GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gewalt, Eros und Tod : Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Stephan, Inge

1989

https://doi.org/10.25595/135

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Gewalt, Eros und Tod : Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, in: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid (Hrsg.): Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption (Argument, 1989), 128-148. DOI: https://doi.org/10.25595/135.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

01 18,50

Literatur im historischen Prozeß
Neue Folge 26

Die Marseillaise der Weiber

Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption

Herausgegeben von
Inge Stephan und Sigrid Weigel

Mit Beiträgen von Ruth Henry, Dagmar von Hoff, Rachel McNicholl, Helga Meise, Inge Stephan, Eleni Varikas, Sigrid Weigel, Kerstin Wilhelms

Humboldt-Universität zu Berlin
Zentrum
Interdisziplinäre Frauenforschung
Unter den Linden 6
Berlin 1086
598/92

ARGUMENT-SONDERBAND AS 185

Die Reihe LITERATUR IM HISTORISCHEN PROZESS wurde begründet von Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe. Ihre NEUE FOLGE wird herausgegeben von Karl-Heinz Götze, Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe, Jürgen Schutte, Inge Stephan, Sigrid Weigel und Lutz Winckler.

LHP 1 Die »Ästhetik des Widerstands« lesen (Argument Sonderband AS 75)
LHP 2 Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman (AS 76)
LHP 3 Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-49 (AS 83)
LHP 4 Georg Forster in seiner Epoche (AS 87)
LHP 5 Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (AS 92)
LHP 6 Die verborgene Frau.
Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft (AS 96)
LHP 7 Erfahrung und Ideologie in der Massenliteratur (AS 101)
LHP 8 Literatur der Siebziger Jahre (AS 108)
LHP 9 Rußlandreisen 1917-33 (AS 112)
LHP 10 Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 2 (AS 116)
LHP 11 Feministische Literaturwissenschaft (AS 120)
LHP 12 Heinrich Heine (AS 124)
LHP 13 Die Suche nach dem rechten Mann.
Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns (AS 128)
LHP 14 Frauen — Weiblichkeit — Schrift (AS 134)
LHP 15 Lutz Winckler: Autor — Markt — Publikum (AS 138)
LHP 16 Frauen und Avantgarde (AS 144)
LHP 17 Frühe DDR-Literatur (AS 149)
LHP 18 Weiblichkeit — Utopie — Science Fiction (AS 153) [erscheint 1989]
LHP 19 Jüdische Intelligenz in Deutschland (AS 157)
LHP 20 Georg Büchner (AS 163)
LHP 21/22 Frauen —Literatur —Politik (AS 172/173)
LHP 23 Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne (AS 177)
LHP 24 Suzanne Greuner: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden (AS 179)
LHP 25 Öko-Kunst? Zur Ästhetik der Grünen (AS 183)

Alle Rechte vorbehalten
© Argument-Verlag 1989
Argument-Verlagsbüro: Rentzelstraße 1, 2000 Hamburg 13, 040/45 60 18
Argument-Redaktion: Onkel-Tom-Straße 64a, 1000 Berlin 37, 030/813 50 24
Umschlaggestaltung: Johannes Nawrath unter Verwendung eines Bildes von Johann Heinrich Füssli, Vier Mänaden goillotinieren einen alten Mann (1782), mit freundlicher Genehmigung des Kunsthauses Zürich, Graphische Sammlung
PC-Texterfassung durch den Verlag
Konvertierung: Fotosatz Barbara Steinhardt, West-Berlin
Druck: alfa-Druck, Göttingen

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Die *Marseillaise der Weiber* : Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption / Inge Stephan ; Sigrid Weigel (Hg.). —
Hamburg ; Argument-Verl., 1989
(Das Argument : Argument-Sonderband : AS 185
Literatur im historischen Prozeß ; N.F., Bd. 26)
ISBN 3-88619-185-0
NE: Stephan, Inge [Hrsg.]; Das Argument / Argument-Sonderband; 2. GT

Inhalt

Einleitung 4

Monika Wagner
Freiheitswunsch und Frauenbild
Veränderung der »Liberté« zwischen 1789 und 1830 7

Ruth Henry
Zwischen Straße und Salon
Olympe de Gouges und Germaine de Staël 37

Helga Meise
Politisierung der Weiblichkeit oder Revolution des Frauenromans?
Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution .. 55

Dagmar von Hoff
Dramatische Weiblichkeitsmuster zur Zeit der Französischen Revolution
Dramen von deutschsprachigen Autorinnen um 1800 74

Eleni Varikas
»A Supremely Rebellious Word«
Claire Démar: A Saint-Simonian Heretic 89

Rachel McNicholl und Kerstin Wilhelms
Liebe, Kunst und Politik
Zur 1848er Revolution in Texten deutscher Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert 104

Inge Stephan
Gewalt, Eros und Tod
Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart 128

Sigrid Weigel
»Das Theater der weißen Revolution«
Körper und Verkörperung im Revolutions-Theater von Heiner Müller und Georg Büchner 154

Zu den Autorinnen 175

Inge Stephan

Gewalt, Eros und Tod

Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Die Nachricht von der Ermordung Jean-Paul Marats durch Charlotte Corday am 13. Juli 1793 erregte in Deutschland ein ungeheures Aufsehen, vergleichbar den Nachrichten über den Sturm auf die Bastille bzw. denen über die Hinrichtung des Königs. Bereits 1793, also noch im Jahr der Tat, gab Johann Wilhelm von Archenholz die Briefe der Charlotte Corday und die Verhörprotokolle heraus.[1]

Vergegenwärtigen wir uns kurz die Situation. Charlotte Corday, eine vierundzwanzigjährige Frau aus der Provinz, unverheiratet und ungebunden — Jungfrau wie das spätere ärztliche Gutachten herausfindet — macht sich allein, ohne männliche Begleitung und Hilfe aus ihrem Heimatort Caën in das revolutionäre Paris auf, kauft dort ein Messer, dringt unter einem lügnerischen Vorwand in die Privatgemächer Marats ein und ersticht den Kranken und Wehrlosen in der Badewanne, in der sich dieser seiner unerträglichen Schmerzen wegen aufzuhalten pflegte[2]. In zahlreichen französischen Stichen der Zeit ist die schockierende Szene festgehalten worden: Eine wild entschlossene Corday, die von vorn auf den wehrlosen, unter ihr liegenden Mann einsticht. (Vgl. Abb. 1) Im Gedächtnis der Nachwelt haben sich jedoch weniger diese Stiche, sondern das Bild von David durchgesetzt, auf dem die Täterin nur indirekt durch zwei Gegenstände dargestellt ist: Der tote Marat, mit dem Oberkörper und dem einen Arm über der Wanne hängend, hält einen Brief von Charlotte Corday in der Hand, mit dem sich diese zu ihm Zugang verschafft hatte. Die Tatwaffe, ein Messer, liegt auf dem Boden. (Vgl. Abb. 2)

Das Davidsche Bild stellt die Würde des toten Mannes und Revolutionärs wieder her, die in den drastischen Stichen der Zeitgenossen verloren zu gehen drohte[3]. Tatsächlich geben die Stiche jedoch ein sehr viel lebendigeres Bild von der Provokation, die von der Tat der Charlotte Corday auf die Zeitgenossen ausgegangen sein muß.

I. *Der zeitgenössische Diskurs*

Auffällig ist, daß die Tat und die Täterin zunächst einmal durchweg positiv wahrgenommen wurden, auch — und das mag auf den ersten

Blick befremdlich sein — gerade in ursprünglich revolutionsbewegten Kreisen. Zu dem positiven Echo wird beigetragen haben, daß Marat in Deutschland eine ausgesprochen schlechte Presse hatte[4]. Stärker noch als Robespierre wurde er verantwortlich gemacht für die »Schreckensherrschaft«. Der Abscheu ging über die politische Gegnerschaft weit hinaus, er galt vor allem der Person. Als »scheußliches Ungeheuer« und »ruchloser Bösewicht« geisterte er — häufig mehr Karikatur denn menschliche Gestalt — durch die zeitgenössischen Presseorgane. In seinem »Neuen Teutschen Merkur« von 1793 faßte Wieland in seinen »Anmerkungen (...) über Scharlotte Korday« nur die landläufige Meinung zusammen, wenn er schrieb:

> Marat war schon lange (seines Parthey ausgenommen) ein Gegenstand des allgemeinen Abscheues; man betrachtete diesen fanatischen Volksfreund, bey dem die tolleste Wuth gegen alles was sich mit seinem demokratischen Lieblingssystem nicht vertrug, seit mehrern Jahren zum habituellen Zustand und zur andern Natur geworden war, als eine Art von Ungeheuer, dessen Reden und Handlungen auch den unbefangensten Zuschauer zweifelhaft ließen, ob man ihn für einen Wahnsinnigen oder einen Bösewicht, für einen Menschen oder einen Teufel halten sollte.[5]

Angesichts des Negativ-Bildes von Marat erstaunt es nicht, daß Charlotte Corday demgegenüber wie eine Lichtgestalt erscheinen mußte. »Teufel« und »Engel« waren die Schlagworte, die sich im zeitgenössischen Diskurs gleichsam automatisch einstellten und das Raster bildeten, in dem sich die Rezeption des Mordes vollzog.

Eine Ausnahme in der großen Schar der Charlotte Corday Begeisterten bildete — und das ist nur auf den ersten Blick paradox — eine kleine Anzahl von konservativen und reaktionären Publizisten, die trotz ihres Widerwillens gegen Marat die Tat Charlotte Cordays entschieden ablehnten. Offensichtlich wurde bei ihnen die politische Sympathie, die sie — oberflächlich gesehen — eigentlich mit der Täterin hätten haben müssen, von staatsrechtlichen Überlegungen so sehr überlagert, daß eine Akzeptanz der Tat und der Täterin unmöglich wurde. Entscheidend für die negative Rezeption Charlotte Cordays in konservativen Kreisen dürfte das alte, gerade von konservativer Seite immer wieder gegen die französischen Revolutionäre vorgebrachte Argument gewesen sein, daß es kein Widerstandsrecht, weder von Einzelpersonen noch vom Volke insgesamt, geben dürfe.

Tatsächlich lag für die Zeitgenossen — seien es nun Revolutionsgegner oder Revolutionsfreunde — in der Ermordung Marats eine Provokation, die nicht nur den politisch-moralischen Bereich betraf, sondern auch das durch den Gang der Revolution erschütterte Geschlechterverhältnis berührte. Auch hier war es Wieland, der in seltener

Klarheit die ambivalenten Gefühle formulierte, die die Tat einer Frau — nicht nur in ihm — ausgelöst hatte:

(...) so war auch, bey der ersten Nachricht von seiner Ermordung, eine unfreywillige Anwandlung von Vergnügen über die Gerechtigkeit, welche die göttliche Nemesis durch die Hand eines Weibes (wer sie auch seyn möchte) an ihm ausgeübt zu haben schien — bey mir wenigstens, ich gestehe es — das erste, was ich zwar unfreywillig in mir fühlte, aber was meine Vernunft selbst nicht mißbilligte; und natürlicher Weise konnte dies Gefühl derjenigen, die dem Schicksal ihren Arm geliehen hatte, nicht anders als günstig seyn.[6]

Die 'klammheimliche Freude', die Wieland über die Ermordung Marats empfindet, wird jedoch sogleich relativiert nicht nur durch unwillkürliches Mitleiden mit dem Opfer (»ein elender kranker Mensch«), sondern vor allem durch die Irritation, daß hier eine Frau aus ihrer Rolle getreten war, und das vielleicht sogar mit Vorsatz:

Gab es nicht noch einen andern, nicht so reinen Antrieb, dessen Reiz einer Person von ungewöhnlich lebhafter Einbildung, an welcher ohnehin nichts als ihr Geschlecht weiblich schien, und die vielleicht mehr als Eine geheime Ursache des Lebens überdrüssig zu seyn, haben mochte — den Tod gleichgültig, ja sogar wünschenswert machen konnte? Konnte es nicht der Ehrgeiz seyn, durch eine so ausserordentliche That (...) sich über ihr ganzes Geschlecht zu erheben (...)?[7]

Die Zitate zeigen die Irritation, sie zeigen zugleich aber auch schon die Ansätze, wie diese argumentativ überwunden werden kann. Erstens: Charlotte Corday ist nicht Subjekt ihrer Tat, sie ist nur ausführendes Organ der Nemesis. Zweitens: Charlotte Corday ist gar keine Frau, sondern eine über den Geschlechtern stehende Helden- und Heiligenfigur, für die die Geschlechterdefinitionen von vornherein keine Gültigkeit haben. Beide Argumente arbeiten einer Rezeption vor, die schließlich im Mythos »Charlotte Corday« am Ende des 18. Jahrhunderts kulminiert.

Die Mythisierung der realen historischen Figur vollzieht sich im Medium der Literatur, wobei zwei verschiedene Stufen, bzw. Formen der Mythisierung unterschieden werden können. Zum einen wird Charlotte Corday argumentativ aus dem aktuellen Revolutionskontext herausgelöst und zu einer überzeitlichen Figur stilisiert. Beispielhaft für ein solches Verfahren kann hier das Gespräch »Brutus und Corday« aus Wielands »Neuem Teutschen Merkur« stehen. Es handelt sich um ein Streitgespräch, in dem Brutus und Corday ihre jeweiligen Taten zu rechtfertigen suchen und die Beweggründe und die Effekte der Tat des anderen jeweils sehr kritisch analysieren. Dabei zeigt sich Corday Brutus argumentativ und menschlich überlegen. Gleich zu Beginn entlarvt sie scharfsinnig seine misogynen Vorurteile , die ihn an ihrer Tat kritteln lassen:

Du ein Mann; ich ein Weib. Das soll den Unterschied machen, denkst Du?[8]

Daran anschließend kehrt sie das Argument von Brutus, daß die Ermordung Marats den Geschichtsverlauf nicht ändern werde, gegen ihren Kontrahenten:

Du fragt mich, Brutus, was ich denn durch Marats Ermordung grosses zuwegegebracht habe? Daß mir nicht andere Männer, und, weil es ja an diesen fehlte, nicht edle Weiber nachgeahmt haben, ist das meine Schuld? (...) Erlaube mir aber nun auch, Brutus, Dich zu fragen, was denn Du, da Du Cäsarn würgtest, ausgerichtet habest. Du begnügtest Dich, diesen Mann aus dem Weg zu räumen. Antonius blieb übrig, der noch schlimmer war, als Cäsar, und der den Namen Cäsars, nach dieses unglücklichem Ende zu unzähligen Dingen misbrauchte, woran jener niemal gedacht hatte. Wurde Rom, nachdem Du deine Heldenthat vollzogen hattest, wieder frey?[9]

Tatsächlich weiß Brutus auf diese Anwürfe nicht zu antworten — er schweigt —, aber erst nachdem er sich lebhaft über die »Demüthigung« beklagt hat, daß er »sich von einem Weibe, und noch dazu von einer Nation, deren sie von allen andern auszeichnender Charakter unbegreiflicher Leichtsinn, ungezähmte Hitze, Unbeständigkeit, Stolz und lächerliche Eitelkeit«[10] sei, belehren lassen müsse. Corday läßt jedoch nicht locker. Sie geht zum Angriff über, indem sie die Tat von Brutus fundamental in Frage stellt:

Erlaube mir, Brutus, nur noch Einen Unterschied zwischen mir und Dir anzuführen. Die Ermordung Cäsars, die Du zu Stande brachtest, war keine Wohlthat für den Staat, sondern ein Unglück. Er war so tief gesunken, daß ihm ohne einen Monarchen nicht mehr zu helfen war. Wo hätte man unter allen Römern einen bessern finden können, als Cäsarn? Du brachtest also dein Vaterland um einen Mann, ohne den es nicht länger bestehen konnte. Die folgenden Auftritte bürgen für die Wahrheit meiner Behauptung.[11]

Es bleibt unaufgelöst, wer von beiden recht hat, zumal es noch zu früh ist, ein abschließendes Urteil darüber zu fällen, ob die Tat Charlotte Cordays nicht doch das Fanal für einen allgemeinen Aufstand sein wird. Brutus jedenfalls gibt sich am Schluß — wenn auch nicht geschlagen — so doch nachdenklich:

Ich konnte Rom nicht wieder zur Freyheit helfen, so sehnlich ich es wünschte. Und Du hast Frankreich den Ungeheuern nicht entrissen, die es zerfleischen. Wir wollen uns in unsere Tugend hüllen. Wir thaten, was wir konnten.[12]

Die Tugend, die Brutus für sich in Anspruch nimmt und wohl oder übel auch seiner Kontrahentin zubilligen muß, ist eine abstrakte Größe. Sie ist selbst ein Mythos, hinter dem die politischen Ambivalenzen verschwinden. Die Gleichstellung von Brutus und Corday im Namen einer abstrakten Tugendvorstellung glättet und harmonisiert die eigentliche Problematik: Sie macht aus politischen Attentätern abstrakte Tugendapostel.

Eine andere Form der Mythisierung liegt in der Art und Weise, wie die Autoren über Charlotte Corday sprechen. Die ekstatische, begeisterte Rede über die »edle Mörderin Marats«[13] produziert ihrerseits einen Mythos, in dem die politischen Ambivalenzen der Figur nicht mehr aufscheinen. Der Aufsatz »Scharlotte Korday« aus Wielands »Neuem Teutschen Merkur« ist ein Hymnus auf eine Heldin, der nichts Irdisches mehr anzuhaften scheint:

Welch ein Weib, Leser! Ich bedaure dich, wenn du von diesen Starkzügen ächten Seelenadels deinen Busen nicht gehoben fühltest, und ich verachte dich, wofern du ein Mann bist. Geist der verewigten Korday, schwebe hernieder aus deinen lichten Regionen auf dein armes verwaißtes Volk![14]

Es blieb Wieland als Herausgeber vorbehalten, den ekstatischen Ton wieder auf eine mittlere Ebene zurückzuführen, indem er seine »Anmerkungen des Herausgebers über Scharlotte Korday« betont nüchtern eröffnete:

Die Frage, ob diese junge Dame berechtigt gewesen sey, ihr Vaterland von dem halbwahnsinnigen Volksfreunde Marat durch einen Meuchelmord zu befreyn? muß (wie jedermann sieht) eigentlich so gestellt werden: gehört der Fall, worin sich diese französische Jael oder Judith befand, unter die Fälle, die von der allgemeinen Vernunft als Ausnahmen von der allgemeinen Regel erkannt werden?[15]

Nicht diese Nüchternheit setzte sich jedoch durch, sondern die kultische Verehrung, die in Jean Pauls »Halbgespräch«: »Über Charlotte Corday« von 1801 ihren vorläufigen Höhepunkt finden sollte[16]. Auch hier handelt es sich, ähnlich wie einige Jahre zuvor im »Neuen Teutschen Merkur«, um ein Gespräch, das aber nicht von Toten, sondern von Lebenden geführt wird. Der Autor, der regierende Graf von -ß und ein Regierungspräsident treffen sich am 17. Juli — dem Hinrichtungstag Charlotte Cordays — um diesen Tag im gemeinsamen Andenken an die Mörderin Marats zu verbringen. Der Gerichtspräsident vertritt die Position des »rechtlichen, kühlen«[17] Mannes, der das Für und Wider genau abwägt. Der Autor dagegen weigert sich, das »Sitten-Lineal« an eine Tat anzulegen, die für ihn nicht mit den Maßstäben der kalten Vernunft zu messen ist. Im Namen des Geistes und der Poesie ergreift er voller Pathos die Partei der »edlen Corday«[18]. Der Graf mischt sich kaum in den Disput der beiden Kontrahenten ein, er hat seine Position längst gefunden. Für ihn gehört Charlotte Corday zu den »sittlichen Heroen«, deren Andenken er regelmäßig feiert. Für diese Feier hat er bereits alle Vorbereitungen getroffen: In seinem Park hat er unter zwei Lindenbäumen einen Altar errichten lassen, auf dem er das Bild der Charlotte Corday als Reliquie aufgestellt hat.

Gemeinsam beschließt man, diesen Ort des Gedenkens aufzusuchen,

»um den Untergang der Heldin und der Sonne vereinigt stärker anzuschauen«[19]. Der Text, den der Dichter in weiser Vorausschau für die Feier vorbereitet hat, »eine historische Zusammenstellung der Seelen-Züge Corday's«[20], schafft eine Atmosphäre der Rührung und Andacht, der der Regierungspräsident argumentativ nichts mehr entgegenzusetzen hat; er schweigt. Voller Pathos beschwört der Dichter noch einmal den »Tornado des Säkulums«, den »eiskalte(n) Sturm des Terrorismus«, um auf dieser Folie das Bild der »glänzenden Göttin« Charlotte Corday um so strahlender zu machen[21]. Der Totenkult, den Graf und Dichter gemeinsam zelebrieren, vom Regierungspräsidenten ist bezeichnenderweise am Schluß gar nicht mehr die Rede, endet in einer sentimentalen Szene:

> Die Erzählung war geendigt. Ich faßte die Hand des Grafen, der weinend seinen Mund auf Corday's Bild gedrückt. Das Gewitter hing brausend auf uns herein, und schien vom unaufhörlichen Blitze wie überschleiert oder verflüchtigt. Auf einmal trat im Westen unten an den Wetterwolken die stille Abendsonne heraus, wie ein grosses, aber wolkennasses Auge, und wir sahen die weinende niedergehen; und dachten schweigend länger über Helden und Heldinnen der Freiheit nach.[22]

Im gemeinsamen Corday-Kult verschmelzen Dichter und Graf zu einer männerbündischen Einheit, in der nur noch Gefühle, nicht politische, moralische oder philosophische Überlegungen und Differenzen zählen. Das Pathos einer solchen Szene wird verständlich erst, wenn man sich die desolate Situation vergegenwärtigt, in der sich die literarische Intelligenz spätestens ab 1793 in Deutschland befand. Die revolutionäre Begeisterung von 1789/90 war längst verflogen, das gilt für ursprüngliche Revolutionsanhänger wie Archenholz, Wieland und Jean Paul gleichermaßen. Die Hinrichtung des Königs und die Nachrichten über die terreur hatten bei den meisten der ehemaligen Sympathisanten zu einer Ernüchterung und zu einer Abkehr von ihren einstmaligen Idealen geführt.

Den Umschlag der Gefühle kann man besonders gut an einem Mann wie Klopstock sehen, der die Revolution am Anfang begeistert gefeiert und den Deutschen als Vorbild empfohlen hatte:

> Frankreich schuf sich frei. Des Jahrhunderts edelste That
> hub da sich zum Olympus empor.
> (...)
> Das sind sie also, das sind sie,
> Unsere Brüder, die Franken; und wir?[23]

Das Gedicht »Sie und nicht wir« von 1790 ist noch deutlicher und feiert die ehemals verhaßten Franzosen, die als Franken zu Brüdern geworden sind, als Vorbild[24]. Aber bereits 1793 heißt es in der Ode »Mein Irrthum«:

Ach, des goldenen Traums Wonne ist dahin,
Mich umschwebet nicht mehr sein Morgenglanz,
Und ein Kummer wie verschmähter
Liebe kümmert mein Herz.[25]

In dieser Ode taucht am Ende kurz Charlotte Corday als Hoffnungsstreifen am Horizont auf:

Müde labet auch wol Schatten am Weg
In der Oede, der weit umher sich krümmt;
So hat jüngst mich die erhabne
Männin Corday gelabt.[26]

Die »erhabne Männin« Corday wird zum Fluchtpunkt enttäuschter, resignierter Revolutionsfreunde. Mit ihrer Tat rächt sie die zuschande gegangenen Träume der Männer. Sie rückt eine Ordnung wieder zurecht, die aus den Fugen geraten ist. Das legitimiert ihr kurzes Heraustreten aus der weiblichen Rolle. Ähnlich wie Johanna von Orleans, die ihr Heraustreten aus der weiblichen Rolle mit der besonderen Gefahr, in der sich das Vaterland befand, gerechtfertigt hatte, wird auch Charlotte Corday in der männlichen Rezeption zu einer Heiligen gegen den Revolutionsverlauf nach 1793 stilisiert[27]. Sie steht für den besseren, 'unschuldigen' Teil der Revolution. Deshalb kann ihre Verletzung der weiblichen Rolle, im Gegensatz zu den realen Amazonen der Revolution, die für den Fortgang und die Radikalisierung der Revolution kämpften, auch geduldet werden, mehr noch, sie hat eine therapeutische, lebensrettende Funktion für die enttäuschten Revolutionsfreunde.

Erst später, nachdem der unmittelbar politische Kontext der Französischen Revolution in seiner Bedeutung zurückgetreten war, setzt sich ein anderes Element in der Rezeption durch: Die Ermordung Marats durch Charlotte Corday wird zum Symbol für den Geschlechterkampf — eine Deutung, die z. B. in aller Offenheit erst in den berühmten Charlotte Corday Bildern von Munch Anfang des 20. Jahrhunderts zutage tritt[28]. (Vgl. Abb. 3) Am Ende des 18. Jahrhunderts ist dieser Rezeptionsstrang noch weitgehend verdeckt von der Funktionalisierung der Figur für die Stabilisierung des Selbstverständnisses enttäuschter Revolutionsfreunde.

Diese Stabilisierung benötigten nicht nur politisch eher gemäßigte Autoren wie Klopstock, Wieland oder Jean Paul, sondern auch solche Autoren, die wir gewohnt sind, dem jakobinischen Lager zuzurechnen. Das zeigt ganz deutlich, daß der Corday-Kult nicht als konterrevolutionäre Verirrung abgetan werden kann. So sehr eine solche Deutung von einem späteren historischen Standpunkt her auch gerechtfertigt sein mag, so sehr würde sie den spezifischen politischen Kontext um 1800 vernachlässigen, der sich ja gerade dadurch auszeichnete, daß

auch die Anhänger dem Revolutionsverlauf nach 1793 relativ hilflos gegenüberstanden.

Daß die Corday-Rezeption in der konterrevolutionären Lesart nicht aufgeht, kann man besonders gut studieren an Georg Forster. Forster hielt sich zur Zeit der Ermordung Marats als Abgesandter des Rheinisch-deutschen Nationalkonvents in Paris zusammen mit anderen ehemaligen Mainzer Deputierten auf. Seine Briefe zeugen davon, wie schwer es selbst einem Manne wie ihm fiel, den Gang der Revolution mit seinen Idealen von Humanität und Fortschritt zur Deckung zu bringen. Im April 1793 schrieb er deprimiert:

> Ich kann die Geschichte dieser greuelvollen Zeit schreiben?
> Ich kann es nicht. Oh, seitdem ich weiß, daß keine
> Tugend in der Revolution ist, ekelt mich's an.[29]

In dieser depressiven Stimmung traf ihn die Nachricht von der Ermordung Marats wie ein Lichtblick in finsterer Zeit:

Paris, den 19. Juli 1793

Ich habe in diesen Tagen gleichwohl an der Menschheit große Freude. Der Heldenmut der Mainzer hat Anteil daran. Ein anderes Beispiel hier, vor aller Augen, wird einst die Geschichte dieses Kampfes veredeln, wann längst die Privatansichten verschwunden sind, die jetzt die Urteile der Menschen entzweien, und nur der reine Ertrag übrig bleibt von der Größe, die ausführen kann, was sie unternahm. Die fanatische Überzeugung der Mörderin Marats tut hier nichts zur Sache, sie mag Irrtum oder Wahrheit zum Grunde haben, wohl aber die Reinheit ihrer Seele, die von ihrem Zwecke so ganz erfüllt war und mit so schöner Heldenstärke alle Folgen der Tat hinnahm.[30]

Die Anspielung auf den »Heldenmut der Mainzer« galt seinem Mitdeputierten Adam Lux, der eine Verteidigungsschrift Charlotte Cordays geschrieben hatte, wohl wissend, daß er dafür mit dem Leben bezahlen mußte. In dieser Schrift finden sich die emphatischen Sätze:

C h a r l o t t e ! himmlische Seele! warst du nur eine Sterbliche? Hat die Geschichte deines Gleichen aufzuweisen? Triumphire Frankreich! triumphire Caen! Du hast eine Heldin hervorgebracht, deren Beyspiel man vergebens in Rom und Sparta sucht. Sie verließ die Erde, die ihrer nicht mehr würdig war; sie fuhr wie ein Blitz vorüber; aber, Franzosen! sie ließ uns das Andenken ihrer Tugenden; dieses so süße und so geliebte Andenken wird für mein Herz nie verloren gehen; es vermehrt und erhält meine Liebe für dieses Vaterland, für welches sie sterben wollte.

Um mich zur Liebe für dieses Vaterland anzufeuern, dessen angenommener Sohn zu seyn ich die Ehre habe, brauche ich künftig nicht mehr mich der Spartaner und Römer zu erinnern; es wird mir genug seyn, beständig an C h a r l o t t e C o r d a y zu denken, deren Heldenmuth und Tugenden, über das Lob einer so ungeübten Feder als die meinige, weit erhaben ist, deren Andenken ich aber durch meine Sitten ehren werde. Bloß der Gedanke an diesen zum Tode gehenden Engel wird mich die Gewalt ihrer Henker verachten lassen. Ihr Andenken wird genug seyn, um meine Seele über das persönliche Interesse zu erheben; um mich zum Gehorsam gegen die Gesetze, deren Herrschaft wir noch erwarten, anzufeuern. Dein Andenken feuert mich zu allen

republicanischen Tugenden an, und folglich auch zum unversöhnlichen Hasse gegen die Feinde der Freyheit, gegen die Bösewichter, Anarchisten und Henker.[31]

So sehr Forster Lux für seine Konsequenz bewunderte und die Lauterkeit seiner politischen Motive herauszustellen versuchte, so wenig war er bereit, dem Freund nachzufolgen. Seine konkrete Arbeit für die Revolution hatte Vorrang vor einer Tat, deren Moralität für Forster zwar außer Frage stand, deren politischer Effekt für ihn aber zweifelhaft war. Zu Recht fürchtete Forster überdies, daß die Aktivitäten von Lux ihn kompromittieren würden. Er versuchte sogar, den Freund mit Hinweis darauf zum Widerruf und zur Rücknahme seiner zweiten Schrift, in der dieser die politischen Machthaber direkt angegriffen hatte, zu bewegen. Vergeblich, wie sich zeigen sollte. Lux ging seinen Weg konsequent zu Ende. Im November 1793 starb er auf dem Schafott. Forster kommentierte seinen Tod am 9. November 1793 folgendermaßen:

(...) der unglückliche Lux ist, nach seinem Wunsche, ein Freiheitsmärtyrer auf der Guillotine geworden. Diese Nachricht hat mir heut (Sonntag, den 10.) den ganzen Tag verdorben. Dazu kommt erst das ganz unbeschreiblich schlechte Wetter, wobei ich in meiner gänzlichen Einsamkeit und Abgeschiedenheit so abgespannt bin, daß ich meine Zuflucht zu Candide genommen habe, um nicht ganz in einen englischen splenetischen Mißmut zu versinken.[32]

Die Beispiele von Forster und Lux zeigen zweierlei. Erstens: Die Begeisterung für Charlotte Corday ergriff auch Männer, die sich mit der Revolution in Frankreich verbunden fühlten und zu ihren Parteigängern gehörten, als sich die Mehrzahl der ehemaligen Sympathisanten in Deutschland längst von ihr abgewendet hatte. Zweitens: Die Begeisterung für Charlotte Corday muß nicht Ausdruck konterrevolutionärer Gesinnung sein. Ganz im Gegenteil: Forster und Lux waren von Charlotte Corday begeistert, weil sie in ihr eine Republikanerin und Gesinnungsgenossin sahen.

Man muß sich diese Zusammenhänge verdeutlichen, um nicht in den Fehler zu verfallen, den Corday-Kult am Ende des 18. Jahrhunderts — aus einer heutigen Perspektive auf den Revolutionsverlauf — vorschnell dem konterrevolutionären Lager zuzuschlagen. Zwar ist der Begriff der Republik im damaligen Diskurs außerordentlich vage — er reicht von monarchistischen bis zu demokratischen Vorstellungen —, seine Verwendung signalisiert aber doch eine kritische Einstellung zum herrschenden politischen System in Deutschland, das eben nicht republikanisch war.

Interessant in diesem Zusammenhang ist neben den Charlotte-Corday-Dramen von Zschokke (1794) und Senckenberg (1797)[33] vor allem das Drama »Charlotte Corday« der Hamburger Autorin Christine Westphalen,

das diese 1804 veröffentlichte[34]. Mit ihrem Drama reagierte Westphalen nicht so sehr auf den politischen Konflikt, sondern mehr auf den in der Corday-Marat-Konfrontation angelegten Geschlechterantagonismus, der in der Rezeption ihrer männlichen Kollegen zugunsten der politischen Rezeption noch weitgehend zurückgedrängt war. Westphalen war offensichtlich fasziniert von der Tatsache, daß eine Frau aus den eng definierten Rollengrenzen herausgetreten und zur Täterin geworden war. Konsequent baut sie ihre Heldin daher als starke, autonome Figur auf, die Marat ganz bewußt aussucht. Bei Westphalen ist Corday nicht die Marionette der royalistischen Verschwörung, als die sie die Ankläger und die spätere Nachwelt gesehen haben. Gegenüber solchen Funktionalisierungen läßt Westphalen ihre Heldin auf ihrer Autonomie beharren. »Mein ist die Tat«[35] — dieser selbstbewußte Satz ist sicherlich ein Kernsatz, wenn man bedenkt, daß schon die Ankläger das Gegenteil vermutet und zu beweisen versucht haben. Dieser Satz ist aber auch ein Schlüsselsatz, wenn man ihn in der Tradition der Auseinandersetzung um das männliche Gewaltmonopol sieht, wie sie im Kampf zwischen Emilia Galotti und ihrem Vater Odoardo ihren symbolischen Ausdruck gefunden hat. Mit diesem selbstbewußten Satz definiert sich die Westphalensche Corday als eine Handelnde gegen eine lange Tradition von Opfern.

Interessanter noch als diese Sicht Cordays als »erhabner Männin«, die Westphalen mit Klopstock und vielen anderen Autoren ihrer Zeit teilt, ist der Geschlechterdiskurs, den die Autorin in ihrem Drama führt und mit Hilfe dessen sie ihre Heldin zur überlegenen Figur über die korrupten und/oder schwachen Männerfiguren macht. Die eigentliche erotische Provokation freilich — die Erdolchung eines Mannes durch eine Frau — wird bei Westphalen verlagert in eine Liebesbeziehung zwischen Corday und Adam Lux — und damit entschärft. Erst in der Ikonographie des 20. Jahrhunderts — in den Bildern von Munch und Picasso bis hin zu Hrdlicka und Prechtl[36] — wird die Ermordung Marats durch Charlotte Corday offen als Geschlechterkampf in Szene gesetzt.

Von dieser Interpretation der Geschlechterbeziehungen als Geschlechterkampf ist Westphalen weit entfernt, sie neutralisiert eine solche Vorstellung in der Utopie einer platonischen Beziehung zwischen den Geschlechtern, indem sie Corday und Lux zum überirdischen Paar stilisiert, das seine ursprünglichen erotischen Sehnsüchte in politische Zielsetzungen transformiert hat. Eine solche Stilisierung hat natürlich ihre Peinlichkeiten. Offensichtlich wird die Autorin von einem Diskurs eingeholt, in dem Aktivität und Macht von Frauen nur denkbar waren,

wenn sie an Tugend gekoppelt waren. Die Frage nach der Legitimität der Gewalt von Frauen, eine Frage, die an der Geschlechterpolarisierung der damaligen Zeit rüttelt, verliert ihre ursprüngliche Provokation, sie wird entschärft, verharmlost. Die tugendhafte Charlotte Corday wird zur Schwester der tugendhaften Johanna von Orleans.

Die »heilige Charlotte« von Christine von Westphalen zeigt nur einmal mehr, wie eng der diskursive Rahmen war, in dem alternative Bilder von Weiblichkeit entfaltet werden konnten. Die Koppelung an den Tugenddiskurs nahm einer Figur wie Charlotte Corday ihre mögliche subversive Sprengkraft im Geschlechterdiskurs ihrer Zeit. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß es eine Frau war, die diese Koppelung und Einbindung vollzog.

II. *Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*

Westphalens Drama eröffnet eine ganze Reihe von weiteren Dramen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts daran arbeiten, das erotische Skandalon abzuschwächen, es zu diesem Zweck aber immer wieder erneut inszenieren. Das gilt für die Charlotte-Corday-Dramen von K. A. Türcke (1847), Friedrich Eisele (1848), Julius Bamme (1852), Ernst Rommel (1856), Carl von Appen (1861), O. Welten (1867) und Otto Girndt (1868) ebenso wie für den Charlotte-Corday-Roman von Karl Frenzel (1864). Alle diese Texte leben von der verdeckten Erotik des Sujets, überführen diese jedoch in einen biedermännischen Tugenddiskurs, der das Skandalöse der Tat — ganz zu schweigen von der Revolution als politischem Ereignis — verschwinden läßt. Charlotte Corday ist nicht länger 'Bewältigungsfigur', sondern sie verkommt zur 'Verdrängungsfigur'. Die Re-Inszenierung der Tat und der Täterin in den Corday-Texten des 19. Jahrhunderts trägt eindeutig konterrevolutionäre Züge und dient der Bekämpfung der verhaßten 'Ideen von 1789'.

Als positive Identifikationsfigur war Corday so rasch verschlissen, daß Autoren wie Büchner und Heine, die sich der Provokation der Revolution in ihren Werken unter dem Eindruck der 1830er bzw. 1848er Revolution neu gestellt haben, nicht auf die Figur der Corday zurückgreifen konnten, sondern andere Figuren wählten. Im Falle von Heine: Napoleon, Robespierre und Marat, im Falle von Büchner: Danton. Die utopische Kraft, die Heine und Büchner aus der Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution gegen die restaurativen Tendenzen ihres Zeitalters schöpften, gewinnen sie nicht einer Figur wie Corday ab, sondern den sogenannten 'revolutionären Schreckensmännern', an denen sie ihr ambivalentes Verhältnis zur Revolution abarbeiten.[37] Für

Heine wird insbesondere Marat, der verfemte, kranke Revolutionär zu einer emphatisch besetzten Figur, in der sich Helden- und Opferstatus in paradoxer Weise mischen.[38] Für Büchner wird Danton das Reflexionsmedium, in dem die Frage revolutionären Handelns auf mehreren Ebenen hinterfragt wird: Die 'Kosten' der Revolution werden in Beziehung gesetzt zu den Glücksansprüchen der Individuen und zu deren Scheitern in persönlichen und politischen Zusammenhängen.[39] Die Metapher von der Revolution, die ihre Kinder frißt, verweist u. a. auch auf den ungelösten Komplex der Sinnlichkeit in der Revolution, der sich für Heine und Büchner nicht mehr — wie in der Trivialdramatik ihrer Zeit — in der Heroisierung revolutionärer Helden oder Heldinnen löst, sondern in der subjektiven Re-Inszenierung — in geheimen Rollenspielen bei Heine, im Medium des öffentlichen Dramas bei Büchner — nur beschworen werden kann. In dieser 'Beschwörung' hat das Verhältnis 'Frau und Revolution' eine andere Bedeutung als in der Flut der Corday-Dramen, die dieses Verhältnis vordergründig als Geschlechterkampf inszenieren. Die Frage nach den Glücksmöglichkeiten in der Revolution ist gebunden an die Frage nach der Rolle von Sinnlichkeit und den Orten des Weiblichen im revolutionären Diskurs. Diese Frage aber führt zur Einsicht des Mangels und zur Konstatierung von Nicht- bzw. Randexistenz des Weiblichen. An die Stelle der Heroisierung von Weiblichkeit, die realiter einen Schleier über die tatsächliche Ohn-Macht der Frau legt, tritt ein 'Realismus', der die Ausgrenzung des Weiblichen im Revolutionsdiskurs in der Re-Inszenierung noch einmal 'nachstellt' und nicht einer vorschnellen und falschen Versöhnung zuführt.

In einer solchen Auffassung über den Zusammenhang von Weiblichkeit und Revolution arbeitete vor allem Büchner einem Autor wie Peter Weiss vor, der mit seinem Drama »Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade« (Uraufführung 1964)[40] eine — im Vergleich zur bisherigen Rezeption — völlig neue Perspektive, nicht nur für die Corday-Figur, sondern für das Revolutionsgeschehen insgesamt eröffnete und den Schleier der biedermännischen Verharmlosung, der über das Geschehen in den trivialen Dramatisierungen des 19. und 20. Jahrhunderts gelegt war, zerriß und den kollektiven Verdrängungsprozeß durchbrach, dem die Französische Revolution in der Flut der Robespierre- und Corday-Dramen im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zum Opfer gefallen war.

Die alte Metapher von der Revolution als Schauspiel wird von Weiss wörtlich genommen und dramaturgisch raffiniert umgesetzt. Das Sujet

der Handlung — die Ermordung Marats durch Charlotte Corday — wird als eine Moritat präsentiert, die der Marquis de Sade im Jahre 1808 in der Irrenanstalt Charenton zur Unterhaltung der Insassen und zur Belustigung der Direktion und eines ausgesuchten Publikums aufführen läßt. Historisch anknüpfen konnte Weiss an das Faktum, daß de Sade in der Anstalt Charenton, wo er ab 1801 bis zu seinem Tode 1814 interniert war, tatsächlich mit den Patienten Theaterstücke einstudiert hat, an denen sich die Pariser Schickeria ergötzte. Auch die Verbindung von de Sade zu Marat ist nicht so willkürlich, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Es war de Sade, der einen Nekrolog auf den ermordeten Marat gehalten hat — damals noch in Übereinstimmung mit den revolutionären Führern, die ihn 1790 als »vergessenes Opfer königlicher Willkür« aus der Gefangenschaft befreit hatten, ihn aber bereits Ende 1793 wieder hinter Gittern verschwinden ließen. Das Sujet des Stückes ist also der Zustand der Revolution im Jahre 1793, gespiegelt im Zustand der napoleonischen Restauration am Anfang des 19. Jahrhunderts, und diese wiederum gespiegelt im Zeitpunkt der Niederschrift des Stückes Anfang der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts — und das Ganze inszeniert im Theater der bundesrepublikanischen Restauration Mitte der 60er Jahre. Also »Theater im Theater im Theater«, wie ein Kritiker zu Recht vermerkte. Das bedeutet aber nicht, daß das Stück mit den Mitteln der zeitlichen Verfremdung und Brechung nur ein kulinarisches Spektakel bieten wollte, wie einige Kritiker argwöhnten. Ganz im Gegenteil: Weiss reizt die Dramatik des Sujets voll aus, verdoppelt und verdreifacht sie, um zu zeigen, wie in der theatralischen Nachstellung das eigentliche Skandalon verschwindet: Die Revolution. Genau sie aber ist das Thema des Stückes und zwar in einer Radikalität und Ernsthaftigkeit, die es seit Heine und Büchner in Deutschland nicht mehr gegeben hatte. Jürgen Habermas hat — die bornierte Kritik des Feuilletons zurechtrückend — die politische Brisanz als die eigentliche Provokation des Stückes herausgestellt:

> Die Moritat, die der Marquis de Sade unter den Augen seines Anstaltsleiters abspielen läßt, dient Szene um Szene der Enthüllung eines Verdrängungsprozesses; die Moritat, die der Autor Peter Weiss unter den Augen seiner Zeitgenossen abspielen läßt, dient der unerhörten Enthüllung desselben Komplexes. Uns wird die bare Einsicht zugemutet, daß die Französische Revolution ein sehr gegenwärtiges Element unserer unbewältigten Vergangenheit ist. Diese Lehre — um ein Lehrstück, wenn auch ohne Lehrmeinung, handelt es sich — mag für die professionellen Sinnsucher zu wenig sein; in Wahrheit ist sie für ein regressiv abgeschirmtes Zeitbewußtsein schon zuviel. Ein Beweis mehr für ihre Triftigkeit.[41]

Durch die Konfrontation zwischen de Sade und Marat, die Weiss erfindet, wird die Frage nach den Möglichkeiten individuellen Glücksgenusses

in der Revolution, die bereits Heine und Büchner als politische Frage gestellt hatten, aus den schwülen Niederungen der Geschlechterkampfspektakel des 19. Jahrhunderts wieder auf eine diskursive Ebene zurückgeholt.

In de Sade und Marat wird nach Weiss' eigener Aussage der »Konflikt zwischen dem bis zum Äußersten geführten Individualismus und dem Gedanken an eine politische und soziale Umwälzung«[42] ausagiert, d. h. die alte von Büchner aufgeworfene Kontroverse zwischen Danton und Robespierre wird in einer neuen Personenfiguration aufgenommen und dadurch zugespitzt. De Sade formuliert das Problem rüde: »Denn was wäre schon diese Revolution ohne eine allgemeine Kopulation«[43], Habermas sehr viel feiner, wenn er diesen Ausspruch folgendermaßen kommentiert: »Dieser Reim hält einer halbierten Revolution den Begriff der ganzen entgegen«[44]. Zugleich wird die Marat-Figur bei Weiss als politische Figur wieder kenntlich gemacht. Weiss rückt Marat in die Nähe von Jacques Roux, der seiner Meinung nach, »in seiner Agitation und in seinem leidenschaftlichen Pazifismus Marat noch übertrifft«[45]. Beide gehören für ihn in die Ahnenreihe des Marxismus, was für Weiss auch der eigentliche Grund für ihre Verteufelung in der bürgerlichen Geschichtsschreibung ist.

Das Interesse an Charlotte Corday, der Heroine auf dem bürgerlichen Revolutionstheater des 19. Jahrhunderts, gilt bei Weiss nicht der Person, sondern nur ihrer Funktion. Daß sie von Weiss nur als Medium gesehen wird, unterstreicht auch der dramaturgische Einfall, ihre Rolle durch eine Somnambulistin spielen zu lassen, die ständig von den Pflegern die Stichworte für ihre Auftritte bekommen muß. Der erotische Diskurs, in den Charlotte Corday offen oder verdeckt bereits in den ersten Rezeptionszeugnissen der Zeitgenossen eingebunden war, wird von Weiss nicht als Geschlechterkampfdiskurs geführt, sondern durch eine radikal andere Lesart ersetzt: Charlotte Corday als Opfer voyeuristischer Inszenierungswut der vom Sexus besessenen Männer: So wird Charlotte Corday durch den Spielleiter ständig in aufreizenden Posen arrangiert und sie wird immer wieder das Opfer der sexuellen Attacken des girondistischen Abgeordneten Duperret, der als Erotomane in der Anstalt interniert ist. Eine solche Sicht gibt den Blick wieder frei auf das, was als eigentliche Provokation noch immer im Raum steht: Der Zusammenhang von Revolution und Weiblichkeit.

Diesen Zusammenhang inszeniert Weiss nicht als einen heroischen, sondern legt ihn als einen zwischen Opfern und Tätern frei. Die Opfer-Täter-Relation verläuft zum einen zwischen den Geschlechtern, zum anderen funktioniert sie als Trennungslinie zwischen den Revolutionären

und ist schließlich — als Zuspitzung der Problematik — in die männlichen Helden-Figuren selbst hineingenommen. Ein solches Verfahren geht nur scheinbar auf 'Kosten' der Frau. Zwar gewinnen die Frauen im Text von Weiss keine Autonomie — Charlotte Corday ist nur eine Marionette — dafür wird die Frage nach der Rolle des Weiblichen im revolutionären Diskurs in einer ganz neuen Radikalität gestellt. Mit seiner Verabschiedung der Corday-Figur als 'Bewältigungs-' und 'Verdrängungsfigur' steigt Weiss aus dem Karussell der Heroisierungen und Identifikationen aus.

III. *Charlotte Corday als Identifikationsfigur für Frauen?*

Daß ein solches 'Aussteigen' für Autorinnen schwieriger ist als für Autoren liegt auf der Hand. Hat doch gerade die Figur der Corday — die »Frau mit dem Dolch«, die »Männermörderin«, die »Täterin« und »Terroristin« — eine große Verführungskraft gerade für Frauen. Die Problematik eines identifikatorischen 'Hineinschlüpfens' in die Figur der Corday ist deutlich greifbar schon in dem Drama von Christine Westphalen, der ersten Frau die sich mit dem Stoff beschäftigt hat. Sie wird deutlicher an den Texten von zwei Autorinnen, die sich im 20. Jahrhundert mit der Figur der Corday auseinandergesetzt haben.[46]

In den 30er Jahre eröffnet sich Gertrud Kolmar in ihrem Gedichtzyklus »Robespierre« einen ganz eigenen Zugang zur französischen Revolution, indem sie die Revolution zur Passionsgeschichte umstilisiert und alle — Täter und Opfer — gleichermaßen als Opfer begreift: Robespierre ebenso wie Danton und Marat. In diesem Revolutionszyklus findet sich ein zehnstrophiges Gedicht über Charlotte Corday, dessen letzte fünf Strophen folgendermaßen lauten:

(...)
Und sie sah das Bad, den Männerleib,

Sah die Schulter nackt, die breite Brust,
Um sein Haupt ein wunderliches Tuch,
Spürte dünnen Arzeneigeruch,
Fand in falbem armutskranken Dust

Linnen, Wanne, Brett und Tintenfaß,
Federkiel, der winkte. Und sie kam,
Warf vom Lid die Röte ihrer Scham,
Riß ums Antlitz blendend ihren Haß,

Saß so stark und zitternd zu Gericht,
Bot den Zettel, den er fiebrig griff,
Wiederholte schweigend dieses »Trifft!«
Fest sich fassend schon. Sie wußte nicht,

Daß er groß war. Aber sie war rein,
Stahl, der seine Feuerpranke brach.
Sie erglänzte, zuckte auf und stach
Als ein Messer blitzend in ihn ein.

Werkzeug, gleich umklammert und zerschellt;
Heldin, die dem Glauben starb. Er ruht.
Aus der Wunde fließt sein Herz, sein Blut
Über Frankreich strömend in die Welt.[47]

Die Tat wird weder politisch problematisiert noch emanzipatorisch ausgebeutet, sondern als Tat aus »Pflicht« aus dem historischen Kontext herausgelöst. In der Beziehung zwischen Marat und Corday, dem »Dämon« und der »Reinen« vollzieht sich ein Schicksal, in dem beide — der kranke Revolutionär und das »junge Mädchen« — Opfer sind. Die Identifikation mit der »reinen« Corday ist unüberhörbar. Aber aus ihr erwächst keine positive Kraft: Die Identifikation gilt der 'Heldin als Opfer'[48], nicht der 'Heldin als Heldin', womit sich Kolmar in einen alten ideologischen Zusammenhang einschreibt, der ihr später während des Faschismus als Frau und Jüdin zum tödlichen Schicksal werden sollte.

Problematisch von seiner identifikatorischen Annäherung an die Figur der Corday ist auch der Roman »Charlotte Corday« von Sibylle Knauss, der 1988 erschienen ist[49]. Nach eigener Aussage ist die Autorin fasziniert von weiblichen Figuren, die »ohne jegliche Voraussetzung auf der politischen Bühne auftreten und bewußt handeln«[50]. Ihre Behauptung, daß sie dabei zwangsläufig auf Charlotte Corday stoßen mußte, leuchtet mir dabei ebenso wenig ein, wie ihre Interpretation der Corday als einer voraussetzungslosen und dennoch bewußt handelnden Heldin. Anders als Christine Westphalen oder Gertrud Kolmar, deren historische Wahrnehmung durch die jeweiligen Zeit- und Lebensumstände beschränkt waren, hätte Sibylle Knauss aufgrund neuer historischer Forschungen die Chance gehabt, auch auf andere Frauen der Revolution zu stoßen, z. B. auf Olympe de Gouges oder Théroigne de Méricourt, die sich im Gegensatz zu Charlotte Corday erstens sehr viel besser mit einem »emanzipatorischen Konzept« von Weiblichkeit verbinden lassen, zweitens nicht so stark mit dem Odium der Konterrevolution belastet sind und drittens von der Materiallage her viel mehr

Ansatzpunkte für eine positive Rekonstruktionsarbeit bieten. Die Wahl Cordays durch eine Autorin der Gegenwart ist also in mehrfacher Hinsicht problematisch: In Hinsicht auf die Rezeptionsgeschichte, in Hinsicht auf ihre reale Einbindung in konterrevolutionäre Kontexte und in Hinsicht auf das Weiblichkeitsideal der »erhabnen Männin«, nach der sich Corday, die Tradition der Jeanne d'Arc aufnehmend, selbst stilisiert hat. Eine 'naive' Suche nach der 'wahren' Corday sollte sich angesichts der Bilderflut und angesichts der stattgehabten Destruktion der Figur bei Peter Weiss eigentlich von selbst verbieten, zumal das biographische Material äußerst dürftig ist: Einige Briefe und öffentliche Erklärungen — mehr liegt nicht vor. Tatsächlich versucht Knauss auch keine 'naive' Annäherung. Ihr Einfall, die Portraitierung Cordays im Gefängnis durch den Maler Jean Jacques Hauer[51] kurz vor ihrer Hinrichtung als erzählerischen Rahmen für ihren Roman zu nehmen, zeigt, daß sie sich der Bilderproblematik, in die ihre Figur eingeschlossen ist, durchaus bewußt ist. (Vgl. Abb. 4) Die Entscheidung, ihre Heldin »Marie« zu nennen, ist ein Versuch, das Klischee »Charlotte Corday« schon vom Namen her aufzubrechen. Dieser Versuch, die »vollkommene Unähnlichkeit mit dem Bild zu enthüllen«[52]. das der Maler Hauer von ihr malt, scheitert jedoch ebenso wie der darüber hinausgehende Versuch, ein eigenes Bild jenseits der herrschenden Bilder und Klischees zu entwerfen: Im Titel »Charlotte Corday« und im Titelbild »Charlotte Corday« von Baudry[53] ist ikonographisch und sprachlich das wieder zusammengefügt, was vom Anspruch her eigentlich getrennt ist. Titel und Titelbild — auch wenn sie vielleicht eher auf verkaufsstrategische Vermarktungsüberlegungen des Verlages denn auf die Entscheidung der Autorin zurückgehen — bleiben dem Roman nicht äußerlich. (Vgl. Abb. 5) Auch im Text selbst wird die Autorin — gegen ihren Willen — von der ikonographischen und literarischen Tradition eingeholt. Die fünf Träume[54], in denen die Autorin 'Innenräume' ihrer Heldin entstehen läßt, entwerfen eine kontaktarme, scheue, ängstliche, autistisch in sich verkapselte junge Frau, zu der die Tat so gar nicht passen will. Offensichtlich schreibt die Autorin hier gegen eine Tradition an, die sie jedoch nicht außer Kraft setzen kann und in die sie sich immer wieder verwickelt, so z. B. wenn sie das Buch mit dem Satz eröffnet »Wenn ich ein Mann wäre, hätte ich gelernt, wie man tötet«[55], diesen Satz im Laufe des Romans leitmotivisch wieder aufnimmt[56], variiert[57], um ihn dann am Schluß zu dem Konditionalsatz zu verkürzen: »Wenn ich ein Mann wäre, sagte sie«[58]. Das Bemühen um Auflösung von Stereotypen, das hinter dem Spiel mit einem solchen Satz steht, hat keinen Erfolg, kann keinen Erfolg haben, weil es der Autorin nicht gelingt, diesen Satz in

einen historisch und psychologisch vermittelten Zusammenhang mit ihrer Heldin zu setzen, die Entwicklung ihrer Heldin von »Marie Corday«, der spröden jungen Frau aus der Provinz, zu »Charlotte Corday«, der »Mörderin, der Heldin, der schönen Täterin, dem schrecklichen Mannweib, dem Engel des Mordes«[59] plausibel zu machen. Tat und Täterin bleiben im Text getrennt, weil die Autorin — genau wie der Maler Hauer — ihre Heldin mit Hilfe ihrer Imagination nicht erreichen kann. Die Realität der Heldin ist von den Bildern längst aufgesogen worden. Die Rekonstruktionsarbeit stößt ins Leere: Marie Corday, das ungeliebte, mutterlose Mädchen wird trotz aller Anstrengungen, ihr eine 'Geschichte' zu geben, ebensowenig lebendig wie Charlotte Corday, die Mörderin. Das ehrgeizige Projekt der Autorin, jenseits der Bilder ihre Heldin zu finden, bleibt in der Anempfindung stecken, die freilich von der Intention her quer zu traditionellen Bildern und zur konterrevolutionären Lesart der Figur steht und mit aller trivialen Historienmalerei bricht. Trivialität stellt sich hinter dem Rücken der Autorin aber auf einer anderen Ebene her: auf der des identifikatorischen Schreibens, das seinen eigenen Ort nicht mehr befragt und Differenzen überspringt. Damit folgt die Autorin einem Trend in der belletristischen Aneignung von Frauenbiographien in der aktuellen Literatur von Frauen und verwickelt sich genau in die Problematik, die alle diese Texte prägen: Die Spiegelung der eigenen Person im Medium der Phantasie über eine andere Frau.

Die Einwände sind nicht als Kritik an der Rekonstruktionsarbeit von Frauenbiographien gemeint. Im Gegenteil, ich halte eine solche Arbeit für sinnvoll, aber nur, wenn die Materialgrundlage ausreicht und der eigene Ort reflektiert wird. Im Falle von Charlotte Corday, wo die Rekonstruktionsarbeit schon vom Quellenmaterial her kaum einen Ansatzpunkt findet und stets in Gefahr ist, in der Bilderflut zu versinken, scheint mir der einzige Ausweg aus dem Dilemma nicht die Rekonstruktion, sondern die Dekonstruktion der historischen Figur zu sein. Peter Weiss hat vorgeführt, wie eine solche Dekonstruktionsarbeit für die Corday-Figur von männlicher Seite funktionieren kann. Autorinnen wie Ginka Steinwachs und Elfriede Jelinek haben den destruierenden Zugriff an 'historischen' Frauenfiguren wie George Sand oder Clara Schumann geprobt. Mir scheint, es wäre an der Zeit, einen solchen destruierenden Zugriff auch an einer Figur wie Charlotte Corday zu wagen, oder — was noch einfacher und vielleicht auch konsequenter wäre — sie als Heldin auch von weiblicher Seite her endgültig zu verabschieden.

Anmerkungen

1 Diese und andere zeitgenössische Dokumente finden sich gesammelt bei Petra und Uwe Nettelbeck: Charlotte Corday. Nördlingen 1987. Zuerst erschienen in: Die Republik Nr. 16-17 (17. Juli 1977).

2 Trotz der umfangreichen Sekundärliteratur zu Charlotte Corday gibt es keine neuere wissenschaftlich gearbeitete Biographie. Die nachfolgend angeführten Titel sind populär gehaltene biographische Abrisse.
- Joseph Shearing (d. i. Gabrielle Margaret Vere Long): The Angel of the Assassination. Marie-Charlotte de Corday d'Armant, Jean-Paul Marat, Jean-Adam Lux. Hamburg, Paris, Bologna (1935)
- Bernhardine Melchior-Bonnet: Charlotte Corday. Paris (1972). (Mit ausführlicher Literaturliste)
- Fritz Reck-Malleczewen: Charlotte Corday. Geschichte eines Attentats. Wiesentheid 1947

Interessante Deutungen und/oder biographische Details bieten:
- Gustav Landauer: Briefe aus der Französischen Revolution. Frankfurt/M. 1919, 2 Bde.
- Jules Michelet: Die Frauen der Revolution. Frankfurt/M. 1984, 165-190
- Denkwürdigkeiten der Scharfrichterfamilie Sanson. Veröffentlicht von Henry Sanson. München und Leipzig 1924.

In allgemeinen Revolutionsdarstellungen kommt Corday nur kurz vor. Vgl. z.B.
- Mignet: Geschichte der Französischen Revolution von 1789-1814. Frankfurt/M. 1985, 291/2
- Albert Soboul: Die Grosse Französische Revolution. Frankfurt/M. 1973, Teil 2, 286.

3 Zum Davidschen Bild vgl.
- Willibald Sauerländer: Davids »Marat à son dernier soupir« oder Malerei und Terreur. In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle II (1983), 49-87
- Klaus Herding: Davids Marat als »dernier appel à l'unité révolutionnaire«. In: Ebd., 89-112
- Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes. München 1986 (Dort auch zahlreiche Abb.).

4 J. Cl. Bonnet (Hrsg.): La Mort de Marat. Paris 1986. Aglaia I. Hartig: Ungeheuer oder Märtyrer: die extremen Schwankungen des Marat-Bildes. In: Dies.: Jean Paul Marat. Ein Portrait in Reden und Schriften. Berlin 1987. Zur zeitgenössischen Rezeption siehe:
- E. K. L. Scheler: Interessante Nachrichten von des berüchtigten Jean Paul Marats Leben und Tod. Stuttgart 1793
- (Hermes): Politische Apokalypse Marats des Jakobiners. Eine Parodie auf die Offenbarung St. Johannis. Buxtehude 1795.

5 Wieland, zit. nach Nettelbeck, 23.

6 Ebd., 23.

7 Ebd., 24.

8 Brutus und Corday, zit. nach Nettelbeck, 18.

9 Ebd., 19.

10 Ebd., 19.

11 Ebd., 20.

12 Ebd.
13 Scharlotte Korday, zit. nach Nettelbeck, 20.
14 Ebd., 21/2.
15 Ein paar Anmerkungen des Herausgebers über Scharlotte Korday, zit. nach Nettelbeck, 22/3.
16 Auch dieser Text findet sich bei Nettelbeck, 146ff. Zur Einschätzung vgl. Wolfgang Harich: Jean Pauls Revolutionsdichtung. Hamburg 1974, 122ff. und Günter de Bruyn: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Frankfurt/M. 1978, 344ff.
17 Jean Paul, zit. nach Nettelbeck, 147.
18 Ebd., 150.
19 Ebd., 151.
20 Ebd., 150.
21 Ebd., 151.
22 Ebd., 157.
23 »Kennet Euch selbst!« (1789) in: Klopstock's Werke Bd. 5. Berlin (Hempel) (o.J.), 412.
24 Ebd., 417/8.
25 Ebd., 433.
26 Ebd., 434.
27 Vgl. Inge Stephan: »Da werden Weiber zu Hyänen ...«. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin 1984, 23-42. Siehe auch dies.: Hexe oder Heilige. Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Berlin 1983, 35-66.
28 Zu den Wandlungen der Charlotte-Corday-Ikonographie siehe den reich bebilderten Beitrag von Michael Marrinan: Images and Ideas of Charlotte Corday. Text und Contexts of an Assassination. In: Arts Magazine 54 (1980), 158-176.
29 Forster, zit. nach Nettelbeck, 118.
30 Ebd., 119. Nachrichten über Corday finden sich auch in den von L. F. Huber hsg. »Friedenspräliminarien«, 27. u. 28. St., 1795, und in den von ihm übersetzten »Briefe, enthaltend einen Abriß der französischen Staatangelegenheiten« von Helena Maria Williams, o.O., 1795.
31 Lux, zit. nach Nettelbeck, 31.
32 Forster, zit. nach Nettelbeck, 123.
33 Die Arbeit von Margarete Minor: Charlotte Corday in der deutschen Dichtung. Diss. phil. (hs), Wien 1909, war mir nicht zugänglich. An zeitgenössischen Corday-Dramatisierungen konnte ich nur einsehen: Heinrich Zschokke: Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados. Ein republikanisches Trauerspiel in vier Akten. Stettin 1794. Das Drama von Renatus Leopold Chr. K. Freiherr von Senckenberg: Charlotte Corday oder die Ermordung Marats. Frankfurt 1797, war nicht zu beschaffen.
34 Christine Westphalen: Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten mit Chören. Hamburg 1804. Vgl. ausführlich dazu Inge Stephan: »Die erhabne Männin Corday«. Christine Westphalens Drama »Charlotte Corday« (1804) und der Corday-Kult am Ende des 18. Jahrhunderts. In: »Sie, und nicht wir«. Die Französische

Revolution und ihre Wirkung auf Norddeutschland und das Reich. Bd.1. Hrsg. von Arno Herzig, Inge Stephan, Hans-G. Winter. Hamburg 1989, 177-205.

35 Ebd., 172.

36 Vgl. die Abbildungen in: Zweihundert Jahre Französische Revolution. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Berlin. Berlin 1989; und in: Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausstellungskatalog Nürnberg 1989.

37 Die Beschäftigung Platens mit Corday/Marat kommt über Skizzen nicht hinaus. Vgl. das Fragment »Charlotte Corday« (1812) und die dramatische Skizze »Marats Tod« (1820). In: August Graf von Platens sämtliche Werke in 12 Bdn. Leipzig o.J., Bd.9 u. 10.

38 Vgl. Klaus Briegleb: Opfer Heine? Versuche über die Schriftzüge der Revolution. Frankfurt/M. 1986.

39 Anregend hierfür: Georg Büchner. Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theaterlesebuch. Frankfurt/M. 1980. Vgl. auch Klaus F. Gille: Büchners »Danton« als Ideologiekritik und Utopie. In: »Sie, und nicht wir«, Bd.2 (vgl. Anm.34).

40 Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt/M. 1964.

41 Jürgen Habermas: Ein Verdrängungsprozeß wird enthüllt. In: Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. Frankfurt/M. 1967, 121.

42 Ebd., 8.

43 Peter Weiss: Die Verfolgung, 121.

44 Habermas, 123.

45 Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«, 10.

46 Das Drama von Erika Mitterer: Charlotte Corday. Berlin 1931 war mir nicht zugänglich.

47 Gertrud Kolmar: Charlotte Corday. In: dies.: Weibliches Bildnis. Sämtliche Gedichte. München 1987, 353/4.

48 Vgl. dazu Sigrid Weigel: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. In: Die verborgene Frau, vgl. Anm.27.

49 Sibylle Knauss: Charlotte Corday. Roman. Hamburg 1988.

50 Vgl. die Angaben bei Gesine Werner in: Virginia. Frauenbuchkritik Nr. 6 (März 1989), 13.

51 Eine Abbildung des Portraits von Hauer bei Melchior-Bonnet, vgl. Anm. 2. Bei Traeger (Anm. 3) findet sich ein weiteres Gemälde von Hauer (Abb. 69), das die Ermordung Marats zum Thema hat.

52 Knauss, 263.

53 Vgl. das Gemälde von Paul Baudry (1860) und den schönen Aufsatz von Gabriele Sprigath: Paul Baudry's »Charlotte Corday« im Pariser Salon von 1861. In: Städel-Jahrbuch NF Bf. 5 (1975), 200-226.

54 Knauss, 42f., 57f., 78f., 156f. und 262f.

55 Ebd., 5.

56 Ebd., 9, 17.

57 Ebd., 119, 229.

58 Ebd., 229.

59 Ebd., 273.