

Blaubart und Pygmalion?

Zur Refiguration des mörderischen Märchens im deutschsprachigen Realismus

Blaubart und Pygmalion haben auf den ersten Blick wenig gemein: Während der eine dem französischen Kunstmärchen entstammt, kommt der andere aus der Antike, genauer den Ovidischen *Metamorphosen*; der eine tötet, der andere belebt. Doch gibt es auch Gemeinsamkeiten wie beispielsweise die Misogynie: Während Blaubart sich grundsätzlich am weiblichen, d.h. neugierigen und ungehorsamen, Geschlecht rächt, wendet sich im *Liber decimus* Pygmalion angewidert von den verworfenen ‚realen‘ Frauen ab, den Propoetiden, die zur Strafe versteinert werden, um sich seiner eigenen Kunstfigur in Liebe zuzuwenden¹. Auch kennzeichnet beide Figuren eine Problematisierung von Genealogie; Pygmalions künstliche Familiengenealogie endet in zweiter Generation im Inzest – Myrrha verführt im Dunkeln ihren Vaters Cinyras und wird als Schwangere zur Strafe als Myrrhenbaum in ein Reich zwischen Leben und Tod verbannt. Blaubart produziert keine Nachkommen, sondern Tote, und das seriell. Der für meinen Beitrag wichtigste Zusammenhang aber ist der Bezug zur Kunst; beide Figuren wurden in den Zusammenhang von Kunstproduktion gesetzt; während das Generationsprinzip des Pygmalion die Verlebendigung eines (weiblich kodierten) Kunstwerks in ganzheitlicher (und meist antikisierter) Gestalt impliziert, kann Blaubarts Blutkammer, in der er seine gesammelten Leichen aufbewahrt, auch als musealer Raum begriffen werden; die toten (manches Mal auch zerstückelten) Körper erweisen sich dann als ‚Ausstellungsstücke‘ seiner Kunst zu töten². Es soll im folgenden gezeigt werden, inwiefern Elemente beider Figuren in *Blaubart*-Erzählungen der deutschsprachigen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, des sogenannten

¹ Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers./Hg. Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, 525 ff. (lib. 10, V. 220 ff.)

² Zum Motivkomplex „Blaubart“ siehe mit weiterführenden Literaturhinweisen: Davies, Mererid Puw: *The Tale of Bluebeard in German Literature. From the Eighteenth Century to the Present*. Oxford 2001; Wertheimer, Jürgen: *Don Juan und Blaubart: Erotische Serientäter in der Literatur*. München 1999; Suhrbier, Hartwig: *Blaubart – Leitbild und Leidfigur*. In: ders.: *Blaubarts Geheimnis*. Frankfurt am Main/Berlin 1987, 11–79. Speziell zur Märchengattung: Menninghaus, Winfried: *Lob des Unsinnigen. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt am Main 1995; Tatar, Maria: *Von Blaubärten und Rotkäppchen. Grimms grimmige Märchen – psychoanalytisch gedeutet*. München 1995; zu feministischen Aspekten der *Blaubart*-Erzählungen siehe Hermansson, Casie: *Reading feminist intertextuality through Bluebeard stories*. Lewiston/Queenston/Lampeter 2001.

bürgerlichen Realismus, miteinander verwoben und gegeneinander ausgespielt werden, um das eigene Kunstverständnis zu profilieren.

1. Schreiben zwischen Blaubart und Pygmalion

Schon Ludwig Tiecks Roman *Die sieben Weiber des Blaubart* [1797] rückt im Vorwort die Wahl für eine mörderische Hauptfigur in die Nähe der schriftstellerischen Arbeit; getötet werden muß und zwar in pädagogischer Absicht, dient doch das damit angestellte ‚Opferfest‘ dazu, „den Leser zu bessern“:

„Ich mache nun den Übergang zu gegenwärtiger Geschichte. Der Leser wird schon merken, daß Viel darin umkömmt, und die Personen thun mir schon jetzt im Voraus mehr leid, als ihm, aber es ist nicht zu ändern, denn es ist nichts weiter, als ein großes Opferfest, das angestellt wird, um den Leser zu bessern. [...] Ich muß fast lachen, wenn ich daran denke, wie die Charaktere, die nun auftreten werden, sich im Anfang nichts weniger vermuthen, als daß man sie umbringen wird; aber warum sind auch Leser und Leserinnen so schlimm, daß man sich solche Executionen vorzunehmen genöthigt sieht?“³

Der Verdacht liegt nahe, daß es sich hierbei um die Ironisierung eines aufklärerischen Literaturverständnisses handelt, welches dem Horazschen ‚delectare et prodesse‘ verpflichtet ist. Schnell findet sich auch der Inbegriff dieser Literaturauffassung: Es ist Friedrich Nicolai, der nicht müde wurde, mit seiner Allgemeinen Deutschen Bibliothek dieses Programm einzufordern⁴. Mit Blick allerdings auf den weiteren Verlauf der Literaturgeschichte und auf Tiecks eigene Literaturproduktion wie beispielsweise *Franz Sternbalds Wanderungen* oder *William Lovell* muß die hier kritisierte mörderische Anlage der aufklärerisch gesinnten Literatur auch und gerade für die sogenannte ‚autonome Literatur‘ in Anschlag gebracht werden, so häufig und so schön wie hier gestorben wird⁵.

Der Protagonist in Tiecks *Die sieben Weiber des Blaubart*, Peter Berner, erfährt in der Kammer, in der traditionell seine ermordeten Frauen zu finden sind, die Verlebendigung eines Kunstwerks (was ihn strukturell in die Nähe Pygmalions rückt). Figuren treten aus einem Wandteppich heraus und führen, wie Arno Schmidt das nannte, ein „*Wunder von Sinnlosigkeit*“⁶ auf. Zwar erfährt Blaubart diese Wunder,

³ Tieck, Ludwig: *Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte*. In: ders.: *Schriften*. 9: Arabesken. Berlin 1828, 81–242, hier 94.

⁴ Zu einer Bestandsaufnahme von Nicolais Schaffen aus historischer Perspektive siehe Falk, Rainer/Kosenina, Alexander (Hgg.): *Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung*. Hannover 2008.

⁵ Zur weiblichen Kodierung des Todes siehe Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

⁶ Schmidt, Arno: ‚Funfzehn‘. Vom Wunderkind der Sinnlosigkeit. In: ders.: *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze*. 2: Johannes von Müller, Karl Philipp Moritz, August Heinrich Julius Lafontaine, Wilhelm Friedrich von Meyern, Ludwig Tieck. Zürich 1988, 139–186, hier 163 (Hervorhebung im Text).

er begehrt aber – soviel ist sicher – derartigen Zauber nicht; vielmehr fürchtet er, daß die Tapeten durch solchen Mumpitz ausbleichen würden⁷.

Doch Tiecks Roman gibt der Verbindung von Schriftstellerei und mörderischem Blaubart eine weitere Wendung, denn er spricht der Literatur des Zusammenhangs ihre Lebensnähe ab:

„Lieber Leser, Du sprichst so viel von der Einheit, vom Zusammenhange in den Büchern, greife einmal in Deinen Busen, und frage Dich selber; am Ende lebst Du ganz so, oder noch schlimmer, als ich schreibe. Bei tausend Menschen, die zugleich christliche und geschmackvolle Leser sind, nehme ich in ihrem Lebenslaufe lauter abgerissene Fragmente wahr, keine Ruhepunkte, aber doch einen ewigen Stillstand, keine lebendige Fortschreitung der Handlung, obgleich viel Bewegung und hin und wieder Laufens, kein Interesse, obgleich ängstliche Verwicklung, keine Originalität, aber wohl gesuchte Seltsamkeit, keine Empfindung, sondern Schwulst oder Reminiscenzen aus Dichtern [...]“⁸

Einerseits imitiert also das Leben schlechte Literatur. Es befindet sich somit im Gegensatz zu den guten Büchern, die einen ‚trefflichen und dauerhaften Zusammenhang‘ besitzen. Andererseits, und das wäre der Umkehrschluß, besteht ein Buch nach dem Leben ‚aus ewigem Stillstand‘, ‚ängstlicher Verwicklung‘, mangelnder Originalität, d.h. es gleicht wiederum selbst (schlechten) literarischen Texten. Gemeinsam haben die Blaubart-Figur und der Dichter nach dem Leben im Tieckschen Sinne das Produzieren von ‚abgerissenen Fragmenten‘.

Nun ist die von Tieck dergestalt ironisierte Literatur des Zusammenhangs mit ihrem Anspruch, Literatur und Leben zu vereinen, nicht dem Untergang geweiht, wie man vielleicht aus der Verspottung Nicolais durch die Klassiker und Romantiker meinen könnte⁹. Vielmehr feiert diese ihre Renaissance im deutschsprachigen Raum ab 1850 mit dem sogenannten Bürgerlichen Realismus. Programmatisch wird hier die Arbeit des Schriftstellers in die Nähe Pygmalions gerückt. So beschreibt beispielsweise Fontane diese in Anlehnung an Goethe als ‚Griff ins volle Menschenleben‘. Die Hand aber, die diesen Griff tut, „muß eine künstlerische sein. Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen

⁷ Tieck (wie Anm. 3) 173: „Wenn das noch öfter vorkömmt, so verderben mir die ganzen Tapeten.“ Zu Tiecks Roman siehe wegweisend Menninghaus (wie Anm. 2) 92–190. Zur Poetik der Zerstückelung siehe auch Keck, Annette: Buchstäbliche Anatomien. Vom Lesen und Schreiben des Menschen – Literaturgeschichten der Moderne. Würzburg 2007, 191–209.

⁸ Tieck (wie Anm. 3) 220.

⁹ Albrecht, Wolfgang: Das Angenehme und das Nützliche. Fallstudien zur literarischen Spätaufklärung in Deutschland. Tübingen 1997, besonders 233–297: Berliner Spätaufklärung offensiv. Friedrich Nicolais Kontroverse mit den Klassikern und Frühromantikern (1796–1802).

Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken.“¹⁰

Die künstlerische Arbeit des so konzipierten Realisten erweist sich als Gestaltung und Belebung des Marmors, der aus dem Steinbruch der Realität geschlagen worden und *dadurch* zum Leben erweckt worden ist; auf die Frage, inwiefern die Realität nicht schon Leben ist (und die künstlerisch belebende Hand benötige) gibt Fontane eine Antwort, die in diametralem Gegensatz zu Tiecks Ausführungen steht:

„Das wird der beste Roman sein, dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebensperiode nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren. [...] Also noch einmal: darauf kommt es an, daß wir in den Stunden, die wir einem Buch widmen, das Gefühl haben, unser wirkliches Leben fortzusetzen, und daß zwischen dem erlebten und erdichteten Leben kein Unterschied ist, als der jener Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung und infolge davon jener Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist.“¹¹

Gegen abgerissene Fragmente, Schwulst und Reminiszenzen aus Dichtern steht das literarisierte Leben in intensivierter Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung; Aufgabe der Dichtung und Leistung des Dichters ist es, genau jene Zusammenhänge zur Darstellung zu bringen, die den nicht künstlerisch begabten Menschen entgehen. Zu dieser Literaturauffassung gehört auch, daß in der deutschsprachigen Literatur des bürgerlichen Realismus der (pädagogische) Pygmalion seine fröhlichen Urständ feiert, so bei Immermann, Auerbach und Keller¹². Neben den klassischen Topoi, der Verwechslung von Kunst und Leben, dem Wechselspiel von weißer und roter Gesichtsfarbe, sprich dem Erröten als Zeichen der Verlebendigung, wird dort Kommunikation als Animation verstanden, im Sinne der ‚Bildung‘ eines Gegenübers. Diese Belebungsfigur wird über die Differenz der Geschlechter gesichert: Den männlichen künstlerischen Anstrengungen steht das natürlich-weibliche Objekt gegenüber; die Kunst ist, es in seiner Schönheit zur Geltung zu bringen¹³.

Allerdings können die pygmalionischen Bildungsbestrebungen scheitern; auch die Verkehrung ist möglich: So kann die lebendige Röte im Gesicht und das eifrige

¹⁰ Fontane, Theodor: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848 [1853]. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. Walter Keitel u.a. Abt. 3, Bd. 1: Aufsätze und Aufzeichnungen. Hg. Jürgen Kolbe. München 1969, 236–260, hier 241.

¹¹ Ders.: Paul Lindau: „Der Zug nach Westen“ [Rezension, 1886, Fassung aus dem Nachlaß]. Ebd., 568–570, hier 568f.

¹² Pöschl, Holger: „Erotische Pädagogik“ oder Die „liebevoll bildende“ Hand des Mannes. Der Pygmalion-Stoff als poetisches Modell der Geschlechterbeziehung im 19. Jahrhundert: Immermann, Keller, Shaw. Marburg 1999.

¹³ Zu Pygmalion allgemein siehe Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hgg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Literatur. Freiburg im Breisgau 1997; zu den Topoi siehe insbesondere Neumann, Gerhard: Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘. Ebd., 555–591.

Gespräch auch in ein tödliches Schweigen und in ‚tödliche Blässe‘ umschlagen, wie beispielsweise in der Regine-Erzählung aus Gottfried Kellers *Sinngedicht* (1881). Hier wird Regine, eine Magd, von dem wohlhabenden deutschstämmigen Amerikaner Erwin als Urbild deutscher Weiblichkeit begehrt. Ihre ‚Mängel‘ in Wissen und Betragen werden so lange mit Literatur und Wissenschaft gefüllt, bis sie schlußendlich, aus Angst, ihm Schande zu bereiten, verstummt und ihrem Leben ein Ende setzt. Erwin findet die Leiche Regines hinter einem Vorhang an der Vorhangsstange aufgehängt: „Sie hatte“, so heißt es bei Keller „sich eine der starken seidenen Ziehsehnüre, die mit Quasten endigten, um den Hals geschlungen“¹⁴. Dieses Todesbild entbehrt nicht der Dramatik, insofern über die Vorhänge eine Rahmung der schönen Leiche stattfindet. Der Tod wird durch die Hand eines ‚Künstlers‘ verursacht, dem es nicht an der individuellen Einzigartigkeit Regines gelegen ist, sondern an der Selbstverwirklichung in der Herstellung des perfekten Bildes. Dieses jedoch bedeutet letzten Endes Mortifikation¹⁵. Dieser Wunsch nach Kontrolle und Perfektion rückt die Hand des Künstlers, wie in den einleitenden Überlegungen angedeutet, in die Nähe eines Mörders, Regine verkommt dabei unter der Hand zu einem ‚Ausstellungsstück‘, was durchaus mit *Blaubart*-Erzählungen assoziiert werden kann.

2. *Blaubart hysterisch, Pygmalion literarisch*

Blaubart-Erzählungen zeichnen sich generell durch eine Konkurrenz zweier Handlungsstränge aus: Einerseits muß der weibliche Ungehorsam bzw. die Neugier, die schon mit der *Genesis* zum Topos der Weiblichkeit geraten ist, bestraft werden. Andererseits darf natürlich ein Frauenmörder wie Blaubart nicht ungeschohen davonkommen; letztlich ist es der weiblichen Neugier zu verdanken, daß dem Blaubart sein Handwerk gelegt wird¹⁶. Biblisch gesprochen stehen sich *Genesis* und fünftes Gebot gegenüber und kontaminieren sich wechselseitig: Das göttliche Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, steht gegen die mörderischen Ambitionen Blaubarts, den Verstoß gegen das fünfte Gebot. Der glückliche Ausgang des Märchens – die letzte Frau Blaubarts bekommt bekanntlich einen sehr netten Mann und wird dazu noch materiell belohnt – widerstrebt dem Verstoß gegen das göttlich-männliche Gebot. Wie die Forschung gezeigt hat, wird diesem moralischen Konflikt in der Märchenwelt des 19. Jahrhunderts zumindest mit einer Traumatisie-

¹⁴ Keller, Gottfried: *Das Sinngedicht*. In: ders.: *Sämtliche Werke* 6. Hg. Dominik Müller. Frankfurt am Main 1991, 95–381, hier 195.

¹⁵ Zu den pygmalionischen Bestrebungen Erwins siehe u.a. Anton, Herbert: *Mythologische Erotik in Kellers Sieben Legenden und im „Sinngedicht“*. Stuttgart 1970, 89–95; Neumann (wie Anm. 13) 565–575; Amrein, Ursula: *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers „Sinngedicht“*. Bern u.a. 1994, 282–314.

¹⁶ Menninghaus (wie Anm. 2) 89.

rung der letzten Frau Blaubarts entgegnet¹⁷. Allerdings birgt diese Doppelstruktur genug Potential für eine feministische Interpretation des Märchens¹⁸.

Während Märchen in dieser Hinsicht eine relativ geringe ‚Variantentoleranz‘ aufweisen, können Erzählungen diesen Konflikt deutlicher ausspielen. Eine dieser Erzählungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Geschichte vom Blaubart, wie sie Friedrich Wilhelm Hackländer (1816–1877) erzählt, ein vergessener, zu seiner Zeit aber sehr bekannter und vielgelesener Schriftsteller¹⁹. Die Erzählung gibt eine entschiedene Antwort auf die Frage, um wessen Schuld sich diese Geschichte dreht. *Der Blaubart* aus dem Jahr 1863 nimmt die Konstellation des *Blaubart*-Märchens mit zwei Schwestern auf. Die jüngere und schönere heiratet²⁰, die ältere muß zu Hause zurückbleiben, weil ihr Bräutigam sie wegen einer größeren Mitgift verlassen hatte. Letztere, Sophie mit Namen²¹, glaubt zur Rettung ihrer Schwester Elise antreten zu müssen, da sie diese in den Fängen eines blaubärtigen Witwers vermutet²². Dieser Glaube beruht auf drei Anhaltspunkten: zum einen berichtet die Schwester in ihren Briefen von einer geheimen Kammer neben ihrem Schlafzimmer, verdeckt durch einen Schrank, in der sie etwas Blutrotes wahrgenommen habe; zum zweiten ist der Tod der ersten Frau an sich schon verdächtig; und zum dritten treffen Briefe der jüngeren Schwester immer seltener ein.

Neben diesen konkreten Verdachtsmomenten aber – und daran läßt die Erzählung keinen Zweifel – sind Sophies Verdächtigungen aufgrund ihres Pathos unglauwbüdig²³. Beim Abschied von der Schwester nach deren Hochzeit wird ihr Leid vom Erzähler deutlich ironisiert:

„Sophie allein hatte im letzten Stadium des Abschieds keine Worte mehr gehabt, selbst nicht einmal mehr Thränen. Sie drehte krampfhaft ihr Taschentuch zwischen den Händen, blickte stumm gen Himmel, wobei ihre ganze Haltung etwas Niobe’sches, Bildsäulenartiges hatte, eine schmerzliche Erstarrung, aus der sie erst wieder geweckt wurde durch das Rollen der Räder.“²⁴

¹⁷ Suhrbier (wie Anm. 2) 25.

¹⁸ Siehe u.a. Davies, Tatar und Hermansson (wie Anm. 2).

¹⁹ Bendt, Jutta/Fischer, Heinrich (Hgg.): F. W. Hackländer 1816–1877. Marbach am Neckar 1998; Siebel, Hans Peter: F. W. Hackländer – Eine Bibliographie. Klassifikation, Beschreibung, Textvergleiche. Heidelberg 1997.

²⁰ Sie ist „ein auffallend schönes Mädchen, eine Blondine mit dem prachtvollen Teint der Mutter und den dunkeln verständigen Augen des Vaters“. (Hackländer, Friedrich Wilhelm: *Der Blaubart*. Novelle. In: *Über Land und Meer* 10 [1863] 38–40, 593–595, 609–611, 625–627, hier 594. Im folgenden zitiert unter der Sigle HB.)

²¹ Nicht nur der Name verweist ironisch auf die Weisheit, sondern auch in ihrem Gesicht zeigt sich die vermeintliche Klugheit, ist dieses doch ‚naseweis‘ (HB, 594).

²² Es gibt zwar noch eine jüngere Schwester, Pauline, sie spielt aber, da sich noch sehr kindlich ist, keine tragende Rolle in der Erzählung.

²³ Zum Verhältnis der Literatur des bürgerlichen Realismus zum Pathos (auch mit Blick auf Hackländers Erzählung) siehe Keck, Annette: *Groteskes Begehren und exzentrische Deklamationen. Zur Eskamotage des Pathos in der Literatur des bürgerlichen Realismus*. In: *Transformationen des Pathos*. Hg. Cornelia Zumbusch. Berlin 2010, 117–138, bes. 133–137.

²⁴ HB, 595.

Mit der Bildsäule der Niobe wird ein Statuenensemble aufgerufen, welches Goethe in seinem Aufsatz zu Laokoon „unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig sind“, subsumiert²⁵. *Νιόβης πάθη*, ‚das Pathos bzw. die Leiden der Niobe‘, soll aber schon in der Antike „eine sprichwörtliche Redensart für größtes, jedoch schweigend ertragenes Leid“ gewesen sein²⁶. Damit ruft die Erzählung eine vieldiskutierte pathetische Figur der bildenden Kunst auf²⁷, die auch in die Literatur Eingang gefunden hat, wie beispielsweise mit der Figur der Isabella in Schillers *Braut von Messina*. Auch sie steht an der Leiche ihres ermordeten Kindes, auch sie fordert die Götter heraus²⁸. Hackländers Erzählung kontrastiert also den Abschied von der Schwester anlässlich ihrer Hochzeit mit der schmerzvollen Erstarrung Niobes, welche durch die Ermordung aller Töchter und Söhne verursacht wurde. Sophies Zitation des mütterlichen Leids wird als (schamlose) Anverwandlung von Literatur diffamiert, das Pathos läuft mit ihr als kinderloser und unverheirateter Frau ins Leere; auch stirbt die Schwester nicht, sondern steht am Beginn einer hausfraulichen und mütterlichen Karriere. Die Grundlosigkeit dieser pathetischen Inszenierung wird über den Verweis auf einen prominenten Befund gestützt: Entspringt sie doch, wie die Erzählung mehrfach versichert, einem „hysterischen Gemüth“²⁹. Die oben angesprochene stärkere Akzentuierung der Strafe für die weibliche Seite in den Märchenfassungen des 19. Jahrhunderts wird hier ins Extreme gesteigert, insofern die Existenz eines Blaubarts in den Bereich der Fiktion verschoben wird³⁰. Zudem wird die Verwandlung Sophies in eine Statue als hysterische Pathosformel lesbar, als mortifizierender Effekt von Literatur. Somit wird ein der *Pygmalion*-Thematik gegenläufiger Motivstrang eingeführt: Die Abkehr von der natürlich-schönen Weiblichkeit und die Hinwendung zu exzessiven Zitation literarischer Weiblichkeit wird als Mortifikation inszeniert (eventuell vergleichbar mit dem Schicksal der Propoetiden). Die Metamorphose erweist sich als statuarische Mortifikation.

Dementsprechend fällt Sophie – während der Vater als Idealbild des Realismus „thränenlos, still und bewegt“ seiner jüngeren Tochter samt Mann nachblickt – durch „excentrische[.] Deklamationen“ aus dem (bürgerlichen Weiblichkeits-)Rahmen³¹. Daß dieses Verhalten durch die Literatur induziert ist, macht schon der Anfang der Erzählung deutlich: Er denunziert die Figur insofern, als sie sich beim

²⁵ Goethe, Johann Wolfgang: Über Laokoon. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 4,2: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797. Hg. Klaus Kiefer u.a. München 1986, 73–88, hier 87. Das Statuenensemble wurde 1775 nach Florenz gebracht.

²⁶ Dönike, Martin: Pathos: Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin/New York 2005, 186.

²⁷ Dönike (wie Anm. 26, 184–210) widmet ein ganzes Kapitel der Rezeption von Niobe mit ihren Kindern in der Weimarer Klassik.

²⁸ Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 10: Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste. Hg. Siegfried Seidel. Weimar 1980, 7–125, hier 113; vgl. auch Dönike (wie Anm. 26) 187.

²⁹ HB, 595.

³⁰ Siehe hierzu auch Davies (wie Anm. 2) 147.

³¹ HB, 595.

Anblick des Anwesens, in das ihre Schwester einheiraten würde, keine Hausfrauen- und Mutteridylle imaginiert, sondern eine literarische:

„Und Sophie? In ihrer Phantasie erging sie sich einsam und allein unter dem rauschenden Laube alter Buchen und Eichen; sie ruhte am Ufer des murmelnden Baches, wo sie zierliche Feld- und Waldblumen zu einem Kranze wand. Vielleicht ließ sie auch irgend eine Blüte in die Flut niedergleiten, und murmelte dabei die selige Thekla:

*Du Himmlische rufe dein Kind zurück,
Ich habe genossen das irdische Glück:
Ich habe gelebt und geliebet.*

Auch sah sie sich wohl auf der Zinne des alten Wartturms sitzend, und versetzte sich träumend in jene Zeit zurück, wo das zarte Burgfräulein dort geharret, tagelang, wochenlang, in die Ebene hinausspähend, ob sich im Morgensonnenstrahl nicht wehende Fahnen und das Blitzen auf Helm und Harnisch zeigen würde – stumm und trauernd saß sie, obgleich wohl wissend, daß der, den ihr Herz sehnlich erwartete, niemals wiederkehren könne, da er im Kampf für das heilige Grab oder bei einer sonstigen Rauferei gefallen. ‚Doch würde ich nie da oben sitzen,‘ dachte Sophie, ‚ohne Geibel’s Gedichte bei mir zu haben,‘ diesen Seelentrost für junge und alte verliebte Mädchenherzen³².

Nun ist zu allem Überfluß auch der Identifikation Sophies mit Schillers Thekla aus dem ‚dramatischen Gedicht‘ *Wallenstein* der Grund entzogen³³, hat sie doch nicht ihren Geliebten als Inbegriff des Schönen im Kampf gegen die Schweden verloren, sondern einen „ältlichen Oberlieutenant der Infanterie“, der es auf die Protektion durch Sophies Vater abgesehen hatte, durch eine „Metzgerstochter mit ein paar tausend Gulden Vermögen“³⁴. Doch dabei läßt es Hackländer nicht bewenden, denn er kontrastiert nicht nur das Pathos der Schillerschen Figur mit den kleinen Leiden der Sophie, sondern er greift mit dieser Textstelle auch das Schillersche Pathos selbst an: Nicht allein wird der Einsatz für das Ideale par excellence, der Kampf für das heilige Grab, als Rauferei profaniert, darüber hinaus degradiert die Rezeptionshaltung Schiller wie Geibel zu Gebrauchstexten im Sinne der Frauenliteratur.

³² HB, 594.

³³ Thekla scheint auch für Gottfried Keller ein ‚Schreckgespenst‘ gewesen zu sein. In seinem „Sinngedicht“ muß eben jene Thekla Schillers für einen falschen Romantizismus herhalten, der letztlich Lucie mortifiziert. Auch Lucie verwechselt Literatur und Leben, sie verliebt sich „unversehens“ bei der Lektüre des „Wallenstein“ „in den Max Piccolomini“, dessen Tod ihr „gewiß so nahe ging, wie der guten Thekla. Des Nachts träumte ich von ihm und am lichten Tage erfüllte er mir die Welt.“ Aus diesem Grund verwandelt sie eine „kleine Erderhöhung“ im Wald in sein Grab, das sie „heimlich mit Sinngrün“ bepflanzt: „Manches einsame Stündchen saß ich dort und ließ friedlich Thekla’s Geist an meiner nicht unbehaglichen Trauer teilnehmen.“ Lucie schiebt dieser literarischen Liebe eine lebendige Figur unter (ihren Vetter Leodegar); von dieser falschen Liebe und ihren Folgen (der Konversion zum Katholizismus) wird sie erst aus ihrer Petrifizierung erlöst und geheilt, als sie die Geschichte ihrem künftigen Ehemann Reinhart erzählen kann (Keller [wie Anm. 14] 358).

³⁴ HB, 594.

Perfide wird Schillers Text damit gerade das entzogen, wofür er einsteht: die Kunstautonomie. Wem hier der schwarze Peter zugeschoben wird, ist eindeutig: Der weiblichen Leser- bzw. Zuhörerschaft fehlt nicht nur das richtige Verständnis von Kunst, sie korrumpiert darüber hinaus noch jegliche Kunstautonomie.

Verschärft wird die mit dieser Erzählung inszenierte Diskrepanz zwischen literarisch induziertem weiblichem Pathos im Sinne einer Pathologie und natürlich-realistischer Mütterlichkeit durch die Auflösung der Geschichte: als Sophie zur Rettung ihrer Schwester anreist, wird sie in eine Turmkammer gesperrt, wo sie nun vermeintlich ihren eigenen Tod erwartet. Währenddessen wird der Vater Sophies von seinem Schwiegersohn durch das Haus geführt, der sich dabei als Blaubart geriert. An der verschwiegenen Kammer angelangt, hört der Vater keine Schmerzensschreie, sondern ein Kinderlachen, er sieht keine ermordeten Frauen, sondern

„ein Familienbild [...], wie er's sich nur in seinen kühnsten Phantasien ausgemalt, dabei aber immer ein Fragezeichen gemacht, welches bedeuten sollte, ob ihm hinieden wohl ein solches Glück bescheert sein würde. – Und es war Alles Wahrheit, was er sah, keine Täuschung der Sinne, keine trügerischen Zauberbilder.“³⁵

Das Zentrum dieses Bildes bildet ‚natürlich‘ ein ‚neuer Erdenbürger‘. Was Elise bei ihrem Blick durch das Schlüsselloch für Blut gehalten hatte, war ein Kissen mit blutroten Bändern umfaßt, auf dem nun das Neugeborene präsentiert wird. Geschickt wird damit ein Motiv des Märchens, die schillernde Blutlache, in ein genealogisches Zeichen umgeschrieben: das Blutband bzw. die Blutsbande, welche gegen lebensferne (romantische Märchen-)Literatur gesetzt werden. Blutrot ist von daher nicht Zeichen des Todes, sondern vielmehr des Lebens, was wiederum auf das Erröten als Topos der pygmalionischen Belebung zurückweist. Die ‚Realitäts-Kur‘ des vermeintlichen Blaubarts treibt Sophie die Literatur aus, die mortifizierende Erstarrung wird gelöst, denn sie versetzt Sophie in „eine weiche, heitere Stimmung“, mit der sie bei dem anschließenden Taufessen sogleich das Herz eines ‚kühnen Försters‘ gewinnt³⁶. Der Blaubart wird ins Reich der Ammenmärchen³⁷ verbannt, und die Frauen werden zu Gattinnen und Müttern. Indem nun Sophie gegen Ende der Erzählung am Rand des Familientableaus wieder eingepaßt wird³⁸, sie, wie es der ‚kühne Förster‘ impliziert, in naher Zukunft ihrer literaturfernen Bestimmung, Ehefrau und Mutter zu sein, wieder zugeführt wird, restituiert die Erzählung die männliche Potenz, das Leben als Kunst zu schreiben. Der mörderischen Blaubart-Figur wird also implizit mit einer pygmalionischen Belebungsfigur im Erzählen entgegnet. Indem dabei die Geschlechterdifferenz als eine zwischen Natur und Kultur wieder restituiert wird, löscht diese *Blaubart*-Erzählung den ursprünglichen Makel der *Pygmalion*-Erzählung: das inzestuöse Ende.

³⁵ HB, 627.

³⁶ Ebd.

³⁷ Mererid Puw Davies (wie Anm. 2, 139 u. ö.) betont in ihrer Arbeit immer wieder, wie die ‚Märchentante‘ desavouiert wird.

³⁸ Im Zentrum desselben stehen die Schwester und ihr Ehemann samt Neugeborenem.

Das Bild des Stammbaums (qua Stammhalter) kann auch auf die *Genesis* zurückgelesen werden. So hat Thomas Macho den genealogischen Baum auf den paradiesischen Baum des Lebens zurückgelesen. Aus seiner Perspektive steht dieser in Verbindung mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies, denn die Stammeltern werden ja nicht nur aus dem Paradies vertrieben, weil sie vom verbotenen Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch, damit sie nicht mehr vom Baum des Lebens essen können (Gen. 3,22). Der Genuß der Früchte vom falschen Baum bezeichnet den Verzicht auf Unsterblichkeit, aber auch den Ursprung aller Verwandtschaftssysteme; der Baum der Erkenntnis ist gleichsam der erste Stammbaum, nicht weil die Stammeltern von ihm gegessen, sondern weil sie in seinem Schatten das Projekt der menschlichen Vermehrung begonnen haben. Seither, so könnte man überspitzt formulieren, ist der Baum des Wissens – nämlich der genealogische Baum – der einzige Baum des Lebens, die einzige Hoffnung auf Unsterblichkeit, die wir uns leisten können³⁹.

Aus dieser Perspektive ist der Blaustrumpf, die Frau, die schreibend die Seiten wechselt, die eigentliche Bedrohung des Systems. Daß diese Furcht nicht ganz so abwegig ist, zeigt sich mit und an der ersten deutschen Frauenbewegung, welche die männlich kodierte bürgerliche Öffentlichkeit vermehrt mit dem Anspruch konfrontiert, diesen Raum in Gestalt von Gymnasien, Universitäten, Ämtern etc. gleichberechtigt einzunehmen. Einen Raum aber, der für meine Argumentation wichtig ist, hatten sie zu dieser Zeit schon eingenommen, nämlich denjenigen der Literatur. Mit den 1850er Jahren kamen die Familienzeitschriften auf, die oft genug als Orientierungsfigur für die Schreibenden die unschuldige junge Leserin ins Feld führten⁴⁰. Dieses Zeitschriftenwesen führte zu einem exponentiell steigenden Bedarf an Literatur. An ihrer Produktion sind – wie noch nie zuvor – Autorinnen beteiligt. In seiner deutschen Literaturgeschichte der Gegenwart schreibt Robert Prutz 1859: „Die Frauen sind eine Macht in unserer Literatur geworden, gleich den Juden begegnet man ihnen auf Schritt und Tritt.“⁴¹ Allerdings führte das vermehrte Publizieren von Frauen im Zusammenhang mit dem Zeitschriftenwesen zu der bis heute im deutschsprachigen Raum insistierenden diskurslogischen Verknüpfung von weiblicher Autorschaft und Unterhaltung (im Gegensatz zu männlicher Kunst als Buch). Nicht zuletzt kämpften die nachfolgenden Naturalisten unter dem Signum einer Maskulinisierung von Literatur für die Kunstautonomie⁴².

³⁹ Macho, Thomas: Stammbäume, Freiheitsräume und Geniereligion. Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme. In: Genealogie und Genetik. Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte. Hg. Sigrid Weigel. Berlin 2002, 15–43, hier 18f.

⁴⁰ „Die Wendung an die Familie ist vor allem eine an die Frauen und Töchter“ (Becker, Eva D.: Literaturverbreitung. In: Realismus und Gründerzeit 1848–1890. Hgg. Edward McInnes u.a. München/Wien 1996, 108–143, hier 122).

⁴¹ Prutz, Leo: Die Literatur und die Frauen. In: ders.: Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848–1858, Bd. 2. Leipzig 1860, 249–253, hier 249.

⁴² Zum Verhältnis von Zeitschriftenwesen, realistischer Programmatik und Geschlechterdifferenz siehe Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2008, bes. 238–261, 287–303.

3. *Blaubart weiblich*

Auch die berühmteste und erfolgreichste Schriftstellerin der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Eugenie Marlitt (1825–87), widmete sich 1866 der *Blaubart*-Figuration⁴³. Sie entwirft die Geschichte zweier ehemals in paradiesischer Eintracht lebender Brüder, die letzten Endes durch ihre Sammelleidenschaft entzweit werden; dem (weniger kunstsinnigen) Bruder fällt ein Van Dyck zu, der ein junges hübsches Mädchen zeigt. Das Bild wird nach einiger Zeit gestohlen, verdächtigt wird – natürlich – der andere, kunstsinnigere der beiden Brüder. Von nun an leben die beiden in Feindschaft, welche sich auch auf die folgenden Generationen überträgt. Sinnbildlich für den Streit wird der Garten durch eine Hecke geteilt, einzig ein Pavillon bleibt auf der Grenze stehen, der zum Spielplatz eines jungen Mädchens namens Lilli wird, das von Tante Bärbchen, so die Enkelin des kunstsinnigen Bruders, in den Ferienzeiten ‚adoptiert‘ wird. Letzten Endes führt Lilli den Frieden zwischen den beiden Familien wieder her, dies geht wie bei Hackländer auch mit der Austreibung von *Blaubart*-Vorstellungen einher. Aus dem vorher entwickelten Verhältnis von *Blaubart*-Phantasma als Produkt weiblicher Lektüre und der männlichen Codierung von ‚echter‘ Kunstproduktion im Sinne des Lebendigen stellt sich erneut die Frage, inwiefern Marlitt mit ihrer Erzählung die Verbindung von *Pygmalion* und *Blaubart* rekonfiguriert und welche Konsequenzen dies für ihr Verständnis von Literatur respektive Kunst zeitigt.

Die Erzählung nimmt die Verbindung von *Genesis* und *Blaubart*-Erzählung auf, indem sie die zerstrittenen Familien deutlich mit Blick auf die *Genesis* kodiert. Einerseits trägt die Familie Dorn die Vertreibung aus dem Paradies im Namen – so sprach Gott zu Adam anlässlich der Vertreibung aus dem Paradies: „Dornen und Disteln soll er [der Acker, A.K.] dir tragen, und du sollst das Kraut auf dem Felde essen.“ (*Genesis* 3,18). Andererseits sind mit den beiden bis über den Tod hinaus zerstrittenen Brüder Dorn die alttestamentlichen Geschwister Kain und Abel (*Genesis* 4) aufgerufen⁴⁴. Als die Erzählung einsetzt, ist diese Feindschaft keine mehr zwischen zwei Männern, sondern auch eine Feindschaft zwischen Mann und Frau, zwischen dem Herrn von Dorn und der Tante Bärbchen. Allerdings durchkreuzt diese Erzählung traditionelle Vorstellungen von Geschlechterdifferenz insofern, als die auf die Figuren bezogenen Räume gegenläufig kodiert sind. So lebt Dorn in einem verführerisch duftenden, spielerisch leicht und heiter ausgestalteten Garten; sein Haus ist darüber hinaus literarisch ausgestaltet, indem die Turmfenster Motive aus Shakespeares *Romeo und Julia* zeigen. Demgegenüber ist Tante Bärbchens Haus und Garten in altdeutscher Nüchternheit und Häßlichkeit gezeichnet, mit nicht unbeträchtlichem Machtanspruch: Das Haus „war alt und unschön. Ein unge-

⁴³ Zur Bedeutung von Marlitt für die Literatur ab 1850 im deutschsprachigen, aber auch im internationalen Raum siehe ebd., 238–247. Hier findet sich auch eine grobe Systematisierung der Marlitt-Forschungsliteratur in bezug auf 1) das Trivialitätsparadigma, 2) die „Integration in die Tradition der bürgerlichen Frauenbewegung“ und 3) die Aufnahme in den Kanon des Poetischen Realismus; vgl. ebd., 238, Anm.

⁴⁴ Davies (wie Anm. 2) 149.

heures Ziegeldach mit zwei mächtigen Schornsteinen saß so anspruchsvoll auf der einstöckigen Fronte, als sei sie lediglich um seinetwillen da.⁴⁴⁵ Bärchen selbst läßt jede Femininität vermissen; ihr Kosename (wie auch ihr Verbot, die andere Seite des Gartens zu beachten und zu erwähnen) schreibt sie der männlichen blau-bärtigen Position zu.

Der eigentliche ‚Zankapfel‘⁴⁶ aber ist nicht das Gemälde Van Dycks, sondern die Sammelleidenschaft der Brüder selbst, welche die paradiesische Eintracht zerstört und über den Wettstreit und die Konkurrenz Zwietracht sät⁴⁷:

„Es war die Sammelleidenschaft, von der die beiden Familienoberhäupter mit einermal besessen wurden. Sie nahm liebe Familienbilder von den Wänden und hing dafür alte, verdunkelte Oelgemälde auf; die geliebten Leinwandschränke der Hausfrauen wurden in entfernte Winkel gerückt, an ihre Stelle traten hohe Glaskästen mit Mordwaffen aller Arten und Zeiten, vor denen sich die Frauen- und Kinderseelen entsetzlich fürchteten. Das alte Ägypten kehrte ein unter den gemüthlichen thüringer Dächern, und über seinen unverstandenen Hieroglyphen vergaßen die Sammler, weiter zu forschen im Reich der lebendigen Zungen, in ihren wohlausgestatteten Bibliotheken.

Anfänglich lachten die beiden Frauen über die urplötzliche Sammelwut ihrer Eheherren. Allmählich aber überschlich Bangigkeit ihr Herz, wenn die sonst so friedliebenden Männer heftig wurden im Streit über den Wert oder Unwert einer neuen Acquisition; wenn der blasse Neid in den Zügen des einen und Schadenfreude triumphierend in denen des andern erschien.“⁴⁸

Die Brüder Dorn frönen einem Zeitübel, ihr Interesse an Geschichtlichkeit und Geschichte steht paradigmatisch für das 19. Jahrhundert, wo sich diese Hinwendung in der Entstehung eines Marktes für Antiquitäten und in Museumsbauten manifestierte. Zudem zeichnet sich das 19. Jahrhundert in der Folge der Napoleonischen Feldzüge geradezu durch eine Ägyptomanie aus. Marlitts Erzählung kodiert die Hinwendung zur Geschichte mit ihren (rätselhaften) Artefakten als ein männliches Begehren, das sie gegen die hausfrauliche Liebe zu den Leinwandschränken absetzt. Zudem erweist sich dieses Interesse für Geschichtlichkeit als Einbruch des Fremden, das die lebendige Kommunikation untergräbt. Damit erweist sich nicht nur im graphischen Sinn die Hieroglyphe als Schlange schlechthin, vielmehr erscheint sie auch mit der Referenz auf die ‚wohlausgestatteten

⁴⁵ Marlitt, Eugenie: *Der Blaubart* (1860). In: dies.: *Thüringer Erzählungen*. Leipzig o.J., 263–338, hier 270f. Zitat 269. Im folgenden zitiert unter der Sigle MB.

⁴⁶ MB, 271.

⁴⁷ Mit dem Hinweis auf die Transgression der Geschlechterdifferenz und auf die Betonung der Sammelleidenschaft als eigentlicher Stein des Anstoßes sei der These Manuela Günters widersprochen, daß diese Erzählung, wie Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ auch, „durch ein extremes Ordnungsbedürfnis“ charakterisiert sei, da sie „gleichermaßen den Schutz des Privateigentums als Voraussetzung allen privaten Glücks und aller bürgerlicher Ordnung ins Zentrum [stellt]“ (Günter [wie Anm. 41] 249). Gerade der Wunsch nach Besitz stört das harmonische Zusammenleben, zudem wird am Ende ein (wertvolles) Kunstwerks gegen den familiären Frieden ausgespielt.

⁴⁸ MB, 270f.

Bibliotheken‘ als tote und tödliche Schrift kodiert, die, weil unlesbar, Differenz markiert.

Die Wurzel des Übels ist dementsprechend mangelnde Kommunikation und die Hinwendung zur Vergangenheit, zur (lebensfremden) Geschichte mit ihren historischen Artefakten. Der Konflikt eskaliert mit dem Diebstahl des Bildnisses von Van Dyck. Die Differenz der Brüder bestimmt nun die Handlung, welche mit der Ankunft des jungen, aber energischen Mädchens Lilli bei Tante Bärbchen einsetzt. Lilli ist, ganz in der Tradition der *Pygmalion*-Erzählungen, die weiße Lilien in rote Rosen verwandeln (wie in Gottfried Kellers *Sinngedicht*⁴⁹), als Unschuld gezeichnet, im Übergang vom Kind zur Frau. Ihr ist – wie bereits erwähnt – in der Erzählung ein Grenzraum zugeschrieben, der Pavillon, der auf der Grenze der beiden Grundstücke steht, und in dem sie bei ihrem letzten Besuch, drei Jahre zuvor, noch mit ihren Puppen gespielt hat. Sie erfährt von ihrer Tante, daß nebenan die geächtete Verwandtschaft wieder eingezogen sei und daß dieser Nachfahre in Gestalt eines gutaussehenden jungen Mannes drohe, den Pavillon abreißen zu lassen. Tante Bärbchen verbietet Lilli nicht nur jedweden Kontakt, sondern auch das Gespräch über den Nachbarn. Lilli weiß wiederum um den prekären Status des blaubärtigen Verbots, und sie beantwortet dieses ebenfalls mit der *Genesis*: „Tante, kennst du die Geschichte von Adam und Eva?“, so fragt sie und fährt nach einer brummigen Antwort der Tante fort: „Die Aepfel haben ihnen nur so gut geschmeckt, weil sie verboten waren, [...] Tante Bärbchen, ich habe eben meine Augen wieder ertappt, wie sie nach dem Turmfenster hinübersahen und gar zu gern herausgebracht hätten, was das Glasgemälde vorstellt“⁵⁰.

Lilli versteht die (weibliche) Neugier nicht als Grund, sondern als Effekt des Verbots⁵¹. Effekt des Verbots wie der märchenhaften Ausgestaltung des Nachbarn durch das Dienstmädchen Dorte ist Lillis Einbruch in das Reich des Blaubarts. Vorbereitet wird dieser durch den (verbotenen) Blick in den nächtlichen Garten, der Sinnlichkeit und Geisterhaftigkeit vereinigt:

„da huschte es von den Zweigen des Baumes, den der Laden berührt hatte; ein aufgescheuchter Pfau flog auf die Erde nieder und schritt, das wundervolle Gefieder ausbreitend, majestätisch und geräuschlos über den mondbeleuchteten Rasenplatz. Wohl fluteten betäubende Duftströme durch die Lüfte, wohl rauschten die Springbrunnen und der schimmernde Vogel durchirrte lebend und atmend den Garten, und doch schien das alles so geisterhaft und wesenlos, als müsse es, durch einen Zauberspruch berührt, sofort verschwinden.“⁵²

⁴⁹ Das Sinngedicht Logaus, welches „Das Sinngedicht“ zitiert, lautet: „Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?/ Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.“ (Keller [wie Anm. 14] 100). Auch Adalbert Stifters „Nachsommer“ arbeitet mit diesen Topoi der Beschreibung von Weiblichkeit.

⁵⁰ MB, 276f.

⁵¹ Siehe hierzu auch Keck, Annette: Buchstabenkörper. Zur Koinzidenz von Blaubart und Hysterika. In: Grenzüberschreibungen. Feministische Literaturwissenschaft und Cultural Studies. Hg. Hanjo Berressem u.a. Bielefeld 2001, 101–124.

⁵² MB, 284.

Mit diesem verbotenen weiblichen Blick in das Zauberreich des Blaubarts ist wiederum der Topos schlechthin von *Pygmalion*-Erzählungen verbunden; sieht Lilli dort doch eine Marmorstatue: „der schlanke Frauenleib streckte die Arme gen Himmel, als suche er sich angstvoll den Umarmungen des Efeu zu entziehen“⁵³. Dabei folgt die Darstellung der Statue dem Erzählschema der Ovidischen *Metamorphosen*. Dort nämlich wird die Frage nach der Belebung der Statue zweifach gestellt. So wie Lilli beim ersten Mal die Statue nur belebt erscheint bzw. Kunst und Leben ununterscheidbar zu sein scheinen, so steht auch Pygmalion vor seiner elfenbeinernen Statue, der er eine Gestalt gegeben hat, wie keine Frau auf Erden sie hat: „Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst.“⁵⁴ Der Grund der Täuschung liegt in der Unsichtbarkeit der Kunst – einer Kunst, die das Leben so vollkommen nachahmt, daß die Unterscheidung von Kunst und Leben zur Disposition steht. Als aber die Göttin Pygmalions Gebete erhört und der elfenbeinernen Gestalt Leben einhaucht, „staunt“ Pygmalion:

„Er traut seiner Freude noch nicht und fürchtet er täusche sich. Wieder und wieder prüft der Liebende mit der Hand sein Wunschbild. Fleisch und Blut ist’s; mit dem Daumen prüft er, wie es in den Adern pocht. Da dankt der Held von Paphos der Venus mit Worten, die aus vollstem Herzen strömen, und preßt den Mund endlich auf wirkliche Lippen.“⁵⁵

Bei Marlitt hingegen wird die Differenz von Kunst und Leben restituiert:

„Aber schien es nicht, als sei die Marmorstatue plötzlich vom Piedestal herabgestiegen und wandle durch den stillen Laubgang? Nein, die weißen kalten Arme dort streckten sich fort und fort unbeweglich durch die Luft und der Mondstrahl und die laue Nachtluft glitten erfolglos über das starre Steingesicht! In jenem Wesen jedoch, das immer näher kam, pulsierete Leben – ein *Seufzer* schwebte zu Lilli herüber.“⁵⁶

Die Erzählung verquickt also die Kammer mit den ermordeten Frauen Blaubarts mit der *Pygmalion*-Motivik, das berühmte Perraultsche „elle ne vit rien“⁵⁷ wird umgewendet in eine Wahrnehmungstäuschung, und während bei Ovid die Statue durch die Göttin belebt wird, tritt bei Marlitt trotz unverkennbarer Ähnlichkeiten die Differenz zwischen Kunst und Leben; die Antwort ist deutlich: ‚Nein‘. Mit Blick aber auf den Einsatz der Erzählung kann gesagt werden, daß auch hier das Sammeln von Artefakten gegen weiblich kodiertes Leben gesetzt wird⁵⁸.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ovid (wie Anm. 1) 527 (lib. 10, V. 250 ff.).

⁵⁵ *ibid.*, 531 (lib. 10, V. 287ff.).

⁵⁶ MB, 285.

⁵⁷ Siehe hierzu Menninghaus (wie Anm. 2) 83.

⁵⁸ Zu Blaubart als Kunstsammler siehe auch Davies (wie Anm. 2) 151–154.

Ausgesprochen ungewöhnlich aber ist, daß die Wahrnehmungstäuschung, die bei Ovid diejenige des Künstlers ist, hier an die weibliche Position delegiert wird.

Als Lilli schlußendlich im Pavillon auf den geheimnisvollen Nachbarn trifft, werden wieder Topoi der pygmalionischen Belebung verkehrt. Nachdem die Tante die Kommunikation unterbunden hat, will der von der Dienstmagd Dorto mit allen orientalistischen Insignien eines Blaubart⁵⁹ ausgestattete Dorn (schwarzer Diener, verschleierte Frau) den Pavillon abreißen lassen. Der Einbruch geschieht just in dem Moment, in dem Lilli sich dort bei ihren ‚Spielsachen‘ aufhält und über die Bedeutung des Pavillons für die Familie von Tante Bärbchen nachdenkt⁶⁰. Die deutliche Deflorationsmetaphorik⁶¹ wird allerdings auf die männliche Seite gespiegelt; denn es folgt eine heftige verbale Auseinandersetzung zwischen Lilli und Dorn und hier ist es Dorn, der errötet:

„Eine flammende Röte flog über sein Gesicht, während er die Lippen fest aufeinanderpreßte, als wolle er einen Strom heftiger Worte gewaltsam unterdrücken. Mit einer ungestümen Bewegung trat er einen Schritt in den Garten zurück, riß von einem nahestehenden Rosenstrauch zwei Blüten ab, zerdrückte sie in der geballten Hand und ließ sie dann auf den Boden fallen.

Lilli sah erschreckt zu ihm hinüber. Sie hatte ihn tief verletzt ... Wie thöricht! es kam urplötzlich wie ein Anflug von Reue über sie, daß sie so herb geantwortet hatte, aber der Mann, der Tante Bärbchen so tief kränkte, er verdiente ja ganz und gar keine Schonung [...]. Er schien seine Entrüstung bekämpft zu haben, wenigstens war das Auge nicht mehr zornfunkelnd, das einen Moment ihren schnell vorbeihuschenden Blick traf. Er trat wieder näher und betrachtete die innere Fläche seiner kräftigen, aber schöngefärbten Hand, ein Tropfen Blut rieselte über die weiße Haut.

„Da sehen Sie,“ sagte er, indem er einen Dorn aus dem Fleische zog, „die Nutzenwendung bleibt stets neu, wenn auch das abgenutzte Wort: „Keine Rose ohne Dornen“ nicht einmal in dem Aufsatz eines Schuldkindes mehr Raum finden mag ... Wer denkt aber auch“, – sein Auge glitt bei diesen Worten über die Puppen auf dem Tisch und ein sarkastisches Lächeln zuckte um seinen Mund – „daß bei einer so kindlich lieblichen Beschäftigung der Hände ein verborgener Stachel hinter den Lippen sitzt! ...“⁶²

Somit werden Weiblichkeitsimagines gegeneinander ausgespielt, das Bild der unschuldigen Lilie gegen das der sexuell aktiven Rose, Tötungs- und Belebungsfiguren gehen ineinander über, indem das blaubärtige Tötungsszenario von Deflorationsbildern überlagert wird, die zudem am männlichen Körper stattfinden. Nicht die Lilie wird verletzt, sondern der Blaubart, das weibliche Opfer ist gleichermaßen Akteur, wie der mörderische Akteur auch Opfer einer Verletzung ist.

Während Hackländers Novelle den Blaubart eindeutig als weibliches Phantasma auswies, das auf einem Zuviel an Lektüre und Zuwenig an weiblicher ‚Erfüllung‘ beruht, geht diese Erzählung weiter. Zwar gibt es auch hier eine für die männliche

⁵⁹ Tatar (wie Anm. 2) 231.

⁶⁰ MB, 292.

⁶¹ Davies (wie Anm. 2) 143 spricht von „associations of rape“.

⁶² MB, 296f.

Seite günstige Blaubart-Eskamotage, doch sind demgegenüber unter den Blaubärten auch Frauen zu finden. So steht auf der männlichen Seite die Enttarnung des Nachbarn als eines Herrn von Milde, Großzügigkeit, Geschmack und Herzensbildung (die umherwandelnde junge Frau ist die illegitime Tochter seines Vaters, durch eine schwere Krankheit entstellt) ganz in der Funktionalisierung der *Blaubart*-Erzählung zur Resituierung männlicher Autorität, wie sie oben mit Hackländer gezeichnet wurde – angeschrieben wird dabei gegen Klatsch und Aberglauben, weiblich kodiert und personifiziert in der Dienstmagd Dorto. Andererseits finden sich in Lillis speziellem Raum Puppen – Spielzeuge, die sie ehemals zum Leben erweckt hat und die sie nun in Kisten packt:

„This Bluebeard chamber is full of petrified, corpse like figures forced into unnatural attitudes. While ‚Hanswurst‘ characters traditionally represent life, vitality and disorder, in Lilli’s secret chamber those principles have been suffocated.“⁶³

Hinzu kommt, daß Tante Bärbchen, „eine große, stattliche Frau“ mit „starken und dunkelgefärbten Zügen“, als der eigentliche Blaubart der Erzählung fungiert, und das nicht nur, weil ihren Mund „der Anflug eines schwarzen Bärtchens beschattete.“⁶⁴ Sie ist, wie gesagt, die verbietende Instanz, die von Lilli mit dem göttlichen Verbot verbunden wird, vom Baum der Erkenntnis zu essen.

Lillis Verstoß gegen dieses Gebot wird, wie wir bereits wissen, belohnt. Tante Bärbchen aber ist nicht nur als Blaubart kodiert, sondern zugleich auch als eines seiner Opfer: wurde sie doch mit nur einem Arm geboren. Diesen Makel liest die Bevölkerung der kleinen Stadt als Zeichen der Schuld ihres Vaters, was in deren Augen jedoch weniger auf den Bildraub, sondern auf ein außereheliches Verhältnis deutet. Lilli ist insofern Teil dieses Szenarios, als ihr Vater in jungen Jahren um Bärbchen warb – was letztere zutiefst verwundert, da sie doch (nach eigener Erkenntnis) „ein häßlich Ding“ war, ein „grobgehauenes Gesicht“ hatte und eine „plumpe Taille“, zudem fehlte ihr das, „was man zierliche Manieren nennt“⁶⁵. Zu dieser Zeit trug Bärbchen, um den einarmigen Makel zu verbergen, eine vom Vater für „schweres Geld“ angeschaffte Prothese⁶⁶. Als beide sich zum ersten Mal umarmen, erschreckt der ‚Betrug‘ den jungen Mann „zu Tode“:

„Aber da kam er einmal auch, er war lange fortgewesen; ich begegnete ihm in der Hausflur und es war mir gar eigen zu Mute, wie er mich so herzlich froh ansah; dabei griff er schnell und unversehens nach meiner Hand – es war die linke, falsche ... Es ist immer ängstlich, wenn man andere zum Tode erschrecken sieht, aber in diesem Augenblick war es doch gerade, als sollte mein Herz stillstehen vor Bestürzung, denn er stand vor mir mit einem Gesicht, so weiß, wie der Kalk an der Wand; ich glaube gar, er bekam eine Art von Schwindel oder Ohnmacht vor Schreck und Abscheu. Er stierte

⁶³ Davies (wie Anm. 2) 151.

⁶⁴ MB, 264.

⁶⁵ MB, 318.

⁶⁶ Ebd.

mich entsetzt an und schleuderte das unselige Machwerk von Pappes weit von sich, als sei es eine Natter ...⁶⁷

Mörder und Opfer werden in diesem Szenario ununterscheidbar; beide Seiten sind vom Tod affiziert, der eine erschrickt sich (fast) zu Tode und die andere ängstigt sich bei diesem Anblick ebenso. Insofern ist diese Szene parallel gesetzt zur Begegnung von Lilli und Dorn, die sich wechselseitig verletzen, aber auch (erotisch-sexuell) beleben. Bärbchens ‚strenge Lehre‘ aus der Geschichte ist dementsprechend, „daß alles Falsche sich rächt“⁶⁸. Dieses Fazit zielt aber auf den Anfang der Erzählung, auf die Machenschaften der beiden Brüder. Wie Mererid Puw Davies in ihrer spannenden Lektüre des Texts zu Recht bemerkt, wird hier ein Hereditätsszenario entworfen, das die Ursünde der Dornschen Brüder von Generation zu Generation vererbt⁶⁹. Dies gilt einerseits für das Bestreben des Vaters von Bärbchen, den ‚Geburtsfehler‘ mit ‚künstlichen Anstaltungen‘ zu löschen, andererseits auch für Dorn, dessen illegitime Schwester, „von Geburt an kränklich“, von einer geheimnisvollen Krankheit heimgesucht wird, die ihr Gesicht zersetzt, was nicht zufällig mit dem Tod des Vater koinzidiert⁷⁰.

Gegen diese Mortifikationen und Zersetzungen des weiblichen Körper wird das Frauwerden Lillis gesetzt: Im Showdown werden die anfängliche Konstellation von mortifizierender Vergangenheit mitsamt ihren Artefakten und lebendige Kommunikation noch einmal durchgespielt und mit pygmalionischen Belebungsfiguren durchsetzt; in ‚geisterhafter‘ Blässe quält sich Lilli mit der Frage, wie denn „die Erinnerung an alte, verblaßte Familientraditionen“ mehr Raum in ihr haben einnehmen können als Dorns „innigen, die tiefste Liebe atmenden Worte“⁷¹. Als sie nun auf Dorn trifft, begegnet er ihr mit einer Erklärung seines Verhaltens, die mit dem Bild seiner Belebung einsetzt: „Eben, weil Ihr Anblick mir zum Leben notwendig geworden war, wie das Atemholen [...]“⁷². Als dann noch Tante Bärbchen, nach der Entdeckung des ‚Frevels‘, des gestohlenen Van Dyck hinter dem Orest-Gemälde, das ihr Großvater angefertigt hat, mit ‚merkwürdig verfallenem‘ fahlgrauen Gesicht die beiden im Garten findet, ist die Verwandlung Lillis offensichtlich: „Tante, du kommst zu spät!“, sagte sie fest und auf ihrem erst so bleichen Gesicht lag ein tiefes Rot. „Wenn er mich nicht verstößt, weil ich ihn in thörichter Überschätzung meiner Kraft tief verwundet habe, so bin ich sein [...]“⁷³. Das Erröten und Frauwerden Lillis antwortet auf die blaubärtigen Zerstückelungen, und zwar auch im Sinne eines genealogischen Projekts; als Ziehtochter kann sie nun jene Nachkommen produzieren, die Bärbchen aufgrund der künstlichen Anstalten der Väter, ihrer Sammelleidenschaft und ihrer (vererbten) Kommunika-

⁶⁷ MB, 319.

⁶⁸ MB, 318.

⁶⁹ Davies (wie Anm. 2) 141.

⁷⁰ MB, 327.

⁷¹ MB, 335.

⁷² MB, 336.

⁷³ Ebd.

tionslosigkeit verwehrt wurden. Die inzestuöse Problematik, die noch aus der *Pygmalion*-Geschichte anklingt, erscheint aufgelöst; das Band zwischen Lilli und Bärbchen ist kein verwandtschaftliches, sondern ein freundschaftliches, eigentlich ökonomisches: Rettet doch Bärbchen Lillis Vater vor dem Bankrott. Das wiedergefundene Van Dyck-Bild aber will Dorn als Ursache langen Leidens dem Feuer übergeben: „Es ist ein Raub an der Menschheit“, sagte er gelassen, „aber besser, ein Kunstwerk weniger in der Welt, als daß es durch seinen Anblick schmerzliche Erinnerungen heraufbeschwöre.“⁷⁴ Dieser Mann hat also – so könnte man überspitzt sagen – aus den Sünden seiner Vorväter gelernt, eher wird auf ein Kunstwerk verzichtet als auf ein friedliches (unterhaltsames) Zusammenleben. Bärbchen jedoch rettet das Bild aus den Flammen und unterwirft es der heteronomen Funktion, „zur Freude anderer und mir zur steten Mahnung, daß wir Menschen sind und leichtlich irren können“, fortzubestehen⁷⁵.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß beide Erzählungen gegen die Blaubart-Figur im Sinne eines falschen Kunstverständnisses anschreiben und dagegen pygmalionische Belebungsfiguren setzen. Hackländer schreibt in der Verbindung von Weiblichkeit und Literatur die Hysterika zur Leer- und Lehrfigur aus, um sie mit einer mörderischen Realitäts-Kur ihrer weiblichen Bestimmung, d.h. Ehefrau und Mutter zu sein, wieder zuzuführen. Auch Marlitts Erzählung schreibt gegen ‚künstliche Anstalten‘ an, auch hier steht am Ende ein schönes Menschenkind in Liebe erblüht. Doch hält ausgerechnet diese junge Frau dem Blaubart am Ende den Mund zu, als er – wahrscheinlich im hitzigen Ton – seine ehrenhaften Absichten verteidigen will. Hinsichtlich der pygmalionischen Fähigkeit zur Animation qua Kommunikation scheint dem männlichen Geschlecht – trotz aller guter Ansätze – nicht viel zugetraut zu werden.

Die Frage ist nun, wie dies poetologisch zu lesen ist. Hackländers Text sucht die Natur/Kultur-Differenz wieder eindeutig zu errichten, um sich den männlichen Raum der Kulturarbeit zu sichern. Die mortifizierende Kunst bzw. Künstlichkeit wird als Phantasma eines weiblichen und hysterischen Gemüts ausgewiesen, dem die Literatur ausgetrieben und das Leben, in Gestalt sexueller Prokreation, ‚eingehaucht‘ werden muß. Demgegenüber gibt es bei Marlitt keine klaren Fronten im Sinne der Geschlechterdifferenz. Auffällig aber ist, daß ihre *Blaubart*-Erzählung verstärkt mit Anthropomorphisierungen arbeitet; alles von der Landschaft, dem Haus bis zur Küchenuhr ist mit ‚Mensch durchsetzt‘. So heißt es beispielsweise bei der Beschreibung des Hauses, im altertümlichen Uhrgehäuse „schwung der Perpendikel sein breites Sonnengesicht in sehr moderiertem Tempo; er ließ sich Zeit, der alte bequeme Herr [...]“⁷⁶. Jenseits der Frage, ob man heute dieser Art des Erzählens noch etwas abgewinnen kann, ist es doch wichtig, daß diese Rhetorik einem Belebungschema folgt, das dem Anspruch entspricht, lebendige Kommunikation, d.h. Unterhaltung im doppelten Wortsinn zu bieten. Damit aber schreibt

⁷⁴ MB, 338.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ MB, 276.

Marlitt mit derselben Anti-Blaubart-Rhetorik dem weiblichen Schreiben *als Unterhaltung* im doppelten Wortsinn Bedeutung zu, mit der Hackländer und andere dieses von der Kunstproduktion ausschließen wollten.

Zusammenfassung

Der Beitrag zeigt, wie in der deutschsprachigen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei sehr unterschiedliche Motivkomplexe, *Pygmalion* und *Blaubart*, als poetologische Reflexionsfiguren miteinander verknüpft werden, auch bzw. gerade weil sie als solche antagonistisch angelegt sind: Während das Generationsprinzip des *Pygmalion* die Verlebendigung des (weiblich kodierten) Kunstwerks in ganzheitlicher Gestalt impliziert, kann *Blaubarts* Blutkammer, in der die toten Frauen aufbewahrt werden, als musealer Raum begriffen werden; die toten (zerstückelten) Frauen erscheinen als ‚Ausstellungsstücke‘ seiner Kunst zu töten. Am Beispiel von F.W. Hackländers und E. Marlitts *Blaubart*-Erzählungen wird gezeigt, daß und wie in diese Verknüpfung der Autorschaftskonzepte die Differenz von Kunst und Unterhaltung eingeschrieben wird.

Abstract

This paper shows how two very different complexes of motifs, *Pygmalion* and *Bluebeard*, have been combined as poetological figures of reflection in nineteenth century German-language literature – and how this happens precisely because of their antagonistic design: whereas *Pygmalion*’s principle of generation implies the animation of the work of art (which is encoded as female) in its entirety, *Bluebeard*’s blood chamber, where the dead women are stored, can be seen as a museum space; the dead (dismembered) women appear as ‘exhibits’ of his art of killing. Using the examples of F.W. Hackländer’s and E. Marlitt’s *Bluebeard* tales, it will be shown how the difference between art and entertainment is inscribed in this combination of concepts of authorship.

Résumé

Cet article vise à montrer comment dans la littérature germanophone de la deuxième moitié du XIX^e siècle, deux ensembles thématiques très différents, *Pygmalion* et *Barbe-Bleue*, se combinent en tant que figures poétologiques, précisément en raison de leur conception antagonique: tandis que le principe d’engendrement chez *Pygmalion* implique le fait que l’œuvre d’art (codée au féminin) est rendue vivante dans sa totalité, le cabinet d’horreur de *Barbe-Bleue* où les femmes mortes sont conservées, peut être compris comme un espace muséal. Les femmes mortes (démembrées) apparaissent comme des < objets d’exposition > de son art de tuer. Les exemples que constituent les contes de *Barbe-Bleue* par F.W. Hackländer et E. Marlitt aident à comprendre comment la différence entre l’art et le divertissement s’inscrit dans cette combinaison conceptuelle des auteurs.