

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz
Band: 84 (1988)
Heft: 1-2

Artikel: Der Frauenmörder Blaubart und seine Artverwandten
Autor: Uther, Hans-Jörg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-117635>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Frauenmörder Blaubart und seine Artverwandten

Von *Hans-Jörg Uther*

Unter Blaubart-Märchen versteht man alle Erzählungen, die von einem Frauenmörder und seiner Ehefrau bzw. einer in seiner Gewalt befindlichen Frau und deren Errettung aus einer lebensbedrohlichen Situation handeln. Kaum ein anderer Märchenstoff hat eine solch grosse Faszination ausgeübt und eine derartige Breitenwirkung erlangt. Im folgenden wird der Entwicklungsgeschichte des Typus nachgegangen und versucht, die literarischen Bearbeitungen und die aus mündlicher Überlieferung bezeugten Versionen mit ihren unterschiedlichen Gewichtungen und in ihrem jeweiligen Kontext zu erfassen, um zu verstehen, was dazu geführt haben könnte, dass der Typus Blaubart bis heute einen der charakteristischsten Märchen-Unhelden symbolisiert.

Themen, Motive, Variationen

Die Blaubart-Märchen bestehen aus verschiedenen Episoden mit unterschiedlich agierenden Figuren, so dass sich vom Handlungsgerüst her zwei grosse Erzählungstypen herauskristallisiert haben. Dies ergibt sich aus einer Sichtung einschlägiger Texte im Textarchiv der Enzyklopädie des Märchens¹ und wird bestätigt durch die beiden monographisch angelegten Untersuchungen Emil Heckmanns (1930) und Josef Herzogs (1937)². Zum Verständnis des Folgenden sind die Perrault-, Grimm- und Bechstein-Fassungen gegenübergestellt.

Bei Perrault³ wird eingangs berichtet, ein reicher Mann mit blauem Bart, «so hässlich und abschreckend, dass es keine Frau und kein Mädchen gab, die nicht vor ihm geflohen wäre», wirbt nach längerem Hin und Her schliesslich erfolgreich um die jüngste Nachbarstochter, die «den Bart des Hausherrn schon nicht mehr so blau fand und ihn selbst aller Ehren wert». Die Bedenken, dass der Blaubart «schon mehrere Frauen geheiratet hatte und dass niemand wusste, was aus diesen Frauen geworden war», waren offensichtlich zerstreut. Blaubart geht auf Reisen, überlässt seiner Frau die Schlüssel zur Ausübung der Hausgewalt, stellt ihr frei, jedermann einzuladen und alles zu besichtigen, verbietet ihr jedoch, ein bestimmtes Zimmer zu betreten, und dies «mit aller Strenge» und der vagen Androhung, sein «fürchterlichster Zorn» werde sie sonst treffen. Die auferlegte Gehorsamsprobe besteht die Frau nicht. Von

Neugier getrieben und die Warnung missachtend, erliegt sie der Versuchung, schliesst auf und erblickt den Fussboden voll mit geronnenem Blut und an den Wänden die Leichen mehrerer junger Frauen. Der Schlüssel fällt aus ihrer Hand, wird mit Blut befleckt und lässt sich nicht mehr reinigen. Blaubart kehrt wider Erwarten früher von seiner Reise zurück, entdeckt sogleich den fehlenden Schlüssel, verlangt die Herausgabe und erfasst, was geschehen ist. «Ihr sollt hineinkommen und Euren Platz haben neben den Damen, die Ihr dort gesehen habt.» Die Bitte um Gnade bleibt unerhört, nur ein letztes Gebet erlaubt der Hartherzige. Diese Zeit nutzt die Frau und veranlasst die zufällig anwesende Schwester, auf den Turm zu steigen und Ausschau nach den Brüdern zu halten, die sich zu einem Besuch angesagt haben. Mit einem grossen Hirschfänger in der Hand ruft der Blaubart ungeduldig nach seiner Frau, die endlich von ihrer Schwester hört, dass die Brüder in Sichtweite seien. Erneut wirft sich die Frau ihrem Mann zu Füssen, «in Tränen aufgelöst und mit zerrauftem Haar», aber Blaubart lässt sich nicht erweichen. Doch bevor er die Todesandrohung in die Tat umsetzen kann, sind die Brüder zur Stelle, erfassen den Ernst der Situation und töten den Blaubart mit ihren Degen. Das Vermögen des Erbenlosen fällt an seine Frau. Sie gibt davon grosszügig ihren Geschwistern und heiratet einen höchst ehrenwerten Mann, «der sie die schlimme Zeit vergessen liess, die sie mit dem Blaubart verbracht hatte».

Ähnlich wie die alten Fabeldichter hat Perrault noch eine Moral angehängt, die seine Empfindungen zu beiden Handlungsträgern ausdrückt:

Moral

Die Neugier, trotz all ihrer Reize,
kostet oft reichlich Reue;
Jeden Tag sieht man tausend Beispiele dafür geschehen.
Das ist, wenn es den Frauen auch gefällt, ein ziemlich flüchtiges Vergnügen,
sobald man ihm nachgibt, schwindet es schon,
und immer kostet es zu viel.

Andere Moral

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

Der Grimmsche Blaubart⁴ beginnt ebenso mit der Werbung um eine Schöne. Doch ist's hier ein König mit blauem Bart, und die Schöne lebt mit ihren drei Brüdern und dem Vater im Wald. Von vorherigen Ehen des Königs wird nichts berichtet. Ihr Vater ist die treibende Kraft, dem Werben des Fremden nachzugeben; die junge Frau jedoch, weil sie «so eine Angst fühlte», versichert sich zuvor der Hilfe ihrer Brüder: «Wenn Ihr mich schreien hört, wo ihr auch seyd [...] kommt mir zu Hülfe.» An den blauen Bart des Königs kann sie sich nicht so recht gewöhnen. Immer wenn sie ihn sah, «erschreck sie innerlich davor». Vor seiner Abreise droht der König handfest, wenn sie eine bestimmte Tür aufschlüsse, zu der ein goldener Schlüssel gehöre, sei ihr Leben verfallen. Der weitere Handlungsablauf entspricht im wesentlichen dem bei Perrault. Unterschiede: Sie legt den Schlüssel ins Heu, «das sollte in der Nacht das Blut ausziehen». Die Frau selbst (statt der Schwester) ruft durch das Fenster dreimal ihre Brüder herbei, die zufällig in der Nähe weilen. Mit ihren Säbeln hauen sie den Blaubart nieder und hängen ihn in der Blutkammer auf. Die Reichtümer fallen an die Ehefrau.

Bei Ludwig Bechstein⁵ handelt es sich um einen Ritter, dessen Frauen «schnell nacheinander gestorben seien, ohne dass man eigentlich ihre Krankheit erfahren hatte». Ritter Blaubart will eine der Nachbarstöchter heiraten, aber sie mochte nicht so recht wegen seines blauen Bartes. Endlich willigt sie ein. Es folgt die Abreise mit konkreter Todesandrohung bei Zuwiderhandlung gegen sein Verbot. Bei Bechstein überredet die ältere Schwester die Ehefrau, die verbotene Tür zu öffnen, und das grausige Geheimnis wird offenbar. Theatralisch verkündet der zurückgekehrte Blaubart seiner Frau den Tod. Die Schwester ruft um Hilfe, während die Frau die Zimmertür festhält – ein letztes Aufbäumen gegen den herannahenden Blaubart. Die Brüder treffen rechtzeitig ein und töten den Unhold.

Ausserhalb dieser Märchen ist ein weiterer Erzählungstyp einzubeziehen, der einige Ähnlichkeiten mit den geschilderten Fassungen aufweist. Er ist u. a. verkörpert in KHM 46: *Fitchers Vogel*.

Ein diebischer Hexenmeister in menschlicher Verkleidung, so heisst es, bannt eine Frau in seine Kötze (Rückentragkorb) und entführt sie in sein Haus. Er kündigt eine Reise an, gibt ihr ein Ei zur Aufbewahrung und einen Schlüssel zu einer Kammer, verbietet aber unter Todesandrohung, sie aufzuschliessen. Die junge Frau missachtet das Gebot und sieht ein grosses Becken, «darin lagen todte und zerhauene Menschen». Das Ei fällt ihr vor Schreck mitten dazwischen, das Blut lässt sich nicht mehr abwischen. Der Hexenmeister erkennt die Übertretung und zerhackt die Frau. Ebenso ergeht es ihrer Schwester, nur die dritte «war klug und

listig». Sie schliesst das Ei ein und geht erst dann in die Kammer, erblickt dort ihre beiden Schwestern, legt die zerhauenen Glieder zusammen, und wie durch ein Wunder werden sie wieder lebendig. Die Jüngste versteckt nun ihre Schwestern und willigt ein, des Hexenmeisters Braut zu werden; doch zuvor müsse noch ein Korb Goldes zu ihren Eltern geschafft werden. Die List ist leicht zu erahnen. In Wirklichkeit setzt sie ihre Schwestern in den Korb und trägt ihnen auf, Hilfe herbeizuholen. Die Braut hingegen lädt die Freunde des Hexenmeisters zur Hochzeitsfeier ein, staffiert einen Totenkopf mit Schmuck aus, wälzt sich in Honig und Federn, «dass sie niemand erkennen konnte», und begibt sich in dieser Verkleidung hinaus auf den Weg. Der zurückkehrende Bräutigam erkennt sie nicht, meint vielmehr, der aus dem Bodenloch herauschauende Totenkopf sei seine Braut, und tritt ebenso wie seine Freunde ins Haus ein. Inzwischen sind die Helfer eingetroffen, und gemeinsam mit der jüngsten Schwester verschliessen sie das Gebäude und stecken es in Brand, «und da keiner heraus konnte, mussten sie alle verbrennen».

Im internationalen Typenkatalog von Antti Aarne und Stith Thompson (AaTh)⁶ sind Erzählungen diesen Inhalts innerhalb der Zaubermärchen und im Abschnitt «*The Ogre (Giant, Dragon, Devil, Cobold etc.) is Defeated*» (AaTh 300–359) aufgeführt. AaTh 311 entspräche KHM 46: *Fitchers Vogel* und vereinigt alle Versionen, in denen eine Frau gegen ihren Willen von einem dämonischen Wesen entführt wird, dabei eine Gehorsamsprobe besteht, ihre getöteten und von ihr wiederbelebten Schwestern aus der Gewalt des Unholds befreit und ihn mit nicht näher bezeichneten Helfern im eigenen Haus verbrennen lässt. In AaTh 312, also den eigentlichen Blaubart-Märchen, ehelicht die Frau einen reichen Mann (in der Regel kein dämonisches Wesen) mit einem absonderlichen äusseren Merkmal mehr oder minder aus freien Stücken und soll wegen einer nicht bestandenen Gehorsamsprobe den Tod erleiden. Sie initiiert die Hilfsaktion, die eigentliche Errettung erfolgt jedoch durch andere oder bestenfalls durch ihre Mithilfe.

In beiden Erzählungstypen erkennen wir charakteristische Züge des Märchens⁷: in den Blaubart-Märchen Brautwerbung, das Verbot, einen bestimmten Raum zu betreten bzw. eine bestimmte Tür zu öffnen⁸ – das Motiv ist u.a. auch bestimmend für KHM 3: *Das Marienkind* (AaTh 710) – Übertretung des Verbotes, Vereitelung der angedrohten Strafe und Errettung sowie Bestrafung des Schädigers; in den Märchen vom Typus *Fitchers Vogel* dagegen Brautraub, Frau in Gewalt eines dämonischen Wesens, das Verbot, einen bestimmten Raum zu betreten bzw. eine bestimmte Tür zu öffnen, Tod wegen misslungener Gehorsamsprobe,

Jüngste als erfolgreiche Gegenspielerin, wundersame Wiederbelebung⁹ und Errettung, Bestrafung des Schädigers.

Diese nüchterne Auflistung lässt nicht erkennen, dass einzelne Episoden anders ausgefüllt sein können, indem z. B. in mehreren französischen Märchen die Frau einen Hund ausschickt, der Hilfe herbeiholen soll¹⁰. Die Helfer sind nicht nur nahe Verwandte, sondern drei Ritter in einem schwäbischen Märchen¹¹ oder ein Diener (estnisch)¹² oder gar die in eine Natter verwandelte Schwester (französisch)¹³, die den Unhold in die Ferse beisst, worauf er sich wie ein Fass aufbläht und tot umfällt, ganz zu schweigen von den wechselnden familiären Konstellationen und Standeszugehörigkeiten in der Schilderung der Ausgangsposition¹⁴. Ausser Betracht bleibt auch die direkte Bewertung der Handlungsträger durch die Erzähler/Bearbeiter der Märchen, die sich ohnehin nur durch sparsame Beschreibung (Namenserklärungen, Mitteilungen über frühere Ehen usw.) bemerkbar macht, während nähere Ausführungen über die Intentionen der Handlungsträger märchengemäss unterbleiben. Dies gilt ferner für den gleichförmig ablaufenden zweiten Teil der Märchenhandlung, beginnend mit der Übertretung des Verbotes. Das mehr oder weniger stereotype Interieur des Zimmers mit den aufgehängten Leichen der Frauen ist gar nicht weiter beschrieben, so dass der Leser/Hörer seiner Phantasie freien Raum geben kann. Auch die inneren Empfindungen beim Betreten des Zimmers verschweigt das Märchen, weil es innerseelische Vorgänge seiner Handlungsträger nicht interessiert¹⁵. So heisst es bei Bechstein lapidar, das Mädchen und ihre Schwester wurden vom Tod geschüttelt¹⁶, es gerät in Verwirrung (französisch)¹⁷, was immer das heissen mag, oder fällt bewusstlos auf die Schwelle (französisch)¹⁸. Thematische Überschneidungen sind mit Frauenmörder-Geschichten festzustellen, von denen manche Sage¹⁹ berichtet, etwa eine Sage aus dem Oberwallis²⁰. Da trieb «ein Reitersmann in schönem Gewande» als Frauenmörder sein Unwesen, drei Schwestern umwarb er und tötete sie. Nach dieser Tat sei er spurlos verschwunden. Aber die Anklänge an die Blaubart-Märchen sind nicht so zwingend, als dass eine inhaltliche Abhängigkeit konstatiert werden müsste. Kurzum: Die vielen Fazetten der Blaubart-Märchen sind keineswegs erschöpfend behandelt, und dies scheint um so erstaunlicher, als doch gerade dieses Märchen eine so nachhaltige Wirkung ausgeübt hat.

Name und Herkunft des Stoffes

Der Titel Blaubart in der Überschrift vieler Märchen deutet auf den zentralen Handlungsträger und signalisiert zugleich ein Charakteristi-

kum, das ihn besonders auszeichnet: Barbe bleue z. B. im französischen Märchen, Blaubart bei den Brüdern Grimm (KHM, 62, 1812), ebenso bei Ludwig Bechstein, in einer schwäbischen Fassung bei Ernst Meier²¹ oder einer schlesischen bei Hugo Gnielczyk²². Ähnliche Zuschreibungen sind aus anderen Ländern geläufig, im Lettischen heisst er Zilbārdis²³ oder im Friesischen De man mei it blaubonte burd²⁴. Wir haben es demnach mit einem sprechenden Namen zu tun, der so häufig im Märchen begegnet, wenn wir an Rotkäppchen, Aschenputtel oder Schneewittchen denken. Der blaue Bart, der durchaus andersfarbig (grün) sein kann, deutet auf etwas Ungewöhnliches, Bizarres, Atypisches, und mit dieser Einstellung ist – bewusst oder unbewusst – die Aufmerksamkeit des Lesers/Hörers zugleich auf den Träger des Namens und seine Aktivitäten gelenkt, obwohl der Blaubart im Märchen, wie schon die Inhaltswiedergaben erkennen liessen, keineswegs die wichtigste Handlungsfigur darstellt. Folgerichtig ist daher in anderen Fassungen, je nach Wertung der Erzähler oder der Herausgeber von Sammlungen, eine andere Überschrift gewählt, die der dichotomischen Struktur der Blaubart-Märchen besser entspricht: *Die Schwester mit den neun Brüdern* (litauisch)²⁵, *Madeleine et l'ogre de la forêt* (französisch-kanadisch)²⁶, *Wie das Mädchen den Teufel heiratete* (lothringisch)²⁷. Eine so negativ besetzte Figur wie der Blaubart ist also nicht durchgängig im Titel angezeigt, was an sich auch ungewöhnlich wäre, da die Märchentitel sich in der Regel an den positiv sanktionierten Figuren orientieren und bestenfalls Prot- und Antagonisten anführen im Sinne der Neigung zu Polaritäten, z. B. *Die schwarze und die weisse Braut* (KHM 135), *Des Herrn und des Teufels Getier* (KHM 148), oder demonstrativ den im Titel angezeigten Unhelden mit entsprechenden Epitheta versehen, etwa *Der faule Heinz* (KHM 164) oder *Das eigensinnige Kind* (KHM 117). Beim Namen Blaubart ist zu vermuten, dass er in Anlehnung an die älteste schriftlich bezeugte Version adaptiert wurde. Sie begegnet in den anonym herausgegebenen *Histoires ou Contes du temps passé* von 1697²⁸ und erscheint dort als drittes Märchen unter dem Titel *La Barbe-Bleue*. Diese Ausgabe stellt zugleich eine der bedeutendsten Editionen des frühen französischen Märchens, des conte de(s) fées, dar²⁹. Bekanntlich gilt als Verfasser der Generalkontrolleur der königlichen Bauten, Charles Perrault³⁰, auch wenn sein Sohn Pierre Perrault Darmancour die der Ausgabe vorausgehende Widmung für Elisabeth-Charlotte von Orléans, Nichte Ludwigs XIV., signiert hatte. Perrault fixierte nicht nur den Blaubart, sondern auch den Gestiefelten Kater, Rotkäppchen, Aschenputtel und Dornröschen. Märchen also, die zu den am weitesten verbreiteten der Gattung gehören. Perrault hat – wie in seinen anderen Erzählungen auch – volkstümliche, d. h. damals umlau-

fende Erzählmotive auf der Folie der dominanten höfischen Kultur bearbeitet. Typisch dafür ist der Eingang des Blaubart-Märchens mit der ausführlich gehaltenen Schilderung luxuriösen Landlebens, so dass man erahnt, wie eine reiche, dem Müssiggang nachgehende Gesellschaft ihren Tag verbringt: mit Geschwätz, in aufwendiger Kleidung und in abgeschotteten Ständezirkeln. Diese Kulisse vermittelt Perrault meisterhaft und kann dabei – nach dem Vorbild des höfisch-heldischen Romans, der zuvor die französische Literatur bestimmte – eine psychologischer Deutung breiten Raum gebende Handlung des immer wieder zentralen Themas «Liebe» darbieten, wie hier die gestörte Mann-Frau-Beziehung, die didaktisch-moralisierend (vgl. die aufgepfropfte Moral), aber auch unterhaltend und spannungsreich wirkt. Man nimmt an, dass er das Blaubart-Märchen im Familienkreis gehört und dann niedergeschrieben hat. Aber diese Hypothese ist ebensowenig zu konkretisieren wie die Annahme, Perraults Märchen stammten ursprünglich aus Italien. Fest steht lediglich, dass im *Pentamerone*, der grossen italienischen Sammlung des Giambattista Basile, ein Gutteil der Perrault-Märchen belegt ist – nicht aber der Blaubart. Trotz einer überaus intensiven Beschäftigung mit den Blaubart-Märchen bis in unsere Tage ist eine direkte Vorlage für die Perrault-Fassung nicht auszumachen. Offenbar hat Perrault das Blaubart-Märchen selbst erfunden, wobei er das Frauenmörder-Thema wie die Gehorsamsprobe aus anderen Erzählungen übernahm und kunstvoll in einer Erzählung verdichtete. Nicht auszuschliessen ist, wie schon Johannes Bolte und Georg Polívka vermuteten³¹, dass Perrault die seit Mitte des 16. Jahrhunderts umlaufenden Balladen von dem Lustmörder kannte, den sein letztes potentiell Opfer ersticht – in manchen Fassungen besorgt die Aufgabe deren Bruder. Diesem Frauenmörder mit Namen Ulinger (deutsch), Halewijn (niederländisch) oder Rullemann (norwegisch) usw. misslingt der letzte Versuch: Er kommt selbst zu Tode³². Andere Herkunftstheorien haben sich bislang als blosser Spekulation erwiesen. Dies gilt für die Annahme, die Blaubart-Märchen stammten aus mutterrechtlicher Zeit, wie Marie Pancritius 1930 mutmasste³³, aber auch für die Behauptung, der 1440 hingerichtete bretonische Edelmann Gilles de Rais, der Kinder nach sadistischen Misshandlungen und sexuellem Missbrauch getötet hatte, habe das Vorbild für den Blaubart abgegeben³⁴. Spuren von Vampirglauben meinte Hans Naumann zu erblicken³⁵, und Ernst Tegethoff wollte die Entstehung des Blaubart-Stoffes aus germanischen Zwergenvorstellungen abgeleitet wissen³⁶. Auch die von Paul Delarue³⁷ u.a. vertretene Meinung, es habe schon vor Perrault eine eigenständige Überlieferung bestanden, entbehrt jeder Grundlage. Hier steht der französische Erzählforscher, dem wir so her-

vorragende Analysen der Blaubart-Varianten seines Landes verdanken, ganz im Bann der älteren Erzählforschung. Diese ging vom Primat der mündlichen Erzählüberlieferung aus und wollte nicht wahrhaben, dass in bestimmten Bereichen durchaus eine schriftliche Fassung Ausgangspunkt einer Tradition sein konnte, die unter Umständen zu einer ständigen Interdependenz zwischen mündlicher und schriftlicher Tradierung führte. Diese Annahme scheint in besonderem Masse für die Blaubart-Märchen zuzutreffen, da stärker abweichende Versionen erst *nach* Erscheinen der Perrault-Fassung zu konstatieren sind.

Rezeption und Verbreitung

Hatte die Märchenmode Frankreich über Italien erreicht, wie die Brüder Grimm in ihrem Anmerkungsband zu den KHM richtig erkannt hatten³⁸, sollte es noch einige Jahrzehnte dauern, bis das Märchen im deutschsprachigen Gebiet³⁹ durch Christoph Martin Wieland⁴⁰, Johann Karl August Musäus, Benedikte Naubert und den heute fast vergessenen Christoph Wilhelm Günther mit seinen zunächst anonym erschienenen *Kindermährchen aus mündlicher Überlieferung gesammelt* (Erfurt 1787) heimisch wurde. Was lag näher, als auf die französischen – und später auch italienischen – Vorlagen zurückzugreifen. So finden wir schon recht früh den Perraultschen Blaubart in deutschen Bearbeitungen, z. B. in der Sammlung *Einige Feenmärchen für Kinder* (Berlin 1780)⁴¹. Auf eine bislang unbeachtete Übertragung Friedrich Wilhelm Gotters von 1772 machte Manfred Grätz aufmerksam (Moral: Gegen die Neugier der Frau sei kein Kraut gewachsen)⁴². Einem breiten Publikum wurde der Blaubart jedoch erst durch die Veröffentlichung in der *Blauen Bibliothek aller Nationen* bekannt, einer Kompilation unterschiedlicher Stoffe, die Friedrich Justin Bertuch u.a. nach französischem Vorbild herausbrachte. Der Blaubart erschien bereits in Band 1 (Gotha 1790) und war ausserdem mit anderen Perrault-Märchen als Separatabdruck erhältlich⁴³. Weitere Nachwirkung ergab sich zum einen durch die Bearbeitungen Ludwig Tiecks, der den Blaubart als Märchendrama konzipierte (*Ritter Blaubart*. Berlin/Leipzig 1797), das jedoch erst Jahrzehnte später seine Uraufführung erlebte (Düsseldorf 1836), und zum andern (1797) die umfangreiche Erzählung *Die sieben Weiber des Blaubart* herausbrachte⁴⁴.

Die Brüder Grimm veröffentlichten in der Erstausgabe ihrer KHM die von den Hassenpflugs im Herbst 1812 vernommene Erzählung *Blaubart* (KHM 62), welche in vielem an Perrault erinnerte, gleichwohl aber wesentlich kürzer und eindringlicher – besonders im Schlussteil – war. Wie manch anderes Märchen wurde auch dieses aus der Sammlung wie-

der ausgeschieden – ebenso wie das verwandte *Mordschloss* (KHM 73) –, da der französische Einfluss zu offenkundig schien. In den Worten der Brüder: «Wir haben diese [Sage vom Blaubart] zwar auch deutsch gehört und in der ersten Ausgabe Nr. 62 mitgeteilt, aber da sie von Perraults *La barbe bleue* nur durch einiges Fehlende und einen besondern Umstand abwich, das Französische auch an dem Ort, wo wir sie hörten, bekannt seyn konnte, so haben wir sie im Zweifel nicht wieder aufgenommen»⁴⁵. Die gleiche Feststellung, z.T. mit gewissen Einschränkungen, trifft zwar auch für andere Märchen der Brüder zu, aber im Unterschied zum *Blaubart* gehörten jene bis in die Ausgabe letzter Hand von 1857 zum festen Bestand des immer wieder ergänzten und revidierten Korpus: Hierbei ist besonders an *Hänsel und Gretel* (KHM 15), *Aschenputtel* (KHM 65) oder *Dornröschen* (KHM 50) zu denken. Insofern ist die Entscheidung der Brüder Grimm nicht ganz nachvollziehbar, zumal der *Blaubart*, wie Rolf Hagen zutreffend bemerkte, über besondere Qualitäten verfügt: «Es ist nicht nur ganz in dem Ton gehalten, der den besten Grimmschen Stücken eigen ist, sondern bringt auch im Inhalt mancherlei, das sich nicht nur aus den Eingriffen der Brüder Grimm selbst erklären lässt»⁴⁶. Aber schliesslich konnten die Leser der KHM auf *Fitchers Vogel* (KHM 46) und das 1819 eingesetzte Märchen *Der Räuberbräutigam* (KHM 40) zurückgreifen, die dem *Blaubart* thematisch sehr nahestanden. Überdies hat Wilhelm Grimm in den späteren Auflagen manches aus dem alten Blaubart-Märchen in diese integriert, was der damaligen Vorstellung einer legitimen Rekonstruktion der oft nur fragmentarisch vorhandenen Stücke entsprach – ein Indiz ferner, dass die Blaubart-Thematik nach wie vor auf Wilhelms Interesse stiess. Darüber hinaus hatte der Blaubart die Brüder offenbar schon seit der frühesten Beschäftigung mit Märchen interessiert. Schon vor der Niederschrift ihrer *Kinder- und Hausmärchen* hatten sie in einem umfangreichen Märchen- und Sagenkonvolut verschiedene Motiv- und Themenkreise auf Zetteln notiert, die ihnen als Lesefrüchte wertvoll genug erschienen waren, festgehalten zu werden, und zugleich die Basis für den *Anhang* abgaben. Dieses Konvolut dürfte in seinen Hauptteilen um 1809 entstanden sein, und dort finden sich nicht nur Exzerpte aus der antiken Literatur (Herodot, Titus Livius), der nordischen Heldensage oder der Sammlung *Tausendundeine Nacht*, sondern auch die bereits gedruckten europäischen Märchen- und Novellensammlungen sind hinreichend ausgewertet (Perrault, Basile, Straparola, Gozzi, *Cento novelle antiche*). Einige wenige Märchen sind ohne Angabe eines individuellen Schöpfers erwähnt, und neben Petit poucet (= *Däumling*), dem Märchen vom Mann im Pisspott (= *Vom Fischer und seiner Frau*) usw. begegnet der Blaubart in den Eintragungen

Wilhelms am häufigsten. In den alphabetisch geordneten Zetteln⁴⁷ hat er als einziges Märchen ein eigenes Stichwort mit fünf Referenzen und taucht ferner im Stichwort *Alles nur eins nicht* («alle Thüren öffnen dürfen nur eine nicht»), *Hilfe in der Noth* («Blaubart will eben seine Frau tödten, als die Brüder anlängen»), *Unauslöschliches Blut* («das Blut geht nicht aus dem goldenen Schlüssel heraus, u. ist es auf einer Seite abgerieben, so erscheint es auf der anderen. Sage vom Blaubart») und *Verbot* auf («Sage von der verbotenen Cammer»). Die spärlichen Eintragungen machen zweierlei deutlich: Einmal lässt sich aus den wechselnden Gattungsbezeichnungen schliessen, dass der Unterschied zwischen einer Blaubart-«Sage» und einem Blaubart-«Kindermärchen» als nicht störend empfunden wurde, mithin die Definition des Begriffes Märchen wesentlich umfassender war als heute. Zum anderen kannten die Brüder Grimm zu jener Zeit wohl nicht mehr als ein Dutzend Märchen so genau, dass sie auf die Notierung der Quelle verzichteten, ein für die Entstehungsgeschichte der *Kinder- und Hausmärchen* nicht unwesentlicher Hinweis.

Für die Märchenbildung im deutschsprachigen Gebiet wurde die Bearbeitung Ludwig Bechsteins allerdings bedeutsamer, der *Das Märchen vom Ritter Blaubart* in seinem *Deutschen Märchenbuch* (1845) abdruckte. Bechsteins Märchen waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts wesentlich populärer als die KHM, ein Umstand, der heute kaum noch bekannt ist. Doch stiessen Bechsteins Schöpfungen nicht nur auf begeisterte Zustimmung, sondern wurden oft mit abfälligen Wertungen bedacht. So äusserte z. B. Rudolf Schenda noch 1985 über Bechstein, er sei derjenige, «der bekanntlich den deutschen Märchen- und Sagenteig breitgetreten hat»⁴⁸. Die Beliebtheit der Bechstein-Märchen steigerte sich noch, als mit Ludwig Richters Illustrationen seit der 12. Auflage (1853) eine durchgängige Bebilderung angeboten wurde. Bechsteins Version musste zwangsläufig auf das Entstehen vermeintlich mündlichen Erzählgutes zurückwirken. Er hatte als Quelle notiert: «Mündlich verbreitet, doch wohl nur aus Büchern; vielfach variierend»⁴⁹. Dieser (sonst singuläre) Hinweis auf schriftliche Vorlagen ist erstaunlich deutlich und entspricht in diesem Fall wohl auch eher dem tatsächlichen Sachverhalt. Denn die häufig in den Sammlungen der damaligen Zeit ohne weitere Spezifizierung notierte Herkunftsangabe «mündlich» ist nicht wörtlich zu nehmen, da die Herausgeber und Kompilatoren auf diese Weise gern die literarischen Quellen verschleierten, um dem Mythos einer rein mündlichen Überlieferung zu huldigen⁵⁰. Bechstein hat vermutlich aus Perrault, der Tieckschen Bearbeitung und aus der Grimmschen Blaubart-Version geschöpft; oft sind jedoch auch deutliche

Bechsteinsche Stilelemente zu entdecken⁵¹. Die Anlehnung an Perrault und davon abhängige Erzählungen ist bis ca. Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur für Frankreich und Deutschland zu konstatieren, sondern gilt ebenso für andere Regionen Europas⁵². Erst mit der verstärkt einsetzenden Publikation von Märchenbüchern seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich eine grössere Heterogenität des Blaubart-Stoffes beobachten. Die bislang zahlenmässig wenigen Fassungen werden um ein Beträchtliches vermehrt. In vielen Gebieten Europas, aber auch in anderen Kontinenten werden Blaubart-Märchen veröffentlicht, die grösstenteils jedoch nur entfernt an Perrault erinnern und mancherlei Umwege bis zur literarischen (Neu-)Fixierung erlebt haben. Auch wenn im einzelnen der Nachweis schwierig sein dürfte, warum die Blaubart-Figur im 19. Jahrhundert und darüber hinaus auf ein so nachhaltiges Interesse stiess, gibt es ausser der bereits genannten Aufnahme in die Vorbild-Sammlungen eines Perrault, Bechstein und der Brüder Grimm einige Indizien, was zur Popularität beigetragen haben könnte. Auffallend ist die grosse Variabilität der Figur und des Stoffes, so dass die dem Geschehen innewohnende Dramatik und das Standardthema Liebe und Ehe (oder Mann-Frau-Beziehung) immer wieder zeittypischen Strömungen angepasst werden konnte – wichtigste Voraussetzung für das Weiterleben literarischer Figuren und Motive. Der weitaus grösste Teil der Varianten entfällt auf den Erzählungstyp AaTh 311. Ein weiteres kommt hinzu: Der Blaubart-Stoff von dem «erschrecklichen» Frauenmörder eignet sich vorzüglich zu bildlicher Gestaltung sowie zur Bearbeitung als Oper, Sing- und Lustspiel oder in persiflierender Form als Parodie und entspricht dem weitverbreiteten Bedürfnis nach Konsumierung schauriger Mordgeschichten, die nicht nur in der Sensationsliteratur vergangener Tage ihr Publikum fanden, sondern bis heute in den Medien ein unverzichtbarer Bestandteil auflagenstarker Zeitungen und Wochenmagazine, des Rundfunks, Fernsehens usw. sind⁵³. Während die Märchen sich mehr für das Schicksal der Heldin interessieren, ist in der Oper, im Sing-, Lustspiel, Märchendrama (z. B. der Dreiakter *Blaubart und Ariane* von Maurice Maeterlinck, 1899) usw. die Tendenz zu einer heldischen Gestaltung des Blaubarts unverkennbar, worauf auch bereits Lutz Röhrich aufmerksam machte⁵⁴. Dieser entscheidende Gestaltungswandel einschliesslich der damit verbundenen Verlagerung des Geschehens auf den männlichen Handlungsträger ist in den vielen wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Abhandlungen, die sich des Blaubarts angenommen haben, nur unzulänglich bedacht; hervorzuheben ist allerdings die gute Überblicksdarstellung Hartwig Suhrbiers (1984)⁵⁵. Das Interesse am Blaubart-Stoff spiegeln ferner die mehrfachen Verfil-

mungen wider und die bis in die jüngste Vergangenheit reichenden literarischen Bearbeitungen.

Hierbei denke ich natürlich besonders an die 1982 erschienene kleine Erzählung von Max Frisch⁵⁶. Dessen Blaubart heisst konkret Dr. Felix(!) Schaad, Internist, zum siebtenmale verheiratet, unlängst mangels Beweises von dem Vorwurf des Mordes an seiner Frau freigesprochen und nun einer neuen schwierigen Situation gegenüberstehend: «Wie lebt einer damit? Ich bin vierundfünfzig.» Frisch schildert Schaads quälende Selbstzweifel und Schuldgefühle, sein gestörtes Verhältnis zu Frauen⁵⁷. Kann er überhaupt sein Verhalten jemals ändern, suggeriert die Erzählung, lässt aber den Ausgang offen: Schaad erkennt die schmerzliche Wahrheit, bezichtigt sich sogar selbst fälschlich des Mordes, obwohl der Täter feststeht, und will – nach einem misslungenen Selbstmordversuch – am liebsten der Wirklichkeit gar nicht mehr in die Augen sehen...

Obgleich der Name assoziativ den mehrfachen Frauenmörder Perraultscher Prägung meint, erinnert nichts an das gleichnamige Märchen – ausser der Beobachtung, dass der Handlungsträger ein gestörtes Verhältnis zum anderen Geschlecht besitzt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die einseitige Fixierung auf den männlichen Part und seine Probleme, und diese Gewichtung führt zu einer Umfunktionierung des Stoffes, was auch schon, wie angeführt, für die anderen literarischen und dramatischen Bearbeitungen zutrifft. Diese sind daher von den Blaubart-Märchen abzugrenzen.

Interpretationen

Die Blaubart-Märchen und die Erzählungen vom Typ *Fitchers Vogel* zeigen nicht etwa einen Frauenmörder als Helden oder zu vergötternden Antihelden wie Drama, Oper und Film, sondern im dichotomisch strukturierten Märchen ist der Blaubart nur im ersten Teil die scheinbar alles beherrschende Figur und dort sowohl in der menschlich gedachten Figur als auch im jenseitigen Wesen eindeutig negativ gezeichnet. Die junge Frau – kurioserweise immer als «Mädchen» bezeichnet – erscheint in den Blaubart-Märchen in der Rolle einer Dulderin, ganz der patriarchalischen Gewalt des Blaubarts unterworfen, der ihr bei seiner Abreise mit der Schlüsselaufbewahrung die Hausgewalt überträgt. Sich eher passiv verhaltend, wird sie in die Ecke gedrängt, und es gibt eine Reihe von Fassungen, in denen die Entscheidung zur Heirat mit dem Blaubart nicht von ihr, sondern von den Eltern oder einem Elternteil getroffen wird. Dass die Tochter selbständig die Eheentscheidung verantwortet

wie bei Perrault, ist eher die Ausnahme. Die Bewährungsprobe und damit der Prozess der Selbstfindung für die in sorgenfreier Umgebung aufgewachsene Frau setzt in dem kurzen Augenblick ein, als sie erkennt, dass sie sich der geplanten Tötung widersetzen muss. Der mehrfachen Aufforderung des zur Tötung entschlossenen Gatten kommt sie nicht nach. Die Zeitaufschiebung rettet ihr das Leben, auch wenn die Hilfe von aussen naht, von ihr lediglich initiiert. Weibliche Neugier schadet und bringt nichts ein, auf diese Feststellung liesse sich die Perraultsche Moral für das weibliche Geschlecht verkürzen, wohingegen er den Männern bescheinigt, solche despotischen Ehemänner seien ausgestorben zugunsten einer gleichwertigen Partnerschaft. Was hier in den Anfängen des Feenmärchens mit dem Anspruch einer moralischen Instanz verkündet wird, entsprach jedoch eher einem Wunschdenken denn der Realität. Und dass Neugier und Wissensdurst, die eigentlichen Voraussetzungen jeglicher menschlichen Erfahrung, auf diese Weise diffamiert werden, könnte zum einen auf den vermeintlich repressiven Charakter von Märchen schliessen lassen, zum andern – und wahrscheinlicher – den alten Topos widerspiegeln, der seit Evas Biss in die eine verbotene Baumfrucht in der Literatur mit eindeutig misogynen Tendenz gebräuchlich ist: Neugier gilt als weibliche Untugend par excellence, obwohl diese Eigenschaft bei Männern in gleichem Masse anzutreffen wäre. Hinter dem Verbotenen lauert das Unheil, auch wenn die Neugierige im Blaubart-Märchen für die Folgen ihres Tuns nicht einstehen muss. Während die Frau märcheneigentümlich gerettet wird, müssen Kinder in der Jugendliteratur der damaligen Zeit, wie D. Richter an mehreren Beispielen gezeigt hat, für ihre Neugier büssen: Sie tragen den Schaden davon, da sie während der «künstlich inszenierten Abwesenheit» von Mutter oder Vater die verbotene Tür oder ein Zimmer geöffnet haben. Die Aushändigung des Schlüssels ist als ein Stück Erziehung «Mittel zur Prüfung» und «gleichzeitig das Verlockungsmittel, sich verführen zu lassen», wodurch der Erzieher zum Kinderverführer wird⁵⁸. Bestrafung der Neugier scheint die eigentliche Moral solcher Geschichten zu sein. Dagegen wirkt die Moral des Perraultschen *Blaubarts* eher aufgesetzt und trifft auch nicht die Märchenhandlung, was die nachfolgenden Bearbeiter und Mediatoren wohl dazu bewogen hat, diese Begründung selten zu übernehmen. Im 19. Jahrhundert erinnert nur Ludwig Bechstein lapidar daran und schliesst mit den Worten: «Die Frau war erlöst, konnte aber die Folgen ihrer Neugier lange nicht verwinden.»

Die ideenreiche und aktive Rolle der Frau ist in den Märchen vom Typ *Fitchers Vogel* (AaTh 311) viel stärker herausgearbeitet. Gewiss, zwei

Frauen, so wird erzählt, hat der Schlächter dank seiner Zauberkräfte eingefangen und zerstückelt. Sie versagten bei der Prüfung. Aber die dritte besteht die Gehorsamsprobe und geht obendrein zum Schein auf sein Eheangebot ein. In diesem Moment ist der Dämonische schon in die Rolle des Statisten gedrängt. Auf die Frau, die wie so oft im Märchen die jüngste von dreien ist, gehen nun die Aktivitäten über. Sie bereitet die Konfliktlösung vor und ist daran bis zum Tode des Gegenspielers entscheidend beteiligt. Die in beiden Erzählungen durchweg anklingenden grausigen Szenen sind mit Lutz Röhrich nicht «Selbstzweck einer blutrünstigen Schilderung»⁵⁹, sondern dienen der Erzeugung erzähltechnisch spannender Momente. Dabei soll nicht verschwiegen werden, dass manche Erzähler/Bearbeiter die Episode in der Blutkammer kräftig ausgeschmückt haben. Schon bei den Brüdern Grimm heisst es: «Er warf sie nieder, schleifte sie an den Haaren hin, schlug ihr das Haupt auf dem Blocke ab und zerhackte sie, dass ihr Blut auf dem Boden dahinfloss. Dann warf er sie zu den übrigen ins Becken» (KHM 46). Noch drastischer begegnet die Szene in bestimmten Versionen, welche die Erzählung mit dem Typus des Räuberbräutigams (AaTh 955) kombinieren⁶⁰. Dort wird das Mädchen selbst Zeugin, wie eine andere zu Tode kommt. In KHM 40: *Der Räuberbräutigam* heisst es, der Anführer und seine Mordgesellen «brachten eine andere Jungfrau mitgeschleppt, waren trunken und hörten nicht auf ihr Schreien und Jammern. Sie gaben ihr Wein zu trinken, drei Gläser voll, ein Glas weissen, ein Glas roten und ein Glas gelben; davon zersprang ihr das Herz. Darauf rissen sie ihr die feinen Kleider ab, legten sie auf einen Tisch, zerhackten ihren schönen Leib in Stücke und streuten Salz darüber.» Unverkennbar sadistische Züge trägt eine von Romuald Pramberger aufgezeichnete Fassung aus dem Donaugebiet. Darin droht der rachedurstige Räuber der jungen Frau, die mutig und listig dessen Gefährten zu Tode gebracht hatte, als Strafe an: «Dafür will ich dich mutternackt ausziehen und aus deiner Haut mir Riemen schneiden und damit dich dann zu Tode peitschen»⁶¹. Stück für Stück entkleidet er sie dann. Ihre Hilferufe verhallen scheinbar ungehört, den Räuber lassen sie unberührt, bis er schliesslich durch herbeieilende Helfer sein Verhalten mit dem Leben bezahlt. Die teleologische Entwicklung zur Bestrafung solchen Tuns ist ein weiteres Beispiel für die ausgleichende Gerechtigkeit des Märchens, das seine Helden niemals schutzlos lässt. Kein Mitleid gibt es deshalb für den Frauenmörder. Das Blaubart-Märchen, das «in seiner Schlussphase das Hinreissendste an dramatischer Spannung [enthält], was die gesamte Märchenwelt zu bieten vermag» (Ernst Tegelhoff)⁶², sorgt in extremer Weise für die gnadenlose Vernichtung des Bösen, der ohne Federlesen getötet wird. Vom

Handlungsverlauf betrachtet, kommt damit das epische Gesetz zum Tragen, wonach das wichtigste Glied am Schluss stehen muss, was Axel Olrik als Achtergewicht bezeichnete⁶³. Obwohl die Entdeckung des Geschehens in der Blutkammer in AaTh 311, 312 wie auch die Zerstückelung von Frauen in Fassungen zu AaTh 311 grässliche Schicksale signalisieren, ist dieser Vorgang – wie übrigens auch entsprechende Schilderungen in der *Acta Martyrum* – nicht real zu begreifen, sondern dient – handlungstechnisch – nur zum Aufzeigen von Gefahr, die als überwindbar zu verstehen ist. Das Märchen blickt, wie Max Lüthi in allgemeinerem Zusammenhang formulierte, «gleichsam von fern auf das Geschehen und die Figuren»⁶⁴, mit Distanz zum Erzählten und gibt daher auch den Empfindungen der Handlungsträger, wie bereits ausgeführt, selten Raum, so dass man von einer Sublimierung des Geschehens sprechen kann.

Während der Typus *Fitchers Vogel* die Überlistung eines dämonisch gedachten Handlungsträgers durch eine Frau thematisiert, haben wir es bei den eigentlichen Blaubart-Märchen vom Erzählungstyp AaTh 312 um eine Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern zu tun, was auch trotz unterschiedlicher Interpretationsansätze in der Literatur unumstritten ist. Der Mann mit dem blauen Bart besitzt ein gestörtes Verhältnis zu Frauen, das er selbst nicht bereinigen kann. Hilfe von anderen, auch von seiner Frau, erhält er nicht. Dieser Umstand wird ihm aufgrund allgemein akzeptierter Normen zum Verhängnis. Er muss zwangsläufig scheitern, da die von seiner Person ausgehenden lebensbedrohenden Gefährdungen anderer im Leben wie im Märchen nicht auf Akzeptanz stossen und von der Gesellschaft negativ sanktioniert sind, also seinen Tod voraussetzen oder zumindest lebenslange Isolierung. Die Rolle der weiblichen Figur ist hier nicht so eindeutig bestimmbar. Auf jeden Fall ist sie, die gutwillig die Brautwerbung akzeptierte, um eine Erfahrung reicher geworden. Der «besonders noble Freier» entpuppte sich, was die Mutter schon ahnte, als ein «Windbeutel» (lothringisch)⁶⁵, und die Frau fällt ihrer Mutter um den Hals: «Mutter, du hattest recht! Ich bin jetzt nicht mehr so wählerisch! Ich nehme den ersten besten Freier aus dem Steifland, der kommt, und wenn er krummbeinig ist!»⁶⁶

So sehr die erniedrigende Situation der Frau in einer despotischen Ehe als aktuelle Problematik zur Interpretation reizte, erschiene es doch in höchstem Masse unangemessen, weitergehendere Schlüsse aus den Texten zu ziehen. Umstritten ist schon der Nutzeffekt einer Moral, die man dem Märchen so gern nachsagt, eine in den Worten des Märchenkenners Walter Scherf «zwar verständliche, aber hoffnungslose Selbst-

täuschung der Bewahrungs-Pädagogen»⁶⁷. In diesem Zusammenhang ist eindrücklich vor jeder Ausdeutung zu warnen, die ein einzelnes Märchen und seine Figuren, herausgelöst aus dem ursprünglichen Kontext, zu einem allgemein gültigen Spiegelbild realer Konflikte und Situationen erheben wollen⁶⁸. Gewiss kann einerseits im psychotherapeutischen Sinn das Blaubart-Märchen beispielhaft für eine auf ungelösten Konflikten basierende Ehe herangezogen werden, um auf dieser Basis Lösungsmodelle für beide Ehepartner zu diskutieren. Andererseits wird eine solche Absicht fragwürdig, wenn anhand einzelner Passagen des Blaubart-Märchens assoziativ der Wandel geschlechtsspezifischer Eigenschaften kommentiert und, etwa bei Helmut Barz⁶⁹, zum Leitthema erhoben wird: «Das Leiden der Frauen, über Jahrhunderte erlitten, die Selbstquälerei des Mannes, hinter verlogendem Heldentum durch Generationen weitergegeben, und die Sehnsucht aller nach Erlösung»⁷⁰. Derartige Reflexionen – selbst wenn sie wie hier von so viel Hoffnung für die Beziehungen beider Geschlechter zueinander getragen sind – lassen den historischen Kontext noch weiter zurücktreten und schon gar nicht mehr die im Lauf der Zeit erschienenen heterogenen Bearbeitungen erkennen, weil einzelnen Abschnitten oder Aussagen, die andere Varianten inhaltlich und sprachlich anders darbieten, zu grosses Gewicht beigemessen ist. Diese Aussage soll aber keineswegs heissen, dass jeder Ausdeutung nun ein Riegel vorgeschoben ist. Im Gegenteil: Das den Erzählungen zugrundeliegende Weltbild kann nur Normen und Vorstellungen widerspiegeln, die dem Erkenntnisinteresse der jeweiligen Gesellschaft entsprechen. In diesem Sinne symbolisiert der Blaubart den nicht lernwilligen, stur auf patriarchalische Gewalt eingeschworenen Ehemann, der aufgrund seines bizarren Aussehens und seines vermuteten Lebenswandels eine beträchtliche Anziehungskraft auf Frauen ausübt, während die Frau aus der Rolle einer Dulderin und einer unterwürfigen und kaum Spielraum findenden Ehefrau in einem Prozess der Selbstfindung über sich hinauswächst.

Anmerkungen

¹ Archiv der Arbeitsstelle Enzyklopädie des Märchens, Göttingen. Die Blaubart-Märchen umfassen ca. 120 Varianten und weitere ca. 300 Texthinweise.

² Heckmann, E., 1930 (siehe Literaturhinweise); Herzog, J., 1937 (siehe Literaturhinweise).

³ Zitiert nach der deutschen Übersetzung (Märchen aus vergangener Zeit. Von Walter Scherf. Würzburg: Arena 1965) und nach Abgleichung mit dem Faksimile der Originaledition von 1697: Contes de Perrault. [...] Histoires ou Contes du temps passé. Préface Jean Barchilon. Genève: Slatkine Reprints 1980, 57–82.

⁴ Zitiert nach der Ausgabe Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Berlin: Reimer 1812, Bd. 1, Nr. 62 (Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe [...] von Heinz Rölleke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986).

⁵ Zitiert nach der Ausgabe Ludwig Bechstein: Sämtliche Märchen (nach der Ausgabe letzter Hand. Nachwort Walter Scherf). Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1974, 323–326.

⁶ The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis [...] Enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia ³1973 (FFC 184).

⁷ Ausführliche Darstellung bei Heckmann, E., 1930 (siehe Literaturhinweise) und Herzog, J., 1937 (siehe Literaturhinweise).

⁸ Hartland, Edwin S.: The Forbidden Chamber. In: Folk-Lore Journal 3 (1885), 193–242; Knüsel-Hagmann, Käthi: Das Motiv der verbotenen Türe. Versuch einer psychologischen Deutung. Ungedruckte Lizentiatsarbeit. Zürich 1975.

⁹ Die Wiederbelebung Getöteter ist auch zentrales Motiv in KHM 47: Van den Machandelboom (= AaTh 720) und KHM 28: Der singende Knochen (= AaTh 780).

¹⁰ Pineau, Léon: Le Folk-Lore du Poitou. Paris: Leroux 1892, Nr. 3. Weitere Belege bei Delarue, P., 1956 (siehe Literaturhinweise).

¹¹ Meier, Ernst: Deutsche Volksmärchen aus Schwaben. Stuttgart: C. Schober's Buchhandlung 1852, Nr. 38.

¹² Kreuzwald, Friedrich: Esthnische Märchen [1]. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1869, Nr. 20.

¹³ Luzel, F[rançois]-M[arie]: Contes populaires de la Basse-Bretagne. Bd. 1. Paris: Maisonneuve/Leclerc 1877, Nr. 4.

¹⁴ Es handelt sich stets um die Kleinfamilie, die im Märchen dominiert, vgl. Lüthi, Max: Familie und Natur im Märchen. In: ders.: Volksliteratur und Hochliteratur. Bern/München: Francke 1970, 63–78; Horn, Katalin: Familie. In: Enzyklopädie des Märchens. Hrsg. von Kurt Ranke u.a. Berlin/New York: de Gruyter 1977 ff., hier Bd. 4 (1984), Sp. 814–833, besonders Kap. 2.

¹⁵ Lüthi, Max: Affekte. In: Enzyklopädie (Anm. 14) Bd. 1 (1977), Sp. 147f.; Horn, Katalin: Gefühle. ebda. 5 (1987), Sp. 850–856.

¹⁶ Bechstein, L. (Anm. 5), 324.

¹⁷ Mélusine Bd. 3 (1886/87), 330f.

¹⁸ Luzel, F.M. (Anm. 13).

¹⁹ Belege im Peuckert-Archiv, Seminar für Volkskunde, Göttingen (Kasten 3).

²⁰ Jegerlehner, Johannes: Sagen aus dem Oberwallis. Basel: Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 1913, Nr. 72; weitere Belege im Peuckert-Archiv (Anm. 19), Kasten 3, 11; Archiv der Redaktion des Handwörterbuchs des deutschen Aberglaubens, Seminar für Volkskunde, Göttingen, s. unter dem Stichwort Mädchenmörder.

²¹ Meier, E. (Anm. 11).

²² Gnielczyk, H.: Am Sagenborn der Heimat. Sagen und Märchen aus dem Kreise Leobschütz. Leobschütz: Rölle ²1922, 85.

²³ Šmits, P.: Latviešu tautas teikas un pasakas. Bd. 10. Waverly, Iowa: Latvju Grāmata ²1968, Nr. 60, 1.

²⁴ Poortinga, Ype: It fleanend skip. Ljouwert: Bosch en Kenning/De Tille 1977, Nr. 14.

²⁵ Kerbelytė, Bronislava: Litauische Volksmärchen. Berlin: Akademie-Verlag 1978, Nr. 28.

²⁶ [Barbeau, Charles Marius] / Lanctot, G.: Contes populaires canadiens, 4. In: Journal of American Folklore 36 (1923), 205–272, hier 216–218, Nr. 95.

²⁷ Zentralarchiv der deutschen Volkserzählung, Marburg, Nr. 28477.

²⁸ [Perrault, Charles:] Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez. Paris: Claude Barbin 1697.

²⁹ vgl. Überblick bei Dammann, Günter: Conte de fée(s). In: Enzyklopädie (Anm. 14), Bd. 3 (1981), Sp. 131–149.

³⁰ Barchilon, Jean: *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*. Paris: Maisonneuve 1975, 13–36; Soriano, Marc: *Les Contes de Perrault*. Culture savante et traditions populaires. [Paris:] Gallimard 1968, 161–170.

³¹ Bolte/Polívka 1913 (siehe Literaturhinweise).

³² Holz, F., 1929 (siehe Literaturhinweise); Nygard, O., 1958 (siehe Literaturhinweise).

³³ Pancritius, Marie: *Aus mutterrechtlicher Zeit: Blaubart*. In: *Anthropos* 25 (1930), 879–909.

³⁴ Bossard, Eugène: *Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue, 1404–1440*. Phil. Diss. Poitiers 1885.

³⁵ Naumann, Hans: *Primitive Gemeinschaftskultur*. Jena: Diederichs 1921, 84.

³⁶ Tegethoff, Ernst: *Französische Volksmärchen*. Bd. 1. Jena: Diederichs 1923, 317.

³⁷ Delarue, Paul: *Les Contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire*. In: *Bulletin folklorique d'Île-de-France* (1953), 511–517; Delarue, P., 1956 (siehe Literaturhinweise), 182–199.

³⁸ KHM 3. Göttingen: Verlag der Dieterich'schen Buchhandlung ³1856, 299f.

³⁹ Zur Entwicklung der deutschsprachigen Erzählungssammlungen vgl. Wesselski, Albert: *Deutsche Märchen vor Grimm*. Brünn/Leipzig: Rohrer (1938); Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*. Phil. Diss. Göttingen 1984. Stuttgart: Metzler 1988.

⁴⁰ Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler 1985, 94–106.

⁴¹ vgl. allgemein Fink, Gonthier-Louis: *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne. 1740–1900*. Paris: Les Belles Lettres 1966.

⁴² vgl. Grätz, M. (Anm. 39), 99f.; abgedruckt auch in [Hirschfeld, Christian Cai Lorenz:] *Romanzen der Deutschen*. Bd. 1–2. Leipzig: Christian Gottlieb Hertel 1774/78, hier Bd. 2, 3–8.

⁴³ *Die blaue Bibliothek aller Nationen*. Bd. 1. Gotha: Ettingersche Buchhandlung 1790, 13–21.

⁴⁴ Suhrbier, H., 1984 (siehe Literaturhinweise), 29f., 216; vgl. auch Marelli, A.: *Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier*. Köln: Böhlau 1968, 96–128.

⁴⁵ KHM 3 (Anm. 38), 74.

⁴⁶ Hagen, R., 1954 (siehe Literaturhinweise), hier Bd. 1, 125.

⁴⁷ vgl. Grimm, *Nachlass in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1756 I und II*.

⁴⁸ Schmidt, Joachim: *Volksdichtung und Kinderlektüre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Kinderbuchverlag 1977, 77–86; Schneider, Rolf-Rüdiger: *Bechsteins Deutsches Märchenbuch*. Phil. Diss. Wuppertal 1980.

⁴⁹ In einer Rezension Rudolf Schendas zu den Alemannischen Sagen, hrsg. von Ulf Diederichs/Christa Hinze (Köln: Diederichs 1984), in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 162 vom 16. Juli 1985, 23f.

⁵⁰ Zur Problematik siehe den recht frühen Beitrag Albert Wesselskis: *Die Vermittlung des Volkes zwischen den Literaturen*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 34 (1936), 177–197; aus der Fülle der seither erschienenen Literatur: Schenda, Rudolf: *Mären von Deutschen Sagen. Bemerkungen zur Produktion von «Volkserzählungen» zwischen 1850 und 1870*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 9 (1983), 26–48.

⁵¹ Hagen, L., 1954 (siehe Literaturhinweise), hier Bd. 1, 135.

⁵² In Schweden sind z. B. bis 1904 allein ca. 40 Nachdrucke einer schwedischen Übersetzung von Perraults *Contes de ma mère l'Oye* nachzuweisen, vgl. Liungman, Walter: *Die schwedischen Volksmärchen*. Berlin: Akademie-Verlag 1961, 57.

⁵³ Überblick bei Suhrbier, H., 1984 (siehe Literaturhinweise); vgl. auch Suhrbier, H., 1987.

⁵⁴ Röhrich, L., ³1974 (siehe Literaturhinweise), 128f.

⁵⁵ Suhrbier, H., 1984 (siehe Literaturhinweise).

⁵⁶ Frisch, Max: *Blaubart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

⁵⁷ vgl. auch die Rezensionen von Rainer Baumgart (*Der Spiegel* 36 [1982], 264–

267), E. Pulver (Schweizerdeutsche Monatshefte 62 [1982], 458–461), W. Schmitz (Deutsche Bücher 2 [1982], 110–112), M. Contat (Le Monde, 13. April 1984, 13, 15), Marcel Reich-Ranicki (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. April 1982).

⁵⁸ Richter, Dieter: Das fremde Kind. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1987, 56–61 (Zitate S. 61, 60).

⁵⁹ Röhrich, L., ³1974 (siehe Literaturhinweise), 128.

⁶⁰ z. B. Bechstein, L. (Anm. 5), 428–431; Schleicher, A.: Litauische Märchen [...]. [1857]. Nachdruck Hildesheim/New York: Olms 1975, 9; Colshorn, Carl und Theodor: Märchen und Sagen. Hannover: Rümpler 1854, Nr. 38; Cammann, Alfred: Deutsche Volksmärchen aus Russland und Rumänien [...]. Göttingen: Schwartz & Co. 1967, Nr. 137.

⁶¹ Zaunert, Paul: Deutsche Märchen aus dem Donaulande. Jena: Diederichs (1926), 29–33, hier 32.

⁶² Tegethoff, E. (Anm. 36), 317.

⁶³ Olrik, Axel: Epische Gesetze der Volksdichtung. In: ZfdA 51 (1909), 1–12.

⁶⁴ Enzyklopädie (Anm. 14), hier Bd. 3 (1981), Sp. 706.

⁶⁵ Zentralarchiv (Anm. 27).

⁶⁶ ebda.

⁶⁷ Scherf, Walter: Das Märchenpublikum. In: Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung. Hrsg. Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth 1986, 169–191.

⁶⁸ z. B. Beitz, Hedwig von: Symbolik des Märchens. Bd. 1–2. Bern: Francke ⁴1977, Reg.-Bd. siehe unter Blaubart; Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutscher Taschenbuchverlag 1977, 285–290; Kast, Verena: Der Blaubart. Zum Problem des destruktiven Animismus. In: Jacoby, Mario/Kast, Verena/Riedel, Ingrid: Das Böse im Märchen. Fellbach: Bonz 1978, 90–108; Dross, Annemarie: Blaubarts Schloss steht im Wald. In: Wartmann, Brigitte (Hrsg.): Weiblich-Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit. Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1980, 134–149.

⁶⁹ Barz, Helmut: Blaubart. Wenn einer vernichtet, was er liebt. Zürich: Kreuz 1987.

⁷⁰ ebda., Vorwort von Theodor Seifert.

Literaturhinweise

Bolte, Johannes/Polívka, Georg [Jiří]: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 1. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1913, 400–404.

Holz, Friedrich: Die Mädchenräuberballade. Eine kritische Betrachtung von 120 Fassungen aus deutschen und fremdländischen Sprachgebieten als Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Phil. Diss. Heidelberg 1929.

Heckmann, Emil: Blaubart. Ein Beitrag zur vergleichenden Märchenforschung. Phil. Diss. Heidelberg 1930.

Voretzsch, Carl: Blaubart. In: Hwb. des deutschen Märchens. Bd. 1. Hrsg. von Johannes Bolte. Berlin/Leipzig: de Gruyter 1930/34, 266–270.

Herzog, Josef: Die Märchentypen des «Ritter Blaubart» und «Fitchervogel». Phil. Diss. Köln. Würzburg: K. Triltsch 1937.

Hagen, Rolf: Der Einfluss der Perraultschen Contes auf das volkstümliche deutsche Erzählgut und besonders auf die KHM der Brüder Grimm. Bd. 1–2. Phil. Diss. Göttingen 1954 (Masch.).

Delarue, Paul: Le Conte populaire français. Bd. 1. Paris: Éditions Érasme 1956, 182–199 (mit Varianten).

Christensen, Reidar Thoralf: The Sisters and the Troll: Notes to a Folktale. In: Richmond, W. Edson (Ed.): Studies in Folklore. Bloomington: Indiana University Press 1957, 24–39.

- Nygaard, Olav: *The Ballad of Heer Halewijn. Its Forms and Variations in Western Europe*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia 1958 (FFC 169).
- Karlinger, Felix: *Das Motiv des Blaubart im europäischen Märchen*. In: *Quaderni del sapere scientifico. Rivista mensile di cultura e ricerche dell'Accademia degli Abruzzi per le scienze e le arti* 8 (1973), 3–7.
- Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Steiner³1974, besonders 127–129, weiteres siehe Register.
- Scherf, Walter: *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart: Kröner 1982, 21–25.
- Scherf, Walter: *Die Herausforderung des Dämons. Form und Funktion grausiger Kindermärchen*. München u.a.: Saur 1987, besonders 217–244 (mit Lit.)
- Suhrbier, Hartmut: *Blaubarts Geheimnis*. Köln: Diederichs 1984 (zahlreiche Literaturhinweise).
- Suhrbier, Hartwig (Ed.): *Friedrich der Grosse. Das Buch Blaubart. Eine Satire. Mit den Blaubartmärchen von Charles Perrault und den Brüdern Grimm*. Frankfurt (Main): Insel 1987.
- Tatar, Maria: *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton: Princeton University 1987, 156–178.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen 1987, 68.
- Velay-Vallantin, Catherine: *Le Miroir des contes*. In: Chartier, Roger (Ed.): *Les Usages de l'imprimé*. Paris 1987, 168–171.