

## »Literarisches Unding«

### Ludwig Tieck und seine Arabeske *Die sieben Weiber des Blaubart* von 1797

Von  
Michael Hiltbrunner

Mit Messerschnitten von Marco P. Schaefer

Das Publikum wird gebeten, diese erste Ausgabe des gestiefelten Katers dem Verleger bald abzukaufen, weil dies die Abdrücke *avant la lettre* für Liebhaber sind, auf deren Rand der Verf. *à la Rafael* allerhand närrische Kunstfratzen hingeworfen hat. Bey der zweyten verbesserten Auflage, die sorgfältiger corrigiert und von Druck- und Sinnfehlern gereinigt werden wird, soll der Kater in Schuh und Strümpfen erscheinen, die Scene mit dem Schuhmacher und ein paar andere sehr unterhaltende fallen weg, und die kleinen Kunstfratzen werden ausgeklopft. Die Liebhaber des Spasses werden daher wohlmeynend erinnert, ihre Bestellungen auf Exemplare der ersten Auflage baldigst zu machen, indem diese wahrscheinlich nach einiger Zeit so vergriffen seyn werden, als jetzt die Bauerngespräche über den 7jährigen Krieg.

Dieser Prolog zum Buch steht neben dem Schmutztitel der »ersten unverbesserten« 1797er Auflage des Märchen-dramas *Der gestiefelte Kater* von Peter Leberecht alias Ludwig Tieck. Tieck hatte in diesen Jahren verschiedene Erzählungen, in denen er Anspielungen auf die Literaturproduktion, die Leserschaft und die damaligen Zustände verpackte, oft »auf Kosten des Verfassers« und unter anderen Namen publiziert. Später wurde versucht, diese in den Kanon national-romantischer Märchenproduktion zu reihen. Dass Tieck aber nur schlecht in diese Typisierung passt, sie eigentlich schon ironisiert hatte, bevor die »Ammenmärchen« als Volksgut systematisch gesammelt wurden, zeigt am klarsten seine Erzählung *Die sieben Weiber des Blaubart* von 1797, erschienen als Kommentar zum kurz davor unter dem Pseudonym Peter Lebrecht veröffentlichten Märchendrama *Ritter Blaubart*. Diese Erzählung, übrigens unter einem weiteren Pseudonym, nämlich: Gottlieb Färber veröffentlicht, gilt als wichtiges Zeugnis für die frühromantische Orientierung am Unsinn und die Infragestellung der Rollen eines Autors und seiner Protagonisten. (Offenbar plante Tieck noch eine dritte *Blaubart*-Version, die aber Entwurf blieb).

Das Märchen *La Barbe bleue*, von Charles Perrault 1697 veröffentlicht, handelt von einem reichen Mann, genannt Blaubart, der nach und nach Frauen ehelicht. Die letzte entdeckt in einer ihr verbotenen Kammer die Leichen der anderen und kann den Blaubart mit Hilfe ihrer Brüder töten. Im Märchendrama *Ritter Blaubart* wird die Handlung in das deutsche Mittelalter versetzt und mit neuen Figuren und Motiven angereichert. Die im Kommentar *Die sieben Weiber des Blaubart* scheinbar gleiche mittelalterliche Verortung entpuppt sich schnell als Peter Lebrecht'sche Konfrontation, wo Sturmwind, Burg und Wald auf Romanschreiber und ihre Leser, auf Schwierig-

keiten und Grübeleien treffen. Der Autor rühmt sich in seinem Schreiben an Peter Lebrecht, alle offenen Fragen zu diesem Märchen beantworten zu können. Entsprechend fängt er seine Erzählung bei der ersten Ehefrau an und schildert alle Morde einen nach dem andern.

#### DIE HANDLUNG WIRD ZUR NEBENSACHE

Der Protagonist Blaubart, hier Peter Berner genannt, und sein Autor, Bernard, werden einer anderen Autorin, namentlich Almida und ihrer Protagonistin Adelheid gegenübergestellt. Das Mädchen Adelheid wächst wohlbehütet auf, heiratet bald und verbringt im »stillen Glück« ein unscheinbares Leben. An diesem Erfolg wird die Blaubart-Figur Peter Berner gemessen und scheitert grandios. Peters Erzieher und Autor der Geschichte will einen mit »Kühnheit begabten« Helden und verzweifelt an den Untaten seines Protagonisten, der zu einem »dummen Ritter« wird und nacheinander seine Ehefrauen umbringt. Diesem Serienmörder fehlt alles Geniale, das die literarischen *serial killers* des 20. Jahrhunderts ausmacht, er ist ein gewöhnlicher, sogar außergewöhnlich dummer Mensch. Das Ende der Geschichte bildet die letzte Hochzeit, der eigentliche Beginn des Blaubart-Märchens und auch des Dramas Ritter Blaubart. Der Erzieher und Autor von Peter Berner wendet sich enttäuscht an seine Hauptfigur:

Ich hatte Euch zum Helden einer wunderbaren, fast unglaublichen Geschichte auserlesen; Alles, was Alexandern, Cäsarn, Hannibaln und die übrigen Helden schon einzeln gross machte, hatte ich in Euch vereinigt, ... aber nun habt Ihr mir das ganze Concept verdorben, und ich möchte darüber in Verzweiflung fallen.

Solche Ansprachen und Gedanken, sonst auch bei Tieck am Rand seiner Erzählungen angebracht, werden hier zum Hauptteil der Erzählung. Darin verhandelt Tieck oft subjektiv, sprunghaft und anekdotisch die Rollen von Autor, Leserschaft und Protagonisten – Schlüsselfiguren im literarischen System. Entsprechend betitelte Tieck die Erzählung in der Gesamtausgabe seiner Werke von 1828 als *Arabeske*. Die Sprache ist jugendlich und direkt, enthält Anspielungen auf verschiedene Genres des Populärromans und auch auf eigene andere Bücher. So wird der Beginn der normalerweise zentralen Handlung, die erst nach etlichen Gedankenschlaufen einsetzt, in Anführungszeichen präsentiert:

»Der losgelassene Sturmwind zog mit aller seiner Macht durch den Wald, und schwarze Wolken



Adelheit

hingen schwer vom Himmel herunter; in einer abseits liegenden Burg brannte ein einsames Licht, und ein Wandersmann ging durch die Nacht auf der grossen Strasse fort.«

Diese Sätze sind in der ganzen Erzählung die einzigen, die in Anführungszeichen gesetzt sind, und erwecken so den Eindruck, dass der Plot selber nur zitiert wird. Das könnte auch beinahe so sein, denn 1795 hatte Ludwig Tieck im ersten Band des Romans *Peter Lebrecht* mit den fast gleichen Worten den vermeintlichen Beginn der Handlung in Anführungszeichen gesetzt:

»Der Sturmwind rasselte in den Fenstern der alten Burg Wallenstein. – Die Mitternacht lag schwarz über dem Gefilde ausgestreckt, und Wolken jagten sich durch den Himmel, als Ritter Karl von Wallenstein auf seinem schwarzen Rosse die Burg verließ, und unverdrossen dem pfeifenden Winde entgegentrabte. ...«

Doch die in beiden Fällen abgebrochene Schauerroman-Handlung wird in den *Sieben Weibern* vernachlässigt zugunsten von Gedanken zu Literatur und Fiktion und besonders zur Rolle der Moral in der Dichtung. Dabei kommt es durch das ganze Buch zu fundamentalen Versachtelungen von Sinn und Unsinn, die Winfried Menninghaus 1995 ausführlich in der Studie *Lob des Unsinn*s erläutert hat.

#### ARABESKE UND PARERAGON

In den Positionen der Aufklärung und des Rationalismus war kein Platz für Arabesken, doch die klassizistische, die kantische und die früheste romantische Poetik wollten sie legitimieren, ohne sie einer allegorischen Füllung zu verpflichten. Gerade die Zweck- und Bedeutungslosigkeit der Zierate bot sich als Paradigma ästhetischer Autonomie an. So galten ornamentale Laub- und Muschelformen im 18. Jahrhundert teilweise als Ferment des absoluten ästhetischen Objekts. Unterstützung für diese Denkweise kam insbesondere von Immanuel Kant, dem es dabei im Speziellen um Urteile in einer ästhetischen Reflexion ging. Reine ästhetische Reflexionsurteile sollten nur dem gelten, was ohne Zweck, ohne Absicht, ohne Begriff und ohne Interesse gefalle. Kant schreibt 1790 in der *Kritik der Urteilskraft*:

So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque*, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor ... und sind freie Schönheiten. ... In der Beurteilung einer

freien Schönheit (der blossen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein.

Die Kunst deckt in ihrem Werk das problematische Moment der Absicht ab – erst im arabesken Beiwerk kann sich eine »reine« und »freie« Schönheit entfalten. Dies ist zum Vorteil der Arabeske, für welche als Parergon andere Massstäbe gelten müssen als für das Hauptwerk, das Ergon. Kant behielt diesen Unterschied immer bei und erwähnte die Parerga in seiner Kunstkritik nicht mehr. Die Arabeske ging aber nicht vergessen, Kant entdeckte ähnliche Strukturen im Interesse der Konstruktion eines »reinen« Schönen auch an zahlreichen natürlichen und sozialen Phänomenen.

Tieck beachtete laut Menninghaus die von Kant gesetzten Definitionen und Unterscheidungen von Unsinn und Wahnsinn oder von Geschmack und Grotteske. Unsinn-Elemente finden sich in *Die sieben Weiber des Blaubart* etwa in der Konstruktion und im Verlauf der Geschichte. Der Autor nimmt ihr zusätzlich den sinnvollen Kern und fixiert schon die elementare Konstruktion – und nicht erst das Rankwerk der Erzählreflexion – als durch und durch arabesk. Wie in einem Rocaille-Ornament, wo sich das Muschel- und Laubwerk noch weiter vom Rahmen auf das Gerahmte ausdehnt und weitgehend das Bild selbst substituiert. Tieck nutzte eine Möglichkeit des neuen Sinnparadigmas polemisch aus, was vor der hermeneutischen Neuorientierung nicht möglich gewesen wäre, wie Menninghaus ausführte:

Als freie, begriffs- zweck- und interesselose Schönheit im Kantischen Verständnis hat sie ihr Feld grundsätzlich jenseits der Unterscheidung von Sinn und Unsinn: sie ist ohne Sinn, ohne doch unsinnig zu sein.

#### DURCHSETZUNG DES SINNPADIGMAS

Vor der Durchsetzung des Sinnparadigmas durch Aufklärung und Rationalismus waren die Möglichkeiten für das Erzählen offensichtlich weniger eingeschränkt. So hatte 1758 der Franziskaner Pater Benedicto Sigl aus dem katholischen Luzern in einem Buch zahlreiche Mirakel-Anekdoten veröffentlicht, die die Wirkung des Glaubens an den heiligen Antonius illustrierten, und von denen eine auch einen Mord in der Ehe enthält. In dieser »Mordgeschichte« wird die Frau eines wohlhabenden Ehepaars nach ihrer gemeinsamen Anbetung des heiligen Antonius schwanger. Doch anstatt sich darüber zu freuen, ersticht der eifersüchtige Ehemann seine Frau in der Nacht mit einem Stilet. Zwar tötet er sie, doch sie umzubringen, schafft er nicht – er hört eine Stimme aus dem Leib der





Caroline

Mutter und flieht voller Angst. Als er zurückkehrt, leben Frau und Kind wieder. Er hat seinen Verdacht, sie sei fremdgegangen, durch dieses Wunder überwinden können und bereut seine Tat zutiefst:

Der mörderische Vatter ... batte sie um Verzeihung, und versprache ihr die Zeit seines Lebens alle Lieb und Ehrerbietung zu erweisen. Dieses Wunder war um desto grösser, weil man darnach an ihrem Leib kein einziges Zeichen einer empfangenen Wunden fand.

Teilweise mit ähnlichen Motiven wie die Blaubart-Geschichte versehen, kritisiert die Anekdote männliches Misstrauen und ruft auf zu Respekt vor der Ehefrau. In direkten Worten, unterhaltsam und kurz, erzählt der Pater eine ganze Reihe solcher Wunder, welche die Gläubigen zu Andachts-Gebeten anregen, diese aber auch unterhalten und mit Neuigkeiten versehen sollten. Was in Luzern um 1750 noch möglich war, wurde in Europa um 1800 nach und nach überwunden. Die Veränderung des Denkens hin zu einer Linearität, die damit verbundene Ausdifferenzierung der Wissenschaften und die Entwicklung der wissenschaftlichen Methodik, führten zu einer neuen Situation, die Friedrich Kittler eine umfassende Umstellung auf »Sinn« nennt. Die technischen Einrichtungen, die dem Speichern von Daten dienen, und das damit verbundene Netzwerk bildeten nach und nach ein festes Aufschreibesystem. So scheint um 1800 ein grundsätzlicher Wandel von einem rhetorischen intellektuellen Verständnis zu einem hermeneutischen stattzufinden.

#### UNTERGRABUNG DES SINNPADIGMAS

Die Kritik an der Etablierung dieses Sinnparadigmas musste vor allem aus den Künsten kommen, denn die Geradlinigkeit des Benennens und Verstehens setzte eine Problemlosigkeit dieser Vorgänge voraus, die in den Künsten schon immer problematisch waren. Ein beliebtes Mittel, sich gegen dieses Sinndiktat zu stellen, war in der Literatur der Einsatz von Märchen. Die neue literarische Bearbeitung dieser Gattung erlaubte eine spielerische bis provokative Suspension des Sinnparadigmas. Bei der Übertragung von Kants Ansichten auf die Literatur war die Poetik des Feenmärchens zentral, und Friedrich Schlegel machte Märchen zu einem Zentrum seiner Gattungstheorie. Er vertrat die romantische Idee, dass die Philosophie der literarischen Gattungen im Medium dieser Gattungen selbst gegeben sein müsse. In der Zeitschrift *Athenaum* erschien 1800 Schlegels *Gespräch über die Poesie*, in dem er neben den Märchen auch mehrmals die Arabeske als literarisches Stilmittel erwähnt. Für

Menninghaus ist die Blaubart-Arabeske auch deswegen ein eigentliches Schlüsselwerk der Frühromantik. In ihr können die späteren Gedanken Schlegels erkannt werden – sie werden sogar an Radikalität übertroffen. Tieck hatte es geschafft, das Feenmärchen für die Eroberung literarischer Freiheiten zu nutzen, und konnte seine Vorgehensweise sogar in der Geschichte selbst dokumentieren.

Die spätere romantische Märchenliteratur hatte nicht mehr die Radikalität und Stärke der frühen Romantik, da meist auf einer höheren oder tieferen Ebene Sinn simuliert wurde. Ein besonderer Sinn lag dabei im Glauben an die Aufdeckung einer verschütteten Ursprünglichkeit in den Märchen, welche durch die mündliche Übertragung ermöglicht worden wäre. Bei Tieck hingegen ist die Geschichte das Resultat einer intellektuellen und schriftlichen Intertextualität. Wie Mererid Puw Davies schreibt, formuliert Tieck durch seine Geschichte eine Kritik, die erst später ihre Entsprechung finden würde:

*Die sieben Weiber des Blaubart* ridicules precisely those searches for ontological or essential meaning in the material which were later, in the wake of the ideological prestige the supposedly oral German Märchen was to acquire in the nineteenth century, to become of great importance.

185

Diese später auch bei Tieck versuchte Sinngebung muss bei den *Sieben Weibern* misslingen. In Schlegel'scher Manier bestückt er seine Figuren mit Namen aus unterschiedlichen noch an ihre Quellen erinnernden Zusammenhängen (wie die Ehefrau Jakobine) und rückt Begriffe wie Moral, Sinn oder Heldentum zurecht. Sein Buch, das als Ganzes sehr wohl Sinn ergibt, widmet er der Zusammenhangslosigkeit:

Warum, geliebter Leser, soll es aber nicht auch einmal ein Buch ohne allen Zusammenhang geben dürfen, da wir so viele mit trefflichem, dauerhaftem Zusammenhang besitzen? Soll es denn dem wunderbaren Geschöpfe, Schriftsteller genannt, nicht irgend einmal vergönnt seyn, Sattel und Zaum von sich loszuschütteln? 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.

#### UNSINNIGKEITEN BEI PERRAULT

Charles Perrault hatte *La Barbe bleue* 1697 unter Pseudonym veröffentlicht. Seine kleinen Märchen passten mitnichten in den durchorganisierten Staat absolutistischer





Magdalena

Prägung, eher gaben sie den Blick auf bestehende Unordnungen und Unsinnigkeiten frei. Sie waren nicht nur die ersten geschriebenen Märchen einer »neueren« europäischen Literatur, sondern zugleich eine hochentwickelte Form ihrer reflexiven Erkundung. In der Wortwahl lässt er zwar eine deskriptive Distanz walten, doch immer wieder scheint seine Lust an ironischen Pointen und an Unsinnigkeiten durch. So verkündet etwa der Blaubart seiner Ehefrau den Moment ihrer Hinrichtung mit folgenden Worten: »Man muss sterben, Madame, und zwar sofort« (»Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l'heure.«). Diese für die Situation reichlich unpassende Wortwahl macht die geplante Zeremonie lächerlich und gibt ihr eine komische Note. Auch in den beiden in Reimen verfassten *moralités* am Ende des Märchens lässt Perrault die plausiblen Bedeutungen platzen. Perrault rechtfertigt in der ersten *moralité* die Vorgehensweise des Mannes mit der Neugier der Frau, macht sich aber in der zweiten *moralité* darüber lustig, dass nicht mehr klar sei, ob in einer Ehe er oder sie das Sagen habe. Was auf den ersten Blick wie ein harmloser Witz wirkt, ist im Gegenteil eine konkrete Absage an überholte patriarchale Strukturen: Wenn eine Frau der Blaubart sein kann, kann auch den Mann die Schuld an der Neugierde treffen.

#### LEBRECHT VERSUS FÄRBER

Die bei Perrault präsente Ironie führte zu einer eigentlichen humoristischen Tradition von Blaubart-Erzählungen, die schon im 18. Jahrhundert einsetzte und nie abbriss. Am bekanntesten wurde der Film *Bluebeard's Eighth Wife*, der 1938 in den USA von Ernst Lubitsch veröffentlicht wurde. Er basierte auf einer französischen Bühnenkomödie von Alfred Savoir, die 1921 in Paris uraufgeführt und noch im selben Jahr von Charlton Andrews am Broadway gezeigt wurde. Die Komödie war zwar schon 1923 von Sam Wood verfilmt worden, fiel aber der Zensur zum Opfer. Die Neuverfilmung von Lubitsch zeigt den harten Kampf der Gattin, bis der Blaubart, welcher schon etliche Frauen geehlicht und sich wieder von ihnen geschieden hatte, handzahn wird. Lubitsch schaffte es so, die Blaubart-Erzählung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts oft zu einer Schablone für Lustmörder-Kriminalgeschichten vereinfacht wurde, mit Humor wieder der Beziehungspsychologie zuzuführen. Blaubarts Kammer ist nur noch symbolisch zu lesen, sie findet sich im Zwang, immer wieder eine neue Beziehung anzufangen. An dieser Stelle ist besonders ein eigentlich kleines Detail erstaunlich: Der erste Teil des Vorspanns zeigt diesen vor dem Hintergrund einer Tapete, die mit ornamentalen (oder nennen wir es *arabesken*) Mustern bedruckt ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg scheint Blaubart allgemein und auch in komischen Versionen als Figur immer rarer zu werden, als Vorgabe für andere Erzählungen aber immer häufiger: Charlie Chaplin hatte 1947 in *Monsieur Verdoux* die (wahre) Geschichte eines Gattinnenmörders verfilmt, bei dem er selber den *Lady Killer* spielte und bei dem – kleiner Zufall der Weltgeschichte – der junge Komiker Georg Kreisler für die Vertonung arbeitete. Während Chaplin sich aber auf die Schizophrenie einer Welt konzentriert, in der der Protagonist zur Finanzierung seiner Familie andere Frauen heiratet und umbringt, bringt Georg Kreisler auf seiner ersten veröffentlichten Schallplatte von 1956 die beiden Aspekte Liebe und Mord im Lied *Bidliah Buh* wieder eng zusammen. In Ich-Form zählt er nacheinander seine kunstvoll ausgeführten Frauenmorde auf und schließt:

Es ist traurig, wenn Liebe erkaltet ..., doch wie kann man von Liebe erwarten, dass sie immer und ewig besteht. Doch nur ich liebe jede auf immer ganz, ohne mir das Leben zu erschweren – und ich werde geliebt.

Kreislers Lied ist grotesk und verfehlt nicht seine Wirkung. Tieck zieht in *Die sieben Weiber des Blaubart* aber keinen so klaren Schluss, auch wenn es sein Autorenpsudonym Gottlieb Färber so behauptet. Wenn Tieck von Perrault offengelassene Punkte erklärt, schiebt er gleich neue Rätsel nach. Die Geschichte wird in keiner Weise stringenter. Zusätzlich überlässt er die Entscheidung dem Leser, indem er sich selber in Form seiner beiden Autorenpsudonyme am Ende der Erzählung gegenübertritt und als Gottlieb Färber sein anderes Pseudonym Peter Lebrecht zurechtweist:

Sie wundern sich vielleicht selbst darüber, Herr Leberecht, wenn Sie Manches in der Geschichte nun deutlicher einsehen, was Sie vielleicht vorher nicht so genau gewusst haben; ... So erwähnen Sie, werthgeschätzter Herr, gar keines Bernards und keiner Fee, die Mechthilde ist dunkel gelassen, warum die Hauptperson einen blauen Bart hat, weiss man nicht, eben so wenig, warum sie die Weiber so hasst, ich schmeichle mir, dass ich alle diese Umstände in das beste Licht gerückt habe.

Genau das macht aber Tieck nicht, sondern lässt – wie dies auch schon Charles Perrault gemacht hatte – viele Erklärungen aus. Wenn wir bedenken, dass Perrault behauptet, sein Neffe habe die Märchen geschrieben und nicht er selbst und er vermutlich das von ihm verfasste Märchen *La Barbe bleue* zusammen mit offensichtlich frisch arrangierten schon existierenden Märchen veröffentlichte,



Sophie

wird klar, dass Tieck gerade mit *Blaubart* eine ideale Vorlage findet. Entsprechend lässt er in den *Sieben Weibern* bestehende Unklarheiten und Unsinnigkeiten stehen oder ersetzt sie durch neue. Neu ist, dass die eigentliche Handlung selber auch zur Nebensache wird und der Rahmen, die Arabeske zum sinngebenden Moment. Alles in allem bleiben viele Erklärungslücken und geben der Erzählung so eine Faszination. Der Rezeption bereitete dies offenbar nachhaltig Schwierigkeiten. Emil Heckmann schreibt 1930 in seiner *Blaubart*-Studie einen der seltenen Kommentare zu dieser Erzählung, und er meint über Tieck und *Die sieben Weiber des Blaubart*: »anstatt die einzelnen Charaktere darzulegen, lieferte er ein literarisches Unding, in welchem sich Poesie und Prosa, Tiefsinn und Flachheit, Grausen und Komik phantastisch verwirren, ein buntes Allerlei in vollen romantischen Tönen.« Genau darauf haben die Liebhaber, nicht nur des Späßes, gewartet. □

Anmerkung

Dieser Artikel beruht auf dem Eintrag »Arabeske, vergessene« desselben Autors, erschienen im *Feinmotorik-Kompendium*, Erster Band, herausgegeben von Marc Matter und dem Institut für Feinmotorik in Berlin beim MaasMedia Verlag 2005.