



Tyrannenmord

Politische Attentate in der Literatur und Erika Mitterers Drama *Charlotte Corday*

von Helga Abret

Der Mord – die vorsätzliche Tötung eines Menschen – ist so alt wie die Geschichte der Menschheit. Der politische Mord hingegen ist an die Existenz gesellschaftlicher Strukturen gebunden, die der Mörder mit seiner Gewalttat zu verändern hofft. Die Tötung des römischen Diktators Julius Cäsar 44. v. Chr. durch seine republikanischen Opponenten, an deren Spitze Brutus und Cassius standen, gehört zu den bekanntesten politischen Morden der europäischen Geschichte. Bereits bei diesem und anderen in der Antike verübten Attentaten wurde immer wieder in öffentlichen Diskussionen, philosophischen Abhandlungen oder in erfundenen Geschichten die Frage aufgeworfen, ob ein Einzelner das Recht habe, durch eine Gewalttat einen gewalttätigen Herrscher zu beseitigen.

Das gewaltsame Ende der Großen und Mächtigen hat auch von jeher die Fantasie der weniger Mächtigen beschäftigt, und den Künstlern, seien es nun Schriftsteller oder Maler, Filmemacher oder Fernsehleute, blieb nicht verborgen, dass es sich um ein zugkräftiges Thema handelt. Obgleich es bis in die Gegenwart hinein an politisch motivierten Attentaten nicht fehlt, haben Schriftsteller und Schriftstellerinnen immer wieder spektakuläre Mordtaten vergangener Jahrhunderte in fiktivem Gewand dargestellt, oft mit dem Ziel einer Aktualisierung des Geschehens. Auch der „Fall Corday“ gehört zu den politischen Morden, die bis ins 21. Jahrhundert hinein die Imagination beflügeln.

Die historische Corday und ihre Tat

Wer sich mit Charlotte Corday beschäftigt, wird, wie bei fast allen Akteuren der Französischen Revolution, mit einem Überangebot von Informationen konfrontiert. So sind uns die Briefe überliefert, die sie mit ehemaligen Kameradinnen aus dem Kloster wechselte. Wir kennen die in Marats Wohnung abgegebenen Billets, den im Gefängnis geschriebenen Abschiedsbrief an ihren Vater und das lange Schreiben an den

Girondisten Barbaroux. Erhalten ist auch das von Charlotte Corday am 12. Juli 1793 in ihrem Pariser Hotelzimmer verfasste politische Testament „Aux amis de la loi et de la paix“, desgleichen die Protokolle ihrer Verhöre in der Wohnung Marats und vor dem Revolutionstribunal. Mehrere ihrer Zeitgenossen haben in Briefen oder Erinnerungen ihren Weg zum Schafott oder die Hinrichtung beschrieben. Die Porträts der Marat-Mörderin sind Legion, doch wurde nur ein einziges „nach der Natur“ gemalt. Es stammt von dem deutschen Jakobiner Johannes Jakob (Jean Jacques) Hauer, einem Schüler des Revolutionsmalers Jacques Louis David. Er hatte es im Gerichtssaal begonnen, und die junge Frau bat den Sicherheitsausschuss darum, dem Maler die Fertigstellung in der Zelle zu ermöglichen.



Charlotte Corday – das einzige authentische Porträt von Jean Jacques Hauer

Marie Anne Charlotte Corday d'Armont, so lautet ihr vollständiger Name, wurde am 27. Juli 1768 in der Nähe von St. Saturin bei Caen, der Hauptstadt des Departement Calvados, als Tochter eines verarmten Landadligen geboren. Die Mutter starb früh, und der Vater fand für seine beiden Töchter einen Freiplatz in der *Abbaye-aux-Dames* in Caen, wo sie bis zur Auflösung der Klöster 1790 blieben. Danach wohnte Charlotte in Caen bei einer Verwandten, der verwitweten Madame de Bretteville, während ihre jüngere Schwester zum Vater zog. Ihre beiden Brüder waren Ende 1791 emigriert.

Charlotte Corday war eine Nachkommin von Pierre Corneille, dem Schöpfer der französischen heroischen Tragödie, dessen Texte sie kannte. Zu ihrer Lektüre gehörten neben Voltaire und Rousseau auch



Dieses Porträt erwarb Erika Mitterer anlässlich ihrer Recherchen in Paris

Autoren der Antike; einen Band Plutarch fand man bei der Durchsuchung ihres Hotelzimmers. Die politisch interessierte junge Frau, die sich später vor dem Tribunal als „Republikanerin vor der Revolution“ bezeichnete, verfolgte in Caen auch aufmerksam die republikanische Presse, allerdings mit wachsender Enttäuschung,

denn die Revolution hatte ihr als Frau nicht die erhoffte Mündigkeit gebracht und war dabei, in einen blutigen Bürgerkrieg auszuarten. Mit Entsetzen reagierte Charlotte auf die sogenannten Septembermorde, bei denen zwischen dem 2. und dem 6. September 1792 in Paris und in der Provinz Tausende der „konterrevolutionären“ Gefangenen, darunter viele Adlige und Geistliche, von einer aufgehetzten Menge aus den Gefängnissen geholt und auf oft bestialische Weise gelyncht wurden. Auch in ihrer Gegend kam es zu blutigen Ausschreitungen, unter anderem wurde ihr Beichtvater, der Priester Toussaint-Gombault hingerichtet, weil er den Eid auf die Verfassung verweigert hatte. Zu den Hauptanstiftern dieser „Volksjustiz“ gehörte Jean Paul Marat. Die zahlreichen Artikel und Pamphlete, die dieser in seiner 1789 gegründeten Zeitschrift *L'Ami du peuple* veröffentlichte (seit September 1792 trug sie den Titel *Journal de la République*), überzeugten Charlotte Corday davon, dass er an der Spirale der Gewalt die Hauptschuld trug. Immer wieder hatte Marat in Artikeln, Flugblättern und flammenden Reden verkündet, dass wer Hunger leide, das Recht habe, den Reichen von ihrem Überfluss wegzunehmen. Im Februar 1793 rief er – mit Erfolg! – dazu auf, die „Brotwucherer“ vor ihren Läden aufzuhängen. Im Juli 1790 hatte er 600 Aristokratenköpfe gefordert, um das Vaterland zu retten. Doch die Zahl wuchs unaufhörlich: Im Dezember 1790 war die Zahl auf 20 000, im Mai 1791 auf 50 000 gestiegen, und im Februar 1793 sprach er von 300 000 Köpfen, die „zum Wohl der Republik“ fallen müssten.

Ein Teil der gemäßigten Republikaner, die sogenannten Girondisten, hatten am 13. April 1793 im Konvent gegen Marat Anklage wegen Verhetzung

der öffentlichen Meinung erhoben, doch der radikale Flügel, die „Bergpartei“ (*Montagne*), die den Staatsterror zur politischen Notwendigkeit erklärt hatte, war bereits in der Mehrheit. Marat, seit April 1793 Präsident des Jakobinerclubs, bediente sich der Sansculotten, um gegen die Girondisten gewaltsam vorzugehen. Als am 26. Juni 1793 ein Aufruf zu ihrer Verhaftung erschien, flüchteten viele von ihnen in das Departement Calvados, um dort eine Freiwilligenarmee zu erheben, die unter der Führung des Generals von Wypffen der Pariser Schreckensherrschaft ein Ende bereiten sollte.

Bei Ankunft der Girondistenführer in Caen stand Cordays Entscheidung, Marat zu töten, vermutlich schon fest. Bereits im April 1793 hatte sie sich einen Pass für Paris besorgt unter dem Vorwand, sie wolle beim Innenministerium die Angelegenheiten einer Freundin aus dem Kloster regeln. Das zögernde Verhalten der Girondisten und die Tatsache, dass die Schar der Freiwilligen geradezu lächerlich klein war, bestärkten sie aber ohne Zweifel in ihrem Entschluss. Der gleichfalls nach Caen geflüchtete Girondist Barbaroux gab ihr ein Empfehlungsschreiben für den in Paris gebliebenen girondistischen Abgeordneten Lauze Duperret mit, damit dieser im Ministerium für ihre Freundin interveniere.

Am 9. Juli 1793 bestieg Charlotte Corday ohne Begleitung in Caen die Postkutsche nach Paris. Sie traf dort am 11. Juli 1793 ein und logierte im *Hôtel de Providence* in der *Rue des Vieux-Augustins* (heute *Rue Hérold*). Von ihren Wirtsleuten erfuhr sie, dass Marat wegen einer Hautkrankheit nicht mehr an den Sitzungen des Konvents teilnahm. Das machte ihren Plan zunichte, ihn dort am 14. Juli vor aller Augen zu töten. Am frühen Morgen des 13. Juli kaufte sie sich unter den Arkaden des *Palais Royal* ein Küchenmesser. Erst beim dritten Mal gelang es ihr unter dem Vorwand, sie wolle dem „Volksfreund“ eine Verschwörung aufdecken, in Marats Privatwohnung in der *Rue des Cordeliers* (heute *Rue de l'École de Médecine*) vorgelassen zu werden. Marat saß in einer Wanne und schrieb. Auf sein Drängen hin nannte sie ihm die Namen der angeblichen Verräter, und als er ihr sagte, er werde diese guillotiniert lassen, stieß sie ihm das Messer in die Brust. Simonne Evrard, Marats Lebensgefährtin, stürzte schreiend herbei und warf sich verzweifelt über den Toten.

Das erste Verhör fand in Anwesenheit des Pariser Polizeichefs Guellard und von Mitgliedern des Sicherheitsausschusses in Marats Wohnung statt, danach



wurde die Mörderin, um sie vor der aufgebracht Menge zu schützen, in einem geschlossenen Wagen in das Abtei-Gefängnis gebracht. Am 15. Juli überführte man sie in die *Conciergerie*, das Gefängnis für politische Gefangene. Wer dort ins Aufnahmeregister eingetragen wurde, konnte sich seines Totenscheins so gut wie sicher sein.

Bei der Befragung in Marats Wohnung und bei den Verhören vor dem Revolutionstribunal gab Charlotte Corday zu, mit „voller Absicht und Überlegung“ getötet zu haben. Ihr Vorsatz sei es gewesen, „denjenigen umzubringen, der die Ursache des Bürgerkriegs war“. Wiederholt wurde sie nach den Anstiftern zu dieser Tat gefragt, doch bestand sie auf ihrer Einzeltäterschaft. Ihre abschließende Antwort lautete, man führe nur gut aus, was man aus eigener Überzeugung tue.

Eine Frage allerdings bewegte das Tribunal ebenso wie die Mit- und Nachwelt: Wie konnte die junge Frau das Messer so sicher führen, dass ihr Opfer fast auf der Stelle tot war? Man stellte ihr die Frage, ob sie geübt hätte. Entsetzt rief sie aus: „Oh, das Ungeheuer. Er hält mich für eine Mörderin!“, um dann zu erklären – und Erika Mitterer verwendet in ihrem Corday-Drama die Antwort der historischen Gestalt: „Mein Herr, ich traf sein Herz, weil das meine aufwallte und mir die Stelle wies.“

Charlotte Corday hätte ihren Kopf vermutlich retten können. Ihr Pflichtverteidiger Chauveau de la Garde, der wenig später ebenso ritterlich Marie Antoinette verteidigte, wollte sie für wahnsinnig erklären lassen, doch seine Klientin bestand auf ihrem Tod. Das Todesurteil wurde am 17. Juli 1793 gesprochen. Nach der sogenannten „Toilette“, die der Pariser Scharfrichter Charles-Henri Sanson¹ eigenhändig vorgenommen hatte, wurde sie noch am selben Tag im roten Hemd der Vatermörder (Attentate auf Abgeordnete galten als „Vatermord“) auf dem Armesünderkarren zum Richtplatz gefahren. Wie in den vorhergehenden Tagen war es in Paris drückend schwül, doch ging während der Fahrt, die sie auf eigenen Wunsch stehend verbrachte, ein Gewitterregen nieder. Augenzeugen haben ihre ruhige, aufrechte Haltung

auf dem langen Weg und bei der Hinrichtung auf der *Place de la Révolution* (der heutigen *Place de la Concorde*) bestätigt, desgleichen die Tatsache, dass einer der Henkersgehilfen den abgeschlagenen Kopf ergriff und ohrfeigte, was der Menge, die für die Delinquentin bis dahin nur Spott und Hohn übrig hatte, einen Entrüstungsschrei entlockte.

Am folgenden Tag nahmen in Gegenwart einer Konventskommission zwei Ärzte in der Charité eine Autopsie vor. Dabei wurde festgestellt, dass Charlotte, die man gern zur Hure der Girondisten stigmatisiert hätte, eine *virgo intacta* war. Der Kommission gehörte Jacques Louis David an, der erste Propagandakünstler der Neuzeit, der am 16. Juli 1793 eine pseudosakrale Totenfeier für Marat inszeniert hatte. David schuf im Auftrag des Konvents sein berühmtes Ölbild *La Mort de Marat*, auf dem er nur das Opfer – stark idealisiert – darstellt und die Mörderin bewusst von der Verewigung durch die Kunst ausschließt. Ihre Präsenz beschränkt sich auf das blutige Messer und ihr an Marat gerichtetes Billet.



Jacques Louis David:
La Mort de Marat

Am 19. Juli verbreitete er durch Maueranschlag ein achtseitiges, namentlich unterzeichnetes Flugblatt *Charlotte Corday*, in dem er für die Mörderin eine Bildsäule mit der Inschrift „*Plus grande que Brutus*“ („Größer als Brutus“) forderte. Lux wurde verhaftet und starb am 4. November 1793 auf dem Blutgerüst mit den Worten: „*Es lebe die Freiheit und die Republik!*“ Wie sein Vorbild war er überzeugt davon, sein Tod werde die humanen Grundwerte der Revolution reaktivieren.

Charlotte Corday hatte gehofft, das letzte Opfer der radikalen Bergpartei zu sein, doch genau das Gegenteil trat ein. Robespierre formuliert es in Erika Mitterers Drama treffend mit einem Bild: Sie wollte mit ihrer Tat dem „*Rad der Geschichte in die*

Charlotte Corday hatte gehofft, das letzte Opfer der radikalen Bergpartei zu sein, doch genau das Gegenteil trat ein. Robespierre formuliert es in Erika Mitterers Drama treffend mit einem Bild: Sie wollte mit ihrer Tat dem „*Rad der Geschichte in die*



Speichen“ greifen, „um es zum Stillstand zu bringen“, doch trieb sie es an „zu rasender Geschwindigkeit.“

Mit der Ermordung Marats begann eine neue Phase der Revolution: die des blanken Terrors. Die Girondisten wurden in ganz Frankreich verfolgt und hingerichtet. Im blutigen Frühjahr 1794 fielen in Paris in einem Klima der Denunziation und des Verrats innerhalb von sechs Wochen 1360 Köpfe. Robespierre brachte seine nächsten Mitarbeiter Danton, St. Just und Desmoulins auf das Schafott, bis er selbst am 28. Juli 1794 verhaftet wurde. Er versuchte, sich mit einem Pistolenschuss das Leben zu nehmen, der aber nur seine Kinnlade zerschmetterte. Man fuhr den Schwerverletzten unter Hohn und Jubel der Menge zur Guillotine, wo er als letzter von 21 Verurteilten hingerichtet wurde. Sein Tod bedeutete das Ende der Schreckensherrschaft

Der „Fall Corday“ in der deutschen Literatur

Die Tatsache, dass Charlotte Corday mehr wurde als eine Fußnote in der Geschichte der Französischen Revolution, hat mehrere Gründe; der wichtigste davon war ohne Zweifel das Gelingen der Tat. Cécile Renault, deren am 23. März 1794 gemachter Versuch, Robespierre zu erdolchen, scheiterte, endete gleichfalls auf dem Schafott, doch ihren Namen kennen heute nur noch Spezialisten.

Attraktiv war der Stoff selbstverständlich auch, weil die Täterin eine Frau und der Mann das Opfer war. Dazu war das normannische Edelräulein jung und hübsch, der Getötete hingegen ein unschöner, ungepflegter Mann, der an einer abstoßenden Hautkrankheit litt. Faszinierend blieb für Zeitgenossen und Nachfahren die Mordwaffe: ein scharfes, fünf Zoll langes Küchenmesser, aus dem Schriftsteller, wenn sie die Gestalt „veredeln“ wollten, einen Dolch machten. Und die Mörderin befleckte sich im wahrsten Sinne des Wortes mit Blut. Vergessen wir auch die ungewöhnlichen Umstände der Ermordung nicht: Das Opfer saß in einer schuhförmigen Badewanne, mit deren Wasser sich sein Blut mischte. Das Motiv der *Susanna im Bade*, hier unter umgekehrten Vorzeichen – ein wehrlose Mann wird von einer Frau im Bad überrascht – enthält eine erotische Komponente, die nicht nur zeitgenössische, sondern auch moderne Maler reizte.²

Informationen über den Corday-Stoff findet man in

den verschiedenen Stoffgeschichten. Wer es genauer wissen möchte, sei auf das Buch *Charlotte Corday* von Arnd Beise verwiesen, der komparatistisch französische und deutsche Belletristik zu diesem Thema untersucht. Doch war der Stoff, das zeigen die grafischen Darstellungen am Ende des Buches, gleichfalls in anderen europäischen Ländern, vor allem in England, beliebt.³

In Paris, wo die Theater auch in der Revolutionszeit Zuspruch fanden, sollen bereits 1793 ein halbes Dutzend durch den Tod Marats inspirierter Theaterstücke aufgeführt worden sein, die ihn als Märtyrer der Revolution darstellten.⁴ Charlotte Cordays Tat durfte erst nach dem Ende der Schreckensherrschaft verteidigt oder gar glorifiziert werden, obgleich sie von Anfang an viele Menschen beeindruckte. So schrieb der Mainzer Jakobiner Georg Forster, ein Freund des genannten Adam Lux, am 19. Juli 1793 aus Paris an seine Frau: *„Ihr [Cordays] Andenken lebt bei Hunderttausenden, die noch Sinn für einfache Größe haben, selbst unter denen, die Marats Rechtschaffenheit behaupten.“*

Einer der wenigen französischen Dichter, die es wagten, direkt nach der Tat öffentlich für die Mörderin einzutreten, war André Chenier. *„Seule tu fus un homme“* – *„Du allein warst ein Mann“*, – heißt es in einer langen ihr gewidmeten Ode. Der Poet wurde am 25. Juli 1794, zwei Tage vor dem Sturz Robespierres, als *„Feind des Volkes“* guillotiniert.

In deutschen Landen waren der Ausbruch der Revolution und die im August 1789 erfolgte „Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte“ von der Mehrzahl der Gebildeten zunächst begeistert begrüßt worden. Klopstock, Schiller, Wieland und andere wurden sogar in einem Dekret der Nationalversammlung vom 26. August 1792 zu Ehrenbürgern der Französischen Republik erklärt. Die ursprüngliche Begeisterung vieler Schriftsteller schlug allerdings nach Beginn des Jakobinererrors, der sich schlecht mit ihren Menschheitsidealen vereinigen ließ, in Enttäuschung um. Kein Wunder, dass Marats Ermordung, die diesem Terror ein Ende setzen sollte, bei ihnen weitgehend Verständnis, wenn nicht gar Zustimmung fand.

Die wichtigsten Dokumente den „Fall Corday“ betreffend – verschiedene Briefe, ihr Aufruf an die Franzosen und die Protokolle vor dem Revolutionstribunal – übersetzte der Historiker Johann Wilhelm Archenholz im August 1793 ins Deutsche und veröffentlichte sie



in seiner Zeitschrift *Minerva*. Auf diese Übersetzungen greifen die meisten frühen Corday-Fiktionen in Deutschland zurück.

Christoph Martin Wieland verfasste bereits im Jahr der Hinrichtung eine fiktive Unterhaltung, *Brutus und Corday*, in der Brutus das letzte Wort hat: „*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.*“⁵

Friedrich Gottlieb Klopstock, der 1789 die Französische Revolution in einer Ode als „*des Jahrhunderts edelste That [...]*“ bezeichnet hatte, schrieb nun eine Reihe von Versen, in denen er seiner Verzweiflung über den Verrat an den ursprünglichen revolutionären Idealen Ausdruck verlieh. In der Ode *Mein Irrtum* beklagt er, dass „*des goldenen Traums Wonne dahin*“ sei, doch flöße der „*Schatten*“ der Corday ihm Mut ein: „*So hat jüngst mich die erhabne / Männin Corday gelobt. // Richter schändeten sich, sprachen es los / s' Ungeheuer; sie sprach nicht los und that / Was mit Glut einst auf der Wange, / Thränen, der Enkel erzählt.*“ In der Ode *Die beiden Gräber* streut das lyrische Ich Blumen auf die Gräber der Corday und des im September 1792 hingerichteten Rochefoucauld. Friedrich Schiller erwog ein Corday-Drama, wandte sich dann aber einer anderen Jungfrau zu, die ihr Vaterland retten wollte, nämlich der Jeanne d'Arc.

Einen ersten Versuch, die von ihm bewunderte „*Heldin der Freiheit*“ psychologisch auszuleuchten, unternahm Jean Paul in seinem 1801 veröffentlichten Text *Über Charlotte Corday. Ein Halbggespräch am 17. July*. Als Gründe für die Tat nennt er die mangelnde Entfaltungsmöglichkeit einer intelligenten, tatkräftigen Frau, die nicht durch Liebe, Ehe oder Mutterschaft in Anspruch genommen wurde. Jean Paul entwirft in enthusiastischem Ton das Bild einer säkularisierten Heiligen, ohne den Mord selbst zu billigen, denn er bezeichnet die Tat von Lux als „*reiner*“, auch wenn er die der Corday für „*größer*“ hält. Um seine Heldin zu entlasten, stellt er die Mordszene so dar, als führe nicht die junge Frau das Messer, sondern die Schicksalsgöttin: „*Da nahm plötzlich die Nemesis Corday's Gestalt an und dreh-*



Biblischer Tyrannenmord: *Judith köpft Holofernes* (Michelangelo da Caravaggio)

Foto: www.reproarte.com

te Marats Schlachtmesser um gegen sein eigenes Herz und endigte so den niedrigen Menschen.“

Quantitativ sind es in Deutschland, das gilt auch für andere Länder, weit mehr männliche Schriftsteller, die sich mit dem Stoff auseinandersetzen, doch hat dieser immer wieder auch Autorinnen gereizt, wie überhaupt Themen aus der Zeit der Französischen Revolution früh und relativ häufig in die von Frauen geschriebene Literatur Eingang fanden.

Es gibt bis ins 20. Jahrhundert hinein Lieder und Gedichte über Charlotte Corday, in Frankreich auch Gassenhauer, doch ist der Stoff vor allem episch oder dramatisch behandelt worden. Die romanhaften Darstellungen greifen im Allgemeinen in die Vergangenheit der Protagonistin zurück, beschreiben ihre Kindheit und das Leben im Kloster und malen die Massenszenen der Revolutionszeit ausführlich aus. Die dramatischen Bearbeitungen konzentrieren sich vorrangig auf die letzten Wochen oder die letzten Tage im Leben der Hauptfigur. Aus bühnentechnischen Gründen fehlen oft die Fahrt zum Schafott und die Hinrichtung, hingegen wird die Tötungsszene selten ausgespart. Für Autoren und Autorinnen, die sich für die ethische Problematik der Tat interessieren, ist der Mord eine Schlüsselszene.

Gemeinsam ist beiden Gattungen, dass der Protagonistin fast immer eine Liebesgeschichte angedichtet wird. Am häufigsten spielt Adam Lux die Rolle des Liebhabers, gefolgt von Barbaroux, doch spricht Elisabeth Frenzel in ihrer Stoffgeschichte von annähernd 20 Liebhabern. Diese schlagen fast immer einen Befreiungsversuch vor, der von der Todeskandidatin abgelehnt wird.

Was die dramatischen Bearbeitungen angeht, so nennt Beise 30 französische und 37 deutsche Titel. Eine der ersten dramatischen Bearbeitungen des Stoffes in Deutschland stammt von Heinrich Zschokke (1771–1848), der 1794 ein „*republikanisches Trauerspiel*“ *Charlotte Corday oder Die Rebellion von Calvados* veröffentlichte. Interessanter für die Problematik des politischen Mordes ist ein 1799 veröffentlichtes Drama des Österreichers Renuis Karl von Senckenberg (1751–1800), *Charlotte Gorday*



oder die Ermordung Marats.⁶ Senckenbergs Charlotte denkt zunächst an Tötung durch Gift, verwirft jedoch dieses Mittel als zu wenig „edel“. Auch Brutus und Judith hätten kein Gift bei der Tötung eines Tyrannen gebraucht. So stößt die junge Frau ihrem Opfer den Dolch [sic!] ins Herz mit den Worten: „So stirb dann du selbst, Ungeheuer, anstatt deiner Schlachtopfer“. Ihre Tat empfindet sie nicht als Mord, sondern als Bestrafung eines Schuldigen: „Ich habe ihn [Marat] gestraft und gehe nun gerne, wie ein Arbeiter, der sein Tagewerk vollbracht hat, zur Ruhe.“ Am Ende des Stücks äußert sich als letzte Instanz ein Priester, dem die Täterin „unbegreiflich“ ist, ein Mittelding zwischen einer Heldin und einer Verbrecherin. Seine Schlussfolgerung: „Der höchste Richter wolle euch wie Jael und Judith⁷ richten!“ Es lässt sich also bei Senckenberg, ähnlich wie bei Jean Paul und Wieland, trotz aller Bewunderung für die Täterin eine gewisse Ratlosigkeit in der Beurteilung ihrer Tat beobachten.

Die früheste deutsche Dramatisierung aus der Feder einer Frau stammt von der Hamburgerin Christine Westphalen (1758–1840). In ihrer 1804 in Hamburg veröffentlichten *Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten mit Chören* baut sie ihre Heldin als starke Figur auf, die sich in einem langen Monolog dazu durchringt, der Liebe zu einem Mann zu entsagen, um die Franzosen von einem „Scheusal“ zu befreien. Ihre Vorbilder sind Brutus und Antigone. Gleich ihr hat Luchs [sic!] die Absicht, Marat zu töten, doch aus persönlichen Gründen: Er will den Tod seiner Frau rächen. Charlotte kommt dem ständig Zögernden zuvor. Ihr Gang zur Hinrichtung wird vom Chor kommentiert, desgleichen die auf der Bühne nicht dargestellte Exekution. Der Tod seines Idols stürzt Luchs in Verzweiflung, der, hier hält sich Westphalen an die Fakten, öffentlich für die Mörderin Stellung nimmt und damit sein Ende besiegelt. Das Stück endet mit der Beerdigung Marats, dargestellt als stumme Szene, und einem Epilog.

In Westphalens Tragödie stehen sich ein schwacher, von Emotionen bestimmter Mann und eine entschlossfähige Frau gegenüber, die sich bewusst als Täterin definiert: „Ich dachte – handelte – ich fragte nicht! / Mein ist die That, mein ihre spätesten Früchte“. Diese Fähigkeit der Protagonistin zum Handeln mag erklären, dass gerade dieses Corday-Stück von der Frauenforschung der 1980er Jahre positiv rezipiert wurde.⁸ Bühnentechnisch interessant ist die Einführung eines Chores, der das Geschehen bewundernd kommentiert und die Tat auf diese Weise überhöht.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde dann der ursprünglich politische Stoff immer stärker trivialisiert und entpolitisiert. Der Roman *Marat*, den Amalia Schoppe (1791–1858), die Leiterin eines Hamburger Mädchengymnasiums, 1838 veröffentlichte, könnte als Paradebeispiel für diese fortschreitende Entpolitisierung gelten, denn es werden systematisch politisch-rationale Motive von privatemotionalen überlagert. So tötet Charlotte beispielsweise Marat auch, um Frankreich zu retten, vor allem aber, um ihren Verlobten, in diesem Fall Armand de Belzunce, zu rächen. Marat verfolgte Belzunce und dessen Freund, einen Marquis, nicht aus politischen Gründen mit seinem Hass, sondern weil sich die beiden seinen sexuellen Gelüsten widersetzen und die von ihm versuchte Vergewaltigung einer jungen Adelligen verhinderten. Am Ende wird dann sogar Charlotte Cordays Tod „privatisiert“: Der junge Marquis und die aus den Fängen Marats gerettete Melanie dürfen nach der Beseitigung ihres Erzfeindes ein glückliches Paar werden.⁹

Vollzogen ist die Entpolitisierung des Stoffes in Fritz Eichhorns Trauerspiel *Charlotte Corday* aus dem Jahr 1856, einer ahistorischen Konstruktion, in der es nur noch um eine Liebesgeschichte zwischen Lux und Corday geht.¹⁰

Ende des 19. Jahrhunderts, als das Interesse am Corday-Stoff in der deutschen Literatur abflaute, interessierte sich das neue Medium Film für die Zeit der Französischen Revolution. In einer Stummfilm-Sequenz der Frères Lumière aus dem Jahr 1897, *La Mort de Marat*, nehmen der Mord und die Hinrichtung der Mörderin breiten Raum ein. 1914 drehte das amerikanische Filmhaus Kennedy einen Film *Charlotte Corday*, in dem das politische Geschehen völlig bedeutungslos wird. Charlotte, deren Liebhaber hier der Girondist Barbaroux ist, tötet Marat, als der sie küssen will! Wenig mit den geschichtlichen Tatsachen hat auch der Film von Friedrich Zelnik aus dem Jahr 1919 (nach einem Drehbuch von Hans Gau) zu tun: Charlotte soll sich Marat hingeben, um Eltern und Bräutigam zu retten, ersticht ihn aber.

Erneute Aktualität gewann der Stoff in der Literatur erst wieder in der Zwischenkriegszeit, als politische Morde, auch in Deutschland und Österreich, ein beliebtes Mittel wurden, um sich unliebsamer Gegner zu entledigen. Im Kontext jener chaotischen Jahre entstand auch Erika Mitterers 1931 abgeschlossenes Drama *Charlotte Corday*. In der Zeit des Nationalsozialismus erlebte der



historische Roman generell eine Blütezeit. Von den neuen Machthabern als Gattung gefördert, war er auch bei Gegnern des Regimes beliebt, weil er sich gut zur Camouflage eignete. Themen aus der Zeit der Französischen Revolution wurden wiederholt aufgegriffen, um im historischen Gewand Kritik am Terrorsystem des Dritten Reichs oder am „Führer“ und seiner Manipulation der Massen zu üben. Allerdings übersahen die nationalsozialistischen Zensoren gerade in Revolutionsromanen oft die zeitgeschichtlichen Bezüge, da sie sich in ihrer Ablehnung der Französischen Revolution mit vielen Schriftstellern aus dem bürgerlich-liberalen Lager einig waren, wenn auch aus anderen Gründen. Das mag erklären, warum Fritz (Friedrich) Reck-Malleczewen (1884–1945) seinen Roman *Charlotte Corday. Geschichte eines Attentats* 1938 im Berliner Schützenverlag unbehelligt veröffentlichen durfte, obgleich die Bezüge zur Gegenwart und vor allem die Parallele Marat-Hitler dem Leser geradezu ins Auge springen mussten.¹¹

Unter Verwendung historischer Dokumente greift der Autor weit in Marats Vergangenheit zurück, in der er die Wurzeln der späteren Entwicklung zu finden glaubt. Marat, der erfolglose Gelehrte, dessen Arbeiten die Akademie von Bordeaux nicht akzeptierte, hatte, wie der von der Wiener Akademie abgelehnte „Künstler“ Hitler, ein pathologisches Geltungsbedürfnis und einen krankhaften Hass auf die Erfolgreichen. Beide Diktatoren brauchten, wie Reck-Malleczewen feststellt, den „namenlosen Massenmenschen“ als „Schallempfänger“. In seinem *Tagebuch eines Verzweifelten*, das erst zwei Jahre nach seinem Tod im Konzentrationslager Dachau veröffentlicht wurde, nennt Reck-Malleczewen jede Widerstandshandlung gegen die Nationalsozialisten eine „Corday-Tat“.

Eines der meistgespielten deutschen Theaterstücke der Nachkriegszeit wurde *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (1964) von Peter Weiss. Es handelt sich, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, um ein komplexes Spiel im Spiel. Peter Weiss, zu diesem Zeitpunkt für sozialistische Ideen engagiert, sah in dem „Volksfreund“ Marat einen Ahnherrn

des modernen Sozialismus, auch wenn er in seinem Nachwort zu dem Stück zugab, dass in den „gewaltsamen Umsturztheorien dieses Ideologen der Revolution vieles noch unausgegoren war oder übers Ziel schoß“. Was Charlotte Corday, in seinem Stück eine somnambule Irrenhausinsassin, betrifft, so dichtet Weiss ihr gleichfalls einen Geliebten an, den girondistischen Abgeordneten Duperret, und drückt ihr statt des Messers einen Dolch in die Hand. Doch alles in allem ist seine Corday eine marginalisierte Person; was den Schriftsteller interessiert, ist nicht ihre Tat, sondern die (fiktive) politisch-philosophische Auseinandersetzung zwischen de Sade, dem bis zum Äußersten gehenden Individualisten, und Marat, der eine Veränderung der gesellschaftlichen Zustände für eine Mehrheit anstrebt. Der Autor selbst suchte zwar nach einem dritten Weg, doch liest sich das Stück letztlich doch wie ein Votum für Marat. Nach der Rostocker Inszenierung 1965 sagte Weiss: „Ich habe immer wieder betont, daß ich das Prinzip Marat als das richtige und überlegene ansehe.“



Erfolgsloser Attentäter: Wilhelm Tell

Foto: upload.wikimedia.org/wikipedia

An Corday und Marat, diesem unzertrennlichen Paar, scheiden sich bis zum heutigen Tag die Geister. Der Stoff wurde wie fast alle Stoffe aus der Revolutionszeit von Anfang an politisch instrumentalisiert, nicht nur in der „schönen“ Literatur, sondern in historischen Darstellungen und wissenschaftlichen Untersuchungen. In Frankreich, wo bis in die Gegenwart hinein im politischen Bereich gern mit den Begriffen „links“ und „rechts“ gearbeitet wird, gilt Marat als Galionsfigur der Linken, Charlotte Corday hingegen als Identifikationsfigur der Rechten („einen Fetisch der Rechten“ nannte sie Simone de Beauvoir).

Nuancierter könnte man sagen: Dem im Namen der Humanität Mord fordernde Marat, für den nur die Menschheit, nicht aber der einzelne Mensch zählt, gehört die Vorliebe all derer, die Staatsterror für eine politische Notwendigkeit halten, um eine Revolution zu vollenden. Sie sehen in ihm den „konsequentesten und radikalsten Führer der Französischen Revolution.“¹² Was seine Mörderin angeht, so ist sie für Marat-Bewunderer entweder eine Konterrevolutionärin oder ein williges Werkzeug der Girondisten¹³, oder sie handelt aus Geltungssucht, Rachsucht oder enttäuschter Liebe.¹⁴



Für diejenigen aber, die versuchen, sich der zunehmenden Ideologisierung des öffentlichen Lebens zu widersetzen, die den Kollektivismus ablehnen und an die Verantwortung des Einzelnen appellieren, ist Charlotte Corday ein Symbol menschlicher Würde gegen tyrannische Gewalt. Das bedeutet aber keinesfalls, dass man sich mit ihrer Tat bedingungslos identifiziert. Ob es einen „Mord mit gutem Gewissen“¹⁵ geben kann, ob dem Töten eines Menschen trotz edelster Absichten nicht immer etwas Fragwürdiges anhaftet, solche Fragen haben gerade Vertreter dieser Gruppe immer wieder in ihre Fiktionen einbezogen. Erika Mitterer, die, daran besteht kein Zweifel, nicht auf Seiten Marats stand, gehört zu ihnen.

Erika Mitterers Drama *Charlotte Corday*

Zehn Tage nach ihrer Hinrichtung wäre die Marat-Mörderin 25 Jahre geworden. So alt war Erika Mitterer, als sie 1931 ihren dramatischen Erstling *Charlotte Corday* abschloss.¹⁶ Ohne Zweifel gehörte eine gehörige Portion Selbstbewusstsein dazu, sich als blutige Anfängerin eines Stoffes anzunehmen, der bereits mehrere Generationen von Schriftstellern und Schriftstellerinnen in ganz Europa fasziniert und zu fiktiven Darstellungen angeregt hatte.

Wie Mitterer zu diesem Stoff kam, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, doch hat vermutlich eine Begegnung mit Stefan Zweig den Anstoß zu ihrer Beschäftigung mit der Zeit der Französischen Revolution gegeben. Zweig arbeitete, inspiriert durch Romain Rollands 1899 begonnenen, groß angelegten Revolutionszyklus, seit 1913 an einem Drama, dessen zentrale Gestalt der bereits genannte Adam Lux sein sollte. Als Mitterer ihn 1927 zum ersten Mal besuchte, hatte er die Arbeit an diesem Stück nach langer Pause wieder aufgenommen.¹⁷

Während eines Parisaufenthalts 1928 hatte die junge Schriftstellerin dann Gelegenheit, in Bibliotheken, Archiven und im *Musée Carnavalet* Informationen über Charlotte Corday und das historische Umfeld zu sammeln. Nach diesen Quellenstudien entschloss sie sich zu einer Begrenzung des Stoffes, indem sie, wie die meisten Bühnenautoren vor ihr, nur die letzten Wochen im Leben von Charlotte Corday darstellt. Ihr Stück beginnt, als die Girondisten bereits in Caen sind, und endet am Tag der Hinrichtung. Ausgespart werden der Prozess, die Fahrt der Delinquentin zum Richtplatz und die Hinrichtung.

Mitterer erlaubt sich, wie alle ihre Vorgänger und Vorgängerinnen, eine Reihe von dichterischen Freiheiten, die, wie sie in einem Brief an Adolf Neumann, den Verlagsleiter von Rütten & Loening erklärt, die Geschichte „verdichten und erleuchten“ und damit der „inneren Wahrheit“ dienen sollen.¹⁸ So verwendet sie mehrmals Zitate aus dem im Gefängnis geschriebenen Brief an Barbaroux, legt diese aber der Protagonistin in den Mund. Desgleichen transponiert sie die Fragen und Antworten vor dem Revolutionstribunal in das erste, in Marats Wohnung stattfindende Verhör.

Neben den historisch beglaubigten Figuren treten in ihrem Drama eine Reihe von erfundenen Gestalten auf. Dazu gehören einige Personen aus dem Volk, mit denen sie der gesichtslosen Menge Konturen verleiht. Ein „alter Mann“ fleht Robespierre an, seine Tochter vor dem Schafott zu retten. Vergebens, denn das Todesurteil hat Marat unterschrieben, da fühlt sich auch ein Robespierre machtlos. Anna, eine Frau aus dem Volk mit einem Säugling auf dem Arm, bittet um Erlaubnis, ihrem Kind den Vornamen Robespierre zu geben, da das Kind ihrer Schwester Josephine bereits Marat genannt wurde.¹⁹ Frei erfunden sind aber auch „ein junges Weib“, Madame de Suchy, eine Adelige, und die Gestalt des jungen Louiz de Mattis.

Die bei weitem negativste der fiktiven Gestalten ist der Literat Rouffe, ein Dichterling, der mit den Mächtigen seiner Zeit paktiert, um sich einen Platz an der Sonne zu ergattern. Erst ist Rouffe der Poet der Girondisten, dann Robespierres Schreiberling, und am Ende hofft er, sich durch dessen Ermordung ein wenig Unsterblichkeit zu sichern. Als er, nun selbst ein Gefangener, Charlotte im Kerker aufsucht in der Hoffnung, mit ihr die „Lorbeerkränze der Unsterblichkeit“ zu teilen, ist deren schneidende Antwort: „Unsterblichkeit! Ja, Sie sind unsterblich! Das Geschlecht der Kreaturen und Schwätzer stirbt nicht aus!“ (S. 58) Rouffe ist das fiktive Pendant zu der historischen Gestalt des Journalisten Laurent Bas, dem es nicht mehr um Unsterblichkeit, sondern nur noch um Geld geht. Er ist der typischer Vertreter der während der Französischen Revolution gefürchteten, gleichfalls unsterblichen *Journaille*, deren Geschäfte in Zeiten politischer Orientierungslosigkeit florieren.

Erika Mitterers Stück enthält auch eine Reihe frei erfundener Szenen. Der zweite Akt in Robespierres Wohnung entspricht nicht der historischen Wahrheit. Charlotte und Robespierre sind sich nie bege-



gnet, doch erlaubt die fiktive Begegnung, diesen „Idealisten“ der Revolution einzuführen, den Mann der schönen Worte, der kein Blut sehen kann und deshalb das Handeln seinem Gegenspieler Marat, dem „*Abenteurer der Gasse*“ (S. 63) überlässt.

Gleichfalls erfunden ist die Szene im Wandelgang des Gefängnisses. Dort trifft Charlotte auf Louiz de Mattis, der als Todkranker entlassen werden soll und nun durch Kleidertausch seiner bewunderten Heldin zur Flucht verhelfen möchte. Für einen Augenblick scheint die junge Frau den Verlockungen des Lebens zu erliegen, dann weist sie den Vorschlag mit aller Entschiedenheit zurück. Diese fiktive Szene braucht die Autorin, um im Interesse einer „höheren Wahrheit“ zu zeigen, dass sich die Mörderin auf keinen Fall ihrer Verantwortung durch Flucht entzogen hätte.

Die letzte Szene des vierten Aufzugs spielt in der Wohnung von Robespierre, der am Fenster stehend den Henkerskarren vorbeifahren sieht. Sie weicht nur geringfügig von den überlieferten Fakten ab. Robespierre hat in der Tat hinter einem Fenster verborgen beobachtet, wie Charlotte Corday zum Richtplatz gefahren wurde. Nur standen an jenem glühend heißen Julitag zwei andere Todeskandidaten neben ihm, nämlich Danton und Desmoulins, und die Szene spielte sich in Dantons Wohnung ab.

Warum griff Erika Mitterer, als sie ihr erstes Drama schrieb, zu einem historischen Stoff? Diese Frage stellte ihr auch der bereits genannte Adolf Neumann: „*Warum muss ein so junger Mensch wie Sie [...] mit aller Gewalt in eine Staatsaktion hineinsteigen, anstatt sich um diese unsere Zeit, um ihre Fragen und Bedrängnisse zu kümmern?*“²⁰ Mitterer antwortet, sie interessiere sich durchaus für die Gegenwart, und richte die „*Scheinwerfer ihrer Zeit*“ auf die Vergangenheit, um die auffällige Verwandtschaft zwischen den gegenwärtigen Zuständen und der Epoche der Französischen Revolution zu erhellen. Und weil sie ihre Erkenntnis von der zeitgenössischen Relevanz der dargestellten Ereignisse den „*Vielen, die jede Perspektive verloren haben*“ vermitteln möchte, habe sie sich für das Drama als Darstellungsform entschieden.²¹

Die von der jungen Autorin festgestellten Bezüge betreffen zunächst die wirtschaftliche Situation. Ihr

Drama verdeutlicht, wie nach vier Revolutionsjahren das Geld völlig entwertet war und die Versuche, Geldbedürfnisse durch großzügig ausgeteiltes Papiergeld (Assignate), zu befriedigen, diesen Prozess nur beschleunigten. Die Folge der französischen „Inflation“ Ende des 18. Jahrhunderts war, wie bei der Inflation der Endzwanzigerjahre, eine katastrophale Zerrüttung der wirtschaftlichen Verhältnisse, von der die Ärmsten der Armen am stärksten betroffen waren.

Zeiten der Not und des Hungers, im 20. Jahrhundert kam noch die massive Arbeitslosigkeit der Industriearbeiter hinzu, waren und werden immer die Zeit der großen Demagogen sein. Marat, seinen Ideologen und Handlangern fiel es ebenso leicht, Hass auf die Besitzenden zu schüren, wie Hitler und seinem fanatischen Gefolge, wobei beide „Führer“ an die niederen Instinkte einer unzufriedenen Mehrheit appellierten.

Die Französische Revolution war die Zeit der ersten modernen Massenbewegungen, und die Mechanismen der Massenmanipulation wurden von den Diktatoren des 20. Jahrhunderts, seien sie nun linker oder rechter Provenienz, nur weiter perfektioniert. Auch bei Mitterer wird die Masse, für die sie den weniger negativ besetzten Begriff der „*Menge*“ verwendet, der dem französischen *foule* entspricht, als manipulierbares Kollektiv in die Handlung einbezogen, bleibt aber, vermutlich aus bühnentechnischen Gründen, der Szene fern. Doch ist sie durch ihr „*Lärmgebredel*“, ihr „*Brausen*“ und „*Toben*“, durch Schreie des Hasses oder Vivatrufe, die in die geschlossenen Räume dringen, in den für den Fortgang der Handlung entscheidenden Augenblicken präsent.

Allerdings spricht die Autorin von diesem Kollektiv, in dem alle individuellen Hemmungen entfallen, nie mit elitärer Arroganz, was sie von vielen Zeitgenossen unterscheidet. Mitterer weiß, dass die Menge aus einer Vielzahl von Individuen besteht, die, wenn der Massenwahn verfloren ist, wieder als Menschen reagieren. Damit der Leser oder der Zuschauer das nicht vergisst, braucht sie ihre fiktiven Gestalten aus dem Volk. So zeigt sie am Beispiel von Anna, was geschieht, wenn man mit einem Federstrich den

*„Unsterblichkeit! Ja, Sie sind unsterblich!
Das Geschlecht der Kreaturen
und Schwätzer stirbt nicht aus!“*



christlichen Glauben beseitigen und jahrhundertalte Riten auslöschen will: Dann schaffen sich die desorientierten Menschen neue Märtyrer und neue Heilige, nach denen sie ihre Kinder benennen. Auf pseudoreligiöse Riten hat, das können wir heute rückblickend feststellen, kein totalitäres System verzichten können, denn, wie Anna es naiv und treffend formuliert: „*Ein bisschen Feierlichkeit muss doch sein!*“

Am Beispiel des zehnjährigen Paul Duplay, dem Sohn von Robespierres Hauswirt, zeigt Mitterer, wie die alltägliche, banalisierte Gewalt junge Menschen abstumpft und deformiert. Paul kommt mit „*brennenden Wangen*“ und einem Riesenappetit von Charlottes Hinrichtung zurück und bittet darum, den Exekutionen des kommenden Tages beiwohnen zu dürfen. Auch in dieser Szene aus dem Alltag der Revolution sind Bezüge zur Gegenwart nicht zu übersehen. Allerdings setzte die systematische Indoktrinierung der Jugend, zu der ihre seelische „Abhärtung“ gehörte, erst nach 1933 ein.

Doch die „Scheinwerfer ihrer Zeit“, um bei dieser Metapher zu bleiben, richtet Mitterer vor allem auf Charlotte Corday, die in allen Szenen, bis auf die letzte, auf der Bühne präsent ist. Und an ihrem „Fall“ stellt sie die komplexe Frage nach der Legitimität eines politischen Mordes, der „mit gutem Gewissen“ zum Besten einer Mehrheit erfolgte. Diese Frage war zu Beginn der Dreißigerjahre brandaktuell, da in der Zwischenkriegszeit, wie erwähnt, der politische Mord im Kampf der Ideologien immer bedenkenloser eingesetzt wurde. Adolf Neumann stellt der Autorin in einem Brief sogar die Frage: „*Fühlen Sie in sich die Voraussetzung für eine moderne Charlotte Corday?*“ und fährt dann fort:

Dann sagen Sie gefälligst auch deutlich, wem Erika Mitterer das Messer, das sie hinter dem Fächer verbirgt, in die Brust stoßen möchte! Herrn Hitler? Dem Fürsten Starhemberg? Einem jüdischen Sozialistenführer? Herrn Seipel oder Herrn Schober? Das müsste man wissen, liebe Erika, aber eine Anzeige gegen „Unbekannt“, wie es in der Polizeisprache heißt, ist unzulänglich.²²

Mitterer antwortet nicht ohne Ironie, die Aufgezählten könnten, was sie betrifft, ruhig schlafen. „*Wenn ich jemanden umbringen wollte, würde ich dazu*

hoffentlich kein Drama und kein Theater brauchen.“ Denn Mitterer, das war Neumann entgangen, identifiziert sich nicht mit ihrer Protagonistin, und gerade das macht ihr Stück bis zum heutigen Tag interessant. Statt zu idealisieren oder zu heroisieren, versucht sie auf dem Hintergrund der wirren politischen und sozialen Verhältnisse der Revolutionszeit die Tat einer hübschen, klugen Frau, die eines Tages das Tötungsverbot überschreitet und zum Messer greift, zu erklären und zu verstehen.

Als Mitterers Drama einsetzt, steht Cordays Entscheidung, Marat zu töten bereits fest. Die Motivation ist klar: Sie hofft mit seiner Beseitigung einen Schlusspunkt hinter den blutigen Bürgerkrieg zu setzen, der die ursprünglichen Ideale der Revolution pervertiert hat. Sie entschließt sich nur deshalb zum Handeln, weil alle Männer ihrer Umgebung entschlusslos bleiben. Ähnlich wie für Marat heiligt für sie der Zweck die Mittel. Sie verschafft sich mit einer List Zutritt zur Wohnung ihres Opfers, setzt ihre Schönheit als Waffe ein und spielt sogar die Rolle einer Verräterin. In Mitterers Stück antwortet sie bei zwei Verhören: „*[...] um das Vaterland zu retten, ist jedes Mittel recht*“. So sprach wortwörtlich auch die historische Gestalt.

Wie die meisten „Überzeugungstäter“ tötet Mitterers Charlotte ohne das geringste Schuldgefühl, da sie ihrem Opfer jeden Anteil an der Humanitas abspricht. Marat ist für sie „*ein furchtbares Raubtier*“ (S. 37), von dem es Frankreich zu befreien gilt. Erst die aufrichtige Verzweiflung der Simonne Evrard, das heißt die Erkenntnis, dass das Monster ein Mensch war, löst den Prozess einer inneren Wandlung aus. Die Mörderin, die zugibt, „*blind*“ gehandelt zu haben, beginnt „*sehend*“ zu werden. Und je „*sehender*“ sie wird, desto fragwürdiger erscheint ihr die Tat. Fragwürdig, weil sie sich nun Fragen stellt, unter denen die quälendste ist: Gibt es einen Unterschied zwischen ihr, der Mörderin mit dem guten Gewissen, und dem mordenden Ungeheuer Marat?

Robespierre hatte in ihrer Gegenwart erklärt: „*Was sind sechstausend Menschen angesichts der ewigen Ideen!*“ (S. 26), und sie selbst hatte gedacht: „*Ein Menschenleben, was ist das angesichts von sechstausend Geretteten!*“ (S. 55) Nun stellt sie sich die Frage: Verbindet sie nicht mit Marat und Robespierre der Wunsch, eine Minderheit einer Mehrheit zu opfern?



Ist Schuld eine Sache der Zahl? Und sie kommt zu der Erkenntnis, es sei derselbe Wahnsinn, denn wer dürfe sich vermessen zu sagen, ein Mensch sei überflüssig für diese Welt?

Zwei Erkenntnisse gewinnt Mitterers Protagonistin in der kurzen Zeit zwischen Tat und Tod. Die erste: Auch der Held, der im besten Glauben und zum Besten der Menschheit handelt, ist schuldig. Die zweite Erkenntnis ist, dass sie, auch wenn sie ihre Tat im Nachhinein als Schuld empfindet, nicht anders handeln konnte: „*Ich müsste ihn immer wieder töten*“, sagt sie Louiz, „*aber es wäre immer wieder dieselbe Schuld.*“ (S. 55)

Die Ablehnung des Befreiungsversuchs ist der letzte Schritt im Prozess ihrer Wandlung. Erst jetzt versteht sie den Satz, den General von Wypfen, als alter Soldat mit vielen Todesarten vertraut, zu Beginn des Stückes sagte: „*Nur das Opfer unterscheidet den Helden vom Verbrecher.*“ (S. 12) Dieses Opfer bringt sie nun, indem sie die Befreiung ablehnt. Ihr Ja zum Tod nimmt der Tat ihre Fragwürdigkeit und macht sie für die Nachwelt glaubwürdig.

Die Frage nach dem praktischen Nutzen der Ermordung Marats, bei der bis heute kein Konsens besteht, wird damit für Mitterer hinfällig.²³ Wichtig ist das seelische Vermächtnis dieser Frau. Dass Charlotte Cordays Tat nicht vergeblich war, sondern zu denen gehört, die unsere Welt „erleuchten“, wird von der Autorin nicht kategorisch behauptet, sondern durch die Worte des gleichfalls veränderten, nun zweifelnden Robespierre angedeutet: „... *aber vielleicht begehen immer die Blinden die Taten und die Taten erleuchten die Welt ...*“ (S. 64).

Nach dem Zweiten Weltkrieg nehmen Fragen nach dem „richtigen“ und dem „falschen“ Handeln, Fragen nach der Schuld, in die sich der Handelnde verstrickt und der Schuld derjenigen, die aus Angst oder Gleichgültigkeit nicht handeln, in Mitterers Werk eine zentrale Stellung ein. Der Extremfall einer handelnden Frau wurde von ihr noch einmal in ihrem Stück *Verdunkelung* (1956) auf die Bühne gebracht, das in der unmittelbaren österreichischen Vergangenheit spielt. Dort will die junge Sabine Elias, von Schwächlingen umgeben, nicht mehr „*Zuschauerin*“ sein, sondern eigenständig handeln, „*selbst wenn es falsch wäre*“. Auch sie begeht einen Mord, der allerdings privaten Motiven entspringt, auch wenn der Kontext ein politischer ist.

Die heikle Frage nach der Legitimität des politischen Mordes, eine Frage, die wenige Jahre später auch in der Widerstandsbewegung diskutiert wurde, hat Mitterer nach ihrer *Charlotte Corday* nicht mehr als zentrales Thema aufgegriffen.

Unerwünschtes Thema?

Erika Mitterers Drama *Charlotte Corday* wurde zu Lebzeiten der Autorin weder veröffentlicht noch aufgeführt. Österreichische und deutsche Theater lehnten das Bühnenmanuskript oft mit recht fadenscheinig klingenden Begründungen ab. Den vermutlich wahren Grund deutet Erhard Buschbeck, der Dramaturg des Wiener Burgtheaters, im August 1931 in einem persönlichen Brief an die Autorin an. Er bestätigt ihr einen „*ausgesprochenen Bühnensinn*“, macht ihr aber wenig Hoffnung auf eine Aufführung, da Themen aus der Zeit der Französischen Revolution zurzeit auf der Bühne unerwünscht seien.²⁴

1940 meldete sich Martin Mörike vom Chronos-Verlag, der das Bühnenmanuskript hergestellt hatte, noch einmal bei Mitterer. Mörike beglückwünschte die Autorin zum Erfolg ihres eben erschienenen Romans *Der Fürst der Welt* und bedauerte, dass ihr „*so ungewöhnlich begabter dramatischer Erstling*“ bei den Bühnen keinen Gefallen gefunden hatte.²⁵ Der Gedanke, es nun noch einmal mit diesem Stück bei den Bühnen zu versuchen, wäre dem Verleger, gewiss auch der Autorin, zu diesem Zeitpunkt allerdings absurd erschienen. Hatte doch Hitler nach dem missglückten Attentat des Möbeltischlers Johann Georg Elser auf seine Person den Bühnen Anweisung gegeben, Schillers *Wilhelm Tell*, ein Stück, das schon in der Vergangenheit wiederholt eine Diskussion um die Legitimität eines politischen Mordes ausgelöst hatte, nicht mehr aufzuführen!

Mitterers *Charlotte Corday* erschien erst 2003 als Buchausgabe, über ein Jahrzehnt zu spät, um noch von den zahlreichen Veranstaltungen und Veröffentlichungen zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution zu profitieren. Das ist bedauerlich, denn es handelt sich um ein eigenständiges, originelles Stück, das weder den Vergleich mit Stefan Zweigs *Adam Lux* noch mit späteren Corday-Fiktionen zu scheuen braucht.

In Frankreich lässt sich in jüngster Zeit ein wachsendes Interesse an der Gestalt der Charlotte Corday beobachten. Im Frühjahr 2005 wurde im Pariser



Théâtre du Petit Héberton das Drama *Charlotte Corday, monstre ou ange de la liberté?* von Daniel Colin aufgeführt.²⁶ Im August desselben Jahres gab es in der Kirche Saint-Nicolas in Caen, der Stadt, in der die junge Frau den Plan fasste, Marat zu ermorden, mehrere Vorstellungen eines Corday-Stückes von Martial Debriffe (über 30 Schauspieler und Chöre). Beide Aufführungen waren erfolgreich und lösten – unter anderem via Internet – eine lebhaftige Kontroverse unter vorwiegend jungen Leuten aus, die den Stoff auf diese Weise erstmals entdeckten und von seiner Aktualität überrascht waren. Diskutiert wurde unter anderem die Legitimität eines politischen Mords, oft in Verbindung mit dem Thema Todesstrafe. Gestellt wurde aber auch die Frage, ob Charlotte Corday nicht eine Vorläuferin moderner Selbstmordattentäterinnen sei.



Charlotte Corday im Film von Henri Helman:
Emilie Dequenne

Bei den beiden genannten, zu Beginn des 21. Jahrhunderts verfassten französischen Stücken lässt sich eine weniger ideologiegebundene Sicht auf die Ereignisse beobachten, die das bis jetzt dominierende Links-Rechts-Schema unterläuft.²⁷ Auch der 2007 unter der Regie von Henri Helman gedrehte Fernsehfilm *Charlotte Corday*, der am 22. Mai 2008 im französischen Sender FR3 lief, zeugt von dieser „Wende“. Odile Barski, die Autorin des Drehbuchs, sagte in einem Interview, mit diesem Film widerfahre nun endlich auch Charlotte Corday Gerechtigkeit, die, obgleich überzeugte Republikanerin, in den Lehrbüchern der Republik Generationen von Franzosen als Konterrevolutionärin vorgestellt wurde. Die Beschäftigung mit dieser Gestalt habe sie auf den Gedanken gebracht, sich eines Tages auch mit Robespierre auseinanderzusetzen. „Denn“, und mit diesen Worten endet das Interview, „man darf nicht übersehen, dass der Terror, der sich der Französischen Revolution bemächtigte, seit dieser Zeit und bis zum heutigen Tag die Matrix der meisten totalitären Systeme auf der Welt ist.“²⁸ Das hatte, noch ehe sich das nationalsozialistische Terrorsystem in Österreich etablierte, auch die junge Erika Mitterer erkannt.

Vor kurzem, genauer gesagt am 30. März 2008, wurde Mitterers Drama *Charlotte Corday* in der Freien Bühne Wieden einem faszinierten Publikum als „Urlesung“ präsentiert und erwies sich 75 Jahre nach seiner Niederschrift als immer noch aktuell – gerade weil es essenzielle ethische Fragen stellt, ohne kategorische Antworten bereit zu halten.

- 1 Sanson, der sein Amt als Scharfrichter bis 1795 ausübte, aber erst 1804 starb, schrieb in seinen *Mémoires* ausführlich über den „Fall Corday“ und verhehlte seine Bewunderung für das aufrechte Sterben dieser jungen Frau nicht. Seine Erinnerungen wurden neu herausgegeben: *La Révolution française vue par son bourreau: journal de Charles-Henri Sanson*. Paris: L'Instant 1988.
- 2 Eine Umdeutung der Mordszene ins Erotische findet sich beispielsweise in mehreren Ölbildern von Edvard Munch.
- 3 Arnd Beise: *Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin*. Marburg: Hitzeroth 1992. Mitterers Stück findet nur in einer Fußnote Erwähnung. Beise veröffentlichte einige Jahre später auch eine Studie über den Marat-Stoff: *Marats Tod*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000.
- 4 Einige Autoren und Titel nennt Jörg Träger in seiner kunstgeschichtlichen Abhandlung *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*. München: Prestel 1986, S. 60 ff.
- 5 Zitiert nach Petra und Uwe Nettelbeck: *Charlotte Corday. Ein Buch der Republik*. Nördlingen: Franz Greno 1988, S. 20.
- 6 Renatus Karl von Senckenberg: *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt. Carolina Cordae Epos*. Mit einer Übersetzung von Robert Seidel und einem Nachwort herausgegeben von Arnd Beise. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999 (Kleines Archiv des 18. Jahrhunderts). Die falsche Schreibung des Namens hatte Senckenberg aus einem französischen Artikel übernommen. Im Anhang veröffentlicht Beise ein in lateinischer Sprache verfasstes Kurzepos von Senckenberg.
- 7 Interessant ist der Hinweis auf die biblische Judith, ein gleichfalls beliebter literarischer Stoff, der auffälligen Parallelen zum Corday-Stoff aufweist. Auch Judith wollte ihr Volk retten, und sie gelangte unter dem Vorwand, sie wolle die Juden verraten,



- ins Lager des Holofernes, wo sie ihn nach einer Festnacht tötete. Ein 1797 anonym in Caen erschienenenes Drama trägt den Titel *Charlotte Corday ou la Judith moderne*. – Die historische Corday hatte sich in ihrer Bibel die Stelle angestrichen, in der von Judiths Tat die Rede ist.
- 8 Inge Stephan, „Gewalt, Eros und Tod. Metamorphosen der Charlotte-Corday-Figur“. In: *Die Marseillaise der Weiber*. Hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Hamburg: Argument-Verlag 1989, S. 128–153.
 - 9 Vgl. zu diesem Roman die detaillierte Untersuchung von Gudrun Loster-Schneider: „Rehistorisierung des Geschlechterdiskurses im 19. Jahrhundert“. In: *Europäischer Realismus – Le réalisme européen*. Herausgegeben von U. Dethloff. Saarbrücken 2000, S. 239–262.
 - 10 Bibliografische Angaben zu einer Reihe von anderen deutschsprachigen Corday-Fiktionen des 19. Jahrhunderts finden sich im Anhang zur Neuveröffentlichung von Zweigs *Adam Lux* (siehe Anm. 17).
 - 11 Die Parallele Marat-Hitler zieht auch Walter Gilbricht in seinem Stück *Marie Charlotte Corday*. Schauspiel in 5 Akten. Berlin: Arcadia 1935. – Ein 1933 von Fritz von Unruh begonnenes Corday-Drama blieb Fragment.
 - 12 Werner Mittenzwei: *Kampf der Richtungen, Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik*. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1978, S. 438. In der Sowjetunion erhielt 1921 ein Panzerkreuzer den Namen „Marat“.
 - 13 Das gilt für den 1965 in der DDR veröffentlichten Roman *Der Freund der Sansculotten. Roman um Jean Paul Marat* von Ferdinand und Käthe May.
 - 14 Vgl. dazu Willi Bredels im französischen Exil geschriebene Erzählung *Die Feinde des Berges* (1939). Bei Bredel liebt Corday den Girondisten Barbaroux, der ihre Liebe nicht erwidert. Sie tötet Marat in der Hoffnung, Barabroux werde stolz auf sie sein.
 - 15 Jörg von Uthmann: *Attentat. Mord mit gutem Gewissen*. Berlin: Siedler 1996. Die Ermordung Marats wird in einem „La Belle et la Bête“ betitelten Kapitel (S. 49–57) vorgestellt.
 - 16 *Charlotte Corday* wurde veröffentlicht in Erika Mitterer: *Dramen*. Bd. III. Herausgegeben von Martin G. Petrowsky und Petra Sela. Wien: Edition Doppelpunkt 2003. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert, Seitenangabe direkt nach dem Zitat in Klammern.
 - 17 Zweigs letzte, nicht ganz abgeschlossene Fassung stammt aus dem Jahr 1928. Der Text wurde 1984 zum ersten Mal von Knut Beck bei Fischer herausgegeben. Die Uraufführung des Stückes fand am 21. Januar 1989 im Mainzer Theater statt. Danach erschien noch einmal eine sorgfältig edierte Buchausgabe: Stefan Zweig: *Adam Lux. Zehn Bilder aus dem Leben eines deutschen Revolutionärs*. Obernburg/Main: Logo Verlag 2003. Mit zwei Essays von Franz Dumont und Erwin Rotermund.
 - 18 Unveröffentlichter Brief vom 30.5.1931. Nachlass Erika Mitterer.
 - 19 Gerade diese fiktive Szene bezeugt die seriösen Quellenstudien der jungen Autorin. Unter den zur Zeit der Französischen Revolution beliebten „neuen“ Vornamen war in der Tat Marat der am häufigsten gewählte, das bezeugen die Akten der Pariser Standesämter. Zwölf Jahre später ermöglichte es ein kaiserliches Dekret den über ihren Vornamen nicht glücklichen Marats, sich wieder zu „entmaratisieren“.
 - 20 Brief vom 30.5.1931.
 - 21 Wie FN 18
 - 22 Brief von A. Neumann an E. Mitterer vom 28.5.1931. Nachlass Erika Mitterer.
 - 23 In den 1980er Jahren vertraten zwei französische Schriftstellerinnen (France Huser und Jacqueline Dauxois) in

ihren Corday-Romanen die Meinung, die Tat sei ohne Nutzen für die Nachwelt und damit sinnlos gewesen. Damit verzichten sie auf die immanente Dialektik dieses Stoffes.

- 24 Brief vom 23.8.1931. Nachlass Erika Mitterer.
- 25 Brief vom 1.12.1940. Nachlass Erika Mitterer.
- 26 Lamartine überschrieb das Kapitel in seiner 1847 veröffentlichten *Histoire des Girondins*, das Charlotte Corday gewidmet ist, „L'ange de l'assassinat“ und erklärte, er habe diesen Begriff gewählt, weil er die beiden durch die Tat hervorgerufenen Extreme – Bewunderung und Abscheu – vereine.
- 27 Davon zeugt beispielsweise das gerade in der Reihe „Histoires de France“ erschienene Buch von Kristell Chevalier: *L'assassinat de Marat*. Paris: Bernard Giovanageli 2008.
- 28 „Car il faut bien voir que la Terreur, qui a capturé la Révolution française, est la matrice de la plupart des systèmes totalitaires dans le monde, depuis cette époque jusqu'à nos jours.“ Odile Barski in einem Gespräch mit Francis Cornu. In: *Le Monde*, 18./19. Mai 2008.

Lesen Sie bitte weiter >>>

Das Gleichnis von den törichten Jungfrauen

von Marianne Bruns

*Das wir in Schlaf gesunken sind, als rings
Elend sich häufte, Schuld und Schlaf und Jammer;
in Traum geflohen unterm Blick der Sphinx
und nicht erwacht sind in der Höllenkammer –;
das mag als menschlich gelten, Fleisch ist schwach.
Glückselige Bräute vor der Hochzeitskammer,
so sehr sie warten, sinken doch gemach
in Schlummer, wenn der Bräutigam verzieht,
und werden erst durch seinen Anruf wach.*

*„Wer ruft? Wo bist du? Hilf mir, es verglüht,
indes ich schlief, die Lampe, und mir fehlt
so Öl wie Flamme, und das Glück entflieht!“
„Törichte Jungfrau, du bleibst unvermählt!“
„Wird mir denn, dass ich einschlief, nicht vergeben?“
„Wer ohne Flamme aufwacht, ist enteelt,
wer sie verlöschen ließ, der kann nicht leben,
unfruchtbar bleibt er jeglicher Beschwörung,
den kann selbst Gott nicht aus dem Grabe heben ...“*

*Auch wir erwachen; um uns ist Verheerung.
Kann uns vergeben werden, dass wir schliefen?
Ja – denn wir bißßen; wenn wir uns zur Klärung
in tiefer Nacht die Flamme neu erschüfen,
wenn wir das Öl noch haben, das sie speist,
wenn Feuer sich erhebt aus Aschentiefen!*

Das Öl heißt: Liebe, und die Flamme: Geist!

*aus: Marianne Bruns, „Ungewöhnliche Liebeserklärung“,
Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1990, S. 8.*



Hartmut von Hentig

Nichts war umsonst. Stauffenbergs Not.

Göttingen: Wallstein Verlag 2008. 64 S., € 9,90
ISBN 978-3-8353-0360-7



Foto: www.elk-wue.de

Im Kontext des Beitrags über Tyrannenmord sei auf die soeben in Buchform erschienene Rede hingewiesen, die Hartmut von Hentig am 25. Oktober 2007 in Stuttgart anlässlich der Gründung der Stauffenberg-Gesellschaft hielt. Die allgemein bekannten Vorgänge vom 20. Juli 1944 werden dort nicht noch einmal dargestellt, hingegen entdeckt der Leser u. a. den von Generaloberst Ludwig Beck unterzeichneten Aufruf an das deutsche Volk, der nach Gelingen des Attentats über den Rundfunk verbreitet werden sollte. Dieser heute noch wenig bekannte Text ist für den Autor die eigentliche „Bombe“ des 20. Juli.

Ein Verdienst dieses aus vier Kapiteln bestehenden Textes ist die klare Definition einiger Begriffe, die der heiklen Diskussion über die Legitimität des politischen Mordes eine solide Basis liefern. So wird in Bezug auf das nationalsozialistische Regime zwischen „Abstand“, „Widerstand“ und „Aufstand“ unterschieden. Desgleichen werden Begriffe wie „Nicht-Täter“, „Bloß-Täter“ (diesem ist das Handeln Selbstzweck) und „Überzeugungstäter“ präzisiert. Zu letztgenannten gehört Claus Graf Schenk von Stauffenberg (1907–1944), mit dessen Entwicklung vom Idealisten und gläubigen Katholiken zum politischen Täter sich das zweite Kapitel beschäftigt. Erst in einem schmerzhaften Prozess der Wandlung kam der Hitler-Attentäter wie die Marat-Mörderin Corday zu der Überzeugung, dass die „Polis“ nur durch den Tod des Tyrannen zu retten sei.

Hartmut von Hentig richtet sich explizit an junge Menschen, die er in einer Zeit, in der sie „von allen Seiten verführt werden, sich in ‚virtuelle‘ Regionen zu begeben, wo sie ein Leben ohne Verantwortung führen und ‚Taten‘ ohne Folgen tun“, zur „Tat-Fähigkeit“ ermutigen möchte. „Tat“ bedeutet für ihn nicht „Betätigung“, sondern „bewusstes, begründetes, gewolltes Handeln mit seinen Folgen.“

Der affirmativ formulierte Titel des Buches entspricht der „Botschaft“ des Textes: Keine Tat, auch wenn der Handelnde scheitert, ist „umsonst“, wenn sie „groß und menschenfreundlich gedacht“ und „mit Notwendigkeit und ohne Eitelkeit getan“ wurde. Jeder von uns braucht die Ermutigung durch Menschen, die in schwierigen Zeiten das getan haben, was wir getan haben möchten.

Helga Abret

Helga Abret, geb. 1939 in Breslau, Studium der Germanistik und Slawistik in Heidelberg, seit 1992 Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Metz, seit 2005 emeritiert. Forschungsschwerpunkte: Verlagswesen und Publizistik im Wilhelminischen Deutschland, utopische und fantastische Literatur der Jahrhundertwende, deutsche und österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.