



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Rezension zu: Ludwig Tieck: Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte. Mit einem Nachwort von Frank Witzel und Messerschnitten von Marco P. Schaefer. Hamburg: Textem-Verlag 2007

Rubini Messerli, Luisa

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-144388>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Rubini Messerli, Luisa (2011). Rezension zu: Ludwig Tieck: Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte. Mit einem Nachwort von Frank Witzel und Messerschnitten von Marco P. Schaefer. Hamburg: Textem-Verlag 2007. *Marvels Tales*, 25(1):153-157.



Review

Reviewed Work(s): Ludwig Tieck: Die sieben Weiber des Blaubart Eine wahre Familiengeschichte by Frank Witzel and Marco P. Schaefer

Review by: Luisa Rubini Messerli

Source: *Marvels & Tales*, Vol. 25, No. 1 (2011), pp. 153-157

Published by: Wayne State University Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41388983>

Accessed: 05-01-2018 14:46 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Wayne State University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Marvels & Tales*

REVIEWS

Ludwig Tieck: *Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte.* Mit einem Nachwort von Frank Witzel und Messerschnitten von Marco P. Schaefer. Hamburg: Textem-Verlag, 2007. 168 pp.

Der Textem-Verlag hat eine neue Reihe Gespenster-Bibliothek mit Ludwig Tiecks *Die sieben Weiber des Blaubarts* eröffnet. Diese romanhafte *réécriture* von Charles Perraults "Blaubart," die 1797 in Berlin unter pseudonymem Herausgebernamen (Gottlieb Färber) und mit kaschiertem Impressum ("Istanbul, bey Heraclius Murusi, Im Jahre der Hedschrah 1212," i.e.: Berlin: C. A. Nicolai) zum ersten Mal erschienen war, wurde zu Tiecks Lebzeit nur noch einmal, im 9. Band seiner Schriften (Untertitel: Arabesken; Berlin: G. Reimer 1828), aufgelegt. Unter den modernen Ausgaben ist lediglich ein Faksimile-Reprint (Berlin/New York: De Gruyter, 1966) dieses Zweitdrucks zu verzeichnen. Daher ist die neue Buchausgabe—eine elektronische Fassung der *Schriften* ist im Internet aufrufbar—zu begrüßen, nicht nur, weil der Roman ein Glanzstück der deutschen Frühromantik ist, sondern weil er in der Serie der *Blaubart*-Bearbeitungen und- Umarbeitungen keine unwichtige Stelle einnimmt (vgl. u. a. W. Memminghaus, Suhrkamp, 1995, insb. 92–190; M. Puw Davies, Oxford University Press, 2001, 98–110; M. Szczepaniak, Böhlau, 2005; S. Scherer, de Gruyter, 2003, 272–90).

Die vorliegende Leseausgabe präsentiert sich in einer anziehenden äußerlichen Ausstattung. Für die Textedition wurde auf die Zweitaufgabe (1828) zurückgegriffen. Hier, in der Vorlage, erscheint die "Familiengeschichte" in 33 Kapiteln unterteilt, wobei ein Fehler dem Autor (?) unterlaufen ist: Vom dreizehnten Kapitel springt man zum fünfzehnten, das nun in der modernen Ausgabe als vierzehntes stillschweigend berichtet wurde. Es ist anzunehmen, dass die Erstausgabe den Fehler bereits enthielt, so dass Tieck—hätte er ihn bemerkt—den Roman um ein weiteres Kapitel vermehrt hätte, um die symbolträchtige Zahl 33, die im Roman eher parodistisch verwendet wird, zu erreichen. Ein anderer Fehler ist hingegen übersehen worden (im Satz "Peter suchte . . . darzustellen" auf S. 109 sollte Bernard anstelle von Peter als Subjekt stehen). Ansonsten hätten erläuternde Nachweise der verschiedenen, im Text

z.T. halbversteckt zitierten, Werke zeitgenössischer Erfolgsautoren (August von Kotzebue, August H. J. la Fontaine usw.) den Leser durchaus erfreut. Das Nachwort des Schriftstellers Frank Witzel bietet keine Angaben zu Text oder Autor.

Der junge Tieck hat sich mehrmals mit dem *Blaubart*-Thema befasst. Vor der Romandrucklegung hatte er 1796 das Mächendrama *Ritter Blaubart* verfasst, das ein Jahr darauf sowohl separat als auch als erstes seiner *Volksmärchen* von dem fiktiven Herausgeber Peter Lebrecht aufgelegt wurde. Zwischen 1816 und 1818 beabsichtigte der Autor eine dritte Fassung zu schreiben, die aber Entwurf blieb. Welche Zwecke beabsichtigte Tieck mit dieser Prosa-Version? Im letzten Kapitel rühmt der fiktive Herausgeber sich, "die etwanigen dunkeln Parthien" des Märchenstoffes, wie etwa Fragen, warum der Hauptheld einen blauen Bart trage, oder warum er die Weiber so hasse, "in ein deutliches Licht" (S. 152) gesetzt zu haben. Es sind dies alles Fragen, die im Roman eine Antwort finden, allerdings auf eine programmatisch-parodistische Art, die auf den Unsinn der Fragen bzw. auf den Deutungszwang verweist.

Das literarische Verfahren besteht zum Teil darin, dass der Plot des Märchens als bekannt vorausgesetzt wird, so dass es genügt, auf den Subtext hinzuweisen. Einige Innovationen des Romans gehen in die spätere deutsche *Blaubart*-Überlieferung über, u.a. die Feudalisierung des "ursprünglich" großbürgerlichen Märchenmilieus, der Perraultsche Bürger wird bei Tieck zum Ritter geschlagen oder das hier zum ersten Mal auftretende Motiv der sieben Ehefrauen.

Der Roman stellt dem blaubartschen Plot Kindheit und Jugend des Helden (Kapitel 1 bis 10) voran. Peter Berner (der Held) ist der Sohn eines Ritters, nach dessen Tod habsüchtige Verwandte sich seines Erbes bemächtigt haben. Dem kleinen Kind wird ein seltsames pädagogisches Programm aufgezwungen: Es lernt weder lesen noch schreiben, während ein Vogel ihm kunstlose bis nihilistische Lieder vorsingt. In derselben abgelegenen Burg lebt das zweite Kind, Adelheid, mit dem ihre Wärterin nur kindische Worte wechselt, während der erwähnte Vogel auch ihr die trivialsten Lieder vortrillert, was verhindert, dass sie sich zu einer gescheiterten Person entwickeln kann. Die Intrige des Ritterromans, das pädagogische Programme und psychologische Konzept zur Motivierung und Erklärung der Entwicklung bleiben so parodistisch auf der Strecke.

Bei den Kindern treffen sich die Zauberer Bernard und Almida: Bernard übernimmt die *paternage* für Peter, sie die *maternage* für Adelheid. Beide Mentoren erscheinen zugleich als Schriftsteller und als deren Parodie: Ihre "Kreaturen," insbesondere Peter, entziehen sich ihrem Einfluss. Bernard spart ihm

deshalb keine Kritik, er warnt ihn davor, dass seine Geschichte—der Roman—nur negative Rezensionen haben werde. Bernard handelt am Anfang zum Teil wie eine Märchenfee: Er trifft den Helden des öfteren im Wald; einmal, bei einem solchen Treffen, eröffnet er ihm die Möglichkeit, sich das eigene Glück sowie das eigene Unglück auszuwählen, was für Peter einer Lotterei in einem zeitgenössischen Trivialroman gleichkommt—doppelte Parodie auf Zaubermärchen und zeitgenössische Erfolgsliteratur. Am Schluss, definitiv enttäuscht über die Unverbesserlichkeit seines *protégé*, zieht er sich, ähnlich einem desillusionierten, aber nicht ganz unbemittelten Schriftsteller, auf seine unterirdischen Landgüter zurück, um diese in Ordnung zu bringen, da sein Sohn, ein ruchloser Zaubergeist, viele Schulden darauf gemacht hatte (S. 146).

Entscheidend für die Laufbahn des Helden als Blaubart sind erstens das von ihm ausgesuchte Glück, den Sieg gegen jeden Feind davonzutragen, sowie Unglück, nämlich dasjenige mit seinen Weibern, zweitens “eine gewisse Blödsinnigkeit,” die gerade bei der freien Wahl des Glücks/Unglücks zutage tritt. Als Ersatz für den fehlenden Verstand schenkt ihm eine unterirdische Zauberin, die Bernard zur Seite steht, einen bleiernen Kopf. Dieses Automatenfragment, eine Parodie des Wissens und ein Oxymoron, da bleiern—“plumbeus”—stumpfsinnig bedeutet, soll an Stelle von Peter denken und ihn beraten, sobald er ihn mit dem dazugehörigen goldenen Schlüssel berührt. Der Kopf muss in einem eigenen Raum aufbewahrt werden, “damit er nicht von Narren gestört [wird] und so seinen Verstand unnötigerweise verschwendet” (S. 39)—was Peter eigentlich nie droht. Eine wissbegierige Närrin ist hingegen seine Haushälterin Mechthilde, die, nachdem sie das Zimmerverbot übertreten und das Geheimnis des Mannes aufgespürt hat, das Orakel bis zur Ermattung befragt. Am Schluss ist sie in Zauberei und Weltweisheit so erfahren, dass sie den Tod entgeht. Peter, der nichts gegen sie unternehmen kann, schwört, sich dafür am ganzen weiblichen Geschlecht zu rächen (Begründung für Blaubarts Zukunft als Frauenmörder). Weibliche Neugierde ist in seinen Augen das schlimmste Übel, das alle anderen nach sich zieht.

Bei einem zweiten Besuch bei der Zauberin wünscht sich Peter als äußerliches Zeichen seiner Männlichkeit einen Bart; da er aber die Zauberin beleidigt, bestraft sie ihn mit einem blauen Bart, mit dem er sich letztendlich zufrieden gibt. Da nun zum bekannten Plot alle Vorbereitungen getroffen, die Märchenrequisiten beschafft sowie die “dunklen” Stellen des Märchens (verbotenes Zimmer, Manneshass gegen die Frauen, blauer Bart usw.) geklärt sind, kann Peter in die Hauptrolle schlüpfen: Er heiratet sieben Mal Frauen, die das Zimmerverbot übertreten. Dieser Raum ohne Leichen bleibt für die Frauen leer, insofern der darin aufbewahrte Kopf ihnen—Mechthilde ausgenommen—verborgen bleibt: Blaubarts Strafe trifft bloß ihre Neugier und ihren

Ungehorsam. Fünf Mal tötet Blaubart (dabei werden die Mordszenen erzählerisch ausgeblendet), während die siebte Frau dem Tod dank der Hilfe des Bruders entgeht. Vor seinem eigenen Tod stürzt Peter den Kopf aus Überdruß von der Burg.

Das Muster der Geschlechterbeziehungen ist im Roman spielerisch variiert, ebenso die Gründe, aus denen die Frauen die Ehe eingehen. Blaubarts Weibergalerie ist parodistisch-satirisch aufgebaut und trifft sowohl Frauentypen wie die literarischen Gattungen, wo solche auftreten: Sie reichen von der romantischen, sentimental liebenden, durch den Vater zur Ehe gezwungenen Friederike bis zur hysterisch-krankhaften, durch Legendenlektüre und Klostererziehung geprägten Catherine, die an ihrer eigenen Phantasie (einer Schauervision) stirbt. Höhepunkt ist ein Mädchen ohne Bildung und Charakter, und ohne ausreichende Neugier, um das Verbot zu übertreten, das von Blaubarts Haushälterin, Mechthilde, zu eben dieser Übertretung veranlasst werden muss, um zu verhindern, dass diese «aus Dummheit die Tugendhafteste seyn sollte» (S. 134).

Die poetische Gerechtigkeit (das “Criminalbuchgesetz der Kunst” S. 13) erfordert, dass Übeltäter ihrer Bestrafung nicht entgehen, somit auch Mechthilde sterben muss (Selbstmord). Die Lebensgeschichte von Blaubarts Mitwisserin und- täterin, ist auch sehr verzweigt: Von bürgerlicher Herkunft, verliebt sie sich in einen Ritter und wird Mutter und schliesslich von diesem verlassen. Sie vergiftet ihn. Zweimal entgeht sie im Roman dem Tod: einmal dem Anschlag durch Blaubart, das zweite Mal dem Mordversuch durch die Hand seiner zweiten, eifersüchtigen Ehefrau. Ein Gegengift rettet sie, verursacht aber eine hässliche Veränderung ihrer Person, die sie (selbstironisch) mit folgenden Worten kommentiert: “O wie gerecht ist das Schicksal!” (S. 94).

Diese sehr verkomplizierte Handlung ist durch Digressionen wiederholt unterbrochen. Der Autor macht meistens ironisch-parodistische Einschübe. Intertextualität und Intermedialität (Tieck bezieht andere Medien wie Malerei ein) prägen seinen Text. Das erste Kapitel ist der Moralität, was eben im französischen “Original” am Schluss (Perraults “moralité”) steht, gewidmet und dabei endgültig aufgehoben. In der Figur Bernards spricht der Autor über seine schriftstellerische Praxis und Poetologie: Der Verfasser habe sich tausende Geschichten ausgesucht, die seinem Humor am besten zusagten (d.h. Literatur aus Literatur), und dabei Einheit in der Mannigfaltigkeit gesucht—eben das, was in einer Leserapostrophe kritisiert wird: “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.” Daher ist Menninghaus’ Bezeichnung des Romans als ein Buch ohne allen Zusammenhang, das den Leser permanent verstöre, durchaus zutref-

ffend. Eine genauere Analyse aller literarischen Schichten und Codes, die das Gewebe dieses Romans ausmachen, steht jedoch aus.

Luisa Rubini Messerli
 Université de Lausanne, Switzerland

Index of Catalan Folktales. By Carme Oriol and Josep M. Pujol. *Folklore Fellows Communications* 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2008. 313 pp.

As with Isabel Cardigos's recent *Catalogue of Portuguese Folktales*, Carme Oriol and Josep M. Pujol's *Index of Catalan Folktales* illuminates the contours of an Iberian folkloristic landscape first mapped in 1930 by Ralph Steel Boggs. Boggs, who observed astutely that "political boundaries are very little related to folkloristic boundaries," chose to limit his own Iberian index along linguistic lines, confining his efforts exclusively to Spanish (*Index of Spanish Folktales* 6). Oriol and Pujol do much the same, limiting their index to Catalan. As such, their index is not regional strictly in terms of physical or political geography. The folktales of Catalonia proper fall within its scope, but so do narratives from Aragon, Valencia, el Carxe, and the Balearic Islands in Spain; so, too, do narratives of the sovereign nation of Andorra, of the *Department des Pyrénées Orientales* in Southern France, and of L'Alguer in Italy (10). These regions, as they write, once "formed a confederation of states governed by the . . . Crown of Aragon" (10). And today, while Catalonia is the only region in which Catalan is an official language, all share a common cultural, as well as linguistic, heritage.

Neither author of this volume is new to writing tale-type indexes. Pujol and Oriol each compiled Catalan indexes, relatively well known but never published, as their doctoral dissertations at the University of Barcelona, Terragona (in 1982 and 1999 respectively). Moreover, this is not their first edition of this index. The *Index of Catalan Folktales* is a revision of their 2003 volume, the *Índex tipològic de la rondalla catalana*—a public folklore project, commissioned by the autonomous government of Catalonia as a resource for "teachers, cultural animators, writers, illustrators, professional tale tellers, etc." (15). As the authors write in their introduction, the current iteration is in fact mostly revision. It has been expanded by about one quarter, but it is primarily a translation and correction of their original text, redirected toward a scholarly audience.

As that is the case, we would expect this index to be a mature scholarly resource. And in many respects it is. Structurally, it mirrors *The Types of International Folktales*, Hans-Jörg Uther's 2004 revision of Antti Aarne and Stith Thompson's *The Types of Folktale* (2nd rev., 1961). It contains the customary divisions into Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and so on. Entries are titled and numbered in accordance with Uther's revised system. And