

*Thea Dorn*

**Geliebter Mörder.  
Überlegungen zu Blaubart**

**14. August 2008**

**Festspiel-Dialoge 2008**

**UNKORRIGIERTE REDEFASSUNG**

© Copyright Thea Dorn

Geliebter Mörder. Überlegungen zu Blaubart.

Vortragsmanuskript von Thea Dorn

Sobald ich in einer fremden Wohnung bin, muss ich ans Bücherregal. Da bin ich zwanghaft. Gibt es keins, fühle ich mich betrogen wie in meiner Kindheit, als sich die beiden schokoladeumhüllten Plastikhälften des Überraschungseis einmal als leer erwiesen hatten. Die Wohnung, die mich die beiden kommenden Wochen, hier Salzburg, beherbergen sollte, würde mich nicht enttäuschen, davon hatte ich mich bereits beim ersten Rundgang überzeugt. Kaum hatte ich die Koffer ausgepackt, steuerte ich die beiden Bücherregale im Schlafzimmer an.

Zwischen Abhandlungen über „Anatomisch richtiges Reiten“ und „Wenn Pferde älter werden“ entdeckte ich einen schmalen Band, der sich offensichtlich noch in jungfräulichem Zustand befand: „Salzburg für Frauen“. Ich zog ihn aus dem Regal, schlug ihn auf – und sogleich wieder zu. Denn das, was ich gelesen hatte, konnte ich nicht wirklich gelesen haben. Die Vorbereitung auf den heutigen Vortrag musste angefangen haben, sich mir aufs Hirn zu legen.

Um den freudschen Verleser zu korrigieren, schlug ich das Buch abermals auf. Und stellte fest, dass links oben tatsächlich die Überschrift stand, die dort nach keinem Gesetz der Wahrscheinlichkeit stehen konnte: „Die Stumpfögger Gräber und die Mär vom Salzburger Blaubart“.

Seit Tagen las ich nichts anderes als Blaubart-Geschichten, hörte Blaubart-Opern, betrachtete Blaubart-Bilder – und nun (noch keine drei Stunden in Salzburg angekommen) stolperte ich ausgerechnet über dieses:

„Sebastian Stumpfögger hatte sechs Ehefrauen, von denen ihn die letzte überlebte. Die anderen mussten ihm ins Grab vorausgehen, sobald er ihrer überdrüssig geworden war. Dann fatschte er sie wie ein Wickelkind, ließ nur die Fußsohlen frei und kitzelte sein wehrloses

Opfer solange, bis es, schreiend vor Lachen, starb. Darauf löste er die Wickelbinden, holte wehklagend die Nachbarn und stellte diese vor die traurige Tatsache, eine rätselhafte Krankheit habe ihm schon wieder die Frau geraubt. Als sich die siebte Ehefrau aus ihren Wickelkindfatschen befreien konnte, sei die Untat dieses Salzburger Blaubart ruchbar geworden.“ So weit die Legende.

Ein seine Ehefrauen wickelnder, zu Tode kitzelnder Blaubart? Einem solchen war ich bei all meinen Lektüren von Charles Perrault über Ludwig Tieck bis Dea Loher allerdings noch nicht begegnet. Noch erstaunter war ich zu lesen, dass diese Mär vom Salzburger Blaubart angeblich einen realen Hintergrund hatte: Das Grab des Steinmetzes und Maurermeisters Sebastian Stumpfögger aus dem 18. Jahrhundert sollte auf dem Friedhof St. Peter zu besichtigen sein. Samt der Gräber von immerhin vier Ehefrauen.

– Selbstverständlich bin ich gleich am nächsten Tag auf den Friedhof gegangen. Und die Gräbergruppe ist tatsächlich nicht zu übersehen. –

„Salzburg für Frauen“ bot als nüchterne Erklärung an, dass jener Sebastian Stumpfögger von einer übersteigerten Reproduktionslust beseelt gewesen sein muss: 21 Kinder soll er insgesamt gezeugt haben – die Totgeburten nicht mitgezählt. Seine Gattinnen wären demnach an schierer Gebärschöpfung im Kindbett gestorben.

Machte dies jenen Salzburger Steinmetz nun also tatsächlich zu einem Blaubart, zu einem Ehefrauen-Serien-Mörder? Zu einem äußerst perfiden gar, da er zum Töten eine Methode wählte, die kein Gericht für eine Tötungsmethode, sondern im Gegenteil: Für die besonders gewissenhafte Ausübung der obersten ehelichen Pflicht halten würde?

Ich muss die Frage offen lassen. Aber sie führt uns mitten hinein in Blaubarts Reich, in dem nur selten etwas so ist, wie es auf den ersten Blick zu sein scheint. Mitten hinein in Blaubarts Burg, die quer durch drei Jahrhunderte die prächtig-makabre Kulisse abgibt für den Machtkampf zwischen Mann und Frau. Sie führt uns direkt vor die verbotene Kammertür, auf der „Liebe“ steht – und hinter der sich doch nur der Tod verbergen wird.

Der erste, der die alte, zuvor nur mündlich überlieferte Schreckensmär vom Blaubart im Jahre 1697 aufschrieb, war der Franzose Charles Perrault. Er schildert uns den Blaubart als äußerst reichen Mann, der dennoch als abstoßend gilt – eben weil er einen blauen Bart trägt.

Ich denke, auf die sexuelle Konnotation des blauen Bartes, des abseitig daherkommenden männlichen Geschlechtsmerkmals, brauche ich nicht näher einzugehen ...

Außerdem gibt es Gerüchte, dass der Blaubärtige bereits mehrfach verheiratet gewesen sein soll, und niemand weiß, was aus diesen Ehefrauen geworden ist. Dennoch gelingt es ihm, eine „Dame von Stand“ zu überreden, dass sie samt ihrer beiden Töchter einige Zeit in einem seiner Landhäuser zubringt – die beiden Mädchen erleben dort einen solchen Wohlstand und eine solch bezaubernde Form des „Dolce vita“, dass die jüngere sich schließlich doch entscheiden kann, den reichen Mann trotz der Gerüchte und trotz seines blauen Bartes zu heiraten.

Nachdem sie einen Monat verheiratet sind, erklärt der Blaubart seiner Frau, dass er für einige Wochen verreisen müsse – sie solle einladen, wen immer sie wolle, Feste feiern, und die Schlüssel für Möbelspeicher, Schatztruhen, kurz: für die Räume im gesamten Haus wolle er ihr auch dalassen. Sie dürfe alles durchforschen – nur eine kleine Kammer im unteren Stockwerk nicht. Sollte sie dieses Verbot missachten und die Kammer dennoch betreten, haben sie „alles von seinem Zorn zu erwarten.“ Sprichts und verschwindet.

Die junge Gattin gibt nun munter Feste, ihre Schwester und ihre Freundinnen bewundern den Reichtum, den die Glückliche erheiratet hat, sie selbst aber spürt, dass es sie unwiderstehlich zu der verbotenen Kammer im unteren Stockwerk zieht. Sie gibt ihrer Neugier schließlich nach, schließt die Kammer auf – und entdeckt an den Wänden die ermordeten, aufgehängten früheren Frauen des Blaubart. Vor Schreck lässt sie den Schlüssel fallen – in die große Blutlache, die den ganzen Boden der Kammer bedeckt.

Nachdem die junge Frau die Kammer verlassen und sich ein wenig beruhigt hat, sieht sie, dass an dem Schlüssel ein Blutfleck ist. Ähnlich wie sich die Shakespearsche Lady Macbeth

darum bemüht, das Blut von ihren Händen zu waschen – versucht nun die arme Madame Blaubart, den Schlüssel vom Blutfleck zu reinigen – ebenso vergeblich.

Ihr Mann kommt überraschend früher von seiner Reise zurück und will die Schlüssel wiederhaben. Madame Blaubart versucht die Rückgabe des verbotenen Schlüssels hinauszuzögern, indem sie behauptet, sie habe ihn irgendwo verlegt – doch letztlich muss sie dem Drängen ihres Mannes nachgeben. Und dieser entdeckt den Blutfleck sofort. Seine Reaktion: „Es gilt zu sterben, Madame!“

In Todesangst schickt die junge Frau ihre Schwester auf den Turm, damit sie nach den Brüdern Ausschau halte, die versprochen hatten, sie am heutigen Tag zu besuchen. Die Brüder kommen just in dem Moment, in dem Blaubart ins Zimmer seiner Frau stürmen will, um diese zu köpfen. Es gelingt ihnen, Blaubart zu töten, bevor dieser die Rache an ihrer Schwester, seiner ungehorsamen Frau, vollziehen kann. Die solchermaßen zur Witwe Gewordene erbt sein gesamtes Vermögen – das sie im wesentlichen dazu verwendet, ihre Schwester mit einem Edelmann und sich selbst mit einem „höchst ehrenwerten“ Mann zu verheiraten, der „sie die schlimme Zeit vergessen lässt, die sie mit Blaubart verbracht hatte.“

Liest man dieses Märchen, ist unklar, wer hier *eigentlich* der „bad guy“ ist: Der tyrannische, blutrünstige Blaubart? Oder das neugierige Frauenzimmer, das seine Nase in verbotene Angelegenheiten steckt?

Wie in der damaligen Zeit nicht unüblich lässt Perrault auf das Märchen eine „Moral von der Geschichte“ folgen, sie lautet: „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 zuviel.“

Auch wenn in dieser Moral hervorgehoben wird, dass die tausend Beispiele für die Schädlichkeit der weiblichen Neugier täglich zu besichtigen seien, fällt es dennoch schwer, hierin nicht in erster Linie einen Kommentar zu *dem* Sündenfall der Menschheit – der

Vertreibung aus dem Paradies zu erkennen. Bekanntermaßen war Eva es, die sich von der Schlange überreden ließ, vom verbotenen Baum der Erkenntnis zu essen – und bezeichnenderweise gibt es eine spätere Bearbeitung des Blaubart-Stoffes durch Ludwig Bechstein, in der Blaubarts junge Gattin selbst zögert, die verbotene Kammer zu öffnen, und erst von ihrer Schwester, der Schlange, dazu verführt wird.

Doch sollte dies wirklich die Moral von der Geschichte' sein – warum lässt Perrault seinen Blaubart dann nicht die junge Gattin tatsächlich ermorden, sondern im Gegenteil: Lässt sie von ihren Brüdern erretten und auf diese Weise zur reichen Witwe werden, die sich glücklich wiederverheiraten darf? Da verfuhr der alttestamentarische Schöpfer doch deutlich strenger mit der neugierigen Sünderin, indem er ihr als Schicksal auferlegte, ihre Kinder fürderhin unter Schmerzen gebären zu müssen und nach dem Mann zwar Verlangen zu haben – vom diesem jedoch beherrscht zu werden.

Die Frage, wie es um die Herrschaft von Mann über Frau, die Eva als biblische Strafe für ihre Neugier zu erdulden hatte, zu seinen Tagen bestellt ist, beschäftigt Perrault in einer zweiten „Moral“, die er dem Märchen beifügt.

Sie lautet: „Wenn man auch noch so wenig Scharfsinn hätte, und verstünde 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.“

Natürlich kann man sich über diese Bemerkung leicht lustig machen, sie als die übertriebene Empfindlichkeit eines Mannes deuten, der bereits bei den ersten Anzeichen einer weiblich-emanzipatorischen Morgenröte das gesamte Patriarchat in Gefahr sieht, das sich nüchtern betrachtet im späten 17. Jahrhundert bester Wirkmacht und Geltungskraft erfreute. Aber so einfach sollte man bzw. frau es sich nicht machen. Die Ambivalenz, die Perrault im

Umgang mit der Blaubart-Gattin an den Tag legt, verrät vielmehr etwas über die Risse und Selbstzweifel, die das in jener Zeit entstehende Bürgertum zumindest unterschwellig geplagt haben müssen.

Die Abkehr von unhinterfragten Autoritäten läutete das Ende der christlich-feudalen Ordnung ein, die Europa auch im 17. Jahrhundert noch bestimmte. Und so wie Ungehorsam den Beginn der bürgerlichen Emanzipation auf gesellschaftlicher Ebene bedeutete – bedeutete Neugier, Hinterfragen, In-Zweifel-Ziehen den Beginn der geistigen Emanzipation des Menschen bereits seit der Antike.

Die beiden Zentrallaster, vor denen das Blaubart-Märchen angeblich warnen will: Neugier und Ungehorsam, entpuppen sich bei näherer Betrachtung somit just als jene Kräfte, die die geistige und gesellschaftliche Emanzipation des Bürgertums antrieben.

Vor diesem Hintergrund lässt sich besser verstehen, warum es Perrault nicht übers Herz brachte, „seine“ Blaubart-Gattin am Schluss tot in der Kammer enden zu lassen. Selbst wenn Blaubart von ihm nicht explizit als Feudalherr, als Vertreter der alten Gesellschaftsordnung benannt wird, trägt er in seiner Maßlosigkeit und Unbeherrschtheit dennoch alle Züge der verabscheuten alten Tyrannen, deren Willkür sich der Bürger nicht länger unterwerfen wollte.

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant darauf hinzuweisen, dass – zumindest für Frankreich – in der damaligen Volksmythologie die Figur des Blaubart mit der höchst realen, historischen Schreckensfigur des Gilles de Rais zu einer Art Übermonster verschmolzen war. Gilles de Rais hatte als Marschall 1429 an der Seite von Jeanne d'Arc erfolgreich gegen die Engländer gekämpft, war in den darauf folgenden Jahren jedoch zum berüchtigten Kinder- v.a. Knabenmörder mutiert. Jahrelang hatten die Bauern und die einfache Bevölkerung der Umgebung ohnmächtig mit ansehen müssen, wie ihre Kinder in den diversen Schlössern und Burgen des Herrn de Rais auf Nimmerwiedersehen verschwanden. Erst als der Marschall militärisch überflüssig geworden war, seinen enormen Reichtum verschleudert hatte und somit keine Bestechungsgelder mehr zahlen konnte, gaben

die zuständigen Herren aus Adel und Geistlichkeit Gilles de Rais zum Abschuss frei. Am 26. Oktober 1440 wurde er hingerichtet. Perrault wird beim Niederschreiben seines Märchens samt dessen doppelter „Moral“ diesen par-excellence-Vertreter des feudal-sadistischen Herrschertypen gewiss im Kopf gehabt haben. Denn außer des Sadismus und des sagenhaften Reichtums gibt es eine weitere Gemeinsamkeit zwischen seinem Blaubart und dem historischen Gilles de Rais. Letzterer hat bei seinem Prozess unter anderem gestanden, Satanismus und Alchimie betrieben zu haben. Und wer, wenn nicht der Teufel selbst, soll dem Perraultschen Blaubart verraten haben, wie man einen Schlüssel so präpariert, dass ein Blutfleck, den man auf der einen Seite abgewischt hat, prompt auf der andere Seite wieder erscheint?

Die Zeit der feudalen, irrationalen Willkürherrschaft ist vorbei, die alten Blaubärte müssen ab – das ist die eine Botschaft des Märchens, wie Perrault es erzählt. Doch gleichzeitig, so scheint es, ist dem jungen Bürgertum nicht restlos wohl gewesen bei seinem beginnenden Ungehorsam gegenüber den früheren Autoritäten. Zum einen wird die Angst eine Rolle gespielt haben, die alten, sich bis zur Französischen Revolution 1789 ja noch in Amt und Macht befindlichen Herren könnten jederzeit rächend zurückschlagen. Zum anderen muss das vorrevolutionäre Bürgertum bereits eine Ahnung beschlichen haben, dass es zu Chaos und neuer Barbarei führen wird, wenn alle Autorität in Frage gestellt, jedes Verbot nur als Aufforderung begriffen wird, es zu überschreiten.

Dies erklärt, warum Perrault die Neugier und den Ungehorsam der Madame Blaubart nicht als Ausdruck des neuen Zeitgeists vorbehaltlos gut heißen wollte, sondern statt dessen sorgsam darauf bedacht scheint, mit der feudalen Ordnung nicht auch die patriarchale ins Wanken zu bringen. Die Forderung, der weibliche Teil der Gesellschaft möge sich der forschenden Neugier und des Ungehorsams enthalten, und sich statt dessen weiterhin in Folgsamkeit üben – eine Forderung, die eigentlich den Grundprinzipien des sich emanzipierenden, nach Autonomie strebenden Bürgertums widerspricht – diese Forderung

würde somit der Sorge entspringen, mit einer restlos von Glauben und Autoritätshörigkeit abgefallenen Welt könne es nicht gut enden. Anders formuliert: Der Verzicht auf Emanzipation war der Preis, den die Frauen dafür zahlen sollten (und auch gezahlt haben), dass sich die Männer von Gott und anderen absoluten Autoritäten emanzipieren konnten.

In der Tat spielt dieser Gedanke eine zentrale Rolle bis in die heutigen Diskussion um Geschlechterrollen hinein. Es gibt nicht wenige Feministinnen unserer Tage, die dem Bestreben von Frauen, an allen Bereichen männlicher Lebens- und Arbeitswelt gleichberechtigt teilnehmen zu wollen, vorwerfen, damit zum endgültigen Zerfall und zur Verrohung der Gesellschaft beizutragen, und statt dessen von Frauen verlangen, sich in ihrer Wertordnung den klassisch männlich-bürgerlichen Zielen: rücksichtsloses Durchsetzen der eigenen Interessen, beruflicher Erfolg, Gewinnmaximierung, zu verweigern.

Doch kehren wir erst einmal zurück zur nächsten wichtigen Bearbeitung, die der Blaubart-Stoff hundert Jahre nach Perrault, an der Grenze zum 19. Jahrhundert, durch Ludwig Tieck erfahren hat.

Tieck hat sich der Figur gleich zweimal angenommen: In seiner umfangreichen Erzählung „Die sieben Weiber des Blaubart“ ebenso wie in seinem Theaterstück „Ritter Blaubart“. In beiden Werken heißt der Blaubart „Peter Berner“ und ist ein gefürchteter Raubritter. Die Dame, der das zweifelhafte Glück zuteil wird, ihn zu ehelichen, ist eine „Agnes von Friedheim“, die sich bereits bei ihrem ersten Auftritt als quecksilbriger, höchst neugieriger Geist erweist. So verkündet sie in dem Theaterstück:

„Ich möchte immer auf Reisen sein, durch unbekannte Städte fahren, fremde Berge besteigen, andre Trachten, andre Sitten kennen lernen. 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 andern aufgeschlossen [...] Ich habe mir schon oft gedacht

[...] wie ich aus einem Zimmer in das andere eilen würde, immer ungeduldiger, immer neugieriger.“

Agnes' Wunsch, in einem fremden Palaste samt Schlüsselbund eingeschlossen zu sein, geht dank Blaubart prompt in Erfüllung. Doch als sie vor der Kammer steht, die Blaubart ihr in bekannter Manier verboten hat, packen sie Zweifel, ob sie diese Übertretung wirklich riskieren soll. „Hüte dich“, warnt sie sich selbst, als hätte sie eben noch die erste „Moral“ zu dem Perraultschen Blaubart gelesen: „Das, was dich jetzt peinigt, ist am Ende die berüchtigte weibliche Neugier.“

Auch wenn der – wohl kaum ganz ernst gemeinte – Name „von *Friedheim*“ Agnes als Adlige ausweist, zeigt sie sich im nächsten Satz als waschechte Tochter der Aufklärung, die das Recht zu zweifeln, Gründe genannt zu bekommen, längst und ganz selbstverständlich für sich in Anspruch nimmt. Tieck lässt sie rasonnieren: „Es muss doch irgendeinen *Grund* haben, warum er es mir so strenge 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.“

Nicht nur in diesem Zitat, im ganzen Stück wird die „Vernunft“, wird der „Verstand“ als diejenige Macht beschworen, die den Menschen leiten soll. Wie bereits gesagt: Tieck hat seine beiden Blaubart-Texte hundert Jahre nach Perrault geschrieben. Das Bürgertum hatte sich mittlerweile gesellschaftlich-politisch durchgesetzt – die Aufklärung mit Werken von Voltaire, Diderot und Hume in ganz Europa Triumphe gefeiert, keine zwanzig Jahre war es her, dass Kant in seinem berühmten Aufsatz „Was ist Aufklärung?“ die Bürger aufgefordert hatte, sich ihres eigenen Verstandes zu bedienen. Und tatsächlich lautet der Rat, den Anne ihrer Schwester Agnes im letzten Akt gibt, als Blaubart ankündigt, dass er sie zur Strafe für ihren Ungehorsam töten werde: „Fasse dich nur, damit wenigstens die Rettung noch möglich ist, damit nur dein *Verstand* nicht leidet.“

Doch die Rettung – und das ist die Pointe des Tieckschen Blaubart-Dramas, mit dem sich der Autor bereits als Vorbote der romantischen Vernunft-Skepsis erweist – die Rettung erfolgt nicht etwa, weil alle sich vernünftig verhielten: Sie erfolgt, weil Annes und Agnes' Bruder Simon in der Nacht zuvor träumte, dass seine Schwester sich in höchster Not befände. Nur mühsam gelingt es Simon, der durch das ganze Stück als melancholischer, mit den Grenzen der menschlichen Vernunft hadrender Charakter geistert, seinen rationalen Vater und Bruder davon zu überzeugen, dass sie seiner dunklen Ahnung Glauben schenken und tatsächlich zum Schloss des Blaubart reiten sollen. Und als habe es ihm selbst den größten Schrecken eingejagt, dass er mit seiner traumhaften „verrückten“ Ahnung recht behalten hatte, weiß Simon seiner Schwester nach erfolgter Rettung nichts Besseres zu sagen als: „Tröste dich nur und fass deine *Vernunft* wieder zusammen.“

Rhetorisch wird die Vernunft zwar wieder in ihr Recht gesetzt – aber dem Zuschauer bleibt dennoch klar, dass in diesem Drama die Rettung nur erfolgen konnte, weil einer sich nicht auf die Vernunft verlassen hat, sondern auf ihr Gegenteil, die Ahnung, den Traum, vertraute. Bei aller Anbetung von Vernunft und Verstand, wie sie die „positiven“ Figuren in diesem Stück an den Tag legen, schwingt hier bereits die Warnung des Autors mit: „Setzt nicht auf den Rationalismus allein, sonst seid ihr verloren.“

Ebenso denkt Tieck – deutlich konsequenter als Perrault – weiter, wohin nicht nur die schrankenlos gewordene Vernunft, sondern auch die schrankenlose Neugier die Menschheit treibt. Nachdem er den „Verrat“ seiner Gattin entdeckt hat, tobt der Blaubart Peter Berner: „Heuchlerische Schlange! [...] 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 [...] 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 andre nach sich zieht, denn der Verbrecher sieht kein Ende,

keinen Augenblick, wo er mit seinen Erfahrungen stillestehn könnte. Die Neugier hat die entsetzlichsten Mordtaten hervorgebracht, sie war der Sturz der bösen Engel, sie verwandelt die beste Natur in eine schändliche.“

Dieser Ausbruch Blaubarts ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Zwar beginnt er mit der altbekannten Schmähung der weiblichen Neugier, der Geschichte von der Erbsünde, die durch Eva in die Welt gekommen sein soll – jedoch endet er bei nichts anderem, als bei Blaubarts Rechtfertigung, die eigenen Verbrechen aufgrund von: *Neugier* zu begehen. Denn es fällt schwer, die letzten beiden Sätze nicht auf Blaubart selbst zu beziehen – er ist der „Verbrecher, der kein Ende sieht“, „keinen Augenblick, wo er mit seinen Erfahrungen stillestehn könnte“, der „die entsetzlichsten Mordtaten“ begangen hat.

Anders als bei Perrault erfahren wir bei Tieck zum ersten Mal mehr darüber, wer dieser Blaubart ist, wie er sich selbst sieht, was ihn an- und umtreibt. Er begreift sich als gefallener Engel, mit dem Virus der Neugier infiziert, der von eben dieser Neugier dazu getrieben wird, Grenze um Grenze niederzureißen, bis er auch vor den physischen Grenzen anderer Menschen, den Grenzen von Frauenkörpern, keinen Halt mehr macht. Selbst wenn Tieck seinen Blaubart als „Raubritter“ auftreten lässt, ist dieser weniger ein Relikt aus dunklen, voraufgeklärten Zeiten, weniger ein Gilles de Rais, der über Leib und Leben der ihm Unterworfenen nach Willkür laune verfügen konnte – er ist vielmehr der Alptraum einer Amoklaufenden Aufklärung, er öffnet den Blick in die Abgründe, in die die Neugier hinabführt, wenn sie Schicht für Schicht alles in Frage stellt, keine Grenze, kein Verbot, kein „Du sollst nicht!“ mehr als unhintergebar akzeptiert, sondern immer noch weiterwill, selbst wenn sie längst auf dem Grunde der Barbarei angekommen ist.

Und ein zweites Motiv, das für spätere Blaubart-Bearbeitungen zentral werden sollte, taucht hier zum ersten Mal explizit auf: Das Verbrechen, zu dem die weibliche Neugier – aus Sicht des Mannes – zwangsläufig führen muss, ist die Untreue. Der kurze Bogen, den Tiecks Blaubart vom „Verbrechen“ der weiblichen Untreue zu seinen eigenen „entsetzlichsten

Mordtaten“ schlägt, ist dabei mehr als eine machistische Unverschämtheit. In ihm kündigt sich das romantische Motiv an, dass der durch Ungehorsam gegen Gott, durch Trotz und Neugier gefallene Engel, kurz: der verfluchte Mann, nur durch eine Frau erlöst werden kann, die dem korrespondierenden weiblichen „Verbrechen“ der Untreue widersteht.

Der unbestrittene Meister dieses „Erlösungsmotivs“ ist Richard Wagner. Deshalb gestatten Sie mir, einen kleinen Ausflug zu ihm zu machen – selbst wenn er nie eine Blaubart-Oper geschrieben hat. Doch allzu weit vom Blaubart wird uns dieser Ausflug nicht wegführen, denn wer ist der „Fliegende Holländer“, wenn nicht ein enger Verwandter des Blaubärtigen?

Zwar hat er kein Schloss, auf dem er seine Ehefrauen ermordet und in einer Kammer gesammelt hätte, dafür verrät er uns am Ende der Oper selbst, dass durch ihn bereits „zahllose Opfer“, sprich: Frauen, die ihn geheiratet haben, der „ew’gen Verdammnis“ anheimgefallen seien. Wie Blaubart hat auch er unschätzbare Reichtümer angehäuft. Sein Verbrechen, das ihn zu einem Verfluchten der Weltmeere machte, bestand in seinem „tollen Mut“, bei „bösem Wind und Sturmes Wut“ ein Kap umsegeln zu wollen. Dem unpassierbaren Meer schleuderte er ein „In Ewigkeit lass ich nicht ab!“ entgegen und bewies damit, dass auch er einer ist, der keine Grenze, keine Autorität, seien es die Naturgewalten, sei es Gott, akzeptiert. Die einzige, die ihn von dem Fluch erlösen könnte, wäre eine Frau, die ihm treu wäre bis in den Tod. Unzählige Male ist der Holländer von seinem Geisterschiff schon an Land gegangen, hat geheiratet, und jedes Mal haben die Frauen ihm die Treue gebrochen – wofür sie ihrerseits mit „ew’ger Verdammnis“ bestraft wurden.

Die Heldin der Oper, Senta, kennt die Sage vom „Fliegenden Holländer“ seit ihrer Kindheit. Und spätestens seit ihrer frühen Jugend träumt sie davon, diejenige zu sein, die den Verfluchten endlich erlöst. Und – wie es die theatralische Fügung so will: Eines Tages steht der Holländer tatsächlich vor ihr. Ohne zu zögern schwört sie ihm „ew’ge Treue“ und geht am Schluss, als er wütend in See stechen will, nachdem er erfahren hat, dass sie bereits mit Erik, dem Jäger, verlobt ist, tatsächlich ins Wasser, um für ihn zu sterben.

Die nahe liegende Frage, wieso eine junge Frau davon träumt, für einen wildfremden Mann das eigene Leben zu opfern – und dies am Ende auch wirklich tut, möchte ich im Moment noch zurückstellen. Stattdessen möchte ich den Wagnerschen Erlösungsgedanken, wie er im „Fliegenden Holländer“ aufscheint, noch einmal klarer herausarbeiten: Der Mann wird zum Verbrecher, indem er sich in einem Akt der Selbstüberhebung gegen die göttliche Autorität auflehnt, die natürlichen Grenzen überschreitet. Aus diesem Zustand kann ihn nur eine Frau retten, die in völliger Selbstlosigkeit und Unterwürfigkeit bereit ist, sich für den Mann zu opfern. Und nun sehen Sie auch klarer, wie dieses Motiv zusammenpasst mit dem, was ich anhand des Perraultschen Blaubart-Märchens über das schlechte Gewissen, die Ängste und Selbstzweifel des entstehenden Bürgertums gesagt hatte: Der emanzipierte, aufgeklärte Mann wird zum radikalen Grenzüberschreiter. Unterschwellig ahnt er, dass seine Grenzüberschreitung den Charakter eines Verbrechens hat und eines Tages böse bestraft werden könnte. Deshalb kommt in seinem Weltbild der Frau die Rolle derjenigen zu, die Grenzen einhält, keine Selbstüberhebung praktiziert, sondern mit ihrer Selbstlosigkeit die Verbindung zum alten Weltbild aufrechterhält, in welchem sich der Einzelne Mächten unterwirft, von denen er akzeptiert, dass sie größer sind als er selbst. Religiös ausgedrückt: Der Mann fordert durch sein Handeln die Götter heraus, beleidigt sie – die Frau soll sie wieder versöhnen. [Im jüdisch-christlichen Kulturraum wird diese Rollenverteilung zusätzlich dadurch munitioniert, dass für den ersten grenzüberschreitenden Sündenfall der Menschheit Eva verantwortlich gemacht wird – während beispielsweise in der griechischen Mythologie als Ahnherr aller Grenzüberschreiter Prometheus gilt, indem er den Göttern das Feuer stahl.]

Liest man die Döblinsche Erzählung „Der Ritter Blaubart“ von 1911, wird man den Verdacht nicht los, dass auch er das Wagnersche „Holländer-Erlösungsmotiv“ beim Schreiben im Hinterkopf gehabt muss. Sein Blaubart ist ein Baron Paolo di Selvi, der nach langer Weltumseglung an Land geht – doch nur, um eines Nachts an der Küste einem medusenhaften Ungeheuer zu begegnen, das ihn halbtot, verschmutzt, verwirrt und mit

Brandwunden übersät, auf einer Klippe zurück lässt. Kurz nach dem Zwischenfall lässt der Baron an der Stelle, an der er sich mit der Bestie eingelassen hat, ein Schloss errichten und beginnt, junge Frauen zu heiraten – die allesamt auf mysteriöse Weise sterben. Im nahe gelegenen Dorf taucht eines Tages eine gewisse Miss Ilsebill auf, die selbst übers Meer gesegelt ist, weil sie von der Geschichte des verfluchten Barons gehört hat. Ein Bauer erzählt ihr, dass dieser sich einem Untier verschrieben habe, welches nun regelmäßig seine Opfer fordere. Er fügt hinzu: „Wäre nicht bei den Frauen jetzt die Unzucht und Gottlosigkeit so groß, so wäre der arme Ritter längst befreit von dem Tier.“ Und über Ilsebill wird gesagt: „Sie hörte es mit Glück, denn sie wusste es schon lange.“

Ilsebill tut alles, um den Baron kennen zu lernen und tatsächlich zieht sie kurz darauf bei ihm im Schloss ein – allerdings will der Baron sie nicht heiraten, und scheint sich auch sonst nicht mit ihr einlassen zu wollen. Zitat: „Und als sie einmal auf dem Balkon standen, brach sie in ein ungefüges Weinen aus; sie wollte wissen, was es mit ihm sei, sie wollte ihm helfen. Er aber nahm ihre beiden gelbweißen, heißen Hände, legte sie auf seine Stirn, indem er die Worte eines fremden Gebets flüsterte; sie hing an seinem Hals, während er entsetzt bebte und lauter sprach und schrie, was sie nicht verstand.“ Zitat Ende.

In derselben Nacht betritt Ilsebill das verborgene Zimmer im Schloss, in dem sie das Geheimnis des Barons vermutet – anders als seine Vorgänger hatte dieser ihr das Zimmer nicht verboten. Und anders als ihre Vorgängerinnen entdeckt sie in dem Zimmer auch nichts Schreckliches, keine Frauenleichen – sondern ein verlockendes Schlafgemach vor einer Klippe, die in eine Wand eingemauert ist. Natürlich handelt es sich um jene Klippe, auf der dem Baron die Medusa begegnet war. Fortan schleicht Ilsebill sich jede Nacht in dieses Zimmer, um dort zu schlafen – unbeschadet. Die einzige Merkwürdigkeit, unter der sie zu leiden beginnt, sind scharrende Geräusche, die sie nachts wecken.

Eines Tages besucht ein junger Dichter das Schloss. Und Ilsebill verliebt sich sofort. Döblin schreibt: „Sie tanzten zusammen unter Ilsebills letztem Schleier, und die Entfesselte

sprang mit ihm auf den Balkon und lachte mit einmal über das Schloss und den Sumpf und die scharrenden Tiere [...] Mögen alle vorsintflutlichen Drachen ausbrechen und Paolos [des Barons] Glück morden: sie kenne nur ein Tier, das ausbrechen wolle, und das sei sie selber. Sie streckte ihre runden Arme über sich, rief das Meer an, sie wolle wieder fort, sie wolle reisen und wandern und wolle immer lieben und küssen.“

Der Baron lässt Ilsebill ziehen – und küsst sie zum ersten Mal. In diesem Moment bekommt Ilsebill Angst. Sie geht in das Felsenzimmer, um es in Brand zu setzen – doch da bricht die Medusa aus dem Stein heraus und über Ilsebill her. Diese kann sich zunächst zwar retten – am nächsten Morgen, als sie zu ihrem Schiff eilen will, um mit dem Dichter fortzusegeln, löst sie sich jedoch im wahrsten Sinne des Wortes in Luft auf. Eine Springflut lässt das verwunschene Schloss in den Fluten verschwinden – der Baron erscheint noch einmal als schwarzer Reiter. Das letzte, was wir von ihm erfahren, ist, dass er später bei Kämpfen in Mittelamerika gefallen sei.

Ich muss gestehen, dass es mir schwer fällt, diesen Blaubart-Text, der um Triebverzicht und die Angst des Menschen vor der archaischen Gewalt der Sexualität zu kreisen scheint, tatsächlich aufzuschlüsseln. Döblins expressionistische Überhöhung verhindert, dass sich wie bei Perrault eine schlichte „Moral von der Geschichte“ destillieren ließe. Dennoch habe ich ihn in meinen Gang durch die verschiedenen Blaubart-Bearbeitungen aufgenommen, da er deutlich zeigt, wie dramatisch sich der Blaubart-Stoff in den hundert Jahren seit Tieck verändert hat. Und weil in ihm Motive aufscheinen, die den Blick schärfen für das, was uns bei Béla Balázs und Béla Bartók erwartet, die ihre Oper „Herzog Blaubarts Burg“ ebenfalls 1910/11, also zur selben Zeit geschrieben bzw. komponiert haben, zu der Döblin seine Erzählung verfasst hat.

Der Blaubart hat den Charakter des grobschlächtigen Feudal-Bösewichts verloren. Er ist zum dunklen, tragisch-auratischen Helden mutiert, der eine Grenze überschritten hat, die der

Mensch nicht überschreiten soll. Und zum ersten Mal ist Blaubarts Frau eine Frau, die ihn durch ihre Liebe erlösen will. Und daran scheitert.

All dies finden wir auch bei Béla Balázs/Béla Bartók: Gleich zu Beginn erfahren wir, dass Judith (Blaubarts Auserwählte) diesem weder wegen seines Reichtums auf die Burg gefolgt ist – wie es die junge Frau bei Perrault getan hatte – noch wird sie wie die Tiecksche Agnes von reiner Abenteuerlust getrieben. Sondern sie *liebt* Blaubart, hat ihn gegen den Willen von Vater, Mutter und Bruder geheiratet, hat für ihn sogar – siehe Senta im „Fliegenden Holländer“ – den Verlobten verlassen. Die düstere Aura des Mannes hat sie nicht abgeschreckt, im Gegenteil: Offensichtlich vom ersten Moment an fasziniert. Deshalb erschrickt sie auch nur kurz, als sie erkennt, wie dunkel und fensterlos Blaubarts Burg ist, um sogleich zu verkünden: „Deiner Feste kalte Tränen will ich trocken mit meinem Haar. Tote Steine mach ich glühen, mit dem weißen Leibe glühen! Darf ich’s Liebster? Darf ich’s Liebster? Herzog Blaubart! Liebe soll den Fels erwärmen, Wind soll deine Burg durchwehen, Glück zu Gast sein, Sonne scheinen, Glück zu Gast sein, Freude soll die Räume füllen.“

Anders als Senta geht es Judith – zumindest auf den ersten Blick – nicht darum, für Blaubart zu sterben, ist es keine Todessehnsucht, die sie zu ihm hingezogen hat, sondern sie glaubt, durch ihre Lebendigkeit, durch ihre Liebe den düsteren Mann erlösen zu können. Als erste Maßnahme in diesem Erlösungsprogramm fordert sie Blaubart auf, die verschlossenen Türen zu öffnen. In ihrem Drang, seine Burg gründlich lüften zu wollen, ähnelt sie jenen – auch heute noch vorkommenden – Frauen, die zum ersten Mal die Wohnung ihres neuen Liebesobjekts betreten – und feststellen, dass in dieser Junggesellenbude aber schleunigst sauber gemacht werden muss. Doch die dissonante Musik und Blaubarts unheilvolle Ankündigung, dass sein Haus „ihr niemals helle“ werden könne, machen klar, dass hier mehr unter dem Sofa liegt als vergammelte Pizzakartons und schmutzige Socken. In der Tat gibt die erste Tür, die Judith öffnet, gleich den Blick auf Blaubarts Folterkammer frei. In der zweiten sind seine Kriegsgeräte gelagert.

Judith besteht diese ersten Proben – zwar sieht sie das Blut, das überall an den Waffen klebt, erkennt, wie „gewaltig grausam“ ihr Blaubart ist, schreckt jedoch nicht vor ihrem neuen Gatten zurück. Im Gegenteil. Sie begrüßt das Licht, das nun in die Burg zu fallen beginnt. Und, so darf man vermuten, sie genießt die Macht, die sie über Blaubart zu gewinnen scheint. Blaubart selbst spürt, wie Judiths Vordringen in sein Inneres, zu seinen streng gehüteten Geheimnissen, ihn erschüttert – und bei aller Gewalttätigkeit gleichzeitig befreit. Er singt: „Meiner Feste Grund erzittert, aufsteh’n Türen alter Kerker. Judith! Judith! Kühl und süß ist’s, wenn die offenen Wunden bluten.“

War die Übergabe der Schlüssel samt der Ermahnung, alles öffnen zu dürfen außer der verbotenen Kammer, bei Perrault und bei Tieck noch eine vergleichsweise schlichte „Gehorsamsprüfung“, wird sie bei Balázs/Bartók zum eigentlichen Kern des Werks, zu einem wechselvollen Ringen zwischen Judith und Blaubart, bei dem es letztlich weniger darum geht, ob Judith ihrem Blaubart gehorcht – sondern darum, wie viel „Türöffnen“ ihrer beider Liebe verkraften kann. Warum sonst sollte Blaubart Judith nach den ersten beiden Türöffnungen ermahnen: „Achte *unser*, Judith, achte!“ So hätte kein Perraultscher und kein Tieckscher Blaubart mit seiner Gattin gesprochen. Und tatsächlich ist der Balázs-/Bartóksche Blaubart erstaunlich schnell bereit, Judith weitere Schlüssel auszuhändigen, nachdem er gesehen hat, dass die Öffnung der ersten beiden Türen weder sie noch ihn hat zusammenbrechen lassen. Auch er scheint mittlerweile wenigstens die vage Hoffnung zu haben, dass ihre Liebe Bestand haben, ihn von den Dämonen, die er in sich verschlossen hat, befreien kann.

Tür um Tür erkundet Judith unter den Augen von Blaubart dessen Reich, entdeckt seine fabelhaften Schätze, seinen Zaubergarten und seine unendlichen Ländereien – ist hingerissen von der Pracht und sieht gleichzeitig das Blut, das davon kündigt, auf welche Weise diese Reichtümer erwirtschaftet wurden. Ihrer Liebe zu Blaubart tun auch diese Entdeckungen keinen Abbruch – und lauscht man der Musik, scheint Blaubart selbst von dieser neuen Liebe hingerissen, die trotz aller Schrecken, die seine Vergangenheit zu bieten hat, zu ihm steht.

Liest man jedoch den Text, ist deutlich, dass Blaubart diesem „Frieden“ nicht traut.

Leitmotivisch kehren seine Warnungen an Judith wieder: „Alles schaue, frage nimmer! [...]

Küss mich, Judith, frag nicht! [...] Lieb mich, Judith, frag nicht!“

Diese übersteigerte Angst, von der Frau „befragt“ zu werden, teilt der Balázs-Bartóksche Blaubart mit einer weiteren prominenten Figur aus dem Wagnerschen Heldenkosmos: Mit Lohengrin. Sie alle werden die berühmten Verse schon einmal gehört haben, die der anonyme Schwanenritter zu Elsa von Brabant sagt, bevor er bereit ist, sie zu heiraten und aus der Intrige zu retten, deren Opfer sie geworden ist:

„Nie sollst du mich befragen,  
noch Wissens Sorge tragen,  
woher ich kam der Fahrt,  
noch wie mein' Nam' und Art!“

Anders als die Judith bei Bartók, die zu keiner Zeit ernsthaft die Absicht äußert, ihren Blaubart in Ruhe zu lassen, verspricht Elsa ihrem Lohengrin, ihn unhinterfragt zu lieben. Und dennoch scheitern beide Frauen auf nahezu identische Weise: Als im „Lohengrin“ die gedemütigte Intrigantin Ortrud versucht, Elsa einzuflüstern, sie müsse ihren Frischvermählten ausfragen, sicher habe er ein dunkles Geheimnis – kann Elsa der Versuchung noch irgendwie widerstehen. Doch in ihrer Hochzeitsnacht, als Lohengrin andeutet, dass er keinem „dunklen“ Hintergrund entflohen ist, sondern dass es „Glanz und Wonne“ seien, die er zurückgelassen hat, wird Elsa von der Sorge übermannt, Lohengrin nicht halten zu können. Sie deutet seine Worte so, dass es dort, wo er herkommt, eine viele strahlendere Frau gibt, als sie selbst es ist – und dass es nur eine Frage der Zeit sein wird, bis Lohengrin zu dieser Frau zurückkehrt.

Und so bricht Elsa ihr Versprechen, indem sie Lohengrin nun doch befragt. Und er offenbart ihr, dass er ein Gralritter ist. Der sie nun verlassen muss, da seine Identität bekannt ist. Elsas Drang zu fragen, kostet sie ihre Liebe – und in einem Liebestodartigen Schluss auch das Leben.

Ganz ähnlich braut sich das finale Unheil in Balázs' und Bartóks „Blaubart“ zusammen: Mitten im zentralen Liebesduett der Oper will Judith wissen: „Sag mir, Blaubart, sag mir eines, wen hast du vor mir besessen?“ Und als Blaubart ihr mit einem seiner üblichen „Judith, frag nicht!“ antwortet, hakt sie nach: „Waren die andern Frauen lieber als ich? Schöner als ich? Sag doch, sag doch, Herzog Blaubart!“

So nötigt sie Blaubart, auch noch die allerletzte Kammer zu öffnen – aus der tatsächlich Blaubarts frühere Frauen, gespenstisch, schön, herausprozessiert kommen. Und die zuvor so entschieden, selbstbewusst handelnde Judith steht plötzlich gebrochen neben diesen Frauen, weil sie zu erkennen glaubt: „Wie sie schön sind, wie sie reich sind, ach, wie arm bin ich dagegen.“ Jeden einzelnen Auftritt kommentiert sie mit: „Nie kann ich mich mit ihr vergleichen.“

Blaubart legt ihr schließlich das kostbarste Gewand an, erklärt Judith, dass sie „schönste“, die „allerschönste“ seiner Frauen gewesen sei – und sperrt sie zusammen mit ihren Vorgängerinnen in die letzte Kammer zurück. Auch die anderen Türen, die Judith geöffnet hatte, schließen sich wieder, und Blaubart kann nur noch feststellen: „Nacht bleibt es nun ewig, ewig, ewig ... ewig ...“

Judiths Versuch, Blaubart aus seiner Finsternis zu befreien, und Judith selbst scheitern also nicht an ihrer Neugier, an ihrem Ungehorsam per se. Der Balázs-Bartóksche Blaubart ist „modern“ genug, um zu erkennen, dass das Judithsche In-ihn-Dringen durchaus Befreiendes hat. Die fatale Grenze überschreitet Judith erst, indem sie fordert: „Ich will nicht, dass auch nur *eine* deiner Türen mir verschlossen.“ Überspitzt könnte man sagen: So wie der Mann erst Ruhe gibt, wenn er die Welt zerlegt hat – gibt die Frau erst Ruhe, wenn sie den Mann zerlegt hat. Und so wie das kriegerisch-forsche Alle-Grenzen-Niederreißen des Mannes letztlich zur Vernichtung führt, wohnt auch dem weiblichen Den-Mann-restlos-erforschen-Wollen zerstörerische Kraft inne.

Oberflächlich betrachtet, mag man Judiths und Elsas Drang, in den letzten Winkel der Psyche, der Geschichte ihres Geliebten vordringen zu wollen, als „die berüchtigte weibliche Neugier“ abtun. Wagner, Balázs und Bartók haben jedoch scharf erkannt, dass hinter dieser „Neugier“ eine machtvolle Angst steht: der weibliche Minderwertigkeitskomplex, hässlicher, wertloser, unattraktiver zu sein als die anderen Frauen, die im Leben des Geliebten eine Rolle gespielt haben und immer noch spielen mögen. Das Motiv der „weiblichen Treue/Untreue“, das im Tieckschen „Blaubart“ und auch im „Fliegenden Holländer“ die zentrale Rolle spielt, erfährt in „Lohengrin“ ebenso wie im Balázs-/Bartókschen „Blaubart“ eine fast paradoxe Umdeutung: Hier wird den Frauen nicht *ihre* Untreue zum Verhängnis, bzw. die übersteigerte Sorge der Männer, ihre Frauen könnten sie betrügen – hier wird den Frauen zum Verhängnis, dass sie den Gedanken nicht ertragen können, nicht die einzige zu sein, die der Mann liebt, sprich: Ihnen wird die Untreue des Mannes, ihr eigener überzogener Begriff von der einzigen, der absoluten Liebe, zum Verhängnis.

Weitere hundert Jahre später, in Dea Lohers Theaterstück von 1998 „Blaubart – Hoffnung der Frauen“, scheitern die Protagonistinnen gleich reihenweise an ihrer Sehnsucht nach der übergroßen, der maßlosen Liebe. Lohers Blaubart heißt mit Vornamen Heinrich und ist ein etwas introvertierter Damenschuhverkäufer, der offensichtlich keine großen Erfahrungen mit der Liebe, mit den Frauen, hat. Gleich in der ersten Szene begegnet ihm Julia, eine junge Frau, die an ihrem 18. Geburtstag einsam Eis schleckend auf einer Parkbank sitzt. Heinrich Blaubart und Julia kommen ins Gespräch und in einer grotesken Beschleunigung treibt Loher das Paar nach nur wenigen Sätzen in folgenden Dialog hinein:

Julia: „Ich liebe dich.“

Heinrich: „Ich liebe dich auch.“

Julia: „Ich liebe dich über die Maßen.“

Heinrich: „Ich liebe dich auch.“

Julia: „Ich liebe dich über die Maßen.“

Heinrich: „Ich liebe dich ja auch.“

Julia: „Über die Maßen.“

Julia steigert sich immer mehr in ihren Liebe-über-die-Maßen-Rausch hinein, Heinrich will sie zurückhalten, doch sie zieht ein Fläschchen mit Gift hervor und trinkt es. Um ihm zu beweisen, dass sie ihn tatsächlich „über die Maßen“ liebt. Heinrich bleibt ratlos zurück.

So beginnt also bei Dea Loher die Karriere des großen Frauenmörders. Und Julia bleibt in dem Stück nicht die einzige, die den an und für sich banalen Heinrich Blaubart in die Rolle des Serienmörders hineinzwängt – weil sie selbst mit ihrer Existenz nichts anzufangen weiß.

Eine Christiane, die Mann und Kinder verlassen hat, bedrängt ihn später im Stück: „Ich möchte nie mehr zur Ruhe kommen, nie mehr, ich möchte mich nie mehr langweilen müssen, ich möchte nie mehr abends fernsehen, ich möchte einen Mann, der ein gesuchter Schwerverbrecher ist und mit ihm quer durch Europa fliehen, ich möchte in Tanger an Land gehen und bei Sonnenuntergang die Ärsche der kleinen Jungen küssen -“

Heinrich: „Reizen Sie mich nicht.“

Christiane: „Ich möchte mich nicht mehr verlieben, ich möchte nicht mehr heiraten, ich möchte den Mann treffen, der mein Herz in schäumender rücksichtsloser Leidenschaft zerreißt, der mein Innerstes nach außen kehrt, der sich nimmt, ohne zu fragen.“

Blaubart tut ihr den Gefallen und schleudert ihren Kopf an die Wand, bis sie tot ist. Der weibliche Versuch, die eigene Leere mit der Hingabe an einen zu füllen, der seinerseits aus Ennui alle Zivilisationsgrenzen überschritten hat, kann nur tödlich enden. Dies führt uns Dea Loher noch radikaler vor Augen als Balázs und Bartók. Dennoch verfolgen beide Bearbeitungen dasselbe unausgesprochene Motiv: Auf dem Grunde seines Herzens sucht Blaubart eine Frau, die genug Stärke, genug Selbst besitzt, sich seinem Unterwerfungswillen entgegenzustellen. Nicht ihr Ungehorsam besiegelt das Schicksal der Frauen – sondern ihre Schwäche. In dem Moment, in dem sie die alte weibliche Unterwürfigkeit, den alten

weiblichen Minderwertigkeitskomplex hervorkehren, in dem sie sich selbst zum Opfer machen, macht auch Blaubart sie zu seinem Opfer.

Gut zehn Jahre vor Balázs und Bartók hat Maurice Maeterlinck den Gedanken durchgespielt, was mit Blaubart geschieht, wenn er einmal tatsächlich an eine Frau gerät, die ihm zwar nicht ihre Liebe, aber jeglichen Gehorsam, jegliche Unterwürfigkeit konsequent bis zum Schluss verweigert. Im Original heißt sein Singspiel „Ariane et Barbe-Bleue“, was ein völlig angemessener Titel ist, denn im Zentrum der Handlung steht ganz klar Ariane, während Blaubart lediglich als passive Nebenfigur erscheint. Dem munteren Übersetzer war diese Umwertung offensichtlich nicht ganz geheuer, weshalb das Drama im Deutschen den Titel „Blaubart und Ariane“ trägt. Aber das nur am Rande.

Ariane ist eine furchtlose, im besten Sinne: Emanzipierte Frau. Auch wenn uns ihre Vorgeschichte im Drama nicht wirklich erzählt wird, ist zu ahnen, dass sie sich bereits mit zahlreichen, pardon: Weicheiern, gelangweilt hat – und nun hofft, in dem berüchtigten, Frauen verschleißenden Blaubart ein ebenbürtiges Gegenüber zu finden. Kaum auf dem Schloss angekommen, macht sich die Grenzüberschreiterin auf die Suche nach der verbotenen Tür, von der sie so viel gehört hat. Ihre Amme, mit der sie zusammen reist, versucht sie, daran zu hindern, aber Ariane erklärt ihr:

„Ich muss zunächst ungehorsam sein; das ist die erste Pflicht, sobald er befiehlt und droht, statt zu erklären ... Ich will die verbotene Tür öffnen ... Alles, was erlaubt ist, wird uns nichts lehren.“

Blaubart kommt in jenem Moment hinzu, in dem Ariane die verbotene Tür geöffnet hat. Sein Kommentar: „Auch du ...“

Ariane: „Ich vor allen.“

Blaubart: „Ich hielt dich für stärker und klüger als deine Schwestern ...“

Ariane: „Wie lange haben sie das Verbot befolgt?“

Blaubart: „Die eine wenige Tage, die andere ein paar Monate, die letzte ein Jahr ...“

Ariane: „Die hättet Ihr allein bestrafen müssen.“

Blaubart: „Es war wenig genug, was ich verlangte ...“

Ariane: „Ihr verlangtet mehr von ihnen, als Ihr gabet.“

Ariane ist die erste Frau – sowohl in diesem Werk, als auch in allen anderen Bearbeitungen des Stoffes –, die es wagt, Blaubart daran zu erinnern, dass in einer Beziehung so etwas wie Wechselseitigkeit herrschen sollte. Sie verweigert ihm die Unterwürfigkeit, und nicht nur das: gleich zweimal im Drama wird sie zu seiner Retterin, indem sie sich dem tobenden Mob, der Blaubart lynchen will, entgegenstellt und erklärt, sie habe die Situation im Griff. Nach der ersten Rettung Blaubarts durch Ariane lautet die Maeterlincksche Regieanweisung: „Ariane drängt die Bauern sanft zurück [...] während Blaubart mit gesenkten Blicken dasteht und die Spitze seines Schwertes betrachtet.“ Selten dürfte man auf dem Theater einen kastrierteren Blaubart gesehen haben.

Um diejenige zu „bestrafen“, über die er so wenig Macht hat, sperrt Blaubart auch Ariane in das Verließ hinter der verbotenen Tür, in das er seine früheren Frauen gesperrt hat und in welchem diese eine Schattenexistenz führen. Doch Ariane empfindet weder Furcht, noch fühlt sie sich durch die Vorgängerinnen herabgesetzt, im Gegenteil: Sie preist die Schönheit der anderen Frauen und macht sich zur Anführerin ihres Befreiungsversuchs.

So zugewandt sie den „Schwestern“ ist, kann sie allerdings eins nicht verstehen. „Was ist denn das?“, fragt sie: „Lebt ihr immer so in Furcht und Schrecken?“ Und kurz darauf stellt sie fest: „Meine armen, armen Schwestern! Warum wollt ihr denn befreit sein, wenn ihr die Finsternis [sprich: Gefangenschaft] so liebt?“ Tatsächlich gelingt es Ariane, sich und die anderen aus dem Verließ zu befreien – allerdings scheitern sie bei dem Versuch, auch Blaubarts Burg zu verlassen. Blaubart selbst ist verschwunden. Arianes luzider Verdacht: „Er ist fortgegangen, vielleicht zum ersten Mal erschüttert ...“ Doch sie ahnt, dass er zurückkommen wird, und hilft deshalb den anderen Frauen dabei, sich herauszuputzen – doch

nicht etwa, indem sie ihnen noch reichere Kleider anlegt – sondern indem sie die Frauen ermahnt, ihre natürliche Schönheit nicht künstlich zu verstellen.

Nur am Rande sei erwähnt, dass Balázs/Bartók, die das Maeterlincksche Blaubart-Drama nachweislich kannten, dieses Motiv komplett umgedreht haben – indem in ihrer Oper am Schluss Blaubart seine Judith gewissermaßen unter kostbaren Kleidern erstickt, bevor er sie in die Kammer schickt.

Arianes Ahnung, dass Blaubart zurückkehren wird – und ihre Rechnung, dass er der Schönheit der Frauen nicht widerstehen können, gehen auf. Allerdings gelingt es den Bauern, Blaubart anzugreifen, bevor dieser sich in seinem Schloss in Sicherheit bringen kann. Zum zweiten Mal ist es Ariane, die ihn aus der Not rettet: Wie ein Beutetier legen die Bauern ihr den verwundeten, gefesselten Blaubart vor die Füße. Die anderen, verängstigten Frauen warnen Ariane, Blaubart zu befreien, doch diese weiß, dass von Blaubart nichts mehr zu befürchten ist: Freiwillig hat er sich den blauen Bart abrasiert. Und so schneidet Ariane die Stricke durch und gibt dem Gezähmten einen letzten Kuss. Als die anderen Frauen sehen, dass Blaubart tatsächlich der Stachel gezogen zu sein scheint, trauen sie sich an ihn heran. Und beginnen sogleich, ihn krankenschwesterlich zu umglucken. Eine nach der anderen fragt Ariane die „Schwestern“, ob sie das Schloss nicht gemeinsam mit ihr verlassen wollen. Und eine nach der anderen gesteht drucksend, dass sie doch lieber bei Blaubart bleiben würde. Also zieht Ariane – mit ihrer Amme – allein davon.

Bei Maeterlinck erleben wir die einzige Frau, die aus eigener Kraft die Begegnung mit Blaubart überlebt. Allerdings scheitert auch sie mit ihrer Hoffnung, in diesem Blaubart einen ebenbürtigen Partner bzw. Gegner zu finden. Im Angesicht ihrer Stärke erweist sich Blaubart als Schwächling. Der Schluss, dass er mit sieben gluckenden Frauen zurückbleiben muss, während sich die einzige, die ihm jemals auf Augenhöhe begegnet ist, enttäuscht von ihm abwendet – dieser Schluss darf getrost als Höchststrafe betrachtet werden.

Nicht nur Ariane, auch wir müssen die Reise in Blaubarts Reich jetzt beenden. Manche Türen, hinter denen sich weitere Blaubärte verborgen hätten, seien sie von Max Frisch oder von Peter Rühmkorf erdichtet, blieben bei diesem Rundgang verschlossen. Ich hoffe, es ist mir dennoch gelungen, ein wenig Licht in die Frage zu bringen, warum wir diesen Blaubart so fürchten – und lieben zugleich.

„Hier sind wir bei dem Antipoden der Vernunft“, schreibt Georges Bataille in seiner Abhandlung über Gilles de Rais. In den frühesten Bearbeitungen des Blaubart scheint dieser Antipode (wie der schreckliche Marschall) aus einer feudal-monströsen Welt zu stammen, der alle bürgerlich-rationalen Werte fremd sind. In den späteren Bearbeitungen hingegen verwandelt sich der Blaubart in einen gefallenen Engel, der selbst der bürgerlichen Welt entstammt, der dem Sog der dunkel-archaischen Seite jedoch nicht widerstehen konnte, den Neugier, Selbstüberhebung und Ungehorsam dazu getrieben haben, sich aus der Bürgerlichkeit in die Barbarei zu verabschieden. Spätestens im 18. Jahrhundert wird der Blaubart zum Drama des Mannes, der aus allen übergeordneten Sinn-, Vernunft- und Autoritätszusammenhängen ausgebrochen ist. In diesem Kosmos kommt der Frau die Rolle zu, eben diesen Ausbruch nicht zu wagen. In dem Maße, in dem der Mann alles in Frage stellt, alles in Zweifel zieht, sucht er eine Frau, die vorbehaltlos zu ihm steht. In einer Welt voll Treibsand und Abgründe soll die Liebe zum archimedischen Punkt werden. Doch der Frau wiederum gelingt es nicht, die Fragen, den Zweifel aus ihrer Liebe herauszuhalten: Wie sollte es auch, wenn „die Liebe“ ihr einziges Betätigungs- und Selbstbestätigungsfeld ist, ihr ganzes Selbstbewusstsein daraus resultiert, geliebt zu werden.

Jeder wache Geist, der im ebenso stützenden wie einschränkenden Korsett der Zivilisation lebt, verspürt die Sehnsucht nach dem Anderen der Zivilisation, dem Abgrund. Deshalb ist der Blaubart Schreckens- und Sehnsuchtsfigur in einem. Die klassische männliche Form, diese Sehnsucht auszuleben, besteht in der Grenzüberschreitung, im Faustischen Drang, ins Innerste der Welt vordringen zu wollen. Die klassische weibliche Form besteht darin, sich in

diese Grenzüberschreiter zu verlieben, ins Innerste der Fausts vordringen zu wollen. Wie wir gesehen haben, ergänzt sich beides nur scheinbar zur großen Erlösungapotheose – in Wahrheit endet es für beide Seiten in Ernüchterung und Tod.

Die Aufklärung hat dem Menschen die Waffe des Selbstbewusstseins, des Zweifels, der Neugier, des Ungehorsams an die Hand gegeben. Wie kann er verhindern, dass diese Waffen zu Werkzeugen der Barbarei werden? Die Hoffnung, die Frauen könnten die „Dialektik der Aufklärung“ verhindern, indem sie sich in quasireligiöser „Treu und Unterwürfigkeit“ übten, hat sich als trügerisch erwiesen.

Die Aufklärung hat dem Menschen außerdem die Freiheit geschenkt – und ihn zugleich einsam gemacht, indem sie ihn aus allen übergeordneten Zusammenhängen herausgelöst und ihn zum Individuum – zum Unteilbaren – gemacht hat. Wie können sich die solchermaßen vereinzelt Individuen begegnen, wenn selbst die klassische weiblich Hingabe in letzter Instanz nicht zur erlösenden Verschmelzung, sondern „bestenfalls“ zum gemeinsamen Liebestod führt? Wie können Mann und Frau in der Liebe einander „erschüttern“, ohne sich in Schutt und Asche zu legen? Muss das Spiel tatsächlich immer damit enden, dass die Stärke des einen die Schwäche des anderen ist und umgekehrt?

Doch spätestens mit dieser Frage beginnen wir, uns von jenem Stoff, aus dem die Dramen, Tragödien sind zu entfernen – und uns ins Reich der „Lebenshilfe“ zu begeben. Weshalb ich es vorziehe, meinen Vortrag an dieser Stelle zu beenden und all diese Fragen Ihrem eigenen Verstand, Ihrem eigenen Herzen zu überlassen.

Besten Dank.

(c) Thea Dorn, 2008