Hechtplatz in Zürich statt. Der Roman war ein Teil des so genannten „Todesarten“-Projektes, an dem Bachmann von 1962/63 bis zu ihrem Tod 1973 arbeitete.

Das „Todesarten“-Projekt ist der Versuch, die nicht offensichtlichen, sondern untergründigen Verbrechen, die sich tagtäglich in einer Gesellschaft ereignen, literarisch darzustellen. Es ist geprägt von der Überzeugung, dass die Grausamkeit nicht mit dem Ende des Nationalsozialismus aus der Welt verschwunden ist und dass die meisten Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden.

Konkret stehen Frauenfiguren im Mittelpunkt, denen von ihren Männern und der Gesellschaft nicht nachweisbare psychische Verletzungen mit Todesfolge zugefügt werden. In „Das Buch Franza“ erhält die Zerstörung der Frau durch den Mann eine zusätzliche politische Dimension, wenn sie mit der Unterdrückung der Kolonialvölker durch die „Weissen“ gleichgesetzt wird.

Blaubart im Prosawerk von Ingeborg Bachmann

1. Textbeispiel

„*Sie konnte nichts mehr sehen; schwer und müd hingen ihre Augenlider herab. Sie sah nicht Mara und das Zimmer, in dem sie war, sondern ibr letztes geheimes Zimmer, das sie jetzt abschliessen musste. In diesem Zimmer wehte es, das Lilienbanner, da waren die Wände weiss, und aufgepflanzt war dieses Banner. Tot war der Mann Franz und tot war der Mann Milan, tot ein Luis, tot alle sieben, die sie über sich atmen gespürt hatte. Sie hatten ausgeatmet, die ihre Lippen gesucht hatten und in ihren Körper eingezo-gen waren. Tot waren sie, und alle ge-schenkten Blumen raschelten dürr in den gefalteten Händen; sie waren zurückgegeben. Mara würde nicht erfahren, nie erfahren dürfen, was ein Zimmer mit Toten war und unter welchen Zeichen sie getötet worden waren. In diesem Zimmer ging sie allein um, geisterte um ihre Geister. Sie liebte ihre Toten und kam sie heimlich wiedersehen. Im Gebälk knisterte es, die Zimmerdecke drohte einzu-stürzen im heulenden Morgenwind, der das Dach zerzauste. Den Schlüssel zu dem Zimmer, das wusste sie noch, trug sie unter dem Hemd ... Sie träumte, aber sie schlief noch nicht.“*

aus: Ingeborg Bachmann:
Ein Schritt nach Gomorrha.

In: dies.: Das dreissigste Jahr.
Erzählungen.
München 1961.

Hervorhebungen im Text von Ingeborg Bachmann
durch Susanne Feldmann

2. Textbeispiel

„*Die Kammer ist gross und dunkel, nein, ein Saal ist es, mit schmutzigen Wänden, es könnte im Hohenstaufenschloss in Apulien sein. Denn es gibt keine Fenster und keine Türen. Mein Vater hat mich eingeschlossen, und ich will ihn fragen, was er vorhat mit mir, aber es fehlt mir wieder der Mut, ihn zu fragen, und ich schaue mich noch einmal um, denn eine Tür muss es geben, eine einzige Tür, damit ich ins Freie kann, aber ich begreife schon, da gibt es nichts, keine Öffnung, jetzt keine Öffnungen mehr, denn an allen sind schwarze Schläuche angebracht, angeklebt rings um die Mauern, wie riesige angesetzte Blutegel, die etwas aus den Wänden herausaugen wollen. Warum habe ich die Schläuche nicht schon früher bemerkt, denn sie müssen von Anfang an da gewesen sein! Ich war so blind im Halbdunkel und bin die Wände entlanggetappt, um meinen Vater nicht aus den Augen zu verlieren, um die Tür zu finden mit ihm, aber nun finde ich ihn und sage: Die Tür, zeig mir die Tür. Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab; und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die grösste Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewusst, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn*

noch einmal zu sehen, und ihm das Eine zu sagen. Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt. Man wehrt sich hier nicht.“

aus: Ingeborg Bachmann:
Malina.

Roman.
Frankfurt a. M. 1971.

Hervorhebungen im Text von Ingeborg Bachmann
durch Susanne Feldmann

„unser Verhalten oder unsere Sehnsucht – sucht oder unsere Unfähigkeit“

Pina Bausch in einem Interview über ihre Themen, 1979

3. Textbeispiel

„Erst jetzt habe ich mich nach den anderen Frauen gefragt, und warum die alle lautlos verschwunden sind, warum die eine nicht mehr aus dem Haus geht, warum die andere den Gashahn aufgedreht hat, und jetzt bin ich die dritte, mit diesem Namen, die dritte gewesen, verbesserte sie sich, gewesen. Es ist, als ob über der ganzen Zeit, die im Dunkeln gelegen ist, ein Scheinwerfer anginge, alles liegt da, nackt, grässlich, unübersehbar, nicht zu übersehende Indizien, und wie bereitwillig habe ich geglaubt, sie seien dumm, verständnislos, defekt gewesen, nichtswürdige Kreaturen, die sich mit einem Abgang ins Schweigen selbst bestrafen für ihr Scheitern an einer höheren Moral, einem Massstab, den ich zu dem meinen machen wollte. [...]“

Was andre Mädchen auch wollen, ich muss wohl getrieben gewesen sein, ins letzte Zimmer zu schauen, die Blaubartehe, auf das letzte Zimmer neugierig, auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden und mich todzurätseln an der einzigen Figur, die für mich nicht durchschaubar war.“

aus: Ingeborg Bachmann:

Das Buch Franza.

Hauptfassung. Jordanische Zeit, Textstufe IV.1.

In: dies.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe.

Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 1995.

Hervorhebungen im Text von Ingeborg Bachmann durch Susanne Feldmann

Von nachhaltiger Wirkung auf die Blaubart-Rezeption vor allem von Frauen, aber auch von Männern war das 1977 in Wuppertal uraufgeführte Tanzstück „Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper ‚Herzog Blaubarts Burg‘“ der deutschen Choreografin Pina Bausch (*1940).

Für das Werk von Pina Bausch bedeutete „Blaubart“ die endgültige Abkehr vom durchchoreografierten klassischen Tanzabend zum bruchstückhaften, handlungslosen, schauspielnahen Tanztheater mit seinen untänzerischen, der alltäglichen Körpersprache abgeschauten Bewegungen. Gleichzeitig fuhr Pina Bausch mit der Untersuchung ihres Hauptthemas fort, des „Mann-und-Frau-Themas“. Ihre unsentimentale Sicht auf die Sehnsucht nach Liebe, die Unfähigkeit zur Verständigung oder die uneingelöste Gleichberechtigung in Paarbeziehungen im Zusammenwirken mit ihrer neuartigen Ästhetik löste beim Publikum heftige, sowohl zustimmende als auch ablehnende Reaktionen aus.

„Blaubart, hätte ich immer gesagt, ist nicht mein Thema, auch nicht, wenn andere darüber schreiben, bis der Hanser Verlag ‚Blaubärtchen‘ geplant und mich gefragt hat, ob ich was beizutragen hätte. Ja, habe ich gesagt, und nur darum, weil ich zum zweitenmal Pina Bauschs ‚Blaubart‘ gesehen hatte. Für mich war das, auch mit Bartóks Musik, ein verblüffender Zugang, der mich sehr überzeugt und lange beschäftigt hat. Darum scheint es mir zwar überraschend, aber durchaus sinnvoll, dass Sie auch andere von meinen Texten in den Zusammenhang stellen.“

Antwort der Schweizer Schriftstellerin Hanna

Johansen (*1939) auf die Frage, was sie von dem Eindruck hält, dass Blaubart nicht nur in ihrer Erzählung „Der Wüstling“, sondern auch in anderen ihrer Werke umgeht, 6.3.2008

Auf den Spuren von Ingeborg Bachmann und Pina Bausch?

Auf Ingeborg Bachmann und Pina Bausch folgte eine verstärkte Beschäftigung mit dem Blaubart-Stoff durch jüngere Künstlerinnen. Stellvertretend seien hier die westdeutschen Autorinnen Karin Struck, Undine Gruenter, Dea Loher und Judith Kuckart angeführt. Ob und inwieweit die Schriftstellerin und die Choreografin diese Beschäftigung konkret beeinflusst haben, lässt sich schwer ausmachen. Es gibt lediglich Anhaltspunkte. Darüber hinaus hat jede Autorin sich die Blaubart-Geschichte auf ihre eigene Weise angeeignet. Allen gemeinsam ist, dass die Ehe nicht mehr zwangsläufig den Resonanzboden für das Thema Geschlechterverhältnis liefert. Es geht vielmehr meist um „Beziehungen“, freizügigere, kurzfristige, unverbindlichere Partnerschaften, die Frauen und Männer ohne ideelle oder materielle Ansprüche aneinander eingehen, deren Verheissungen aber auf schmerzliche Weise unerfüllt bleiben.

Karin Struck

Mit ihrem radikal subjektiven Schreiben repräsentiert Karin Struck (1947–2006) die weibliche Bekenntnisliteratur der 1970/80er Jahre. Ihre Texte sind gekennzeichnet durch die Überschneidung von Autor- und Erzählerfigur, das heisst durch eine geringe literarische Distanz zum Dargestellten. Ausufernde Gedankenströme haben Formlosigkeit zur Folge, das hingebungsvolle Leiden an der gesellschaft-

lichen Wirklichkeit steht einem analytischen Zugriff im Wege. Gerade durch diese vermeintlichen Schwächen hat Karin Strucks Literatur jedoch eine faszinierende Wirkung entwickelt.

Vor dieser Folie arbeitete Karin Struck sich in ihren späten Veröffentlichungen regelrecht an Blaubart und der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann ab, angefangen mit dem Roman „Blaubarts Schatten“ (1991). Darin erzählt die Schriftstellerin Lily Bitter vom Trauma der Abtreibung ihres dritten Kindes. Für sie ist die Abtreibung Ausdruck einer blaubartisierten Welt, in der das patriarchale Prinzip im Privaten wie im Öffentlichen durch „Gehirnwäsche“ durchgesetzt wird, sei es beim Inzest durch den Vater, sei es bei der Abtreibung durch den Kindsvater, in der kommunistischen Partei oder bei der Schwangerschaftsberatung.

„In jedem dieser eigenen Bücher gibt es einen Bezug zu einem Dichter, ein unterirdisches unendliches Gespräch mit den lebendigen toten und den lebenden Dichtern und Künstlern [...] in ‚Blaubarts Schatten‘ das Grimmsche und bretonische Blaubartmärchen und Max Frisch [...] und in ‚Ingeborg B. – Duell mit dem Spiegelbild‘ ist ein ganzes Roman-Tagebuch poetische Auseinandersetzung mit einer einzigen Dichterin, mit Ingeborg Bachmann.“

Karin Struck:
„Dichter der Wandlungen – vom Abenteuer, Hermann Hesses Prosa zu lesen“. Vortrag auf dem Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquium, 2002.

Undine Gruenter

Der Blaubart-Bezug in dem Künstlerroman „Vertreibung aus dem Labyrinth“ (1992) von Undine Gruenter (1952–2002) ist zuerst nur ein äusserlicher: Der Schriftsteller Blok hat nichts ausser einem Theaterstück über Blaubart veröffentlicht. Auf den zweiten Blick offenbart er jedoch auch blaubarthafte Züge. Er lebt mit drei Frauen, seiner Ehefrau Franziska, seiner Geliebten Fanny, einer Künstlerin, und dem Au-pair-Mädchen Fernanda, nach dem er sich sehnt. Er beobachtet die Frauen wie ein Voyeur und vertraut seine Beobachtungen Notizbüchern an. Dass er quasi in ihre Haut schlüpft, um ihr Leben aufzuzeichnen, befreit ihn von seiner eigenen Biografie. Bemerkenswert ist der Roman auch deshalb, weil er auf dem Höhepunkt der sogenannten Frauenliteratur und der feministischen Literaturtheorie aus der Perspektive des Mannes erzählt und die Perspektive der drei Frauen durch seine vermittelt wird.

„Erinnerungen, Ängste, Traumata. Dazu: in der alltäglichen Grausamkeit, die stattfindet, aber unter einem Kodex von Ideologie geleugnet, umgedeutet, verborgen wird, eine Wahrheit des menschlichen Zusammenlebens aufzudecken, die enthüllt werden muss, um durch blosser Beschreibung anzuklagen, aber vor allem zu verstehen: die zugedockte Schmerzens- und Leidensgeschichte, zugeeckt unter der Decke der Konformität, der Konvention, unter der Fassade. Wer als Künstler und als Person Angst hat vor der Erzählung der Grausamkeit, wer sie verschweigt und ihre Aufzeichner selbst der

Grausamkeit bezichtigt, arbeitet mit der Herrschaft der Grausamkeit. Keine Gebete, keine Reden vom Guten im Menschen tun not, sondern das nachdrückliche Aufzeigen, Aufzeichnen von Grausamkeit.“
Januar 1990–August 1990

Undine Gruenter:
Der Autor als Souffleur.
Journal 1986–1992.
Frankfurt a. M. 1995.

Hervorhebungen von Undine Gruenter

Dea Loher

Die Dramatikerin Dea Loher (*1964) verbindet eine langjährige Arbeitsbeziehung mit dem Regisseur Andreas Kriegenburg (*1964). 1997 wurde in dieser Konstellation „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ (Hörspiel, Ursendung 2001) am Bayerischen Staatsschauspiel München uraufgeführt. Anders als üblich begannen die Proben nicht mit dem fertigen Text von Dea Loher. Vielmehr wurde das Stück von Autorin, Regisseur und Ensemble auf den Proben entwickelt.

Blaubart ist in dem Stück ein Damenschuhverkäufer mit Vornamen Heinrich und einfachem Gemüt. Mit der gleichen zuvorkommenden Haltung, mit der er kniend den Damen die Schuhe anprobiert, ermordet er todessehnsüchtige Frauen. Dass jede auf eine andere Art stirbt, spielt möglicherweise auf Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt an. Am Ende wird er von einer Frau getötet, die sich schützen will vor seiner softiehaft-angelerten Liebe „über die Massen“.

Die Münchener Uraufführung erinnerte nicht ohne Grund an Pina Bauschs Tanztheater, denn die Regiearbeit von Andreas Kriegenburg ist stark davon beeinflusst. Als erstes Stück von ihr hat er im DDR-Fernsehen „Blaubart“ gesehen.

„Die Haltung, die Heinrich beim Anprobieren der Schuhe einnimmt – kniend vor der Kundin, einen unausgesprochenen Heiratsantrag nahe legend –, und die Geste, mit der er den anzuprobierenden Schub aus der Schachtel nimmt, dem Seidenpapier sanft entwindet, ihn auf seiner Handfläche einmal um sich selbst kreisen lässt, um ihn schliesslich, mit dem Absatz nach vorne der vor ihm Sitzenden anzubieten, die Öffnung des Schubs bereits fürsorglich mit drei Fingern der anderen Hand aufhaltend, wo nötig weitend, so dass sie sich wie von selbst darund aufzutun scheint, ein bequemes Schlupfloch, in das der Fuss der Kundin nur hineinzugleiten die Musse haben muss, um von nun an beschwerdelos leicht dahinzuschweben, diese seine Haltung erinnert die Frauen notgedrungen an das Märchen vom lange zu Unrecht verkannten Aschenputtel, dem endlich der Ritter den richtigen Schub anpasst – Wer denkt schon in dieser Situation daran, dass es vor der Erfüllung heissen muss Ruckedigu ruckedigu Blut ist im Schub“

Dea Loher:
Blaubart – Hoffnung der Frauen.
In: dies.: Manhattan Medea.
Blaubart – Hoffnung der Frauen.
Zwei Stücke.
Frankfurt a. M. 1999.

Judith Kuckart

Judith Kuckart (*1959) sah als junge Frau die Tanztheaterstücke von Pina Bausch und leitete von 1985 bis 1998 das TanzTheater SkoroneL. Ihr Schreiben ist von der Ästhetik des Tanztheaters geprägt. Es deutet an und umkreist, vor allem, wenn es darum geht, „was das ist zwischen Männern und Frauen“. Das Unausgesprochene in ihren Texten entspricht dem Unausgesprochenen zwischen den Geschlechtern. Es bewahrt das Geheimnis und bekennt sich zur Unüberwindlichkeit des Alleinseins in der Welt, trotz Paarbeziehungen.

In diesem Kontext sind auch die Erzählungen „Nadine aus Rostock“ und „Die Blumengiesserin“ (beide 2003) angesiedelt, die mit dem Blaubart-Stoff umgehen. In „Nadine aus Rostock“ heiratet ein Lehrer mehrmals „nur um zu heiraten“, bis er die Liebe seines Lebens trifft – die zwölfjährige Titelfigur. In „Die Blumengiesserin“ bricht die Titelfigur einen Rollschrank auf, der voll ist mit sauberlich beschrifteten und geordneten Fotos von Frauen. Der Mann, der die Fotos gemacht hat, überrascht sie vor dem geöffneten Schrank, und sie wird sein nächstes Modell. In „Blaubart wartet“ (Uraufführung 2002) entwickelte Judith Kuckart die Blaubart-Motive aus den Erzählungen „Nadine aus Rostock“ und „Die Blumengiesserin“ weiter und lässt fünf Frauen erzählen, die sich einem emotional ebenso undurchschaubaren wie unzugänglichen und daher unheimlichen Mann gegenüber sehen.

SUSANNE FELDMANN

Wie oft haben Sie Pina Bauschs „Blaubart“ gesehen?

JUDITH KUCKART

Gesehen habe ich die Aufführung wohl sechs oder sieben Mal mit meiner damals besten Freundin, die nichts mit Tanz am Hut hatte, aber gern am Abend mit Bus und Schwebebahn nach Wuppertal fuhr. Es war von Schwelm aus gesehen das Abenteuer um die Ecke.

SUSANNE FELDMANN

Können Sie sich an die Reaktion des Publikums erinnern?

JUDITH KUCKART

Die meisten Zuschauer haben zu Anfang die Aufführung türensclagend verlassen. An irgendeinem Abend waren meine Freundin und ich mit ein paar Leuten von der Volkswangschule die einzigen, die bis zu Ende noch im Theater waren. Wir waren vielleicht 20. Vielleicht waren wir auch nur 12. Die meisten Zuschauer mochten weder die Aufführung noch die Meisterin. Einige setzten das Gerücht in Umlauf, Frau Bausch rieche schrecklich nach Schweiss. Damals hatte ich noch nicht „Dialektik der Aufklärung“ gelesen und wusste noch nichts von der dort beschriebenen Idiosynkrasie. Das Fremde riecht immer schlecht für biedere Nasen.

SUSANNE FELDMANN

Wie haben Sie die Inszenierung erlebt? Was hat sie in Ihnen ausgelöst?

JUDITH KUCKART

Ja, Blaubart war für mich das Theaterereignis an der Schnittstelle zum Erwachsenwerden. Der Glaube an die Schönheit vergeht mit ihrer Darstellung, wenn sie so „schön“ und gelungen ist wie bei P. B. Was ich sah, war wie ein Echo aus der Zukunft. Ich verliess gerade das Elternhaus, die Kindheit, das erste, behütete Jugendsein. Mit Blaubart wurde mir der Weg in die Zukunft klar, und auch, was das sein könnte zwischen Männern und Frauen. Als ich Blaubart gesehen hatte, wusste ich wie ein Zugvogel, der noch nie nach Süden geflogen war, wo Süden ist.

SUSANNE FELDMANN

Nun zu Ihrer Beschäftigung mit „Blaubart“. Da wären die Erzählungen „Nadine aus Rostock“ und vor allem „Die Blumengiesserin“, aber auch das Theaterstück „Blaubart wartet“, das im Kontext der Erzählungen entstanden ist und das Sie selbst 2002 in einem Berliner Hotel inszeniert haben. Warum in einem Hotel?

JUDITH KUCKART

Weil ich eine für ein Stück ausgerichtete Bühne, Kostüme und Lichtstände und den ganzen Theatertheaterkram leid war und weil es inhaltlich passte: Lauter verschlossene Zimmer mit einem eigenen, in seiner

Eigenheit auch immer geheimnisvollen Leben dahinter, das man nicht betreten darf, wenn man durch den fremden Flur in sein eigenes, aber doch fremdes Zimmer geht, die Tür zumacht und auch sein Geheimnis hat. Hotelleben und Blaubartleben gehören für mich zusammen.

SUSANNE FELDMANN

Wie kam es zu dieser Beschäftigung mit Blaubart? Hat dafür Pina Bauschs „Blaubart“ noch eine Rolle gespielt?

JUDITH KUCKART

Nein, nicht mehr. Und als ich mich beschäftigt hatte, fiel mir auf: Ja, doch. Aber das wusste ich erst im Nachhinein. Pina Bauschs Inszenierung hat mehr für mein Leben eine Rolle gespielt und damit als Nebenwirkung auch für meine Theaterarbeit. Das liegt vor allem an dem düster gesungenen Satz „Judith, Judith frag nicht weiter“. Ich fühlte mich wohl angesprochen. Meine Antwort fand ich zwanzig Jahre später mit dem Satz „Wer erzählt, hat eine Frage“.

Interview mit Judith Kuckart
per E-Mail, 11.1.2008

„(Über Liebe, als Beziehung zwischen den Geschlechtern, gebe es nichts Neues mehr zu berichten, das habe die Literatur dargestellt in allen Varianten ein für allemal, das sei für die Literatur, sofern sie diesen Namen verdient, kein Thema mehr – solche Verlautbarungen sind zu lesen; sie verkennen, dass das Verhältnis zwischen den Geschlechtern sich ändert, dass andere Liebesgeschichten stattfinden werden.)“

Max Frisch: Montauk, 1975

In Max Frischs (1911–1991) Erzählung „Blaubart“ (1982) ist der Name der Titelfigur zur Schlagzeile auf einer Boulevardzeitung und zu einem Kosewort gekommen. Der, der damit gemeint ist, ist kein gewohnheitsmässiger Frauenmörder und unheimlicher Aussenseiter mehr, sondern „der ganz normale, kaputte Mann unserer Tage“ (Hartwig Suhrbier), ein Durchschnittsmann, der sich mit der Auflösung der Institution Ehe und einem grundlegenden Wandel der Paarbeziehung konfrontiert sieht.

Der Umkehrung der Figur entspricht die Dramaturgie von Max Frischs „Blaubart“. Die Erzählung ist ein Gerichts-drama. Die Erwartung, dass sie mit der detektivischen Entlarvung von Dr. Felix Schaad als Frauenmörder endet, unterläuft der Autor. Vielmehr beginnt sie mit seinem rechtmässigen Freispruch. Der löst bei dem Internisten ein „inneres Gerichtsverfahren“ aus, in dem er selbst seine Unschuld in Frage stellt. Fast 300 Jahre nach Perrault legt Blaubart sich selbst Rechenschaft ab.

Max Frischs „Blaubart“ und der Fall Keller

Dramaturgie und Form für seine „Blaubart“-Erzählung lieferte Max Frisch das Gerichtsverfahren gegen den wegen Mordes an seiner Ehefrau angeklagten, aber aus Mangel an Beweisen freigesprochenen Winterthurer Goldschmied Heinz Keller. Frisch besuchte den Prozess, der im Januar und Februar 1980 vor einem Zürcher Geschworenengericht stattfand. Seinen Äusserungen zum Fall Keller wie auch zu seinem „Blaubart“ ist zu entnehmen, dass ihn neben der Erprobung neuer Erzählweisen weniger das Verbrechen selbst interessierte, als vielmehr die Frage, von welchem moralischen Standpunkt aus ein Urteil über Schuld und Unschuld gesprochen werden kann.

„Blaubart“ und das Werk von Max Frisch

Die „Blaubart“-Erzählung knüpft nicht nur nahtlos an das leitmotivische Bewusstsein einer existenziellen Schuld im Werk von Max Frisch an, sondern auch an den ebenfalls leitmotivischen Zusammenhang von Identitätsproblematik und Geschlechterverhältnis. Frisch verhandelt einmal mehr die Ratlosigkeit, mit der der Mann vor der Frau steht und die Unmöglichkeit ihres Zusammenlebens. Dabei geht es einmal mehr auch darum, dass die materielle Funktion der Ehe und damit die männliche Rolle des Versorgers und die weibliche als Hausfrau ohne berufliche Ambition durch die gesellschaftliche Entwicklung zur Disposition stehen.

Als eine Art Gegenstück zu „Blaubart“ kann die sieben Jahre zuvor veröffentlichte Erzählung „Montauk“ angesehen werden. Hier wie da legt sich ein Ich-Erzähler, der an der Schwelle zum Alter steht, Rechenschaft ab. Vor dem Hintergrund einer Liebesaffäre lässt er die wichtigsten Paarbeziehungen in seinem Leben Revue passieren und fragt sich, welche Schuld er an ihrem jeweiligen Scheitern hatte.

„der ganz normale, kaputte Mann unserer Tage“

Die Darstellung des „ganz normalen, kaputten Mannes unserer Tage“ in Max Frischs „Blaubart“ war kein literarisches Einzelphänomen. Dem verunsicherten Mann begegnet man nach 1968 sowohl in anderen Blaubart-Texten von Männern als auch in der Literatur von männlichen Autoren überhaupt. Diese sind Ausdruck der radikalen gesellschaftlichen Veränderung, die sich in der Nachkriegszeit und besonders nach 1968 Bahn brach. Die Männer sahen sich nicht nur durch die Neue Frauenbewegung in ihrer traditionellen Rolle im Geschlechterverhältnis in Frage gestellt, sondern durch die anti-autoritäre, emanzipatorische Bewegung überhaupt als die Protagonisten der westlichen Gesellschaft und Zivilisation. Unter den zahlreichen Autoren sind zu nennen Janosch (1972), Dieter Hildebrandt (1977), Peter Rühmkorf (1982), Philip Roth, auf dessen Roman „My life as a man“ (1974) der Ich-Erzähler in Frischs „Montauk“ mehrfach Bezug nimmt, Donald Barthelme (1987), der mit Frisch befreundet war, oder Günter Kunert (1988), der Frisch ausführlich zu seinem Blaubart interviewt hatte.

Heiner Müller

Selbstkritik 2 zerbrochener Schlüssel.

„Der Aufstand brach am 23. Oktober 1956 aus, doch er begann schon am 6. Oktober mit der feierlichen Beisetzung von Rajk und seinen Genossen, wo 200 000 Menschen den Ermordeten die letzte Ehre erwiesen, aber vor allem für den Sturz eines mörderischen Regimes demonstrierten. Nur Vereinzelte erinnerten sich noch an den Stalinisten Rajk, wie das einer der Demonstranten tat, der vor sich hin flüsterte: Hätte er das erlebt, er würde in die Menge schießen lassen ...“

(Hodos, „Schauprozesse“, S. 250)

Blaubarts verbotne Tür Verbotner Traum
 Die toten Frauen im zertanzten Raum
 Das Blut vom Schlüssel wäscht
 kein Regen ab
 Den Tod auf deiner Netzhaut deckt
 kein Grab
 Kein Engel sprengt mit Flügeln
 deinen Raum
 Die toten Frauen essen deinen Traum
 Der letzte Beischlaf ist das Standgericht
 Im Jahr der Wolfsmilch siehst du
 dein Gesicht

In: Neue Rundschau 101.1990, H.2. S. 104.

François Chalet: Installation „Barbe bleue“

Animation: François Chalet
 Musik: Mathias Vetter
 Installation im Rahmen der Performance
 „Serial Killers“, 2005
 Koproduktion des Maison des Arts de Créteil,
 Le Manège de Maubeuge und Lille 2004,
 European Capital of Culture

François Chalet (*1970), Schweizer Grafikdesigner und Illustrator, VJ (Videojockey) und Dozent für Animatics Realisation, Animation & Storyboard an der Berliner Technischen Kunsthochschule, wurde 1998 bekannt mit einer Werbekampagne für MTV-Alarm. Darauf folgten zahlreiche Projekte, darunter ein Werbespot für die expo.02, ein Videospiel für einen japanischen Autohersteller (2003) oder die Installation „D-Days“ im Centre Pompidou in Paris (2005).

François Chalet arbeitet auf der Grundlage der Vektorgrafik und bezeichnet sich selbst als Geschichtenerzähler. Die Geschichten, die er mit seinen minimalistischen Figuren auf humorvolle Weise erzählt, sind „usually funny... or heartbreaking“, wie er selbst sagt. 2005 beteiligte Chalet sich mit dem französischen Designer Patrick Jouin und dem chinesischen Multimediakünstler Du Zhenju an der Performance „Serial Killers“. Er wählte, wie auch Jouin, Blaubart als Thema für seinen Beitrag. Der Reiz seiner Blaubart-Erzählung liegt darin, dass sie formal, d. h. was Ästhetik, Medium und Technik betrifft, fortschrittlich und zukunftsweisend ist, inhaltlich dagegen auf eine altmodische Weise sentimental, so als habe die Moderne der ewigen Sehnsucht nach Liebe nichts anhaben können.

Wo Blaubart noch umgeht

Eine unsystematische, unvollständige und subjektive Auswahl von Blaubart-Versionen

1704-1717 Les Mille et une Nuit (Erzählungen, F; älteste Übersetzung von „Tausendundeine Nacht“, Übereinstimmungen der Rahmen-erzählung mit Blaubart-Stoff)	1874 Walter Crane: The Bluebeard Picture Book (Druckgrafik, UK)	1925 Ring Wilmer Lardner: Bluebeard (Kurzgeschichte, USA)
1779 Friedrich II., König von Preussen: Das Buch Blaubart (antiklerikale Satire, DE; in französischer Sprache)	1885 Eugène Bossard: Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue (Studie, F)	1925 Marga Passon: Blaubart (Unterhaltungsroman, DE)
1797 Ludwig Tieck: Der Blaubart; Die sieben Weiber des Blaubart (Drama; Prosa, DE)	1888 Rose Terry Cooke: Bluebeard's Closet (Lyrik, USA)	1933 Friedrich Glauser: Der alte Zauberer (Erzählung, CH; erste Studer-Geschichte)
1841/42 Eugène Sue: L'aventurier ou la Barbe-Bleue (Roman, F)	1896 Marius Petipa: Sinjaja Boroda/ Barbe-bleue (Choreografie, RUS)	1933 Albert J. Welti: Blaubart (Drama, CH; 1937 Uraufführung am Schauspielhaus Zürich)
1847 Charlotte Brontë: Jane Eyre (Roman, UK)	1907 Anatol France: Les sept femmes de Barbe-Bleue (Prosa, F)	1934 Agatha Christie: Philomel Cottage (Erzählung, UK)
1862 Alphonse Daudet: Les huit pendues de Barbe-Bleue (parodistisches Drama, F)	1907 Barbe-Bleue (Film, F; Regie: Brüder Pathé)	1938 Blaubarts achte Frau (Film, USA; Regie: Ernst Lubitsch, Drehbuch nach dem gleichnamigen Theaterstück von André Savoir (F, 1921) u. a. von Billy Wilder, Musik u. a. von Friedrich Holländer, mit Gary Cooper als Blaubart u. Claudette Colbert als seine achte Frau)
1863 Friedrich Wilhelm Hackländer: Der Blaubart (Unterhaltungsroman, DE)	1911 Karl Schossleitner: Prinz Blaubart (Erzählung, A)	1940 Sylvia Townsend Warner: Bluebeard's Daughter (Kurzgeschichte, USA)
1866 Jacques Offenbach: Barbe-Bleue (Opéra bouffe, F; Uraufführung, Libretto von Henri Meilhac u. Ludovic Halévy)	1915 Karl Hans Strobl: Madame Blaubart (Unterhaltungsroman, DE)	1946 A Modern Bluebeard (Film, MEX; Regie: Jaime Salvador, mit Buster Keaton)
	1917 Marianne Mewis: Blaubart (Unterhaltungsroman, DE)	
	1921 Klaus Mann: Ritter Blaubart (Drama, DE)	

1948 Secret Beyond the Door (Film, USA; Regie: Fritz Lang)	1972 Blaubart (Film, DE/F/HU; Regie: Edward Dmytryk u. Luciano Sacripanti, Musik: Ennio Morricone, mit Richard Burton als Blaubart)	1984 Franz Hummel: Blaubart (Kammeroper, DE)	Sekundärliteratur
1951 Blaubart (Film, F/DE/CH; Regie: Christian-Jaque, mit Hans Albers als Blaubart)	1973 Gerhard Rühm: Blaubart von der Krummen Lanke (Hörspiel, DE)	1987 Margaret Atwood: Blaubarts Ei (Erzählung, CAN)	Mererid Puw Davies: The tale of Bluebeard in German literature from the eighteenth century to the present. Oxford 2001.
vor 1956 Sylvia Plath: Bluebeard (Gedicht, UK; Druck 1981)	1976 Hortense Dufour: La dernière femme de Barbe- Bleue (Roman, F)	1987 Donald Barthelme: Bluebeard (Kurzgeschichte, USA)	Casie Hermansson: Reading feminist intertextuality through Bluebeard stories. Lewiston 2001.
1956 Stanley Ellin: The orderly world of Mr. Appleby (Erzählung, USA)	1976 Susy Langhans-Maync: Blaubart Contre Coeur (Roman, CH; in Berner Dialekt)	1987 Kurt Vonnegut: Bluebeard (Roman, USA)	Mario Jacoby, Verena Kast u. Ingrid Riedel: Das Böse im Märchen. Fellbach 1978.
1956 Georg Kreisler: Biddlah Buh (Moritat, A)	1977 Dieter Hildebrandt: Blaubart – Mitte 40 (Roman, DE)	1988 Günter Kunert: Der verschlossene Raum (Erzählung, DE)	Beat Mazenauer u. Severin Perrig: Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen. Leipzig 1995.
1958 H. C. Artmann: blauboat 1, blauboat 2 (Gedichte, A)	1979 Angela Carter: The Bloody Chamber (Erzählung, UK)	1992 Javier Marías: Corazón tan blanco (Roman, ESP)	Blaubarts Geheimnis. Märchen u. Erzählungen, Gedichte u. Stücke. Hrsg. u. eingeleitet v. Hartwig Suhrbier. Köln 1984.
1958 Unica Zürn: Das Haus der Krankheiten (Notizen u. Zeichnungen, DE; Druck 1986)	1979 Otschen Sinjaja Boroda (Trickfilm, RUS; Regie: Wladimir Samsonow)	1993 The Piano (Film, AUS/NZ/F; Regie: Jane Campion)	Monika Szczepaniak: Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur. Köln u. a. 2005.
1967 Mike Blaubart (Fernsehfilm, DE; Buch u. Regie: Gerd Winkler)	1982 Georges Brassens: La visite (Chanson, F)	1997 Oswald Egger: Blaubarts Treue (Lyrik, A)	Maria Tatar: Secrets Beyond The Door. The story of Bluebeard and his wives. Princeton 2004.
1972 Janosch erzählt Grimms Märchen (Erzählung, DE)	1983 Peter Rühmkorf: Blaubarts letzte Reise (Erzählung, DE)	1998 Judith Sarah Fricke: Blaubart (Erzählung, CH)	Hans-Jörg Uther: Der Frauenmörder Blaubart und seine Artverwandten. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 84.1988. S. 35-54.
		2005 Fritz Rudolf Fries: Blaubarts Besitz (Roman, DE)	Jürgen Wertheimer: Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur. München 1999.
		2008 Felicitas Hoppe: Mein Blaubartzimmer (Essay, DE)	

Impressum

Ausstellungskuratorin:
Susanne Feldmann

Szenografie:
Ngo Van Dá

Grafik:
d signsolution,
Katharina Gassmann, Markus Galizinski

Digitale Bildbearbeitung:
Peter Hunkeler

Bauten:
Immobilienbewirtschaftung der Stadt Zürich

Lichtgestaltung:
Mati AG

Audio- und Videostationen:
Klangbild GmbH

Sprecherin und Sprecher der Tonaufnahmen:
Graziella Rossi, Helmut Vogel

Leitung Aufbauteam Strauhof:
Adrian Buchser

Ausstellungsbüro:
Małgorzata Peschler

Produktionsleitung Strauhof:
Roman Hess

Text zur Wegleitung:
Susanne Feldmann

Grafik zur Wegleitung:
d signsolution, Katharina Gassmann

Das Ausstellungsteam und das Museum Strauhof danken allen, die das Zustandekommen der Ausstellung mit Rat und Tat unterstützt haben. Besonders erwähnt seien an dieser Stelle Michael Hiltbrunner und Hartwig Suhrbier.

20. Juni bis 7. September 2008

Di–Fr 12–18 Uhr/Sa–So 10–18 Uhr

Montag geschlossen

Eintritt: CHF 10/8 (erm.)

Führungen jeden Samstag um 16 Uhr

Museum Strahof

Literaturausstellungen

Augustinergasse 9, 8001 Zürich

044 412 31 39, www.strahof.ch

(Verwaltung: Präsidiialdepartement der
Stadt Zürich, Stadthaus, 044 412 31 30)