

Elisabeth Bronfen, Zürich

Männliche Sammelwut, weibliche Neugierde: Blaubarts Wunde(r)kammer

Der furchterregende Mann mit dem blauen Bart, dessen Reichtum seinen mörderischen Furor nur unzulänglich verdeckt, erscheint uns zum ersten Mal in Charles Perraults Märchensammlung aus dem Jahr 1697¹. Er entstammt der Welt des frühen Kapitalismus, in der nicht aus Liebe geheiratet wird, sondern um kluge Geldgeschäfte zu machen. Er vertritt zugleich einen selbstherrlichen Adel, der sich an seinen Untergebenen vergreift, um eigene perverse Lüste zu befriedigen. Doch obgleich sein mörderisches Sammeln toter Bräute einen klaren historischen Ursprung hat und die Geschichte seiner Hinrichtung vom moralischen Gestus der Aufklärung gezeichnet ist, hat dieses Motiv unser kulturelles Imaginäres hartnäckig über drei Jahrhunderte heimgesucht. Etwas will uns an der Szene einer fatalen Verlockung, in der Wissensdurst mit Selbstverschwendung verschränkt ist, nicht loslassen. In der Literatur, auf der Bühne und auf der Kinoleinwand kehren wir seitdem wiederholt zu dem prunkvollen Haus auf dem Land zurück. Mit allen denkbaren Kostbarkeiten ausgestattet bildet dieser unheimliche Ort die Bühne für ein doppeltes Fantasieszenarium. Hier lebt die Tradition der Kunst- und Wunderkammer des 16. Jahrhunderts nach, lockt der Serienmörder seine ahnungslosen Bräute doch in sein Schloß, um sie zu töten, ihre Leichenstücke aufzubewahren, und in einem verschlossenen Kabinett des Schauers auszustellen². Hierhin lassen sich aber auch die verführbaren Frauen willentlich locken, weil ihnen ihr trautes Heim zu armselig, zu eng oder einfach auch nur zu langweilig geworden ist. Immerhin: Der Blaubärtige hat sie von einem prunkvolleren Leben träumen lassen und auf dieses Angebot haben sie sich willentlich eingelassen.

Anfänglich haben der Verführer und seine Braut nicht am selben Fantasieszenario teil. Er sucht sich Bräute aus, weil er stets neues Material für sein tödliches Gesamtkunstwerk benötigt. Die Heldin der Geschichte hingegen sehnt sich nach einem Ausbruch aus ihrem Alltagsleben. Von dem Augenblick jedoch, da er ihr den Schlüssel zu der geheimnisvollen Kammer am Ende eines langen Ganges überreicht und ihr zugleich verbietet, diese zu öffnen, wird deutlich, daß die beiden Eheleute tatsächlich eine Fantasie gemein haben: Eine Lust auf Transgression, in

der die Gleichsetzung von Braut und Ware eine fatale Logik entfalten soll. Vergessen wir nicht: Die *Blaubart*-Geschichte gehört einer Kultur an, in der das Gesetz des Mündels die Braut zur Tauschware zwischen dem Bräutigam, der sie erwirbt, und dem Vater, dessen ursprünglicher Besitz sie ist, deklariert. Von einer fatalen Logik in diesem Zusammenhang zu sprechen heißt, die Braut, als Ware getauscht und somit auf ihren ökonomischen Wert in einem Heiratshandel reduziert, ist als eigenständiges Subjekt bereits enteignet worden. In der mörderischen Ökonomie Blaubarts wird diese übertragene Abtötung der Tochter zur Realität, in der die gänzliche Vereinnahmung der Frau durch ihren Ehegatten zugleich aber auch auf den ersten Blick mit Besitzverminderung einhergeht. Eine tote Braut kann nicht für die Nachkommen ihres Gatten sorgen.

Bei der fatalen Logik Blaubarts geht es also um eine andere Ökonomie des Begehrens als die der Besitzerweiterung und einer leiblichen Prokreation, die das Fortleben einer Familie sicherstellen würde. Besagt der Vertrag, den er bezeichnenderweise mit der Braut selber und nicht mit ihrem Vater oder Mündel eingeht, er muß sie töten, verstößt sie gegen sein Verbot und öffnet die Türe, so scheint es, er habe immer die Ware selber und nicht die Braut als Mutter im Auge gehabt. Der höchste Wert der Braut offenbart sich also aus seiner Sicht in ihrer Verschwendung. Doch ihr Tod wird nicht nur herbeigeführt, er wird auch an ihrer ausgestellten Leiche hinter der verschlossenen Türe angehalten³. Dort erblickt jede neue Braut, von Neugierde getrieben, sowohl ihre Vorgängerinnen als auch ihre eigene Zukunft.

Provokant zugespitzt behauptet Walter Benjamin für das allegorische Trauerspiel, welches ebenfalls am Ende des 17. Jahrhunderts seinen Höhepunkt fand: „Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben“. Im Tod nämlich wird der Geist, der auf der Bühne dargeboten sich entfaltet auf Geisterweise frei, so daß dadurch auch laut Benjamin der Körper erst zu seinem höchsten Recht gelangen kann. Daraus folgert er, jene Allegorisierung, die das Trauerspiel anstrebt, kann „nur an der Leiche sich energisch durchsetzen“. Wie im *Blaubart*-Märchen, sterben auch die Personen des Trauerspiels, „weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat einzugehen vermögen“. Nur als Leichen können sie zu jenen emblematischen Zeichen werden, die ihre Tradierbarkeit im kulturellen Imaginären sicherstellt. Deshalb läßt sich ebenso von einer fatalen Logik des Trauerspiels sprechen, die besagt: „Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehen sie zu Grunde“⁴. König Blaubart läßt sich im Bezug auf diese Bühnentradition als brisantes Beispiel dafür lesen, wie der Körper der Braut in die tote Form des allegorischen Emblems übertragen werden muß, damit dieser als Kunstkörper unsterblich wird: Gegenstand nicht nur einer perversen Installation, sondern

¹ Eine Sammlung an Blaubart-Texten bietet Suhrbier, Hartwig (Hg.): *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke*. Köln 1984. Zitate aus der Version von Charles Perrault sind dieser Ausgabe entnommen.

² Siehe auch Mauriès, Patrick: *Das Kuriositätenkabinett*. Aus dem Englischen übersetzt von Susanne Vogel und Reinhard Ferstl. Köln 2002.

³ Für eine Diskussion des kulturellen wie ästhetischen Nachlebens weiblicher Leichen in Literatur und Film siehe Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg (1994) ²2004.

⁴ Siehe Benjamin, Walter: *Die Leiche als Emblem*. In: ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main 1955, 193–194.

auch Gegenstand von Erzählungen, die immer wieder neue Erzählungen hervorbringen. Ebenso wie der Hexenmeister immer neue Leichen produziert, um seine Perversion am Leben zu halten, generiert unser kollektives Bildrepertoire stets neue Text- und Bildvariationen dieser Frauenleichen, so daß diese Produktion eine Art ästhetisches Überleben darstellt.

Aber schauen wir uns das Märchen von Perrault genauer an. Zu Beginn erfahren wir, daß Blaubart von zwei abstoßenden Eigenschaften gekennzeichnet ist. Zum einen hat er einen Furcht einflößenden blauen Bart, vor dem alle Frauen und Mädchen fliehen. Nun läßt sich rückblickend, von Freuds Theorie des Fetischismus ausgehend, leicht von einer Verschiebung sprechen⁵. Der häßliche und abschreckende Bart *steht ein für* und *verdeckt zugleich* jenes sexuelle Körperteil des Mannes, welches im Falle Blaubarts nicht nur auf Potenz, sondern eben auch eine gefährliche Sexualität schließen läßt. Was die Frauen aber außerdem abstößt, so erfahren wir ebenfalls am Anfang der Geschichte, ist der Umstand, „daß er schon mehrere Frauen geheiratet hatte und daß man nicht wußte, was aus diesen Frauen geworden war“⁶. Die verschwundenen Ehefrauen verweisen ebenfalls auf eine sexuelle Bedrohung, die von diesem mächtigen Mann ausgeht, genauer auf jene gefährliche, zugleich aber geheimgehaltene Vergangenheit, die von seinen goldenen Möbeln und Kutschen ausgeblendet werden soll. Das Rätsel um die verschwundenen Frauen wohnt seinem Reichtum wie ein morscher Kern inne. Entscheidend ist, die Heldin des Märchens ignoriert diese Anzeichen, die sie als Warnung hätte lesen können und sollen, vorwiegend wegen des luxuriösen Lebensstils, den sein Wohlstand ihr verspricht. Nachdem sie und ihre Freundinnen auf seinem Schloß eine Woche lang seine aufwendigen Festlichkeiten genießen durften, meint die jüngere der beiden Schwestern, „der Herr des Hauses habe gar keinen so blauen Bart mehr und sei ein höchst ehrenwerter Mann“⁷.

Sobald alle in die Stadt zurückgekehrt sind, wird die Ehe geschlossen. Wir müssen uns fragen: Ist die junge Frau vom Glanz des Goldes verblendet, oder hat sie bereits bei üppigen Festen – jenen Spaziergängen, Jagdausflügen, Angelpartien, Bällen, Festessen und Nachtmählern, mit denen Blaubart sie umwirbt – eine Lust auf Überschuß entdeckt, der weit über kulinarischen Genuß hinauszielt? Ist sie bereits vom aristokratischen Geist der Transgression angesteckt worden und sucht nun ebenfalls nicht mehr ein auf Lebenserhaltung und Fortpflanzung angelegtes Begehren zu befriedigen, sondern eines, welches mit der Freiheit der Selbstverschwendung einherginge? Deutlich wird in jedem Fall: Die Probe, auf die sie ihr Gatte kurz nach der Eheschließung stellt, soll nur vordergründig ihre Gehorsamkeit bestätigen. Warum gibt er ihr denn einen Schlüssel zu allen Zimmern des Landschlusses, wenn er ihr zugleich verbietet, die kleine Kammer am Ende des langen Ganges zu betreten? Unweigerlich denkt man an einen anderen Text des 17.

Jahrhunderts, John Miltons Epos *Paradise Lost* (1667), in dem Gott den Baum der Erkenntnis dezidiert ins Paradies setzt, um die Verführbarkeit seiner ersten Menschen Adam und Eva zu beweisen. Erst ihr Sündenfall, so die Argumentation des strengen britischen Puritaners, kann auf unhinterfragbare Weise die Macht Gottes beweisen. Denn erst wenn Adam und Eva dessen Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, übertreten und sich somit eines Gesetzesbruches schuldig gemacht haben, kann Gott sie mit Sterblichkeit und anderem menschlichen Unglück bestrafen. Die Verbindungslinie zwischen diesen beiden mythopoetischen Geschichten über weiblichen Wissensdurst verläuft über den Umstand, daß auch im Zentrum des *Blaubart*-Märchens eine neugierige Frau steht, die nach Erkenntnis strebt, diese jedoch nur erlangen kann, in dem sie ein Verbot überschreitet. Und auch ihr Wissensdrang bringt ihr zusammen mit der Anerkennung von Schuld ein untilgbares Wissen um den eigenen Tod zu Bewußtsein.

Nun spricht bereits der Volksmund von der Verbindung zwischen Frau und Zimmer. Eine kleine Kammer am Ende eines langen Ganges, dessen Schlüssel ein väterlicher Mann besitzt und in die nur durch das Aufstoßen einer verschlossenen Türe eingedrungen werden kann, ist ein altradiertes Sinnbild für das weibliche Geschlecht. Nur haben wir es beim Eindringling im *Blaubart*-Märchen mit einer Braut, nicht einem Bräutigam zu tun. Verboten wird also der Wunsch, die *eigene* Sexualität, unabhängig vom Ehemann (weil dieser vermeintlich für sechs Wochen auf Geschäftsreisen ist), zu erforschen. Mit seinem Verbot, die Kammer am Ende des langen Ganges im unteren Stockwerk zu betreten, fordert Blaubart die Braut regelrecht dazu auf, eben diesen Ort auszukundschaften. In diesem kuriosen Spiel *um* und *mit* einem *Frauen-Zimmer* geht es also nicht nur darum, daß der Gatte seiner frisch verheirateten Gattin einen Schlüssel gibt, den sie nicht anwenden soll. Indem er ihr mit seinem uneingeschränkten Zorn droht, sollte sie dieser Vorschrift nicht gehorchen, löst er überhaupt erst ihren Wunsch aus, etwas Verbotenes über sich (welches die Kammer zu entfalten verspricht) zu erfahren. Der Streit um das Öffnen der Türe selbst setzt die von Milton in seinem Epos aufgegriffene biblische Szene des Sündenfalls auf pointierte Weise dramaturgisch um. Im *Blaubart*-Märchen wird Wissensdrang ebenfalls mit einem Wissen um die Sterblichkeit verknüpft. Was sich in der schauerlichen Wunderkammer, im Untergeschoß von Blaubarts Schloß offenbart, ist nicht nur der perverse Gestaltungsdrang eines adeligen Serienmörders. Es entfaltet sich dort auch jene Bildwelt des *memento mori*, die auf den Bühnen wie auch den Gemälden der Barockzeit endlos vorgeführt wurden und die besagt: Mitten im augenscheinlichen Reichtum, in der Fülle des Lebens, lauert der Tod⁸.

Die Sache ist jedoch noch verschlüsselter, denn seit jeher diente die Ausstellung des Todes einer Versicherung des Lebens. Wer auf der Bühne, in der Literatur oder auf der Leinwand stirbt, tut dies stellvertretend für uns. Der Zuschauende oder Lesende von Texten über das Sterben kann erleichtert von sich behaupten, der Tod

⁵ Siehe Freud, Sigmund: Fetischismus. In: Gesammelte Werke. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931. Frankfurt am Main (1948) 1991, 309–317.

⁶ Suhrbier (wie Anm. 1) 83.

⁷ Ebd.

⁸ Siehe Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Horst Henschen. München 1984.

habe eine Andere getroffen, nicht ihn. Das Wissen um den eigenen Tod ist auf doppelte Weise umgeleitet worden, nicht nur weg von einem selbst, sondern zudem gerichtet auf eine fiktionale Gestalt. In diesem Sinne betrachtet läßt sich der Umstand, daß es Blaubart immer wieder gelingt, eine neue Braut in seine verbotene Wunderkammer zu lotsen, als Unterstützung einer eigenwilligen Überlebensfantasie lesen, die auf einer fatalen Gleichsetzung von Weiblichkeit und Tod beruht. Es wird nicht nur die Braut getötet, die seine Macht in Frage stellt, weil sie seinem Willen nicht gehorcht. Er stellt ihre Leiche auch als Wahrzeichen seiner Macht sowohl über weibliche Ungehorsamkeit als auch über den Tod schlechthin aus. Die Zurschaustellung der weiblichen Leichen macht ihn zum Herr nicht nur seiner Gemahlin, sondern auch zum vermeintlichen Herrscher über jenen Tod, den sie nun, als Leiche, stellvertretend für ihn repräsentiert.

Entscheidend ist bei dieser ebenfalls fatalen Logik, daß sie auf einem vertrackten Zwischenspiel der beiden Eheleute basiert. Blaubart tötet die Braut erst, nachdem sie zur Besucherin seiner Wunde(r)kammer geworden ist und dort ihre Vorgängerinnen gesehen hat. Getötet werden also Frauen, die Komplizinnen in einem mörderischen Spiel geworden sind. Seine Transgression (das Morden) findet sich in ihrer Transgression (der Neugierde) widergespiegelt. So wird ein alter Gemeinplatz der Moralphilosophie ebenfalls im *Blaubart*-Märchen pointiert dramaturgisch umgesetzt. Nur das Verbot läßt Begehren entstehen: Du sollst nicht töten! Du sollst nicht ungehorsam sein! Diese Gesetze benötigen eine Transgression, um kulturell zementiert zu werden. Der Genuß liegt nicht im Verbieten, sondern darin, daß diejenige, an die das Verbot gerichtet ist, dieses für sich auch annimmt und, indem sie es überschreitet, darauf antwortet.

Fragen wir also nochmals: Warum ist die Türe zu der Kammer, in der der Hexenmeister die Leichen sammelt, verschlossen? Weil ein Aspekt seiner Macht über den Tod und die Weiblichkeit darin besteht, daß *nur er* diese Türe aufschließen darf. Aber warum gibt er der Frau dann den Schlüssel? Weil er für diese schauerliche Macht eine Zeugin braucht, deren erschrockener Blick seine Macht über die weibliche Sexualität und den Tod widerspiegelt und somit bestätigt. Daraus ließe sich der schreckliche Schluß ziehen, die Pointe dieser Geschichte bestehe darin, daß der Serienmörder gar keine gefügigen Bräute will. Blaubart verführt wiederholt jene jungen Frauen, von denen er sicher sein kann, daß sie sich auf das Spiel, sein Verbot nicht einzuhalten, einlassen werden. Nur wenn die Braut gegen sein Verbot verstößt, kann er, indem er nun berechtigt ist, sie zu bestrafen, seine Macht wiederholt beweisen. Das Verbot ist der erotische Kern der Fantasie, die die beiden Eheleute miteinander gemein haben.

Woher aber kommt die unersättliche Neugier der Braut? Warum kann sie der Versuchung, eine verbotene Kammer am Ende eines langen Gangs zu betreten, nicht widerstehen? Was glaubt sie in der Kammer zu finden? Achten wir auf die dramaturgische Ausschmückung der Szene bei Perrault:

„Anfänglich sah sie nichts, weil die Fensterläden geschlossen waren. Nach einigen Augenblicken begann sie zu erkennen, daß der Fußboden ganz mit geronnenem Blut bedeckt war, und daß sich in diesem Blut die Körper mehrerer toter, längs der Mauern aufgehängter Frauen spiegelten: das waren alle die Frauen, die Blaubart geheiratet und eine nach der anderen umgebracht hatte.“⁹

Entscheidend ist also, die Ehefrau betrachtet nicht die Körper selber, sondern deren bildliche Wiedergabe. Auf der blutigen Fläche findet sich auch ihre eigene Zukunft gespiegelt. Zugleich aber ist die hier durchgespielte Gleichung von weiblichem Wissensdurst und Todesdrohung vielschichtig, stellt sie doch auch eine Beunruhigung des Mannes dar, der ein Verbot ausgesprochen hat. Immerhin, er verbietet ihr den Zutritt in seine schreckliche Wunderkammer, in der er alle von ihm angesammelten weiblichen Leichenteile aufbewahrt hat, doch nur, weil er hofft, von ihr betrogen zu werden. Er möchte, daß sie sein Todeskunstwerk – die visuelle Wiedergabe der angesammelten und von ihm als *work in progress* verstandenen Leicheninstallation aus Fleisch und Blutlache – betrachtet. Dabei stellt er aber auch wiederholt eine Situation her, in der ihm seinerseits vor Augen geführt wird, daß er zwar über den Tod seiner Ehegattinnen verfügen kann, nicht aber deren Wissensdrang im Griff hat.

Der Blutfleck auf dem Schlüssel, den die Braut vor Entsetzen in die Blutlache hat fallen lassen, ist nicht nur Beweis dafür, daß die weibliche Neugierde nicht verboten, sondern nur bestraft werden kann. Dieser Blutfleck bezeugt auch jene fatale Wiederholungsschleife, die besagt, alles Verdrängte kehrt ins Bewußtsein zurück, wenn auch auf verschlüsselte, umkodierte Art. Nicht nur hinterläßt jede Tat ihre Spuren. Was in der Dunkelheit einer geheimen verschlossenen Kammer liegt, drängt unweigerlich ans Licht. Somit läßt sich die bereits vorgeschlagene Deutung von Blaubarts Gefühlsambivalenz folgendermaßen ergänzen. Nicht nur braucht er immerfort neue Bräute, die als Zeuginnen sein mörderisches Treiben begreifen und für diese Erkenntnis mit dem Tode bezahlen. Er muß auch immer wieder neue Bräute in sein Schloß locken, die seine Mordinstallation zu enthüllen drohen, damit es eines Tages einer von ihnen gelingt, dieses mörderische Sammelwerk ans Tageslicht zu rücken und er selber Teil seiner fatalen Ausstellung des Todes werden kann. Nur vordergründig also versichert Blaubart sich seiner Omnipotenz, indem er neugierige Frauen beständig abschlachtet. Der Wiederholungszwang, der ihn als Serienmörder voran treibt, läßt auch darauf schließen: Keine dieser Tötungen befriedigt ihn, sonst müßte er nicht jedes Mal von neuem eine willige Braut suchen, sie auf die Proben stellen und, nachdem sie wie erwartet (und ersehnt) sein Verbot überschreitet, zum Hackebeil greifen. Geht es beim Morden darum, sich angesichts des Todes der Frauen Gewißheit bezüglich seines Überlebens zu verschaffen, beweist die Hinzufügung einer neuen weiblichen Leiche lediglich, daß die angesammelten und zu seinem Todeswerk zusammengestellten

⁹ Suhrbier (wie Anm. 1) 86.

weiblichen Leichen die Anerkennung der eigenen Sterblichkeit nur beschränkt abdichten, vor allem jedoch aber nicht tilgen können.

Perrault bietet am Ende seines Märchens zwei Moralbotschaften an. Die erste besagt, die weibliche Neugier sei ein ziemlich flüchtiges Vergnügen, welche trotz ihres Reizes schnell schwinde und immer zu viel koste. Die zweite Moral der Geschichte hingegen beharrt darauf, der Text sei als „Märchen aus vergangener Zeit“ zu verstehen, und versichert uns: „Es gibt keine so schrecklichen Gatten mehr, und keinen, der das Unmögliche verlangt, wenn er unzufrieden oder eifersüchtig ist.“ Unzweideutig scheint diese ‚andere Moral‘ auf eine Männer-schelte hinauszulaufen, die eine moderne Selbstermächtigung von Frauen zulässt. Man sähe den Mann des späten 17. Jahrhunderts, so Perraults satirische Schlußpointe, bei seiner Frau „Schmeichelreden führen, | und welche Farbe sein Bart auch haben mag, | man kann kaum erkennen, wer von beiden der Herr ist“¹⁰.

Doch die Geschichte selber läßt noch einen anderen Ratschlag erkennen. Der Glanz des Goldes soll einen weder vor der möglichen Gewalttätigkeit eines zukünftigen Gatten täuschen noch vor dem eigenen Begehren nach Selbstverschwendung, sei dies im Auskosten eines unendlichen Reichtums oder einer lebensgefährlichen Grenzüberschreitung. Wissensdurst drängt die Braut zum Anblick jener Sterblichkeit, die nicht nur in der barocken Weltanschauung – denkt man an das anamorphotische Abbild eines Totenschädels in Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (1533; National Gallery, London) – im Zentrum des irdischen Besitzes steht. Perrault weist zwar dezidiert am Ende seiner Geschichte auf den glücklichen Ausgang des Ehegeschäfts für die listige Ehegattin hin. Weil Blaubart keine Erben hatte (wurden doch alle früheren Bräute getötet, bevor sie Mutter werden konnten), bleibt die einzige Frau, die sowohl den eigenen Tod abwenden konnte als auch ihren mörderischen Gatten überleben durfte, die Herrin seines gesamten Vermögens. Sie wendet diesen Wohlstand dazu auf, um sowohl sich als auch ihre Schwester gut zu verheiraten und ihren Brüdern Hauptmanns-Stellen im Militär zu kaufen, sichert sich also eben jenes irdische Nachleben, an dem Blaubart nie gelegen war. Doch ein Detail stört dieses glückliche Ende, wenn auch von Charles Perrault dieser Punkt nicht direkt angesprochen wird. Aus dem Märchen wissen wir, daß von dem Schlüssel, ist er erst einmal in die Blutlache gefallen, die Spuren des Blutes nicht mehr entfernt werden können. Diesen von Blut befleckten Schlüssel erbt die Ehefrau nach Blaubarts Tod zusammen mit all seinen Reichtümern.

Bei Charles Perrault mag die neugierige Frau, die sich auf die Verführung eines blaubärtigen Fremden einläßt, eine Tochter Evas sein, doch sie verliert auf Grund ihres Wissensdurstes *nicht* das Paradies. Ihr Drang, etwas Verbotenes über sich zu erfahren, führt *nicht* den Tod und die Sünde in die Welt ein, sondern erlaubt ihr aus ihrer Transgression ökonomischen Gewinn zu schlagen, sowie sich und ihrer Familie zusammen mit dem gewonnenen Wohlstand auch gesellschaftliches

Ansehen anzueignen. Zugleich bringt sie aber auch die Todesinstallation ihres Gatten endgültig ans Licht. Als Detektivin, die einen Mordfall in eigener Sache löst, steht sie somit am Anfang einer anderen literarischen Gattung, jener Schauerliteratur, die Alfred Hitchcock als Vorbild seiner Psychothriller genommen hat. Mit Vorliebe schickt auch dieser master of suspense seine blonden Bräute in fremde Häuser, in denen sie von Schatten überzogene Gänge und Treppen durchwandern müssen, um schließlich in einem abgelegenen Raum eine ursprüngliche Leiche zu entdecken. In *Psycho* (1960) findet Lila Crane, auf der Suche nach ihrer verschollenen Schwester, in der Kellerkammer des düsteren Hauses von Norman Bates die Vielzahl zerstückelter Bräute zur ausgestopften Mutter verdichtet. Im Schimmer der Glühbirne, die dieser moderne Blaubart mit seinem plötzlichen Eintritt in Bewegung setzt, scheint der Mutterfetisch von neuem Leben erweckt, während der Bräutigam der findigen Schwester rechtzeitig eindringt, um einen weiteren Mord zu verhindern.

Vor allem im Bezug auf Hitchcocks filmische Umsetzung dieses Märchenstoffes läßt sich aber zudem fragen: Warum wird weibliche Wissensdurst so häufig als Sehnsucht nach einer Szene tödlicher Bedrohung umkodiert? Worin besteht die Verbindung von Neugierde mit der Faszination für einen von Bedrohung durchdrungenen fremden Raum? Auch die namenlose Heldin in *Rebecca* (1940) willigt in eine Ehe mit dem geheimnisvollen Maxim de Winter ein, obgleich sie weiß, daß er bereits eine Gattin hatte, die auf mysteriöse Weise ums Leben gekommen ist. Sie tut dies nicht zuletzt deshalb, weil sie von einem unerklärlichen Begehren besessen ist, selber Herrin seines Gutes Manderlay zu werden. Zwar hofft Maxim de Winter mit Hilfe dieser unschuldigen Braut den Geist der verstorbenen Rebecca, deren Tod er herbeigeführt hat, zu vertreiben. Sie hingegen genießt in ihrem neuen Heim die Heimsuchung ihrer Vorgängerin. Die Wunderkammer, um die sich Hitchcocks *Rebecca* dreht, ist keine dunkle Kammer im Kellergeschoß, sondern der prunkvollste Raum im ganzen Herrenhaus. Und nicht der melancholische Gatte bringt die neugierige Frau dazu, in dieses verschlossene Zimmer einzudringen, sondern die strenge Miene und das verbotende Verhalten der Haushälterin Mrs. Danvers, die der zweiten Mrs. de Winter ständig bedeutet, sie könne nie die Stelle der Verstorbenen einnehmen. Auch Rebeccas Gemach stellt eine Wunderkammer dar, ist dort doch alles von Mrs. Danvers weiterhin so aufbewahrt worden, wie die Verstorbene es einst eingerichtet hat, bis hin zur Spitzenwäsche unter dem Bettkissen. Der Tod, der die namenlose Heldin dort erwartet, geht somit nicht von ihrem Gatten aus, sondern von jener Haushälterin, die über die Leiche der zweiten Mrs. de Winter die verstorbene Rebecca zu neuem Leben erwecken möchte. Nur das unerwartete Auftauchen der Leiche der ersten Mrs. de Winter während eines Kostümballs hält diesen Mord auf!¹¹

¹¹ Für eine Analyse von Alfred Hitchcocks „Rebecca“ im Hinblick auf die ästhetische Aufbereitung des Todes siehe auch Bronfen, Elisabeth: Aneignung der Fremde auf unheimliche Art. In: dies.: Heimweh. Illusionsspiel in Hollywood. Berlin 1999, 143–197.

¹⁰ Ebd., 89.

Kehren wir nochmals zu einer späteren Version des Märchens zurück, die in der Sammlung der Brüder Grimm von 1819 den Titel *Fitchers Vogel* trägt, finden wir eine Braut, die zwar von der biblischen Eva die Neugierde geerbt hat. Gleichzeitig erinnert sie jedoch auch an den Forscherdrang von Mary Shelleys Dr. Frankenstein, der in den Leichenhäusern Ingolstadts tote Körperteile einsammelt, um sein Monster zu erschaffen. In der Version der Brüder Grimm ist die Heldin nicht nur die jüngste von drei Schwestern, die von einem Hexenmeister eingefangen und in sein prächtiges Haus verschleppt wird, sondern zudem klug und listig. Auch sie öffnet die verbotene Tür zu einer verbotenen Stube, ist jedoch auf alle Schrecken vorbereitet. Das Ei, welches die beiden Schwestern beim Anblick der anderen zerhauenen Frauenleichen in das große blutige Becken haben fallen lassen, hat sie nicht, wie ihr befohlen wurde, immer bei sich getragen, sondern vorsichtshalber sorgfältig verwahrt. Beim Anblick ihrer ermordeten, jämmerlich zerhackten Schwestern weiß sie zudem sofort, was zu tun ist. Bar jeder Sentimentalität und Abscheu sammelt sie, dem Forscher aus dem im selben Jahr erschienenen *Frankenstein* von Mary Shelleys ähnlich, die Glieder der Getöteten wieder zusammen und legt sie zurecht: „Und als nichts mehr fehlte, da fingen die Glieder an, sich zu regen, und schlossen sich aneinander, und beide Mädchen öffneten die Augen und waren wieder lebendig.“¹²

Neugierde und Neuschöpfung entpuppen sich in diesem magischen Augenblick als zwei Seiten derselben Medaille, eignet sich diese listige Braut doch durchaus die tödliche Gestaltungsmacht des Hexenmeisters an. Dabei macht sie nicht nur sein mörderisches Gesamtkunstwerk rückgängig, sondern führt auch seinen Niedergang herbei und zwar, indem sie zugleich ihren eigenen Körper neu gestaltet. Nachdem der Hexenmeister feststellen durfte, daß weder auf dem Schlüssel noch dem Ei Blutspuren zu sehen sind, bietet er ihr die Ehe an. Sie hat, meint er, seine Probe bestanden. Sie fordert ihrerseits, er möge als Mitgift einen Korb von Gold zu ihren Eltern tragen, versteckt aber die Schwestern darunter. Dann schmückt sie in seiner Abwesenheit einen Totenkopf mit Blumen und Juwelen und stellt ihn ins Fenster. Dieser soll den Hexenmeister in sein Haus zurücklocken, während sie, als wunderlicher Vogel verkleidet, dieses mörderische Heim verläßt. Der geschmückte Totenkopf steht nicht nur ein für die auf ihren Bräutigam wartende junge Braut. Er stellt auch eine findige Umschrift jener zerstückelten Bräute dar, die die dritte Schwester im blutigen Becken in der Mitte von Blaubarts Wunderkammer vorgefunden hatte. Zugleich nutzt die Heldin ihre Verkleidung als Vogelgeschöpf, um ihre eigene Todesaufführung einzuleiten. Von ihr geführt, stürmen der Vater und ihre Vettern nicht die grausige Wunderkammer. Sie schließen statt dessen alle Türen des Hauses zu, „so daß niemand entfliehen konnte, und steckten es an, so daß der Hexenmeister mitsamt seinem Gesindel verbrennen mußte“¹³.

Zusammen mit dem Hexenmeister muß in der Fassung der Brüder Grimm also auch der Tatort in Flammen aufgehen. Darin folgt ihnen nicht nur Alfred Hitchcock, der am Ende von *Rebecca* die geistig verwirrte Mrs. Danvers das Herrenschloß Manderlay in Brand setzen läßt. Damit läßt sich auch ein letzter Spieler des *Blaubart*-Stoffes ins Blickfeld rücken. Muriel Gerstner hält in ihrer Arbeit *Zu Bösen Häusern gehen fest*: Die Figur des Blaubart ist ohne die letzte Türe in seinem Schloß nicht denkbar. Dieser unheimliche Schauplatz ist Produzent der Dinge, die in ihm geschehen¹⁴. Die Geschichte des adeligen Serienmörders entpuppt sich als Transformationsaggregat, an dem ständig neu das Verhältnis von Zerstörung als Voraussetzung von Schöpfung und Bedrohung als Auslöser von Selbstwissen durchdekliniert werden kann. In der Wunde(r)kammer Blaubarts werden unheimliche Gestalten erzeugt, die weder lebend noch begraben jenen Zwischenraum besetzen, der nicht nur von der Schauerliteratur den Wiedergängern zugesprochen wird, sondern auch dem phantomatischen Nachleben vitaler Denkbilder im kulturellen Imaginären.

Keine leiblichen Kinder werden an dieser Produktionsstätte gezeugt, sondern eine Todesinstallation, welche nie zum Abschluß kommen kann. In ihr wird stillgelegtes Leben zur Schau gestellt, als Emblem einer Fantasie, die eigene Vergänglichkeit könne überwunden werden. Damit dieser Schein der Unsterblichkeit erhalten bleiben kann, ist eine fortwährende Nahrung durch immer neue Bräute notwendig; wie jede neue Umschrift des *Blaubart*-Märchens diesen wundersamen Schauplatz geistig nährt. Das schauerliche Frauen-Zimmer hinter der verschlossenen Türe ist ein Sammelager und Ausstellungsraum. Es ist zugleich das Objekt eines Begehrens, welches der blaubärtige Mann, seine Bräute und die Leserin gemein haben. Als verbotener Ort produziert diese Kammer nicht nur das unausweichliche Verlangen, in sie einzudringen. Sie ruft auch eine Antwort auf das, was man in ihr vorfindet, hervor, sei es Hilflosigkeit, List oder Selbstverwandlung. Als Ort, an dem die Frage, was es kostet zu überleben, auf die Probe gestellt wird, produziert die Kammer aber schließlich auch jenes Feuer, in dem sie selber aufgeht.

Zusammenfassung

Das *Blaubart*-Thema erfährt in diesem Beitrag eine breit angelegte Untersuchung ausgehend von Perraults Märchen bis hin zu Freuds und Benjamins Analysen sowie Vergleichen mit Miltons *Paradise Lost* und Hitchcocks Filmen. Das Märchen ist nicht nur als Allegorie weiblicher Wissenslust, gespeist aus ärmlicher Enge und Langeweile, und daraus folgender tödlicher Bestrafung aus männlicher Perspektive zu lesen, sondern auch als ein psychosexuelles Sinnbild weiblicher Sexualautonomie, deren Ergründung und sündliche Befriedigung durch die Schlüsselübergabe geradezu provoziert wird. Blaubarts Todes-

¹² Brüder Grimm: *Fitchers Vogel*. In: *Kinder- und Hausmärchen*. Fassung der ersten Gesamtausgabe von 1819. München 1949, 259.

¹³ Ebd., 260.

¹⁴ Gerstner, Muriel: *Zu bösen Häusern gehen* – Number Nine Barnsbury Road, Soho. Bern 2007.

gesamtkunstwerk zerstückelter Frauenleichen wird der neugierigen Braut zum *memento mori*, dessen Offenbarung das eigene Schicksal heraufbeschwört, indem die Mordsinstallation von ihr enthüllt und Blaubart als Frauenmörder enttarnt wird. Gerade als verbotener Ort stimuliert die ‚Wunde(r)kammer‘ nicht nur das Verlangen in sie einzudringen, um ihr das schrecklich-schöne Geheimnis zu entreißen, sondern sie fungiert auch als Anreiz zur Transgression des Verbotes, zu jeglichem Risiko bereit, jenseits von Erregung, Leidenschaft und Verschwendungssucht.

Abstract

Starting out with Perrault's tale, the present large-scale study of the *Bluebeard* theme includes Freud's and Benjamin's analyses as well as comparisons with Milton's *Paradise Lost* and Hitchcock's movies. The tale cannot only be read as an allegory of female thirst for knowledge, caused by meanly constriction and boredom, and its consequences, namely punishment by death which she deserves from a male point of view; it is also a psychosexual ensign of female sexual autonomy, the exploration and sinful satisfaction of which is downrightly provoked by handing over the key to her. For the curious bride, Bluebeard's lethal artwork of dismembered female bodies becomes a *memento mori*, conjuring up the fate that would have awaited her, while she reveals the murderous installation and unmasks Bluebeard as a ripper. It is precisely as a forbidden place that the 'wondrous chamber' not only stimulates the desire to intrude in order to snatch away the secret which is as horrible as it is beautiful, but also functions as an incentive to transgress the interdiction, with a readiness to bear any risk, beyond excitement, passion and squandermania.

Résumé

Prenant comme point de départ le conte de Perrault, cette étude prend en compte les analyses de Freud et de Benjamin aussi bien que des comparaisons avec *Le Paradis perdu* de Milton et les films de Hitchcock. Au-delà d'une lecture en tant qu'allégorie d'une soif de savoir féminine qui se nourrit d'une étroitesse minable et d'ennui, et de ses conséquences, la peine de mort qu'elle mérite d'un point de vue masculin, il est également un emblème psychosexuel de l'autonomie sexuelle féminine dont l'exploration et la satisfaction peccables sont directement provoquées par la remise de la clé. Pour la mariée curieuse, l'œuvre d'art meurtrière que la Barbe Bleue a composée à partir de corps féminins dépecés devient un *memento mori*, en évocant une destinée qui aurait due être la sienne, lorsqu'elle dévoile l'installation meurtrière et révèle que la Barbe Bleue est un assassin de femmes. C'est précisément en tant que lieu interdit que la « chambre merveilleuse » ne stimule pas seulement le désir de s'y introduire afin de lui arracher son secret qui est aussi horrible qu'il est beau, il encourage également la transgression de l'interdiction, en assumant tout risque, au-delà de l'excitation, de la passion et de la prodigalité.

ABSTRACTED/INDEXED IN IBZ – Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur, IBZ – CD-Rom, IBZ – Online (www.gbv.de), **IBR** – Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur, IBR – CD-Rom, IBR – Online (www.gbv.de)

ISSN 0014-6242 · e-ISSN 1613-0464

Alle Informationen zur Zeitschrift, wie Hinweise für Autoren, Open Access, Bezugsbedingungen und Bestellformulare, sind online zu finden unter www.degruyter.com/journals/fabula

VERANTWORTLICHE HERAUSGEBER Professor Dr. Hans-Jörg Uther, Christine Shojaei Kawan, Dr. Doris Boden, Arbeitsstelle Enzyklopädie des Märchens, Kulturwissenschaftliches Zentrum, Humboldtallee 19, D-37073 Göttingen, Tel.: +49 (0)551 39 25 35 6 und +49 (0)551 39 25 35 9 Fax: +49 (0)551 39 21 24 4

Manuskripte für den Aufsatzteil sind zu richten an

Professor Dr. Hans-Jörg Uther, Arbeitsstelle Enzyklopädie des Märchens, Kulturwissenschaftliches Zentrum, Humboldtallee 19, D-37073 Göttingen (huther@gwdg.de),
Christine Shojaei Kawan, Arbeitsstelle Enzyklopädie des Märchens, Kulturwissenschaftliches Zentrum, Humboldtallee 19, D-37073 Göttingen (ckawan@gwdg.de).

Rezensionsexemplare und Besprechungen sind zu richten an

Dr. Doris Boden, Arbeitsstelle Enzyklopädie des Märchens, Kulturwissenschaftliches Zentrum, Humboldtallee 19, D-37073 Göttingen (dboden@gwdg.de).

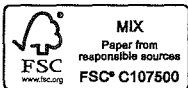
Zum Druck können nur Manuskripte angenommen werden, die den Redaktionsrichtlinien (www.degruyter.de) entsprechen. Anderweitiger Abdruck der für die Zeitschrift bestimmten Abhandlungen oder ihre Übersetzung innerhalb der gesetzlichen Schutzfrist sind nur mit Genehmigung der Herausgeber und des Verlages gestattet.

JOURNAL MANAGER Claudia Hill, De Gruyter, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin, Germany, Tel.: +49 (0)30 260 05 – 172, Fax: +49 (0)30 260 05 – 250, Email: claudia.hill@degruyter.com

ANZEIGENVERANTWORTLICHE Panagiota Herbrand, De Gruyter, Mies-van-der-Rohe-Straße 1, 80807 München, Germany, Tel.: +49 (0)89 769 02 – 394, Fax: +49 (0)89 769 02 – 350, Email: panagiota.herbrand@degruyter.com

© 2012 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

DRUCK Franz X. Stückerle Druck und Verlag e.K., Ettenheim
Printed in Germany



2012 · BAND 53 · HEFT 3/4

FABULA

ZEITSCHRIFT FÜR ERZÄHLFORSCHUNG/
JOURNAL OF FOLKTALE STUDIES/
REVUE D'ETUDES SUR LE CONTE POPULAIRE

BEGRÜNDET VON

Kurt Ranke

HERAUSGEGEBEN VON

Hans-Jörg Uther, Göttingen
Christine Shojaei Kawan, Göttingen
Doris Boden, Göttingen

IN VERBINDUNG MIT

Maja Bošković-Stulli, Zagreb
Rolf Wilhelm Brednich, Göttingen
Carl Lindahl, Houston
Theo Meder, Amsterdam
Carme Oriol, Tarragona
Toshio Ozawa, Tokio

DE GRUYTER