

Anna Isabell Wörsdörfer,
Kirsten von Hagen (Hrsg.)

**Die erinnerte Revolution -
Mémoire(s) de la Révolution**

BEIHEFTE | 11



ROMANISCHE STUDIEN

**Anna Isabell Wörsdörfer,
Kirsten von Hagen (Hrsg.)**

Die erinnerte Revolution

Tagungsakten der Sektion 5 des XI. Kongresses des deutschen Frankoromanistenverbandes „Krieg und Frieden. Zur Produktivität von Krisen und Konflikten“

Mémoire(s) de la Révolution

Actes de conférence de la section 5 du XI^e congrès de l'Association des francoromanistes allemands „Guerre et paix. Crises et conflits - nouvelles perspectives“

BEIHEFTE | 11

HERAUSGEBER

Redaktion Französisch

Prof. Dr. Kai Nonnenmacher
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Institut für Romanistik
Redaktion Romanische Studien
D-96047 Bamberg
nonnenmacher@romanischestudien.de

Redaktion Spanisch

PD Dr. Frank Estelmann
Universität Frankfurt am Main
Inst. f. Rom. Sprachen und Literaturen
Redaktion Romanische Studien
D-60629 Frankfurt am Main
estelmann@romanischestudien.de

Redaktion Italienisch

Prof. Dr. Olaf Müller
Philipps-Universität Marburg
Institut für Romanische Philologie
Redaktion Romanische Studien
D-35032 Marburg
mueller@romanischestudien.de

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Wolfgang Asholt | Osnabrück/Berlin, *Frz. Gegenwartsroman*
Prof. Dr. Ursula Bähler | Zürich, *Geschichte der Romanistik*
Prof. Dr. Rudolf Behrens | Bochum, *Lit. Anthropologie, Imagination, Rhetorik, Macht/Wissenschaft u. Lit.*
Prof. Dr. Brigitte Burrichter | Würzburg, *Frz. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Marc Föcking | Hamburg, *Ital. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Andreas Gelz | Freiburg i. Br., *Spanische Literatur der Moderne*
Prof. Dr. Thomas Klinkert | Zürich, *Französische Literatur der Moderne*
Prof. Dr. Peter Kuon | Salzburg, *Ital. Lit. der Moderne*
Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink | Saarbrücken, *Frz. Kulturwissenschaft*
Prof. Dr. Jochen Mecke | Regensburg, *Span. Kulturwissenschaft*
Prof. Dr. Wolfram Nitsch | Köln, *Span. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser | Saarbrücken, *Allg. u. Vergl. Lit.wiss.*
Prof. Dr. Isabella v. Treskow | Regensburg, *Ital. Kulturwiss. u. Gewalt*
Prof. Dr. Jörg Türschmann | Wien, *Medienwissenschaft*
Prof. Dr. Gerhard Wild | Frankfurt, *Katalanistik u. Lusitanistik*

Weitere Informationen: www.romanischestudien.de | redaktion@romanischestudien.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München 2021

© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: Anna Isabell Wörsdörfer unter Verwen-
dung einer gemeinfreien Abbildung von OpenClipart-Vectors /
27400/Pixabay.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter
Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeber, Autoren
noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht
werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses
Buches stehen.

ISBN (Print) 978-3-95477-127-1

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-599-7

www.avm-verlag.de



Dieses Werk ist als Open-Access-Publikation
unter einer Creative-Commons-Lizenz BY
International 4.0 („Namensnennung“) lizenziert
und unter dem DOI 10.23780/9783960915997
abzurufen. Die Lizenzen sind einsehbar unter
<https://creativecommons.org/licenses/>

**Gedruckt mit Unterstützung des
Frankoromanistenverbandes**

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Anna Isabell Wörsdörfer und Kirsten von Hagen	
Port Royal und die Bastille: „La mère coupable“ von Beaumarchais	15
Stephanie Wodianka	
Verba volant, scripta manent. <i>Le Dictionnaire des girouettes face aux valeurs éphémères de la Révolution française</i>	31
Ivana Lohrey	
„Größer noch als Brutus“. Vergangenheitsbewältigung um 1800: Die Attentäterin Charlotte Corday in ausgewählten deutschen Werken aus gender- und risikotheorischer Perspektive	43
Peggy Fischer	
Revolutionsbewältigung aus orleanistischer Perspektive. <i>Le Centenaire</i> (1833) von Étienne de Jouy	67
Dietmar Rieger	
Symbol der Revolution. Der Marat-Mord in Bild und Wort von 1793–1850	91
Julius Goldmann	
La figure du fantôme ou le retour à une mémoire plus heureuse	109
Hélène Fau	
« Fascination de la terreur » : Mémoire, histoire et expérience esthétique dans <i>Le Chevalier des Touches</i> (1864) de Barbey d'Aurevilly	121
Lena Schönwälder	
Leidenschaften und Interessen. Die <i>Guerre de Vendée</i> in Victor Hugos Roman <i>Quatrevingt-treize</i>	135
Florian Neumann	
Raconter la Révolution après la Commune. Hugo et Sand	157
Aude Déruelle	

- „Réveillez-vous sous le couteau, condamnés à mort, mes frères“.
Die Französische Revolution in der Narrativik des Surrealismus 171
Eva-Tabea Meineke
- La droite et la gauche se déchirent autour de la guillotine.
La Révolution française en tant que sujet mémoriel controversé
dans le drame à la veille de la Seconde Guerre mondiale 191
Anna Isabell Wörsdörfer
- Antizipation und Absenz: Zur Film-/historischen Konstruktion von
Marie-Antoinette 211
Alena Strohmaier
- Gefrorene Zeiten, geronnene Bilder. Fred Vargas' Kritik der
Erinnerungskultur in dem Revolutionsroman *Temps glaciaires* (2015)..... 229
Kirsten von Hagen
- Der *Grand Parc du Puy du Fou*. Kommerzielle Geschichtspolitik,
die *Guerres de Vendée* (1793-1796) und das Schauspiel
Le Dernier Panache (2016) 243
Julien Bobineau

Einleitung

Anna Isabell Wörsdörfer und Kirsten von Hagen

Revolution und Krise

La Seine rendit un troisième cadavre sans tête. [...] L'autre le regardait, à la fois inquiet et peu convaincu. – Les deux autres? Pourquoi dites-vous *les deux autres*? – Parce que c'est le cas, s'agaça à nouveau le brigadier. Il y en a eu deux autres. – Ce n'est pas ce qu'on dit. Il paraît qu'on a trouvé des dizaines de morts vers Sèvres et Boulogne. On dit que ce sont des aristocrates qui tuent les bon citoyens et qui leur coupent la tête avant de les jeter à la Seine. – Vraiment?... Et dans quel but? – On dit qu'ils conspirent pour faire échouer la Révolution, affirma le maire d'une voix étranglée. [...]

Bien sûr, depuis l'été 89, il y avait eu des dizaines de rumeurs de ce genre, et aucune parmi elles n'avait été justifiée. Au premier abord, l'hypothèse du maire lui avait donc semblé extravagante. Mais Picot commençait à douter que de simples brigands puissent agir ainsi par seul appât du gain. Ils ne se contentaient pas de tuer. Ils agissaient avec méthode, froidement, utilisant des moyens extrêmes pour que l'on ne sache pas *qui* ils avaient tué. Pour quelles raisons? N'y avait-il pas derrière tout cela quelque autre affaire plus vaste, un complot, en effet, dont il ne voyait qu'un infime rouage?¹

Wie der obige Textauszug aus Jean-Christophe Portes' *L'Affaire des corps sans tête* (2015), dem Eröffnungsband einer bis dato sechsteiligen historischen Kriminalromanreihe² um den Ermittler Victor Dauterive eindrücklich demonstriert, gehen Französische Revolution und Detektivroman in den letzten fünf

¹ Jean-Christophe Portes, *L'Affaire des corps sans tête* (Saint-Victor-d'Épine: City Editions, 2015), 61–3.

² Jean-Christophe Portes, Jahrgang 1966, der neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit als Journalist und Regisseur (unter anderem für historische Dokumentationen) arbeitet, hat bis Oktober 2020 folgende Bände um den jungen Gendarmerieoffizier Victor Dauterive publiziert: *L'Affaire des corps sans tête* (2015), *L'Affaire de l'Homme à l'Escarpin* (2016), *La Disparue de Saint-Maur* (2017), *L'Espion des Tuileries* (2018), *La Trahison des Jacobins* (2019) und *L'Assassin de septembre* (2020). Der zweite Band ist 2018 mit dem Prix Polar Saint-Maur en Poche ausgezeichnet worden.

Jahren immer öfter eine fruchtbare Liaison miteinander ein.³ Ein Motiv für die lange absente, neuerdings produktive Verwebung beider Phänomene liegt sicher im Moment der Krise begründet, die nicht nur das fundamentale Lebensgefühl der gesamten französischen Gesellschaft um 1789 und den Folgejahren ausmacht, sondern auch als gattungskonstitutiv für das kriminalliterarische Genre gelten kann:⁴ Mit der zentralen Setzung eines (mysteriösen, da ungelösten) gewaltsamen Todes inszeniert der Detektivroman die Krise schlechthin. Indem er in seiner historischen Spielart durch die spezifische raum-zeitliche Konfiguration die Ereignisse im Frankreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Hintergrundfolie etabliert, bereitet er solcherart die Bühne für die Ausgestaltung des gesellschaftsdestabilisierenden Verbrechens inmitten einer unruhigen Zeit *par excellence*. In Portes' Roman antizipieren die aus der Mordserie resultierenden Körper ohne Kopf die in den Wirren der Revolution vor allem ab 1792 geschehenen Massenköpfungen durch die Guillotine.

Unter einem viel grundlegenderen kulturellen Blickpunkt repräsentiert die Französische Revolution *das* ultimativ prägende Ereignis im modernen französischen Nationalgedächtnis. Als epochaler Einschnitt mit tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen stellt sie sich – jenseits der legislativen Forderungen und Umsetzungen einer geistigen Elite – in ihren konkreten Manifestationen auf den Straßen und öffentlichen Plätzen von Paris und auch in der Provinz als ganz entscheidend von aggressiven physischen Auseinandersetzungen bestimmte Episode in der neueren Geschichte Frankreichs dar.⁵ Mit dem von Frühjahr 1793 bis Sommer 1794 andauernden ‚Krisenjahr‘ tritt das Revolutionsgeschehen, nachdem es seit seinen Anfängen

³ Zu denken ist – neben Fred Vargas' *Temps glaciaires* (2015) – beispielsweise auch an die jüngsten Romane von Henri Loevenbruck: *Le Loup des Cordeliers* und *Le Mystère de la Main rouge* (beide 2020). Vgl. grundlegend Isabelle Durand, „Représentations de la violence révolutionnaire dans le roman policier historique“ in *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui. Mythologies contemporaines*, hrsg. von Martial Poirson (Paris: Classiques Garnier, 2014), 215–28.

⁴ Vgl. Peter Nusser, *Der Kriminalroman*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: Metzler, 2003), 30.

⁵ Gemäß dem Revolutionshistoriker François Furet ergibt sich ‚die‘ Französische Revolution aus drei gleichzeitigen, teleskopartig ineinandergeschobenen kleineren revolutionären Strängen: der Revolution der Abgeordneten, der Revolution der Stadtbevölkerung und der Revolution der Bauern (in der Provinz). Vgl. dazu weiterführend Ernst Schulin, „Geschichte der Geschichtsschreibung über die Französische Revolution“ in: ders.: *Die Französische Revolution*. 4., überarbeitete Auflage (München: C. H. Beck, 2004), 25–58.

auch den Konflikt mit ausländischen Mächten heraufbeschworen hat, in eine neue (Bürger-)Kriegsphase im Inneren ein, insofern als die *Grande Terreur* die innerfranzösischen Lager- und Richtungskämpfe mit unzähligen Guillotierungen auf eine neue Eskalationsstufe hebt. In dieser heiklen Situation halten sich die beiden möglichen Abzweigungen als diametrale Auswege aus dem Schwebezustand die Waage: Droht Frankreich dauerhaft in Anarchie zu versinken oder kann aus dem Terror eine neue stabile Ordnung erwachsen? Die alltäglich gewordenen Gewaltexzesse haben unweigerlich Spuren im kollektiven – kommunikativen und kulturellen – Gedächtnis Frankreichs, bei den unmittelbaren Zeitzeugen wie auch bei ihren Nachfahren bis in die heutige Generation, hinterlassen. Solche Spuren konkretisieren sich in der Literatur – und in den anderen (benachbarten) Künsten – einerseits noch in der Revolutionszeit selbst: Im Vaudeville, im Chanson und anderen tagesaktuellen Gattungen wird das Erlebte bzw. Erlittene, Gesehene und zu Ohren Gekommene unmittelbar reflektiert und verarbeitet.⁶ Andererseits stellt die Französische Revolution gerade auch in erneuten Phasen der Unsicherheit und der Krisen einen privilegierten Referenzpunkt dar. An besagten Phasen der gesellschaftlichen Destabilisierung und des drohenden politischen Chaos, die eine (literarische) Bewältigung über die erinnerte, überstandene Revolution nötig machen, sind das 19. Jahrhundert mit den Folgerevolutionen von 1830 und 1848 sowie den in rascher Abfolge wechselnden Staats- und Regierungsformen, das 20. Jahrhundert mit den beiden Weltkriegen und weiteren konfliktären Auseinandersetzungen wie etwa dem Algerienkrieg⁷ und das 21. Jahrhundert mit der aktuellsten Herausforderungslage des globalen Terrors nicht gerade arm. Vor diesem vielgestaltig krisenhaften Hintergrund unruhiger Zeiten soll es im vorliegenden Tagungsband, der aus der Sektion 5 „Figuren der Französischen Revolution im nationalen Gedächtnis Frankreichs“

⁶ Vgl. Martin Nadeau, „Chansons, vaudevilles et ariettes durant la Révolution“, *Revue d'Histoire du Théâtre* 4 (2005), 373–85 und Dietmar Rieger, „L'étendard de la guerre est déployé: Zum militanten Chanson in der Französischen Revolution“ in *Nichts als Krieg und Streit? Krieg und Frieden im Lied*, hrsg. von Misia Sophia Doms, Bea Klüsener und Richard Nate (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017), 59–88. Auch in Kanada werden die Ereignisse im ‚Mutterland‘ Frankreich besonders aufmerksam kommunikativ erinnert, vgl. C. Rouben, „La Révolution française dans la presse canadienne de 1789 à 1793“, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 263 (1989), 323–9.

⁷ Exemplarisch ist hier etwa das Theaterstück *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau* des Algeriers Kateb Yacine zu erwähnen, das die *Terreur* vor dem Hintergrund der französischen Kolonialgeschichte (neu) verhandelt. Vgl. Pascale Pellerin, „Robespierre, l'image positive d'un terroriste chez Kateb Yacine“, *Études théâtrales* 59 (2014), 187–97.

des 11. Kongresses der Frankoromanisten zum Thema „Krieg und Frieden“ hervorgegangen ist, um die Beschäftigung mit der Französischen Revolution gehen. Besondere Aufmerksamkeit gilt der revolutionären Vergangenheitsbewältigung insbesondere der blutigen Phase von 1793/94 in ihren diversen Ausprägungen vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Revolution und Erinnerung

Wie aus dem Vorausgegangenen klar hervorgeht, wohnt der Französischen Revolution ein enormes erinnerungskulturelles Potential inne. Die Vielzahl und Ambivalenzen der in einer relativ kurzen Zeitspanne sich immer weiter beschleunigenden Ereignisse schaffen eine breite, polyvalente Basis hinsichtlich der Erinnerungsinhalte: von den bürgerlich-elitär dominierten Anfängen 1789/90 (mit Konstitution des Dritten Standes zur Nationalversammlung, Ballhauschwur, Erklärung der Menschenrechte und Abschaffung des Erb- adels) und dem gewaltsamen Aufbegehren von Stadt- und Landbevölkerung (dem Sturm auf die Bastille, dem Marsch der Pariser Marktweiber nach Versailles und den regionalen Aufständen während der *Grande Peur*) über die zunehmende Radikalisierung ab dem gescheiterten Fluchtversuch des Königs in der *Nuit de Varennes* im Juni 1791 (dem Blutbad auf dem Marsfeld,⁸ dem Sturm auf die Tuilerien⁹ und den Septembermorden¹⁰), bis zur finalen Phase nach Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793, der Vorbereitung und Etablierung der *Terreur* (durch Schaffung des Revolutionstribunals und Berufung des Wohlfahrtsausschusses) und schließlich der Exekution der führenden Revolutionäre selbst (der Ermordung des radikal-jakobinischen Jean Paul Marat durch die Girondistin Charlotte Corday, den Guillotinerungen Georges Dantons und Maximilien de Robespierres).

Die erinnerungskulturwissenschaftliche Forschung vermag die von der Nachwelt rezipierten Ereignisse um und nach 1789 in den ihr beigemessenen Bedeutungen und den sich mit der Zeit verändernden Beurteilungen in prägnanter Weise herauszuarbeiten, wie mittels dreier gedächtnistheoretischer

⁸ Als eine aufgebrachte Menge von um die 5.000 Handwerkern und Arbeitern infolge der Ereignisse von Varennes die Bestrafung des Königs fordert, wird sie von der Nationalgarde blutig niedergeschlagen.

⁹ Bei der gewaltsamen Amtsenthebung des Königs im August 1792 kommen während des von den Sansculotten verantworteten Massakers mehr als 1.000 Schweizer Gardisten um.

¹⁰ Von Marat und Danton zur Sicherung der jakobinischen Mehrheit im Nationalkonvent organisiert, verlieren bei den Massenmorden insbesondere an Geistlichen vom 02. bis 06. September 1792 über 1.100 Menschen ihr Leben.

Schlaglichter auf den revolutionären Gegenstand konkretisiert werden kann. Der französische Historiker Pierre Nora entwickelt zusammen mit seiner Theorie der *lieux de mémoire*, der Erinnerungsorte, an denen sich das kollektive Gedächtnis einer sozialen Gemeinschaft kristallisiert,¹¹ erstens die Vorstellung, nach der die Erinnerungstätigkeit, wie wir sie heutzutage kennen und praktizieren, überhaupt erst mit dem fundamentalen gesellschaftlichen Bruch mit der Vergangenheit, den die Französische Revolution beschreibt, in Gang gesetzt worden ist, wobei Nora diesen Umstand negativ beurteilt. Es sind die massiven Umwälzungen auf allen sozialen Ebenen, die durch Demokratisierung und Massifizierung einen eben unebrochenen Blick auf die Geschichte und den Weg zurück zu einem gelebten Gedächtnis verhindern. Noras am Ausgang des 20. Jahrhunderts bestimmte Erinnerungsorte speisen sich ganz entscheidend – und dies belegen bereits die Titel seiner Einzelbände „La République“, „La Nation“, „Les France“ – aus den ideellen Errungenschaften der Französischen Revolution.¹² Zweitens liefert die Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann mit den vier von ihr unterschiedenen Modellen für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit¹³ geeignete Instrumentarien auch für eine rezeptive Analyse hinsichtlich der Revolution aus einem diachronen Blickwinkel. Mit Assmanns dialogischem Vergessen, Vergangenheitsbewahrung, Vergangenheitsbewältigung und dialogischem Erinnern lassen sich so verschiedene Entwicklungsetappen der offiziellen französischen Revolutionsbeschäftigung – von restaurativen bis demokratischen Phasen – präzise(r) bestimmen: Exemplarisch etwa vom 100. Jahrestag der Revolution ausgehend, können die Bemühungen von führender politischer Seite, die Revolution 1889 im Zuge der Konsolidierung der Dritten Republik (wieder) positiver zu erinnern, als vergangenheitsbewahrend eingestuft werden, während sich am Widerstand der Kirche, durch den die

¹¹ Vgl. Pierre Nora, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux“ in: *Les lieux de mémoire*. Bd. 1: *La République*, hrsg. von Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1984), 23–43.

¹² Einen erinnerungskulturellen Fokus auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts legt etwa der vor allem historiographisch orientierte Sammelband des Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques (Clermont-Ferrand) und des Instituto Italiano per gli Studi Filosofici (Neapel) an. Vgl. eingehend *Un Lieu de Mémoire Romantique. La Révolution de 1789*, hrsg. von Simone Bernard-Griffiths und Antonio Gargano (Neapel: Vivarium, 1993).

¹³ Vgl. Aleida Assmann, „Vier Modelle für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit“ in: dies.: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention* (München: C.H. Beck, 2013), 180–203.

Fête du Centenaire viel eher zu einer *Bataille* gerät,¹⁴ dialogische – wenn auch noch nicht wechselseitig anerkennende – Tendenzen des Erinnerns ablesen lassen. Das kulturwissenschaftliche Kollektiv des Gießener Sonderforschungsbereichs Erinnerungskulturen schafft schließlich drittens mit seinem von der Pluralität und Diversität kultureller Erinnerung ausgehenden Konzept¹⁵ die Grundlagen für eine auch synchrone Untersuchung gebrochener / konkurrierender / divergierender Revolutionserinnerung.¹⁶ Mit diesem Konzept können etwa die zeitgleichen, diametralen Deutungen des revolutionären Geschehens innerhalb der Historiographie des 19. Jahrhunderts – die optimistischen Versionen bei Lamartine (*Histoire des girondins*) und Michelet (*Histoire de la Révolution*), die pessimistischen Geschichtsauslegungen bei Tocqueville (*L'Ancien Régime et la Révolution*) und Taine (*Les origines de la France contemporaine*)¹⁷ –, aber auch die Ablösungsprozesse in der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts – von einer sozialistischen zu einer strukturgegeschichtlichen Interpretation¹⁸ – in einen größeren, spannungsreichen Zusammenhang gestellt werden.

¹⁴ Vgl. ausführlich Marc Angenot, *Le Centenaire de la révolution 1889* (Paris: La Documentation Française 1989).

¹⁵ Vgl. Astrid Erll, „Erinnerungskulturen: Das Konzept des Gießener Sonderforschungsbereichs 434“ in: dies.: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. 2. Auflage (Stuttgart: Metzler, 2011), 36–9.

¹⁶ Auch die starken Pole im kommunikativen Gedächtnis der Revolutionszeit selbst, d.h. die zeitgeschichtlichen Äußerungen der Miterlebenden – Befürwortern wie Condorcet, der den Fortschritt feiert (*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*), und Gegnern wie dem Abbé Barruel, dem Erfinder der Komplott-Theorie (*Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme*), – sind damit klar einordbar. Eine kritische Einordnung der Komplott-Theorie liefert Amos Hofman, „Opinion, Illusion, and the Illusion of Opinion: Baruel's Theory of Conspiracy“, *Eighteenth-Century Studies* 27 (1993), 27–60.

¹⁷ Während Lamartine den Fortschritt religiös begründet, gilt für Michelet als Volk als ‚Motor der Geschichte‘. Tocqueville deutet die Revolution nicht als Bruch, sondern als Fortsetzung früherer, im *Ancien Régime* einsetzender Entwicklungen und spricht ihr damit den epochalen Charakter ab, wohingegen Taine das Volk als Anarchie-Bringer definiert und 1789 an den Anfang der folgenden Revolutionskatastrophen setzt. Vgl. grundlegend und weiterführend Peter Stadler, *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich. 1789–1871* (Zürich: Berichthaus, 1958).

¹⁸ Unter Alphonse Aulard, dem erstem Lehrstuhlinhaber (ab 1886) für Revolutionsgeschichte an der Sorbonne, und seinen Nachfolgern (Albert Mathiez, Georges Lefebvre und Albert Soboul) gewinnt die sozialistische Sichtweise der ‚Revolution als Block‘. Ab den 1960er Jahren dominiert die strukturgegeschichtliche Interpretation mit François Furet als einem führenden Vertreter (der drei Revolutionsstränge unterscheidet) zunehmend an Be-

Die neuere literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung hat insbesondere im Umfeld der Zweihundertjahrfeier eine Reihe von Tagungsbänden und Monographien hervorgebracht und auf diese Weise entscheidend zur Revolutionserinnerung und -diskussion beigetragen. Dabei sind ab ca. 1990 grundsätzlich drei unterschiedliche Herangehensweisen – die historisierende, die gattungsmäßige und die figurale – voneinander zu differenzieren: Einen zeitlich einordnenden Ansatz verfolgt etwa das Sammelwerk *Révolutions au XIX^e siècle*, das einerseits Identitätsproblematiken, andererseits Fragen des Umgangs mit der revolutionären Gewalt aufwirft.¹⁹ Die beiden Bände *La légende de la Révolution au XX^e siècle* und *La Révolution française et le monde aujourd'hui* fokussieren in temporaler Hinsicht 20. Jahrhundert und Gegenwart und öffnen ihren Blick über die literarische Auseinandersetzung hinaus auch auf neue Medien, insbesondere den Film.²⁰ Das jeweilige Genre setzen unter anderem die Monographie *Raconter la Révolution* und der Herausgeberband *Les Romans de la Révolution. 1790–1912* mit Konzentration auf die Erzählliteratur ins Zentrum, wobei erstere mit der unmittelbaren (post-)revolutionären Phase einen engen zeitlichen Rahmen, letzterer dagegen eine eher weitschweifige diachrone Perspektive anlegt.²¹ Mit dramatischen Bearbeitungen setzt sich wiederum der Sammelband *La Révolution mise en scène* auseinander – hier liegt der Akzent nicht allein auf der Französischen Revolution und ihrer produktiven Rezeption, sondern der Band setzt diese auch in Beziehung zum einen zur russischen Oktoberrevolution und zum anderen zu (ästhetischen) Theaterrevolutionen.²² Und schließlich regen auch Akteure der Revolution – (herausragende) Einzelfiguren und -gruppen – spezielle(re)

deutung. Vgl. die Kapitel „Alphonse Aulard: Recollecting the French Revolution“, „Georges Lefebvre: Remodeling the Memory of the French Revolution“ und „François Furet: Deconstructing Revolutionary Discourse“ (133–46) in Patrick Hutton: *History as an art of memory* (Hanover: University Press of New England, 1993).

¹⁹ Vgl. François Marotin, *Révolutions au XIX^e siècle. Violence et identité* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011).

²⁰ gl. *La Légende de la Révolution au XX^e siècle. De Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, hrsg. von Jean-Claude Bonnet und Philippe Roger (Paris: Flammarion, 1988) und Martial Poirson: *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui. Mythologies contemporaines* (Paris: Classiques Garnier, 2014).

²¹ Vgl. Regina Bochenek-Franczakowa, *Raconter la Révolution* (Louvain: Éditions Peeters, 2011) und *Les Romans de la Révolution. 1790–1912*, hrsg. von Aude Déruelle und Jean-Marie Roulin (Paris: Colin, 2015).

²² Vgl. *La Révolution mise en scène*, hrsg. von Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page und Cécile Vaissié (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012).

Forschungsarbeiten an, wie beispielsweise die Marat-Mörderin oder die Konterrevolutionäre in der Provinz mit den Monographien *Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin* und *Le chouan romanesque*.²³ Die Emblemfigur der Schreckensherrschaft, Maximilien de Robespierre, hat seinerseits zu einem Tagungsband, *Images de Robespierre*, angeregt, in dem der Wandel der Figur in den verschiedenen Textsorten untersucht wird.²⁴ An diese zeitlichen, generischen und figuralen Ansätze knüpft der vorliegende Sammelband an, geht aber gleichzeitig insofern über diese hinaus, als die einzelnen Beiträge – in impliziter oder expliziter Form – gezielt das abwechslungsreiche Erinnern im Hinblick auf das Revolutionsgeschehen vor dem Hintergrund der diversen Kriegs- und Krisenkontexte vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart diskutieren.

Vorstellung der Beiträge

Die vierzehn versammelten Beiträge folgen einer chronologischen Reihenfolge und sind in fünf Rubriken untergliedert. Die erste Rubrik umfasst noch die Endphase der Revolution und die ersten post-revolutionären Jahre bis 1815, der beginnenden Restaurationszeit.

STEPHANIE WODIANKA stellt in ihrem Beitrag das Stück *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* aus der Figaro-Trilogie von Beaumarchais als Dokument der prä-, menter- und postrevolutionären Geschichte vor. Sie präsentiert den Text als Erinnerungsstück, welches sowohl die Gegenwart der Vergangenheit, deren Bewertung und deren Wendungspotentiale in Zukunft reflektiert. Im zweiten Beitrag stellt IVANA LOHREY das *Dictionnaire des girouettes* als in aufklärerischer Tradition stehende Gedächtnisgattung vor, die sich – schon im Titel – den Unbeständigkeiten der politisch bewegten, post-revolutionären Zeit widmet. Wie Lohrey am Beispiel ausgewählter im Werk verewigter ‚wendiger‘ Akteure der Revolution zeigen kann, kreist die Unternehmung zwischen humoristischer und ernster Behandlung, kurzweiliger Darstellung und tiefsinniger Argumentation, die das *Dictionnaire* in der Zusammenschau zu einem wertvollen historischen Zeugnis über die Revolutionsdeutung aus relativer zeitlicher Nähe machen.

²³ Vgl. Arnd Beise, *Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin* (Marburg: Hitzeroth, 1992) und Claudie Bernard, *Le chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo* (Paris: Presses Universitaires de France, 1989).

²⁴ Vgl. Jean Ehrard, *Images de Robespierre. Actes du colloque international de Naples, 27–29 septembre 1993* (Neapel: Vivarium, 1996).

Die zweite Rubrik, welche die revolutionäre Beschäftigung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – schwerpunktmäßig zwischen Julimonarchie und Zweitem Kaiserreich – abdeckt, wird eröffnet von PEGGY FISCHER, die eine genderorientierte Lesart auf deutsche Charlotte Corday-Dramen und -Romane anlegt. Indem sie die beiden Konzepte von Geschlecht und Risiko theoretisch und historisch miteinander in Beziehung setzt, kann sie herausarbeiten, wie die Marat-Attentäterin weibliche Rollenentwürfe hinter sich lässt und durch Mordplan und -tat in eine vollends männlich dominierte Sphäre eindringt. Im nächsten Beitrag widmet sich DIETMAR RIEGER der literarischen Revolutionserinnerung um 1830 durch den Befürworter der Juli-Monarchie Étienne de Jouy. Anhand von *Le Centenaire*, einem aus narrativen und dramatischen Teilen bestehenden ‚Textzwitter‘ zeichnet Rieger die seit Abschaffung der Monarchie schnell wechselnden Regierungsformen im Wandel der Bewertungen durch die über die Jahre alternde Hauptfigur nach. JULIUS GOLDMANN fokussiert die diachrone Erinnerungsentwicklung hinsichtlich der Ermordung Jean Paul Marats in literarischen und bildkünstlerischen Zeugnissen bis zur Jahrhundertmitte. Dabei stellt er insbesondere die radikalen Deutungswechsel in Bezug auf Charlotte Corday und ihr Opfer heraus, die entscheidend von der politisch-ideologischen Lage abhängen. Die Rubrik schließt mit einem Beitrag von HÉLÈNE FAU, die sich mit der Figur des Phantoms, des geisterhaften Wiedergängers, in der Literatur vor dem Hintergrund traumatischer Verarbeitung im phantastisch-schauerlichen Genre auseinandersetzt. Am Beispiel von Alexandre Dumas’ *La Femme au collier de velours* und anderen narrativen Werken legt sie die therapeutische Funktion dieser literarischen Figur offen.

In der dritten Rubrik steht die erinnerte Revolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Zweitem Kaiserreich und Pariser Kommune im Zentrum. LENA SCHÖNWÄLDER widmet sich in ihrem Aufsatz der Faszination des Schreckens am Beispiel des Romans *Le Chevalier des Touches* von Barbey d’Aurevilly, der eine Episode der Geschichte der Chouannerie um den Konterrevolutionär Jacques Destouches in den Fokus rückt, dabei aber die Erinnerungsfunktion des Textes mehrfach hinterfragt. FLORIAN NEUMANN untersucht wie die Guerre de Vendée in Victor Hugos Roman *Quatrevingt-treize* zur Auseinandersetzung mit der Erinnerung an die Schreckensherrschaft avanciert. AUDE DÉRUELLE schließlich nimmt einen Romanvergleich zwischen George Sands *Nanon* und Victor Hugos *Quatre-vingt-treize* vor. In Anbetracht des zeitlichen Kontexts der Pariser Kommune liest sie beide Werke nicht nur als historische, sondern auch als politische Romane, indem sie

zeitaktuelle Bezüge und zeitgenössische Revolutionsdeutungen, etwa von Hippolyte Taine, in beiden Texten aufdeckt.

Die vierte Rubrik richtet den Blick auf die Revolutionsbeschäftigung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wobei besonders die Zwischenkriegszeit im Mittelpunkt steht. EVA-TABEA MEINEKE fokussiert die Französische Revolution in der Narrativik des Surrealismus und zeigt auf, wie die Bedeutung der Französischen Revolution für die surrealistische Ästhetik zu denken ist. ANNA ISABELL WÖRSDÖRFER analysiert die Erinnerungsfunktion zweier Dramen über die Schreckensherrschaft am Vorabend des Zweiten Weltkriegs: *Charlotte Corday* von Pierre Drieu la Rochelle und *Robespierre* von Romain Rolland als ideologisch komplementäre Repräsentationen zweier einander diametral gegenüberstehender Kulturen des Erinnerns.

Die fünfte und letzte Rubrik umfasst künstlerische Auseinandersetzungen mit der Revolution ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf der Gegenwart. ALENA STROHMAIER untersucht am Beispiel neuerer filmischer Umsetzungen, wie die französische Königin Marie-Antoinette in Spielfilmen als verschwenderische, in Langeweile und Luxus versinkende apolitische junge Frau inszeniert wird und wie diese Film-/historische Konstruktion zu dem Bild beiträgt, das bis heute von der französischen Königin existiert. Das Verhältnis von Geschichte und Film wird in einer kritischen Auseinandersetzung mit Fragen nach kollektiver Erinnerung diskutiert. Im nächsten Beitrag nimmt KIRSTEN VON HAGEN Fred Vargas' Kriminalroman *Temps Glaciaires* in den Blick, an dem sie zunächst die (impliziten) revolutionären Reminiszenzen des Mordsettings – den an Marats Ende gemahnenden Tod in der Badewanne, die Atmosphäre des Überwachens – herausarbeitet. Besonderen Analysefokus legt sie außerdem auf die Interaktion unterschiedlicher Erinnerungsmedien und -formen, die von den individuellen, diametral entgegengesetzten Fähigkeiten des Ermittlerduos Adamsberg / Danglard bis zur offiziell gestifteten Erinnerungskultur in Bezug auf die Französische Revolution reichen. JULIEN BOBINEAU untersucht abschließend die geschichtspolitische Strategie des französischen Themenparks Puy du Fou in Les Espesse in der französischen Vendée und diskutiert, inwiefern dieser als „lieu de mémoire“ nach Nora klassifiziert werden kann.

Port Royal und die Bastille: „La Mère coupable“ von Beaumarchais

Stephanie Wodianka (Rostock)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Artikel argumentiert für die These, dass Beaumarchais in „La Mère coupable“ theologische Streitpositionen des 17. Jahrhunderts aufruft, um die Französische Revolution bzw. den erinnerungskulturellen Umgang mit der Französischen Revolution zu thematisieren. Der sog. Gnadenstreit und die Bußpraxis von Port Royal werden in seinem Drama thematisch unterlegt, die Isotopie von Schuld, Gewissen, Devotion und (Com)Passion sowie die rekurrente Rede vom Kloster unterlegen einen theologisch-religiösen Diskurs, den Beaumarchais säkularisierend und kollektivierend umdeutet und im Hinblick auf die revolutionär-zeitgenössischen Verhältnisse aktualisiert. Vor diesem Hintergrund wird „La Mère coupable“ lesbar als ein Plädoyer für eine zukunftsorientierte Revolutionserinnerung, die nur mittlere Helden kennt. Die scheinbare Ambivalenz und Unentschlossenheit des Stückes, die den Rezipienten seinen Figaro der vorangehenden Trilogieteile vermissen lässt, dokumentiert programmatisch die von Beaumarchais diagnostizierte Erinnerungskrise.

SCHLAGWÖRTER: Beaumarchais, Figaro, Port Royal, Jansenismus, Revolutionserinnerung, Schuld, Terreur, Erinnerungskrise

„L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable“¹ hat in der französischen Literaturwissenschaft deutlich weniger Aufmerksamkeit erfahren als die beiden vorangehenden Stücke der Figaro-Trilogie von Beaumarchais. Interessant ist dieses Drama für unsere hier verfolgten Erkenntnisinteressen, weil Beaumarchais' Trilogie ein Dokument der prä-, menter- und postrevolutionären Geschichte ist, und weil zwischen der ersten Aufführung 1792 der „Mère coupable“ und der letzten von ihm autorisierten Fassung des Stückes 1797 die Jahre der Terreur liegen. Und nicht zuletzt deshalb, weil Beaumarchais den letzten Teil seiner Trilogie als Erinnerungsstück ausweist: Die Gegenwart der Vergangenheit, deren Bewertung und deren Wendungspotentiale in Zukunft sind das Thema dieses „drame moral“.

¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La trilogie de Figaro / Beaumarchais. Introd. et notes de Gilbert Sigaux*, hrsg. von Gilbert Sigaux, (Paris: Gallimard, 1966).

1. Aktualisierung des „Tartuffe“: Schuld und Buße, Erbsünde und Gnade

„L'autre Tartuffe ou la Mère coupable“ verweist durch den Titel intertextuell zurück auf ein Stück Molières, das – obwohl es als Komödie gilt – in besonderer Weise als ‚Krisenstück‘ gedeutet wird: Mit Tartuffe hatte Molière eine Figur in den Fokus gestellt, die beinahe eine ganze Familie in die existentielle Krise stürzt, und für den Komödiendichter wurde der Konflikt um die Zensur des Stückes ebenfalls zur Krisenerfahrung. Der mächtige Gegenwind, der die wiederholte Überarbeitung des Stückes bis zur Aufführung notwendig machte,² spricht dafür, dass Molière mit seiner Zeichnung des mächtigen Scheindevoten nah an der gesellschaftlichen Realität orientiert war und einen Nerv der Zeit getroffen hatte: Die gerade noch durch den absolutistischen *deus ex machina* abgewendete Familien-Krise steht für eine von Molière durch die Komödie kritisierte gesellschaftliche Krise, für die, wie Francois Rey gezeigt hat, das antimonarchistische Port Royal und der Jansenismus verantwortlich gemacht werden.³

Über „Tartuffe“ rekurriert Beaumarchais in „La Mère coupable“ jedoch nicht nur auf anti-royalistische, sondern auch auf theologisch-moralische Positionen, für die Port Royal und der Jansenismus stehen: als Konzeptfabrik von Schuld, Sünde und Gewissen.⁴ Beaumarchais hatte mit Religion und Gewissen recht wenig zu tun (auch wenn sein illustrier Lebenslauf dazu Anlass gegeben hätte),⁵ sein Stück aber unter Umständen umso mehr. In „La Mère coupable“ liegen Port Royal und die Bastille gar nicht so weit voneinander ent-

² Der heute vorliegende Text von Molières „Tartuffe“ ist Ergebnis einer turbulenten Aufführungsgeschichte in den Etappen 1664, 1667 und 1669. Molière, *Le tartuffe ou l'impositeur: comédie / Molière Ed. présentée, annotée et comm. par Gérard Ferreyrolles*, hrsg. von Gérard Ferreyrolles, (Paris: Librairie Larousse, 1990).

³ François Rey/ Jean Lacouture, *Molière et le Roi. L'affaire Tartuffe*, (Paris: Éditions du Seuil, 2007) und Molière, *Oeuvres complètes*, Édition dirigée par Georges Forestier: Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 2010). Zur durch den Gnadenstreit ausgelösten veritablen Staatskrise und die Deutung von Molières „Tartuffe“ in diesem Sinne s. dem Aufsatz von Robert Kopp, „Molière, l'Église et le roi“, in *Revue des deux mondes*, hrsg. von Thierry Moulouguet, Numéro 201009, 166–9 (Paris: Société de la Revue des Deux Mondes, 01.09.2010), 167: « Ce qui préoccupe Louis XIV en ce printemps 1664, ce n'est pas une imaginaire ‚cabale des dévots‘, mais la plus grave crise que l'Église a connue depuis le schisme protestant: la crise du jansénisme. »

⁴ Art. „Port Royal“ in *Dictionnaire de spiritualité*, hrsg. v. M.Viller und André Rayez (Paris: Beauchesnes 1939–1995), Bd. 12, Spalte 1931.

⁵ S. dazu brillant und unterhaltsam die Ausführungen in Erich Köhler, *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*, hrsg. von Dietmar Rieger, Bd. 5,2. Aufklärung II. - 2. Aufl. (Stuttgart: Kohlhammer, 2006), 155–72.

fernt. Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, den intertextuellen Krisen-Potentialen von „La Mère coupable“ nachzugehen und dabei insbesondere den latenten theologisch-moralistischen Diskurs zu erhellen. Ich möchte „La Mère coupable“ auf der Folie des religiösen Subdiskurses von Port Royal und Jansenismus lesen, diese intertextuelle (d.h. in Molières Tartuffe), vor allem aber in Beaumarchais' Stück selbst angelegte Ebene freilegen und in ihrem Potential für Revolutionsthematisierung in „La Mère coupable“ untersuchen.

Dass Molières scheinheiliger devoter „Tartuffe“ als Repräsentant der mit dem königlichen Hof zunehmend in Konflikt stehenden antiroyalistischen Port Royalisten und Jansenisten gedeutet werden kann, sahen schon die Zeitgenossen des umstrittenen Stücks. Molière hatte dabei vor die Scheinfrömmigkeit, den intriganten Egoismus und die Doppelmoral Tartuffes in den Vordergrund gestellt, die im Stück nur durch einen Eingriff des Königs als *deus ex machina* gebändigt werden können. Beaumarchais benutzt zwar überdeutlich Molières Tartuffe als intertextuelle Referenz, akzentuiert dabei aber andere Charakteristika und theologische Streitpositionen von Port Royal und Jansenisten – nämlich solche, die sich eignen, die Französische Revolution bzw. den erinnerungskulturellen Umgang mit der Französischen Revolution zu thematisieren. Beaumarchais akzentuiert – so meine These – erstens den maßgeblich von Port-Royal-Theologen wie Saint Cyran und von Cornelius Jansen mit den Jesuiten geführten Gnadenstreit.⁶ Hier ging es um die Frage der durch die Erbsünde grundsätzlich eingeschränkten Willensfreiheit des Menschen bzw. um die, so die Position von Jansen im Unterschied zu den Jesuiten, absolute erbsündlich bedingte Abhängigkeit des Menschen von der göttlichen Gnade, die auch die Bußsakramente der Kirche nicht tilgen können – ein Streit, der Kirche und Land gleichermaßen spaltete. Zweitens akzentuiert Beaumarchais bei seiner über Tartuffe verlaufenden Assoziation der Compagnie du Saint Sacrement auf den Reformprozess des Klosters Port Royal,⁷ der vor allem monastische Askese und Buße in den Vordergrund stellte. Reue, Contrition, das *Pleurer*, das innerlich-zerknirschte *déchirement* in Anbetracht der eigenen bereuten Sünden, war fester Bestandteil täglicher Frömmigkeitsübungen unter geistlicher Anleitung eines sog. *directeur spirituel*, der – im Unterschied zu den als zu weich geltenden jesuitischen Beichtvätern – für ausreichende Härte im Umgang der Betrachtenden mit sich selbst zu sorgen hatte. Die sich vom Titel an durch das gesamte Stück und das Vorwort von 1797 ziehende Isotopie von Schuld, Gewissen, Devotion

⁶ Art. „Jansénisme“ in *Dictionnaire de spiritualité*, Bd. 8, Spalte 102.

⁷ Art. „Port Royal“ in *Dictionnaire de spiritualité*, Bd. 12, Spalte 1931.

und (Com)Passion,⁸ aber auch die vor allem im vierten Akt rekurrente Rede vom Kloster (IV, 3; IV, 18) unterlegt einen theologisch-religiösen Diskurs, den Beaumarchais säkularisierend benutzt und im Hinblick auf die revolutionärzeitgenössischen Verhältnisse aktualisiert.

2. Zur Erinnerung: die Figaro-Trilogie

Doch in welche Handlungskontexte bindet Beaumarchais diese Bezugnahmen auf Port Royal und Jansenismus ein? Zur Erinnerung: „La Mère coupable“ erzählt als dritter Teil der Dramentrilogie⁹ die Geschichte von jenem Diener Figaro weiter, der im ersten Stück, „Le Barbier de Séville“ (1775), so dynamisch und multibegabt das Interesse seines Herrn Comte Almaviva unterstützt hatte, die appetitliche Rosine aus den Fängen ihres aufklärungsresistenten Vormunds Bartholo zu befreien und glücklich zu heiraten. Dieser Figaro hatte zwar alle Voraussetzungen, aber gar keine Zeit, sich um eigene Liebes-Interessen zu kümmern. Er dient zwar selbstverständlich den Interessen seines früheren Dienstherrn Almaviva, doch durch seine multiplen Kompetenzen, durch seinen Ideenreichtum, seine Eloquenz und durch seine selbstbewusste Dynamik steht er in diesem ersten Stück mit Graf Almaviva mindestens auf Augenhöhe. Graf Almaviva erscheint – besonders augenscheinlich schon in den ersten Szenen des Stückes – als sympathischer Kumpel.¹⁰ Erst im zweiten Stück, in „La Folle journée ou Le Mariage de Figaro“ (1784), wird Figaros eigenes Heiratsinteresse dominant und titelgebend. Figaro gelingt es im Verein mit der mittlerweile als frustrierte Ehefrau agierenden Rosine und seiner Verlobten Suzanne, den Grafen Almaviva von seinem Plan abzubringen, angesichts der attraktiven Braut sein *ius primae noctis* wieder geltend zu machen. Figaro ist zwar weiterhin der dynamische Motor des Stückes, sein Verhältnis zum Grafen hat sich durch den Interessenkonflikt jedoch deutlich abgekühlt und ist nicht mehr mit einem scheinbar auf Augenhöhe stehenden Kumpel-Verhältnis des „Barbier de Séville“ zu vergleichen.

⁸ S. im Vorwort der Ausgabe von 1796 unter dem Titel „Un mot sur La Mère coupable“ die Semantik der religiösen Gewissenserforschung, die durch *peines intérieures, profond, touchant, fautes, juger, larmes, douleurs, compassion, tourmenter, probité* konstituiert wird.

⁹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La trilogie de Figaro / Beaumarchais. Introd. et notes de Gilbert Sigaux*, hrsg. von Gilbert Sigaux, (Paris: Gallimard, 1966).

¹⁰ Zum ansatzweisen vorrevolutionären Charakter von *La Mère coupable* sowie zum „entschieden revolutionären Aspekt“ des *Mariage de Figaro* s. Dietmar Rieger, „Figaros Wandlungen. Versuch einer ideologiekritischen Analyse von Beaumarchais' Figaro-Almaviva-Trilogie“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1, Nr. 1 (1977): 77–106, hier 80–1 und 87–8.

Figaros vorrevolutionäres Selbstverständnis ist gewachsen, der aristokratische Gegenwind hat sich zugleich verstärkt. Währenddessen hat sich das Paarverhältnis zwischen Comte und Comtesse von turtelnder Verliebtheit in Richtung ehelicher Resignation gewandelt. Die Tendenz zu adeligem Privilegsbewusstsein scheint in „La Folle journée ou Le mariage de Figaro“ mehr domestiziert als geheilt.

Dass die konjugale Frostigkeit des Grafenpaares sogar zu Seitensprüngen der beiden Vermählten geführt hatte, kommt jedoch erst im dritten Teil der Trilogie heraus: „L'autre Tartuffe ou La Mère coupable“ – entstanden 1791, uraufgeführt 1792, mit größerem Erfolg wiederaufgeführt und mit neuem Vorwort publiziert 1797. Die Familienstimmung des Stückes ist mit Beginn der 1. Szene düster, auch ohne Zutun des intriganten ‚neuen‘ Tartuffe Bégearss ist die Welt der Almavivas in Unordnung.¹¹ Trauer bestimmt die Szenerie, die Trauerrituale am Namenstag des verstorbenen erstgeborenen Sohnes weisen eher auf nicht heilende Herzenswunden der Erinnerung hin,¹² als zur Vernarbung beizutragen, und eine allgemeine Zerrissenheit („déchirement“) der Familie lastet durch die geahnt-gewussten, unausgesprochenen Konfliktlagen auf den Gemütern: « les conséquences d'un désordre presque oublié viennent peser sur l'établissement », schreibt Beaumarchais im Vorwort von 1797 – nach der Erfahrung der Terreur. Die Familie Almaviva wird lesbar als Metonymie der französischen Nation in ihrem post-revolutionären déchirement. Die erinnerungskulturelle Herausforderungslage ist das eben nur beinahe, nicht vollständig Vergessene, das einen Keil zwischen die Familie treibt. Der neue Tartuffe Bégearss zerreißt somit eigentlich nichts, sondern er setzt sich in die Spalte der Familie. Doch auch über die Familie hinaus ist nichts in Ordnung, im « pays remué de fond en comble » herrscht « désunion » (I, 2). Die uneheliche Tochter des Grafen, Florestine, lebt geschmackvollerweise als Zofe der Gräfin im Hause, und der uneheliche Sohn der Gräfin, Léon (vor 20 Jahren gezeugt mit dem Pagen Chérubin während der dienstlichen Abwesenheit des Grafen – dieser ahnt, weiß aber nichts Genaueres), hat als Kuckucksei Sohnes-Status in der Grafenfamilie. Natürlich verlieben sich ausgerechnet

¹¹ Anne Sancier-Chateau verweist in diesem Sinne auf das scheinbar umgekehrte Kräfteverhältnis im letzten Teil der Trilogie. Anne Sancier-Château, „Quand insérer c'est fondre. Reflexions sur un drame de Beaumarchais“, in *Les genres insérés dans le théâtre*, hrsg. von Violaine Géraud (Paris: Université Jean Moulin-Lyon 3, 1998), 93–107, hier 98.

¹² Rieger deutet den verstorbenen Erstgeborenen der Gräfin als symbolisches Opfer: Der vorrevolutionäre Libertin, der von der Spielleidenschaft besessen und im aristokratischen Duell final unterlegen war, ist „Symbol der Vergangenheit; er überlebt nicht in die Gegenwart hinein“, Rieger, „Figaros Wandlungen“, 101.

die beiden unehelich gezeugten Kinder Florestine und Léon ineinander und wollen heiraten (sie wissen ja zunächst nichts über die Komplexität der Familienverhältnisse), und alles wäre gut, wenn nicht der intrigante Tartuffe des Stückes, Bégearss, aufgrund eigener Interessen die Vergangenheit von Comte und Comtesse auf seine Weise und dabei die Wahrheit verzerrend ans Licht bringen würde: Er sorgt dafür, dass der Comte den damaligen, die Verhältnisse entlarvenden Briefwechsel seiner Gattin mit dem Kindsvater Chérubin zu lesen bekommt (II, 1), und macht das junge verliebte Paar der unehelichen Kinder glauben, als Geschwister miteinander verwandt zu sein (II, 12 und 13), um selbst als Bräutigam der darüber sehr unglücklichen Florestine zu werden und das Kuckucksei Léon aus der Familie zu entfernen. Als die Comtesse ihren Gatten dazu bewegen will, ihren (verheimlicht unehelichen) Sohn Léon nicht wie auf Anraten von Bégearss geplant an die Front zu schicken, wird sie mit dem ungeahnten Wissensstand ihres Mannes über die biologischen Verhältnisse konfrontiert und erlebt einen psychisch-physischen Zusammenbruch (IV, 8), der an späterer Stelle dieses Beitrages noch zum Gespräch kommen wird. Am Ende fliegt Bégearss – dank Figaro – als Intrigant auf, der uneheliche Sohn und die uneheliche Tochter dürfen heiraten, der Graf schließt die beiden in die Arme und freut sich mit seiner Gattin darüber, dass die Familie allen Gefahren entronnen ist. Das letzte Wort hat Figaro. Er lehnt die vom Graf angebotene Bezahlung für seine Unterstützung des guten Ausgangs ab und gibt sich lieber mit der Zusage zufrieden, bis zu seinem Lebensende im Haus des Grafen¹³ bleiben zu dürfen: « Chacun a bien fait son devoir. Ne plaignons point quelques moments de trouble: on gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant. » (V, 8)

„La Mère coupable“ lässt uns als mit den beiden vorangehenden Stücken auf Revolution eingestimmte Zuschauer einigermaßen frustriert zurück: Was ist aus dem dynamischen, umtriebigen, vor Zukunftslust pulsierenden Figaro geworden, mögen wir uns bei aller Freude über die in Aussicht gestellte Hochzeit fragen. Zu einer Deutung dieses enttäuschenden Finales, aber auch weiterer Schlüsselpassagen des Stückes möchte ich gelangen, indem ich die von Beaumarchais gelegten Spuren zu port-royalistischen und jansenistischen Streitpositionen weiterverfolge: Der Thematisierung von Schuld und Gnade sowie von der Thematisierung der Grenzen der Buße und des Büßbaren, die sich leitmotivisch durch den letzten Teil der Figaro-Trilogie ziehen.

¹³ Dessen einziges Bekenntnis zur Revolution beschränkt sich darauf, seit Beginn des Stückes darauf zu bestehen, mit „Monsieur“ statt mit Monseigneur“ angesprochen zu werden (I, 2).

Auf sie zielt meine Interpretation von „La Mère coupable“, die zeigen soll, wie nahe Beaumarchais Devotionsdiskurs und Revolutionsdiskurs, Port Royal und Bastille zueinander rücken lässt.

3. Schuldfragen

Die Schuldfrage scheint auf den ersten Blick bereits durch den Titel geklärt: „La Mère coupable.“ Die Comtesse ist nach diesem Eindruck die Schuldige, was schon deshalb verwundert und irritiert, weil ja eigentlich Bégearss der intrigierende Tartuffe und somit der ‚Böse‘ es Stückes ist. Die titelgebende Schuldzuweisung an die Gräfin mag auch deshalb irritieren, weil diese nicht die einzige ist, die einen folgenreichen Seitensprung aus der Ehe begangen hat – Almaviva hat ebenfalls ein außereheliches Kind gezeugt: Florestine.¹⁴ Manche Interpreten erklären diese ‚Ungerechtigkeit‘ der Schuldzuschreibung auch mit einer Figurenrede des Grafen, der die Untreue der Frau als folgenschwerer wertet, weil diese die Unsicherheit aller Männer zur Folge habe, wirklich der Vater des angeblich gemeinsamen Kindes zu sein – er sieht den Mann in der potentiellen Opferrolle dessen, dem ein Kind zu Unrecht entzogen oder zu Unrecht untergeschoben werden kann, während die Mutter ihrer Mutterschaft stets sicher ist.¹⁵ Doch meiner Ansicht nach liegt die Ursache für die im Titel einseitig zugeschriebene Schuld der Mère anders und tiefer begründet. Erstens ist sie die Einzige (im Unterschied zu Almaviva),

¹⁴ Beaumarchais erklärt die Wahl des Titels (anstatt die Alternativen „L'Épouse infidèle“ oder „Les Époux coupables“ in seinem Vorwort von 1796 damit, dass diese die Aufmerksamkeit des Publikums durch die Notwendigkeit der Darstellung von Liebesintrigen, Eifersucht und Unordnung von der eigentlichen moralité des Stückes abgelenkt hätten. Stattdessen ermögliche der tatsächlich gewählte Titel eine Fokussierung der Folgen einer Schuld, die jenseits aller mittlerweile erloschenen Leidenschaften fortwirke. Diese Erklärung kann nur halb zufriedenstellen bzw. wirkt als Vorwand, bewirkt aber im Vorwort unbestritten eine Aufmerksamkeitslenkung hin zur Frage, um welche bzw. wessen Schuld es im Stück geht bzw. ob diese exklusive Schuldzuschreibung des Titels an die Mutter gerechtfertigt ist.

¹⁵ « Les misérables femmes, en se laissant séduire, ne savent guère les maux qu'elles appréhendent !... Elles vont, elles vont... les affronts s'accroissent... et le monde injuste et léger accuse un père qui se tait, qui dévore en secret ses peines !... On le taxe de dureté, pour les sentiments qu'il refuse au fruit d'un coupable adultère !... Nos désordres, à nous, ne leur enlèvent presque rien ; ne peuvent, du moins, leur ravir la certitude d'être mères, ce bien inestimable de la maternité ! tandis que leur moindre caprice, un goût, une étourderie légère, détruit dans l'homme le bonheur... le bonheur de toute sa vie, la sécurité d'être père. — Ah ! ce n'est point légèrement qu'on a donné tant d'importance à la fidélité des femmes ! Le bien, le mal de la société, sont attachés à leur conduite ; le paradis ou l'enfer des familles dépend à tout jamais de l'opinion qu'elles ont donnée d'elles. » (II, 1).

die ein tatsächliches Schuldgefühl angesichts ihrer außerehelichen Aktivitäten aufweist. Sie ist aber nicht nur punktuell schuldbewusst, sondern pflegt ihr Schuldbewusstsein als Habitus, sie übt sich beständig in einer « piété la plus sévère » (I, 6), und auch das Vorwort verweist auf ihren Dauerzustand im « pieux repentir ». Beaumarchais begründet die Schuld der Mère eigentlich gar nicht über den unehelichen Spross Léon, sondern durch Charakteristika, die diese als echte Port-Royalistin und Jansenistin profilieren und als solche moralisch schwach machen. Damit das niemand übersieht, hat Beaumarchais sie im Figurenverzeichnis charakterisiert als « d'une angélique piété » – und hat ihr damit zugleich den Vornamen der wohl berühmtesten jansenistischen Äbtissin von Port Royal, Angélique Arnaud, gegeben. Rosine alias Angélique ist eine (echte, nicht scheinheilige) Devote im Sinne der intensivierten Frömmigkeitspraxis von Port Royal, sie sieht in Bégearss ihren geistlichen Vertrauten im Sinne eines *directeur spirituel* (III, 2), und sie bereitet sich mit Gebet und Betrachtung auf das Gespräch mit ihrem Gatten vor,¹⁶ in dem sie ihn – auf Drängen ihres Sohnes Léon – davon überzeugen soll, diesen nicht an die Front zu schicken. Als der Comte ihr den Seitensprung vorhält, hält sie nicht etwa mit dem Vorwurf desgleichen dagegen, sondern flieht in ein schuldbekennendes Gespräch mit Gott, zerknirscht sich in Reue und ist bereit zu jeder Buße.¹⁷ Sie ist zwar sich selbst gegenüber in Gewissensdingen ‚hart‘, diese Härte macht sie jedoch zu ‚weich‘ und argumentationsunfähig, wenn es um die Verteidigung ihrer Interessen bzw. der ihres Sohnes gegen-

¹⁶ « La Comtesse : Vous allez voir, mon fils, si votre mère est faible en défendant vos intérêts ! Mais laissez-moi me recueillir, me préparer, par la prière, à cet important plaidoyer. [...] Ce moment me semble terrible comme le jugement dernier ! Mon sang est prêt à s'arrêter... O mon Dieu ! donnez-moi la force de frapper au cœur d'un époux ! (Plus bas.) Vous seul connaissez les motifs qui m'ont toujours fermé la bouche ! Ah ! s'il ne s'agissait du bonheur de mon fils, vous savez, ô mon Dieu, si j'oserais dire un seul mot pour moi ! Mais enfin, s'il est vrai qu'une faute pleurée vingt ans ait obtenu de vous un pardon généreux, comme un ami sage m'en assure : ô mon Dieu ! donnez-moi la force de frapper au cœur d'un époux ! » (IV, 12)

¹⁷ Bezeichnend sind ihre durch die knapp und unbarmherzig vorgetragene Vorwürfe des Comte unterbrochenen Stichtomythien, die in Zusammensetzung ein Bußgebet ergeben: « La Comtesse, priant, les mains jointes : Grand Dieu ! tu ne permets donc pas que le crime le plus caché demeure toujours impuni ! [...] Frappe, mon Dieu ! car je l'ai mérité ! [...] Accepte l'horreur que j'éprouve, en expiation de ma faute [...] O Dieu ! mon crime fut bien grand, s'il égala ma punition ! Que ta volonté s'accomplisse ! [...] Qui suis-je, pour m'y opposer, lorsque ton bras s'appesantit ? »

über dem Grafen geht,¹⁸ sie kippt bei zu befürchtendem Widerstand sofort wieder in selbsterniedrigende, übertriebene Buße und Reue. Sie ist zudem – wie man den Nonnen von Port Royal in besonderer Weise vorwarf – anfällig für vom rechten Weg der Betrachtungen abführende Imaginationen. Die Einbildungskraft war zwar im Rahmen meditativer Betrachtung dies- und jenseits von Port Royal ein fester Bestandteil gelingender Betrachtung, insbesondere bei Frauen kann sie aber auch – so wurde in Meditationstraktaten stets gewarnt – in Devianz abgleiten.¹⁹ Genau das glaubt Gräfin Almaviva an sich feststellen zu müssen, als sie im heimlich von Bégearss ausgetauschten Porträt am Armband nicht ihren Gatten, sondern ihren damaligen Geliebten und Vater Léons erkennt. Sie glaubt sich in der Hölle und hält das reale Bild für eine göttliche, visuelle Vorhaltung ihrer Sünde.²⁰ Sie steigert sich derart in diese Imagination hinein, dass sie sogar in einen negativ ekstatischen Zustand gerät, der in einer Ohnmacht endet (VIII, 13).²¹ Die Schuld der Mère in „La Mère coupable“ besteht also in ihrem übersteigerten Schuldbewusstsein, das sie hilflos und handlungsunfähig macht, die Interessen ihres Sohnes zu verteidigen. Ihr verfehelter individueller Umgang mit Erinnerung und Gedächtnis besteht im Schuld-obsessiven Verschweigen und Verdrängen, in zirkulären Gedächtnisritualen (wie Jahrestagen und Namenstagen Verstor-

¹⁸ Dabei hatte sie die besten Vorsätze und die Situation selbst als Bewährungsprobe ihrer Stärke gesehen, wie sie Léon ankündigt: « [...] je vais l'essayer devant vous. Vos reproches m'affligent presque autant que son injustice. Mais, pour que vous ne gêniez pas le bien que je dirai de vous, mettez-vous dans mon cabinet ; vous m'entendrez, de là, plaider une cause si juste ; vous n'accuserez plus une mère de manquer d'énergie, quand il faut défendre son fils ! »

¹⁹ Stephanie Wodianka, „Soldat und Honigbiene: zum Devianzpotential geistlicher Übung bei Lorenzo Scupoli und François de Sales“, in: *Kollision und Devianz: Diskursivierungen von Moral in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Anna Horatschek et al. (Berlin: de Gruyter Oldenbourg, 2015), 47–62.

²⁰ « Ciel ! que m'arrive-t-il ? Ah ! je perds la raison ! Ma conscience troublée fait naître des fantômes ! — Réprobation anticipée !... Je vois ce qui n'existe pas... Ce n'est plus vous ; c'est lui qui me fait signe de le suivre, d'aller le rejoindre au tombeau ! » (VIII, 13)

²¹ Trummeter untersucht in ihrer Monographie das literarische Potential der Ohnmacht – auch in Beaumarchais' „Le Barbier de Séville“, in dem Rosine eine fingierte Ohnmacht einsetzt. Die Ohnmacht der mittlerweile zur Gräfin avancierten Rosine in „La Mère coupable“, die von Trummeter nicht berücksichtigt wird, zeigt diese weniger als dominierende Manipulantin denn als Opfer ihrer ‚schuldhaft übertriebenen piété. Birgit Trummeter, *Die Ohnmacht. Inszenierungen eines Phänomens von Körperlichkeit in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, (Mannheim: Universität Mannheim, 1999), 193–201.

bener– s. I, 1), die symbolisch, aber nicht kommunikativ-argumentativ präsent werden.

Die Schuld des Grafen Almaviva besteht ebenfalls nicht im ehelichen Seitensprung, sondern Beaumarchais fokussiert auch hier statt der abseitigen Zeugung den vergangenheitsbewältigenden Umgang mit der Vergangenheit. Die Schuld des Grafen ist – nach Jahren des unausgesprochenen Vorwurfes – seine geradezu brutale Gnadenlosigkeit gegenüber seiner Gattin. Er prügelt verbal förmlich auf sie ein, er ist mitleidslos gegenüber ihrer sich selbst zerreißenen Reue, unbarmherzig pocht er auf ihrer Schuld und übersteigt jedes Maß der Anschuldigung, bis hin zum physisch-psychischen Kollaps der Gräfin.²² Almaviva lässt die Auseinandersetzung mit seiner Gattung zum verbalen Duell entgleisen: Die „Herzenschläge“ seiner Gattin – sie will „frapper au coeur d'un époux“ – lassen ihn zunächst kalt, doch dann holt er zu Gegenschlägen aus, die sich zu einem verbalen Faustkampf steigern und die Gräfin bis zum *knock out* zu Boden gehen lassen.²³ Während die Gräfin die Passion Christi und das Jüngste Gericht zugleich erlebt,²⁴ ist er frei von jeder mitmenschlichen *compassion*. Während seine Gattin um Gnade und Erlösung winselt, verweigert er jede Begnadigung, jede Lösung der Situation – er überschreitet jedes Maß, ist „hors de lui“, wie er dann selbst erkennt: „Le Comte, effrayé, ramasse le bracelet : J'ai passé la mesure... Elle se trouve mal... Ah ! Dieu ! Courons lui chercher du secours. (Il sort, il s'enfuit. Les convulsions de la douleur font glisser la Comtesse à terre.) (VIII, 13). Mit dieser Szene assoziiert Beaumarchais die berühmte Rede von Antoine Barnave in der Französischen Nationalversammlung vom 15.7.1791, in der dieser vor einer destruk-

²² Diese Szene kann auch im Sinne der berühmten Rede von Antoine Barnave (15.7.1791) gedeutet werden, der vor einer destruktiven Grenzüberschreitung der Revolution gewarnt hatte – und dafür auf der Guillotine mit dem Leben bezahlte: « Je place ici la véritable question. Allons-nous terminer la Révolution, allons-nous la recommencer ?... Un pas de plus serait un acte funeste et coupable ; un pas de plus dans la ligne de la liberté serait la destruction de la royauté ; un pas de plus dans la ligne de l'égalité, la destruction de la propriété. » (<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/barnave-15-juillet-17919>).

²³ S. seine entsprechenden Interjektionen „Ah“, „Ah! ...Ah!“ und seine dem Faustkampf ähnliche Körperhaltung „les mains sur le visage, avec un air de douleur“ (VIII, 17).

²⁴ « O ciel ! entre mes juges ! entre mon époux et mon fils ! Tout est connu... et criminelle envers tous deux... (Elle se jette à terre et se prosterne.) Vengez-vous l'un et l'autre ! il n'est plus de pardon pour moi ! (Avec horreur.) Mère coupable ! épouse indigne ! un instant nous a tous perdus. J'ai mis l'horreur dans ma famille ! J'allumai la guerre intestine entre le père et les enfants ! Ciel juste ! il fallait bien que ce crime fût découvert ! Puisse ma mort expier mon forfait ! » (VIII, 17)

tiven Grenzüberschreitung der Revolution gewarnt hatte (und dafür auf der Guillotine mit dem Leben bezahlte): « Je place ici la véritable question. Allons-nous terminer la Révolution, allons-nous la recommencer ?... Un pas de plus serait un acte funeste et coupable ; un pas de plus dans la ligne de la liberté serait la destruction de la royauté ; un pas de plus dans la ligne de l'égalité, la destruction de la propriété. »²⁵ Der Comte geht im Gericht mit seiner Gattin metonymisch diesen Schritt zu weit – und die Comtesse wird Opfer seiner *Terreur*: Die Situation steigert sich bis zum kompletten Zusammenbruch der Gräfin, der die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Problem abzieht, weil nun alle Anwesenden zur Rettung der scheinbar Verbleichenden eingreifen und der Graf einsieht, dass er den Bogen überspannt hat²⁶ erst jetzt kann es weitergehen.

Dass die Schuld des Grafen jedoch nicht – wie etwa im Falle des Intriganten Bégearss – eine generische ist, sondern eher okkasionellen Charakter hat, macht Beaumarchais ebenfalls deutlich. Auch der Graf ist also ‚ambivalent‘. Bei der ersten Lektüre des von der Gräfin weiland verfassten Briefes ist er zwar zunächst voller Zorn und Entrüstung, muss dann aber erkennen, dass dies nicht die Worte eines bösen, sondern allenfalls eines vom rechten Wege abgekommenen Menschen sein können. Er fühlt sich ‚zerrissen‘ (II, 1) angesichts der sich ihm bietenden moralischen Ambivalenz, die keine klare Verurteilung zulässt. Pointiert gesagt: Die Gräfin ist déchirée und zerreißt sich angesichts ihrer ‚absoluten‘ Schuld, der Graf ist „déchiré“, hin- und hergerissen durch die Erkenntnis der nicht ‚absoluten‘, sondern zu relativierenden Schuld seiner Gattin²⁷ – hier sehen wir die von Beaumarchais konzipierte diskursive Nähe zum Gnadenstreit. Das ‚reine Böse‘ sucht Almoviva nun erwartungsvoll im Antwortbrief des damaligen Geliebten seiner Frau, Chérubin, doch auch in dessen Worten findet er nicht das Böse, sondern das vom Wege abgekommene Gute.²⁸ Eigentlich ist Almoviva also nicht ignorant gegenüber den Schwächen des Menschen, eigentlich ist er in der Lage, statt Härte Nachsicht, statt Schwarz und Weiß auch Grau zu sehen. Was ihm bei der schriftvermittelten, Distanz ermöglichenden Konfrontation mit der Schuld

²⁵ Albert Mathiez, *Les Grandes journées de la Constituante* (Paris : 1913), 115.

²⁶ « J'ai passé la mesure... Elle se trouve mal. Ah! Dieu! Allons lui chercher du secours. » (IV, 13)

²⁷ « (Il s'agite.) Ce n'est point là l'écrit d'une méchante femme ! Un misérable corrupteur... » (II, 1).

²⁸ « (Il s'agite.) Ce n'est point là non plus l'écrit d'un méchant homme ! Un malheureux égarément... (Il s'assied et reste absorbé.) Je me sens déchiré ! » (II, 1)

seiner Frau an Differenzierungsleistung gelingt, ist ihm angesichts der unvermittelten, also dramatischen Konfrontation mit der Schuld seiner Frau im Gespräch nicht möglich: Erst die sich vor ihm abspielende Szene vermag das, was man dem Theater im 18. Jahrhundert generell zuschrieb: *toucher* und *émouvoir*. Erst die Ohnmacht führt zur kathartischen Wirkung mit differenzierendem Erkenntnischarakter, der die Figuren, aber auch die Zuschauer aus den dramatischen Verwicklungen hinausführt. Ambivalenz ist eine erinnerungskulturelle Herausforderungslage, doch es gilt sie politisch wie ästhetisch auszuhalten – so könnte unser Zwischenfazit lauten. Beaumarchais' Vorwort von 1797 stützt diese These, wenn er schreibt: « [...] j'essaye encore d'être peintre du cœur humain ! mais ma palette est desséchée par l'âge et les contradictions. *La Mère coupable* a dû s'en resenrir. »²⁹ Die Widersprüche seiner Zeit sind die Krise und die erinnerungskulturelle Herausforderungslage, die sein Stück zu bewältigen sucht: Vereinfachende Schwarz-Weiß-Malereien sind beim Blick auf die Jahre vor und während der Revolution nicht möglich, gerade darum geht es.

Nachdem wir auf den Spuren des Gnadenstreites die Schuldfrage ausgehend von den Figuren Graf und Gräfin geklärt haben, ist nun ein Blick auf Léon und Florestine zu werfen. Ihr Schuld-Status lässt sich mit Konzeptionen der Erbsünde beschreiben, der sie nicht entkommen können und die sie grundsätzlich erlösungsbedürftig macht: Als ‚Bastarde‘ sind sie Ursprung des Problems und auf die gnädige Aufnahme im Haus von Graf und Gräfin angewiesen. Sie sind zugleich die ‚unschuldigen‘ Figuren des Stücks: Sie sind naiv-unwissend, denn sie ahnen zunächst nichts von den Umständen ihrer Zeugung. Aus dieser Unwissenheit resultiert eine besondere Täuschungsanfälligkeit, eine besondere Gefährdungslage: Bégearss hat leichtes Spiel, sie für seine Intrigen zu instrumentalisieren bzw. sie zu deren Opfer werden zu lassen. Die Ambivalenz-Erkenntnis Almavivas trifft also auf die Nachfolgegeneration in besonderem Maße zu, und das Stück zeigt nachdrücklich: Ihre ‚Erbsünde‘ hat in Kombination mit ihrem generationell bedingten Nichtwissen und einer widrigen Bedrohungskonstellation (s. die labile Familienstimmung und die Präsenz Bégearss' im Haus) beinahe zu ihrer Katastrophe geführt: Um ein Haar wird Léon aus dem Haus verbannt und Florestine Gattin des Tartuffe. Die junge Generation ist nicht durch ihre eigenen Laster, sondern durch die Last der Vergangenheit gefährdet, so heißt es auch im Vorwort: « les conséquences d'un désordre presque oublié viennent peser sur l'établissement et sur le sort de deux enfants malheureux qui les ont toutes

²⁹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, 166.

ignorées, et qui n'en sont pas moins les victimes. C'est de ces circonstances graves que la moralité tire toute sa force, et devient le préservatif des jeunes personnes bien nées, qui, lisant peu dans l'avenir, sont beaucoup plus près du danger de se voir égarées que de celui d'être vicieuses. Voilà sur quoi porte mon drame. »³⁰

4. Erinnerungskulturelle Krise: die mittleren Helden der Revolution

Doch wie genau soll das Stück als *préservatif* der jungen Generation wirken und diese schützen vor der gefährdenden Vergangenheit? Birgt „La Mère coupable“ nur eine Krisendiagnose des französischen Verhältnisses zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, oder hat es auch eine konstruktive Lösung parat? In Ansätzen ja. Der semantische Mehrwert und die Attraktivität der Strategie Beaumarchais', Port Royal und Bastille in „La Mère coupable“ so nah beieinander zu bauen, besteht einerseits in der Übertragung zentraler Fragen von Schuld, Ergründbarkeit von Schuld und Konsequenzen von Schuld auf die säkulare Ebene der Revolutionsgeschichte und ihrer frühen Erinnerungskulturen. Beaumarchais plädiert für einen ausgleichenden, besonnen-versöhnlichen Umgang mit Revolution und *Terreur*, nur dieser stellt die Bewältigung der erinnerungskulturellen Herausforderungslage in Aussicht. Vor diesem Hintergrund wird das Vorwort in seiner metonymischen Bedeutungsübertragung von der Familie auf das nachrevolutionäre Frankreich einsichtig:

[...] sans tenir à nul parti, à nulle secte, *la Mère coupable* est un tableau des peines intérieures qui divisent bien des familles ; peines auxquelles malheureusement le divorce, très-bon d'ailleurs, ne remédie point. Quoi qu'on fasse, il déchire ces plaies secrètes, au lieu de les cicatriser. Le sentiment de la paternité, la bonté du cœur, l'indulgence, en sont les uniques remèdes. Voilà ce que j'ai voulu peindre et graver dans tous les esprits.³¹

Weder das ungnädige verbale Einprägeln auf die vermeintlich Schuldigen, noch die bei Gnadenverweigerung erfolgte Flucht in Imagination und ohnmachtsbedingte Passivität können Modell stehen. Der Schlüssel liegt in der Erkenntnis der moralischen Ambivalenz, und gerade in diesem Sinne impliziert „La Mère coupable“ eine moralische Tiefe, die den beiden vorangehenden Stücken in ihrer Leichtigkeit abgeht, wie Beaumarchais im Vorwort

³⁰ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, 165.

³¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, 165.

schreibt:³² Grau statt Schwarz-Weiß, Einsicht in Abwege und Nachsicht mit Abwegen. Andererseits eröffnet die Referenz auf Port Royal und den jansenistischen Gnadenstreit auch das Potential, die geschichtliche Vergangenheit als ‚Erbsünde‘ Frankreichs in Frage und damit das kollektive Gedächtnis aufs Gleis zu stellen: Schuld wird individuell erworben, nicht kollektiv geerbt, der Zug der Erinnerung fährt geradeaus, nicht im Kreis. Für Beaumarchais bedeutet das eine Kritik zirkulärer Erinnerungskulturen (i.S. der jährlich ritualisierten Trauer der Gräfin ihrer um sich selbst kreisenden Schuldkonzeption, aber auch im Sinne der keinen Ausweg bietenden, unbarmherzigen Gedächtnis-Insistenz des Grafen), die nur das *déchirement* (nicht des sündigen Individuum, sondern der *patrie*) zur Folge hat. Und das am Anfang des Stücks konstatierte „fast Vergessen“ (*presque oublié*) und Verdrängen der Vergangenheit war erst recht keine Lösung und brachte schwelende Konfliktslagen hervor. Es bedürfte nun also einer Vision, die den erinnerungsträchtigen Blick fokussiert nach vorne lenkt. Doch genau an dieser Stelle scheinen Beaumarchais die Ideen ausgegangen zu sein, zumindest die konkreten.

Almaviva ruft in der letzten Szene des Stücks seine in Naherwartung beschworene Hoffnung auf ein Goldenes Zeitalter aus, das nach der erlebten Apokalypse anbrechen wird. „Il vient un âge où les honnêtes gens se pardonnent leurs torts, leurs anciennes faiblesses, et font succéder un doux attachement aux passions orageuses qui les avaient trop désunis.“ (V, 8) Wie ein philologisch genauer Textvergleich zeigt, hat Beaumarchais in der letzten Fassung von „La Mère coupable“ im Jahr 1797 dafür gesorgt, dass wir nicht von der Annahme fehlgeleitet werden, mit dem von Almaviva in der letzten Szene gepriesenen großen, die Wende zum Guten markierenden, zur Versöhnung führenden Tag der Familiengeschichte sei die Französische Revolution gemeint. Das hätte man in den Fassungen von 1791 und 1792 noch so verstehen können, zumal der Graf mittlerweile darauf besteht, nicht mehr mit „Monseigneur“, sondern mit „Monsieur“ angesprochen zu werden, und die Gräfin neuerdings ohne Personal das Haus verlässt. 1797 scheint sich die Sicht Beaumarchais’ auf die Dinge geändert zu haben, denn er hat Figaro den noch 1792 in den Mund gelegten finalen Ausruf „Quelle heureuse Révolution“

³² Beaumarchais spricht von der Trilogie als « le roman de la famille *Almaviva*, dont les deux premières époques ne semblent pas, dans leur gaieté légère, offrir de rapport bien sensible avec la profonde et touchante moralité de la dernière [...] ». Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, 165.

aus dem Text gestrichen:³³ Das Jahr 1789 ist für ihn keineswegs mit einem erfolgten Glockenschlag zum Beginn des Goldenen Zeitalters gleichzusetzen und gehört stattdessen zu jener erinnerungskulturellen, intergenerationalen Herausforderungslage, die das Stück beschreibt.³⁴

Man kann nicht darüber hinwegsehen, dass dem Stück am Ende Konzept und Personal für eine wirklich überzeugende Zukunftsvision fehlen. Léon und Florestine sind mehr in ihrer schutzbedürftigen Fragilität als in ihrem dynamischen Potential gezeichnet, daran ändert auch die nun bevorstehende Hochzeit nichts. Léon schwingt zwar antimonastische Reden in revolutionären Clubs und brüskiert den Grafen mit revolutionären Sprüchen (I, 12),³⁵ macht sich aber spätestens dann als Hoffnungsträger ungläubwürdig, als er zur Lösung der familiären Krise den Umzug seiner Mutter ins Kloster vorschlägt und der scheinbare Tod seiner Mutter zum hilflosen Jammerlappen macht (IV, 13). Florestine ist zwar gut wie Brot, kapiert aber als Letzte und nur final stammelnd die Familienverhältnisse und das intrigante Wirken von Bégearss (IV, 13). Graf und Gräfin haben zwar zu Einsicht und Versöhnung ‚bekehrt‘, als älteste Generation stehen sie aber mehr für die Retrospektive als für die Prospektive. Und selbst der uns aus den vorangehenden Trilogie-Teilen bekannte Hoffnungsträger Figaro hat zwar die Intrige von Bégearss durchschaut und durchkreuzt, mutiert vor unseren Augen aber am Ende zum resignierten Greis, der seine Attraktivität für das Publikum verloren hat: Figaros erinnernder Selbstentwurf am Schluss des Stückes, in dem er von den zu bereuenden Fehlern seiner Jugend spricht, ist wenig überzeugend: Uns Rezipienten leuchtet gar nicht ein, was er da meinen könnte, war er doch bisher der sympathische, lösungsstarke Handlungsmotor mit erwachendem bürgerlichen Selbstbewusstsein. Und auch die Tatsache, dass das größte für ihn vorstellbare Glück jetzt im Concubinat mit dem Grafen liegen soll, macht

³³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *L'autre Tartuffe, ou La Mère coupable : drame moral en 5 actes ; représenté pour la 1. fois à Paris, le juin 1792*, (Paris : Maradan, l'an 2. de la République française, 1793/94) bzw. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable, drame en cinq actes, en prose, par P.A. Caron-Beaumarchais, remis au Théâtre de la rue Feydeau, avec des changemens, et joué le 16 Floréal an V (5 Mai 1797) par les anciens Acteurs du Théâtre Français, Édition originale*, (Paris: Rondonneau & Cie., 1797).

³⁴ Zur diffusen Selbstpositionierung Beaumarchais' in Bezug auf die Revolution s. schon Köhler, „Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur“, 170f. und später Richard Andrew Francis, „Figaro in changing times. Beaumarchais' La Mere coupable“, in: *Journal for eighteenth century studies* 3, hrsg. von Matthew McCormack (Oxford: BSECS, 1995), 19–31, hier 29.

³⁵ S. dazu auch Rieger, „Figaros Wandlungen“, 91–2.

skeptisch. Wir vermissen ‚unseren‘ Figaro, und neue Hoffnungsträger sind nicht in Sicht. Schon gar keine, die man als krisenfest bezeichnen könnte.

„La Mère coupable“ schließt somit nicht mit der von Beginn des Stückes an diagnostizierten Krise ab, sondern eröffnet den Blick auf sie – und ist damit mehr als ein Tableau unheilbarer Melancholie.³⁶ Dabei bietet sich keine Schwarz-Weiß-Ansicht, sondern eine graue Gemengelage mit umnebeltem Blick auf die Zukunft; in der „Grausicht“ ohne konkrete Konturen besteht das konstatierte Problem, aber – wenn überhaupt – auch die von Beaumarchais angedeutete Lösung der herausfordernden Erinnerung an die Wechselläufe der Französischen Geschichte von Revolution bis Terreur. Die Revolution, so das erinnerungskulturelle Zwischenfazit von Beaumarchais im Jahr 1797, kennt nur mittlere, ambivalente Helden. „La Mère coupable“ ist eine Krisendiagnose, aber auch ein Krisendokument der erinnerungskulturellen Herausforderungslage, über Generationen mit je eigenen Erfahrungshorizonten hinweg das Gestern und das Morgen der Revolution zusammenzudenken.

³⁶ Vgl. Menant, der in seiner Interpretation das Fehlen jeder Perspektive und die Einsamkeit aller Protagonisten betont. Sylvain Menant, „Du Mariage de Figaro à la Mère coupable“, in: *Littérature* 29, (Toulouse: Presses Universitaires du Midi, automne 1993), 41–51, hier 49–50.

Verba volant, scripta manent

Le *Dictionnaire des girouettes* face aux valeurs éphémères de la Révolution française

Ivana Lohrey (Augsburg / Université de Lorraine)

RÉSUMÉ : En 1815, au cœur d'une époque postrévolutionnaire que caractérisent les conflits, l'insécurité, les bouleversements politiques et sociaux, mais aussi les tentatives de stabilisation, comme le Congrès de Vienne et le bannissement définitif de Napoléon I^{er}, un ouvrage unique en son genre voit le jour : le *Dictionnaire des girouettes*. Cet impitoyable inventaire reprenant les figures les plus – et les moins – célèbres de la Révolution française devient un véritable succès de librairie, comme en témoignent sa réédition immédiate et les multiples traductions qui en sont faites. Bien qu'il s'agisse d'une réaction quelque peu distancée dans le temps par rapport aux événements politiques concernés, ce travail ne perd en rien de son expressivité et de sa puissance, restées intactes malgré les années écoulées depuis la révolution. L'analyse de cette œuvre permet donc de suivre l'empreinte particulière laissée ainsi dans la mémoire française et la véritable « vogue de girouettisme » provoquée par ce dictionnaire qui, en tentant de surmonter un temps de crise à sa propre manière, inspirera d'autres publications du même genre.

MOTS CLÉS : Lumières, Révolution française, crise, *Vergangenheitsbewältigung*, dictionnaire

Il peut paraître surprenant que, plus de 25 ans après la Révolution française, un groupe de rédacteurs¹ consacre un ouvrage à l'élite dirigeante en place depuis 1789, et ce, au cours d'une période marquée par des décrets contradictoires et une instabilité politique. Néanmoins, si l'on examine de plus près le contexte politique et social, l'étonnement s'évanouit aussitôt. L'an 1815 marque le moment charnière d'une nouvelle crise naissante. Incapables de créer une forme de gouvernement durable après l'abolition de la monarchie, les héritiers de la révolution laissent pour la deuxième fois émerger dans l'incertitude une France rongée de craintes profondes concernant son avenir. L'ancienne de-

¹ Dans ses recherches, Pierre Serna a identifié comme auteurs Pierre-Joseph Charrin avec César de Proisy d'Eppe, René Périn et Joseph Tastu. Voir : Pierre Serna, *La république des girouettes. (1789–1815 et au-delà) ; une anomalie politique ; la France de l'extrême centre (La chose publique)* (Seyssel : Champ Vallon, 2005), 223–4.

visé : « Le roi est mort, vive le roi ! », qui assurait une forme de continuité et surtout d'immortalité de l'ordre social, perd soudainement sa validité en 1789 et ne semble pouvoir être remplacé par aucun nouvel ordre stable. Quant au peuple, il reste fidèle à lui-même en jurant sa loyauté à des gouvernements successifs et contradictoires. En effet, la Terreur, les décisions belliqueuses de l'empereur Napoléon I^{er} – sa montée en puissance et sa déchéance – tous ces événements qui agitent la France depuis la Révolution française ont un impact d'abord sur le pays lui-même mais également sur l'Europe.

Au début du 19^e siècle, en France comme dans les pays voisins, les avis concernant Napoléon divergent amplement. Il semble incarner à lui seul tous les espoirs et toutes les déceptions de la révolution. À partir de 1804, la palinodie devient particulièrement évidente chez nombre de ses contemporains, comme en témoigne la citation célèbre de Ludwig van Beethoven qui aurait dit lors du couronnement de l'empereur : « Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch ! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen ; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden ».² Effectivement, les événements se bousculent et un goût de déjà-vu s'installe et se renforce au gré des aléas politiques. Au cours de cette période, un nouveau terme péjoratif devient populaire dans le débat politique : *la girouette*. Celle-ci caricature un homme politique ou un personnage officiel qui agirait sans aucun autre principe que celui de son propre avantage pécuniaire. Visant notamment les personnalités politiques de l'époque, l'accusation de *girouettisme* dénonce surtout le manque fondamental de principes et le caractère éphémère des allégeances prêtées. Bien qu'elle soit évoquée dans certaines œuvres littéraires de Balzac ou de Stendhal,³ la girouette reste avant tout un sujet repris dans diverses caricatures et largement relayé par les journaux, tels que le *Nain vert*.⁴

² « N'est-il pas finalement rien d'autre qu'une personne ordinaire ! Il va à présent piétiner tous les droits de l'Homme, se consacrer uniquement à sa propre ambition ; il va à présent s'élever au-dessus de tous les autres en devenant un tyran. » Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz : Bädeker, 1838), 78.

³ Voir : Fabian Rausch, *Konstitution und Revolution*. Dissertation (Pariser Historische Studien 111). Il s'agit de deux allusions au girouettisme politique faites par ces auteurs contemporains de cette époque et que l'on retrouve dans les œuvres suivantes : Honoré de Balzac, *Les petits bourgeois. Scènes de la vie parisienne*, Tome 1 (Bruxelles & Leipzig : Kiessling, Schnee, 1855), 75 et Stendhal, *Rome, Naples et Florence, Paris* (Paris : Michel Lévy frères, 1854), 15.

⁴ *Le Nain Vert Ou Mélanges De Politique Et De Littérature* 2 (1815).

Composé par ordre alphabétique et illustré d'extraits de journaux, de poèmes et de diverses chansons, le *Dictionnaire des girouettes*⁵ naît à ce moment de l'histoire, élargissant par ailleurs considérablement le cercle des accusés de girouettisme politique. Destiné à railler tous ceux dont le prompt serment de fidélité à la monarchie et au roi Louis XVIII conteste les engagements préalables, ce livre s'avère être une ressource précieuse en offrant une large sélection des figures clés de la Révolution française, comme l'indique le sous-titre : *Ouvrage dans lequel sont rapportés les discours, proclamations, extraits d'ouvrages écrits sous les gouvernements qui ont eu lieu en France depuis vingt-cinq ans ; [...] les hommes d'Etat, gens de lettres, généraux, artistes, sénateurs, chansonniers, évêques, [...].* Ainsi, à l'exception des « employés des administrations qui n'ont que leurs places pour subsister, et qui n'ont pas la faculté d'agir selon leur véritable opinion »⁶, toutes les couches de la population sont mentionnées ici. D'une manière générale, par la forme choisie du dictionnaire et une préface détaillée comportant des explications sur son contenu, les auteurs tentent d'attribuer à leur ouvrage l'apparence d'un travail scientifique. Pour mieux définir la période à laquelle cet inventaire si particulier se réfère, son frontispice révèle une gravure allégorique représentant un moulin dont les huit pales indiquent le cadre historique. Celui-ci commence à l'aube de la Révolution française, traverse la Terreur, atteint l'époque napoléonienne et s'étend jusqu'à un avenir lointain, inspiré de l'utopie politique *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* de Louis-Sébastien Mercier.⁷ Orné de décorations honorifiques, affichant notamment toute la gamme des couleurs politiques, un jeune homme est représenté écrivant les derniers mots sur les ailes du moulin, comme s'il était en train de terminer l'illustration.⁸ Alors que la *rota fortunae*, concept issu

⁵ Le travail de référence de la recherche est spécialement : Serna, *La république des girouettes* ; Serna, « La bataille des girouettes. Du bon usage du changement d'opinion durant l'été 1815 », *Politix* : 77–107.

⁶ *Dictionnaire des girouettes ou nos contemporains peints d'après eux-mêmes. Ouvrage dans lequel sont rapportés les discours, proclamations, extraits d'ouvrages écrits sous les gouvernements qui ont eu lieu en France depuis vingt-cinq ans ; et les places, faveurs et titres qu'ont obtenus dans les différentes circonstances les hommes d'Etat, gens de lettres, généraux, artistes, sénateurs, chansonniers, évêques, préfets, journalistes, ministres, etc, etc, etc.* (Paris : Alexis Eymery, 1815), vij.

⁷ Il s'agit des huit périodes successives suivantes : *gouvernement royal, liberté de la nation ; gouvernement populaire, an 1793, démagogie ; gouvernement républicain, an 1795, républicanisme ; gouvernement consulaire, an 1799, centralisation du pouvoir ; gouvernement impérial, an 1814, la monarchie ; gouvernement royal, an 1814, retour des Bourbons ; gouvernement impérial, an 1815, retour de Napoléon et du roi le 8 juillet même année ; gouvernement an 2440.*

⁸ Serna, *La république des girouettes*, 225.

des mythologies propres à l'Antiquité et au Moyen-Âge, symbolise la nature capricieuse du destin, elle devient ici un simple objet façonné par la main de l'Homme et représente aussi le caractère versatile de la girouette. Ainsi, le pouvoir de changer l'ordre des choses est transféré du destin à l'Homme. Cette image rappelle donc que ce dernier n'est plus l'impuissant sujet soumis à la volonté divine ou monarchique et que, en accord avec l'idéal révolutionnaire d'égalité sociale, n'importe qui peut devenir girouette.

Or, bien que chaque citoyen puisse suivre cette voie peu recommandable, plusieurs chemins possibles s'offrent aux intéressés. La préface suivante explique plus en détail les différents genres du *girouettisme* :

Il y a girouette et girouette. L'une tourne naturellement avec facilité au premier vent ; une autre a tourné quelque fois par hasard ; une autre enfin, plus ferme sur son pivot, résolue à ne jamais dévier, a cependant été obligée de céder à ces coups de vent qui ressemblent à une bourrasque et qui l'ont fait tourner pour ainsi dire malgré elle.⁹

Les auteurs du *Dictionnaire* concrétisent que « [...] l'or, les honneurs, les titres ont une singulière influence sur notre pauvre espèce humaine. Le docteur Gall, dit-on, avait remarqué que la protubérance de l'ambition touchait celle de la folie. Heureux ceux dont les deux protubérances ne se confondent pas pour n'en former qu'une seule ! [...] ».¹⁰ Il s'ensuit une liste alphabétique des personnes ayant partiellement ou totalement changé d'opinion au cours des événements politiques advenus depuis 1789. L'accent est mis sur l'attitude des protagonistes envers la révolution elle-même mais aussi sur la royauté en général et, bien entendu, sur Napoléon et ses opérations. Certains chanteurs sont quant à eux mis au pilori pour avoir composé des chansons politiques en faveur de partis opposés les uns aux autres. Concernant Vincent Campenon, le chef adjoint de l'université impériale et commissaire impérial au théâtre de l'Opéra-Comique, on déclare : « [q]uand on change il faut toujours changer avec fruit ; c'est un principe constant chez les girouettes ».¹¹ Ces propos sous-entendent que le poète et traducteur français a réussi à appliquer parfaitement ce principe. On retrouve dans le *Dictionnaire* ce genre de critiques dont l'ampleur varie en longueur et en intensité. D'autres artistes font eux aussi l'objet de critiques, comme par exemple Pauline Auzou. Dans une estampe réalisée en 1814, elle fait en effet référence à l'entrée de Louis XVIII à Paris,¹²

⁹ *Dictionnaire des girouettes*, vij.

¹⁰ *Ibid.*, v.

¹¹ *Ibid.*, 65.

¹² Une des croisées de Paris, le jour de l'arrivée de S. M. Louis XVIII.

alors que deux ans plus tôt, elle s'était consacrée à un tableau représentant Marie-Louise d'Autriche distribuant des diamants à ses frères et sœurs avant son mariage avec Napoléon.¹³ Ce dernier fait d'ailleurs partie lui-même des personnages évoqués :

NAPOLÉON (Buonaparte). Élève de l'école militaire de Brienne ; ayant servi la république et juré haine à la tyrannie. Premier consul de la république ; empereur des Français et roi d'Italie.

Il abdiqua en avril 1814.

Le 20 mars 1815 il prétend qu'il n'a pas abdiqué.

Le 22 juin suivant il abdique encore.¹⁴

Cette entrée est relativement courte comparée à celle d'autres girouettes dont les *délits* évoqués s'étendent parfois sur cinq pages ou plus. Leur description est même de temps en temps complétée d'extraits de journaux dans lesquels les accusés se sont exprimés ou bien par des chants ou poèmes que ces derniers avaient consacrés au roi ou à la Révolution. Si l'on en croit certains propos rassemblés par le comte de Las Cases pour écrire les mémoires de l'empereur exilé à St. Hélène, Napoléon lui-même connaissait bien le *Dictionnaire* :

Le projet du dictionnaire était comique, mais l'exécution en a été manquée. L'idée appartenait à un anonyme, pauvre diable que la faim força de vendre son travail ébauché à un libraire. [...] Je ne sais laquelle des trois [éditions] est parvenue à Sainte-Hélène. L'effet que produisit sur Napoléon la lecture de ce dictionnaire est celui qu'éprouvèrent tous ceux qui le parcoururent : on rit d'abord, mais le dégoût vient ensuite et l'on finit par être choqué de tant de platitudes.¹⁵

De même, le *Dictionnaire Napoléon* reprend cette anecdote en notant que l'Empereur aurait lu quelques articles du *Dictionnaire des girouettes* et qu'il « n'a pu s'empêcher d'en rire. Néanmoins, au bout de quelques pages, il a rejeté le livre avec l'expression du dégoût et de la douleur, faisant observer qu'après tout ce recueil était la dégradation de la société, le code de la turpitude, le borbier de notre honneur ».¹⁶ En effet, l'humour inhérent au *Dictionnaire* n'est

¹³ S. M. l'Impératrice, avant son mariage, et au moment de quitter sa famille, distribue les diamants de sa mère aux Archiducs et Archiduchesses ses frères et sœurs.

¹⁴ Ibid., 321.

¹⁵ Emmanuel-Auguste-Dieudonné Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène : ou, Journal où se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, Tome 9 (Bruxelles : H. Remy, 1824), 119. *Suite au Mémorial de St. Hélène*, 126, 127.

¹⁶ *Dictionnaire-Napoléon ou recueil alphabétique des opinions et jugements de l'empereur Napoléon I^{er}*, éd. par M. Damas Hinarid (Paris : Plon frères, 1854), 240.

pas vecteur d'indulgence mais sert plutôt de masque sarcastique méprisant les victimes de ses atteintes en leur reniant leur personnalité propre. Tout comme le soulignent Henri Bergson et Michail Bachtin, le rire est toujours subversif et menaçant pour le discours dominant.¹⁷ Résultat des crises successives subie par toute une génération, la confusion politique qui empreigne l'époque contemporaine des auteurs, se reflète donc dans un nouveau genre par l'image de la girouette, symbole de la versatilité et de l'inconstance. Par son humour moqueur, il se révèle aussi à même de rassurer l'opinion publique déroutée par trois changements de régime en si peu de temps.

Alors que la Révolution française est menée en suivant l'émouvante devise de « Liberté, Égalité, Fraternité », au moins *a posteriori*, elle se révèle également être à bien des égards un véritable point de rupture (« Bruchstelle »). Alexandre Escudier souligne ainsi qu'à cette époque, l'accélération du temps conduit presque à une incapacité d'écrire l'histoire : un paradoxe en soi si l'on considère le besoin d'orientation d'autant plus intense en cette période de crise.¹⁸ En évoquant Chateaubriand, Escudier met en avant l'éblouissement ressenti face aux événements qui se précipitent : « Qu'est-ce en effet que la journée des Barricades, que la Saint-Barthélemy même, auprès de ces grandes insurrections du 7 octobre 1789, du 10 août 1792, des massacres du 2, du 3 et du 4 septembre de la même année [...] ? [...] L'histoire n'attend plus l'historien : il trace une ligne ; elle importe un monde ». ¹⁹ Dans ce contexte, il est intéressant de noter que c'est justement dans un dictionnaire, dont la forme est par définition normative une source de savoir fiable destinée aux générations futures, que se trouvent les figures les plus célèbres de la versatilité. On retrouve également dans le choix de cette forme la pensée directrice du projet phare du siècle des Lumières, à savoir l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, qui est en effet bien connue de leurs contemporains. Ayant l'ambition de devenir un ouvrage de référence, le *Dictionnaire des girouettes* tente d'ancrer sur le papier les actions de leurs contemporains pour transmettre à

¹⁷ Voir entre autres : Henri Bergson, Daniel Grojnowski et Henri Scepti, *Le rire. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie*, éd. par Paul-Antoine Miquel. Original de 1900, Édition avec dossier (Paris : Flammarion, 2013). Michail Bachtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Collection Tel 70 (Paris : Gallimard, 1996). Michail Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Collection Tel 120 (Paris : Gallimard, 2006).

¹⁸ Voir Alexandre Escudier <https://journals.openedition.org/trivium/4034?lang=de> (visité le 30.04.2019).

¹⁹ François-René de Chateaubriand, *Études ou discours historiques sur la chute de l'empire romain, la naissance et les progrès du christianisme. Et l'invasion des barbares ; suivis d'une analyse raisonnée de l'histoire de France*, Tome premier (Paris : Lefèvre, 1831), cxxxvij.

la postérité le témoignage de leur inconstance. Se réclamant de la devise *Verba volant, scripta manent*, les auteurs tentent de se réorienter au cours d'une époque de crises récurrentes. La célèbre citation latine mise ici à profit est souvent employée pour dépeindre la durabilité de l'écrit comparée au caractère éphémère de l'oral. Une responsabilité particulière incombe ainsi à celui qui choisit de coucher ses mots sur le papier, comme le fait remarquer Émilie du Châtelet à propos des lettres de Voltaire : « Il écrit trop, et ses lettres lui font tort ; il y a toujours à perdre à les prodiguer, et de toutes les façons de se prodiguer, celle des lettres est la plus dangereuse : Verba volant, scripta manent. »²⁰ Il est par ailleurs intéressant de noter que le *Dictionnaire des girouettes* n'est lui-même pas un modèle de constance puisqu'au fil des éditions, de nouveaux noms sont ajoutés tandis que d'autres sont abandonnés. Serna résume ce phénomène en remarquant que « [les] signataires de notices, n'ont pas été eux-mêmes invariables dans leurs jugements ».²¹

Alors que le *Dictionnaire* se forge en France la réputation d'être une œuvre scandaleuse, sa lecture est cependant recommandée en Allemagne où il est perçu comme un rapport factuel des événements touchant l'Hexagone, utile au lecteur pour mieux comprendre la situation politique outre-Rhin. On affirme ainsi que le *Dictionnaire* serait un livre aussi instructif qu'agréable à lire et ne devrait manquer dans aucune bibliothèque.²² Les réactions des contem-

²⁰ Charles Nisard, *Mémoires et correspondances historiques et littéraires inédits 1726 à 1816 publiés par Charles Nisard* (Paris : Michel Lévy frères, 1858), 119.

²¹ Serna, *La république des girouettes*, 231.

²² « Wir machen hier das Publikum auf zwei Werke aufmerksam [...]. Wer die neuen großen Ereignisse in Frankreich gründlich kennen und beurtheilen will, der darf beide Schriften nicht ungelesen lassen. [...] Die Wetterfahnen Frankreichs bringen alle Personen auf die Bühne, welche in diesem Lande vor Kurzem eine Rolle gespielt haben und noch jetzt spielen, und lehren sie uns aus ihren eigenen Worten und Werken auf die anschaulichste Art kennen. Kurz, obige beide Werke gewähren eine ebenso lehrreiche als angenehme Lektüre und dürfen weder in einer Lesebibliothek, noch in der Bibliothek eines Privatmanns fehlen. » [« Nous attirons ici l'attention du public sur deux œuvres [...]. Quiconque veut connaître en détail les nouveaux grands événements en France et souhaite être à même de pouvoir en juger, ne saurait ignorer ses deux ouvrages. [...] Les girouettes de France mettent en scène toutes les personnes qui ont récemment joué un rôle dans ce pays et en jouent encore un, et elles nous font faire leur connaissance de la manière la plus parlante qui soit à travers leurs propres mots et œuvres. En bref, les deux œuvres ci-dessus fournissent une lecture aussi instructive qu'agréable et ne devraient manquer dans aucune bibliothèque publique ni même dans la bibliothèque d'un particulier. »] « Die Wetterfahnen Frankreichs, oder unsere Zeitgenossen, wie sie sind », *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (24. September 1816).

porains français au *Dictionnaire* sont quant à elles mitigées et cette collection de boucs émissaires rencontre un écho immédiat dans la presse, comme dans *Le Nain vert* de 1815 :

Les auteurs de cette compilation crurent sans doute avoir fait une belle découverte, lorsqu'ils eurent imaginé le titre et le plan de cet ouvrage. Depuis vingt-cinq ans tous les esprits, en France, sont occupés d'idées politiques, et cependant, les esprits n'ont jamais été plus frivoles que depuis vingt-cinq ans. Une telle contradiction ne peut s'expliquer que par la bizarrerie du caractère français, qui réunit seul les contrariétés les plus étonnantes. [...] C'est ainsi que les auteurs de cette compilation ont imaginé de faire une plaisanterie de l'exécration trahison d'hommes qui, des bras de leur monarque, se sont élancés aux pieds du rebelle.²³

Les extraits suivants illustrent la discussion enflammée à laquelle se livrent les auteurs de cette revue qui jugent le *Dictionnaire* tout à fait abject. Ils considèrent ce travail comme « essentiellement faux et inconvenant » en affirmant que le seul but poursuivi est « d'insulter [les] bons citoyens » et que « l'exécution de cet ouvrage, digne en tout de la conception première, est aussi misérable que l'intention des auteurs est méprisable ».²⁴ En réaction au *Dictionnaire des girouettes*, des imitations font également leur apparition, telles que *L'Almanach des girouettes*. L'auteur de cette « [n]omenclature d'une grande quantité de personnages marquants dont la versatilité d'opinions donne droit à l'ordre de la girouette »²⁵ introduit son œuvre d'une préface au ton moqueur : « Si l'on faisait une liste nominative des personnes qui ont changé d'opinion depuis vingt-cinq ans, il faudrait citer les trois-quarts et demi de la France ».²⁶ Une autre publication qui suit de près l'original est celle en 1815 du *Dictionnaire de protéés modernes*. Ce dernier fait d'ailleurs directement référence à l'œuvre dont il s'inspire et annonce ainsi qu'il souhaite « [...] réparer plusieurs omissions importantes, échappées au *Dictionnaire des girouettes* ».²⁷ Mais l'humour subversif des rédacteurs provoque également la parution d'ouvrages s'opposant

²³ *Le Nain Vert, Ou Mélanges De Politique* (1), 254.

²⁴ *Ibid.*, 254–6.

²⁵ *Almanach des girouettes ou Nomenclature d'une grande quantité de Personnages marquans dont la versatilité d'opinions donne droit à l'Ordre de la Girouette. Avec leurs Écrits en parallèle* (Paris : Ecrivain, 1815), page de titre.

²⁶ *Ibid.*, préface.

²⁷ *Dictionnaire des protéés modernes ou Biographie des Personnages vivans qui ont figuré dans la Révolution Française, depuis le 14 juillet 1789, jusques et compris 1815, par leurs actions, leurs conduite ou leurs écrits. Par un homme retiré du monde* (Paris : Davi et Locard ; Delaunay, 1815), préface.

ouvertement à leur projet, tels que le *Dictionnaire des braves et de non-girouettes*²⁸ publié en 1816 et dont les auteurs justifient ainsi l'apparition :

L'histoire est le grand livre où sont consignés les arrêts de la postérité. Le temps présent juge avec trop d'indulgence ou de sévérité ; les temps futurs prononceront toujours avec discernement et impartialité parce qu'alors l'intérêt et les passions n'auront plus d'empire. Ce n'est point écrire l'Histoire que de calomnier l'espèce humaine, et de multiplier les coupables.²⁹

Le jugement porté par l'opinion publique semble révéler autant d'admirateurs que de détracteurs. Les féroces contre-réactions dont il fait l'objet prouvent à quel point le *Dictionnaire des girouettes* atteint le cœur même des enjeux de son époque. De même, il devient ainsi évident qu'en période de crise récurrente le débat s'acharne sur la recherche d'une forme de gouvernement appropriée, sur la loyauté du peuple envers celui-ci et sur l'historiographie naissante qui nourrit la mémoire des contemporains de cette période à la suite des événements de 1789. En ce qui concerne la transmission à la postérité, il se peut toutefois que la précision des entrées du *Dictionnaire* ne soit pas décisive. Il s'agit en effet avant tout d'un commentaire sur l'histoire et de la tentative de présenter celle-ci au moment où la société semble prête à l'affronter. Ce n'est pas non plus par hasard que les contemporains de la Révolution française ont rédigé de nombreux mémoires.³⁰ La confrontation d'un État avec son propre passé et ses archives est essentielle à sa future existence et la cohésion sociale qui permet celle-ci. Ce domaine de recherche est d'ailleurs depuis de nombreuses années un sujet de prédilection, notamment pour Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Astrid Erll, Jan et Aleida Assmann, entre autres.³¹ Ces

²⁸ *Dictionnaire des braves et de non-girouettes. Nomenclature curieuse, intéressante et impartiale des Français royalistes ou patriotes, républicains ou bonapartistes, qui, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la seconde restauration, ont montré un grand caractère, ont été fidèles à leur patrie, et ont tout sacrifié pour la défense de leurs opinions et de leurs principes* (Paris : Leveau, Laurens, Delaunay, Pelicier, 1816).

²⁹ Ibid., avant-propos.

³⁰ Anna Karla, *Revolution als Zeitgeschichte. Memoiren der Französischen Revolution in der Restaurationszeit*, Bürgertum Neue Folge Studien zur Zivilgesellschaft Band 011 (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2014).

³¹ Voir entre autres : Dietrich Harth et Jan Assmann, *Revolution und Mythos*. Orig.-Ausg., Fischer-Taschenbücher Fischer-Wissenschaft 10964 (Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1992). Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck'sche Reihe v.1307 (München: C.H. Beck, 2017). Aleida Assmann, *Formen des Vergessens* (Göttingen : Wallstein Verlag, 2017).

derniers partent du principe que le passé a un effet significatif sur le présent, mais ce n'est pas simplement présent, mais doit d'abord être fait, par *mémoire*.

Voici peut-être la raison pour laquelle le *Dictionnaire des girouettes* est tombé dans l'oubli. La construction d'une mémoire nationale nécessite, très souvent, de cultiver une image positive du vécu collectif et s'aligne pour cela sur certains objectifs. Ce qui ne rentre pas dans le cadre de cette image héroïque est laissé de côté. Comme le fait remarquer Aleida Assmann, les victoires sont plus faciles à retenir que les défaites. Ainsi, les stations de métro parisiennes commémorent certes les victoires de Napoléon mais aucune de ses défaites.³² La commémoration des héros nationaux se traduit à plusieurs niveaux, à commencer par l'honneur fait aux vainqueurs de la Bastille d'une part, l'entrée au Panthéon de personnalités affiliées à la Révolution française d'autre part et aboutit finalement au culte révolutionnaire, de plus en plus développé, qui se voue aux martyrs morts pour la liberté : Lepeletier, Marat, Chalier, Bara et Viala. Les arts et la presse reflètent ce processus de formation d'une mémoire culturelle collective en y participant pleinement, au même titre que chansons, hymnes et autres festivals publics.³³ Alors que d'autres pays empruntent la voie inverse en constituant leur identité autour du souvenir des défaites dans une forme de victimisation,³⁴ la France construit la sienne en référence à la Révolution française. Les actes en sont donc au contraire glorifiés ou oubliés – parfois même au sein de l'historiographie actuelle du pays.³⁵

Et aujourd'hui ? Loin de s'exclure, révolution et monarchie sont deux composantes essentielles de la mémoire collective française. Elles sont non seulement interconnectées de manière constitutive et complémentaire à bien des égards mais chacune d'entre elles est également digne de faire partie de la discussion. En France, le Roi Soleil, les combattants de la Révolution française, Napoléon, et bien sûr, l'emblème national par excellence la compréhén-

³² Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: C.H. Beck, 2018), 64.

³³ Voir entre autres : Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt, *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit* (Frankfurt a.M. : Fischer, 1990).

³⁴ Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 64.

³⁵ Voir par exemple l'article de Julien Bobineau, « Der Grand Parc du Puy du Fou : Kommerzielle Geschichtspolitik, die *Guerres de Vendée* (1793–1796) und das Schauspiel *Le Dernier Panache* (2016) » dans le présent volume.

sible de vouloir, *Marianne*, sont commémorés de façon équivalente.³⁶ De ce point de vue, il est sans doute oublier le *Dictionnaire des girouettes*. Le rire subversif permet certes d'échapper un instant à l'incertitude déstabilisante de la réalité mais il ne peut cependant pas être à la mesure de la mémoire que l'on souhaite garder du passé. Cependant, même si cette forme choisie du dictionnaire disparaîtra avec le temps, l'utilisation d'un humour sarcastique, elle, perdurera. Ainsi, malgré l'hostilité que rencontre à son époque le *Dictionnaire des girouettes*, il aura des successeurs, tels que le *Canard Enchaîné* ou *Charlie Hebdo*, des héritiers à succès qui entreprendront avec une certaine similitude de marcher sur ses traces. De nos jours, c'est souvent sous forme de caricature que se concentre la représentation comique de personnes ou de conditions sociales, y compris dans le domaine politique ou dans un contexte de propagande. Cependant, aujourd'hui encore, cette forme d'humour impitoyable atteint parfois ses limites, compte tenu des événements de ces dernières années à Paris. On peut d'ailleurs trouver l'éloquente illustration de ces difficultés dans la récente décision du *New York Times* de supprimer les caricatures de l'édition internationale, en raison des fortes critiques reçues à ce sujet.

³⁶ Les symboles, les mythes et les legs constituent depuis plusieurs décennies un ample et fructueux domaine de recherche. Pour le contexte ici en question, voir entre autres : Lynn Hunt, *Politics, culture, and class in the French Revolution* (Studies on the history of society and culture) (Berkeley : University of California Press, 1984), Peter Burke : *The fabrication of Louis XIV*. Reprinted (New Haven : Yale Univ. Press, 1992), Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* [Nachdr.], Bibliothèque d'ethnologie historique (Paris : Flammarion, 2001), Klaudia Knabel et Stephanie Wodianka, *Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung*, Formen der Erinnerung Band 023 (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2005).

„Größer noch als Brutus“

Vergangenheitsbewältigung um 1800: Die Attentäterin Charlotte Corday in ausgewählten deutschen Werken aus gender- und risikotheorietischer Perspektive

Peggy Fischer (Dresden)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Aufsatz untersucht die literarische Darstellung weiblicher Grenzüberschreitung in deutschen Dramen und Romanen des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Figur Charlotte Corday. Ausgehend von der Tatsache, dass sich Ende des 18. und im 19. Jahrhundert neben der Manifestierung der Geschlechterrollen auch das heutige Risikobewusstsein entwickelte, werden zunächst theoretisch die Felder ‚Risiko‘ und ‚Geschlecht‘ miteinander verbunden. Es wird deutlich, dass Frauen als risikoavers und Männer als risikoaffin gedacht wurden. Weibliche Riskanz bezieht sich dabei ausschließlich auf die Lebensrisiken im Zusammenhang mit Schwangerschaft und Geburt. Männlicher Mut, Wagemut und Vernunft werden dagegen als zentral gesetzt, um sich im öffentlichen Raum bewegen zu können. Am Beispiel der Attentäterin Charlotte Corday kann nun gezeigt werden, wie die literarischen Texte diese Vorstellungen umcodieren und auf andere Bereiche übertragen.

SCHLAGWÖRTER: Risiko; Gender-Transgressionen; Karl Renatus von Senckenberg; Christine Westphalen; Karl Frenzel

I. Einführung¹

„Das Geheimnis des Glücks und der Gipfel der Kunst besteht darin, zu leben wie alle Welt und doch wie kein anderer zu sein“.²

Was aber, wenn die Welt gerade im Umbruch ist? Wenn das Leben aller anders und neu ist? Wie kann das eigene Leben so gestaltet werden, dass es

¹ Der Aufsatz wurde in ähnlicher Form bereits 2018 veröffentlicht: Peggy Froese, „Gender-Transgressionen um 1800? Literarische Adaptionen der Attentäterin Charlotte Corday aus risikotheorietischer Perspektive“, in *GenderGraduateProjects III – Grenzen, Grenzgänge, Transgressionen*, hrsg. von Gudrun Loster-Schneider u.a. (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2018), 163–91.

² Simone de Beauvoir, *Memoiren einer Tochter aus gutem Hause* (Berlin: Rowohlt Taschenbuch, 1975), 294.

etwas Einmaliges und Besonderes ist? Die junge Französin Charlotte Corday hat 1793 ihre ganz eigene Antwort darauf gefunden – sie überschreitet alle Grenzen dieser Zeit und begeht als Frau ein politisches Attentat ‚zum Wohle ihres Vaterlandes‘ und unter Inkaufnahme aller Konsequenzen.

Sie wird dafür verachtet und geehrt und am Ende des 19. Jahrhunderts weitestgehend vergessen. Gerade dies macht sie für eine Untersuchung zur beginnenden Risikowahrnehmung im 19. Jahrhundert und deren Genderifizierung im Zusammenhang mit der Erinnerungsbewältigung dieser unruhigen Zeit so interessant,³ da sie den gängigen Vorstellungen widerspricht:

Von ihren männlichen Gegenstücken unterscheidet sich die Attentäterinfigur darin, dass sie mit ihrer blutigen Tat den Zuschreibungen zu ihrem Geschlechtscharakter zuwider handelt. Sie taucht mit ihrem politischen Mord in ein klar definiertes Bild von Geschlechterzuschreibungen ein und wirbelt es durcheinander.⁴

Es muss deshalb gefragt werden: Welche männlichen und weiblichen Risiken werden im 19. Jahrhundert definiert und welche Grenzen überschreitet Charlotte Corday dabei mit ihrem Attentat? Wie wird sie literarisch dargestellt, wo sie doch gerade im deutschen Raum keine solch polarisierte Aufmerksamkeit zwischen Verehrung und Ablehnung wie beispielsweise in Frankreich erfuhr,⁵ sondern von Beginn an mehrheitlich bewundert wurde?

Arnd Beise betont: „Die Geschichte von der Ermordung Jean-Paul Marats durch Charlotte Corday gehört zu den erfolgreichsten Themen der neueren

³ Wie Astrid Erl in ihrer Abhandlung zum kollektiven Gedächtnis und Erinnerungskulturen erläutert, wurde „[i]m 19. Jh. [-] der historische Roman in England und Deutschland zu einer dominanten ‚Gedächtnisgattung‘ [...], die Geschichtsverläufe zur Darstellung brachte und Konzepte nationaler Identität mitprägte.“ Es ist deshalb sehr aufschlussreich zu beobachten, wie die französische Attentäterin Charlotte Corday in deutschen Werken inszeniert und ihr Handeln für die eigene Nationalbildung umcodiert wird. Dieser Aufsatz kann dazu leider nur einen kleinen Beitrag leisten, eine größere Arbeit wäre aber lohnenswert. Vgl. Astrid Erl, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung* (Stuttgart: Metzler, 2011), 176.

⁴ Imke Wiebke Heuer, *„Mein ist die That“ – Attentäterinnen in der Literatur* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013), 15. Die umfangreiche Dissertation bietet einen Blick auf die Attentatsrituale, weibliche Attentatssubjekte, den Attentatsmythos und die Märtyrer- und Opfersemantik an den drei Beispielen Judith, Charlotte Corday und Ulrike Meinhof. Sie beschränkt sich bei den Dramen und Romanen des 19. Jahrhunderts zu Charlotte Corday aber auf die Werke von Renatus Karl von Senckenberg und Christine Westphalen.

⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Julius Goldman in diesem Sammelband.

Kunst- und Literaturgeschichte“.⁶ Das Geschlecht der Attentäterin spielte und spielt bis heute hinsichtlich der Popularität des Stoffes eine entscheidende Rolle. „Der Fall Marat-Corday avancierte zum Kristallisationspunkt antifeministischer Diskurse. Die Angst der Männer vor dem Umsturz der patriarchalischen Ordnung durch aufsässige Frauen war um 1800 in vielen Journalen zu beobachten und auch sonst weit verbreitet“.⁷ Dennoch wurde Corday vor allem im deutschen Raum als heroische Heldin verehrt und erinnert. Die Untersuchung nimmt folglich die deutschen literarischen Schriften von Autorinnen und Autoren des 19. Jahrhunderts zu diesem Stoffkreis in den Blick. Die Popularität des Stoffes prädestiniert ihn für die Analyse einer sich ebenfalls neu formierenden Risiko- und Geschlechtermentalität. Ausgehend von den besonderen soziokulturellen Umständen des frühen 19. Jahrhunderts und der begleitenden Emanzipationsbewegung seit Beginn der Französischen Revolution können die Werke deshalb einen neuartigen Blick auf die ‚Abenteuerlust‘ und das ‚Handeln unter Unsicherheit‘ fiktionaler Figuren ermöglichen.

Im folgenden Beitrag soll deshalb zunächst der Risikobegriff definiert und seine Gender-Relevanz gezeigt werden. Notwendig sind zunächst eine theoretische Betrachtung der Zusammenhänge von Geschlecht und Risiko und die anschließende Untersuchung der diskursiven Festschreibungen weiblichen und männlichen Risikoverhaltens im 19. Jahrhunderts. Es schließt sich ein Abriss der dramatischen und epischen Werke an, bevor diese hinsichtlich ‚riskanter‘ Grenzüberschreitungen der Protagonistin analysiert werden.

II. Wagemut – Risiko, Mut, Wagnis

„Menschen haben in der Regel Sehnsucht nach Sicherheit und Beständigkeit, verspüren aber auch den Drang nach neuen Erfahrungen und Veränderungen, die mit Risiko und Ungewissheit verbunden sind“.⁸

Diese einführenden Worte des Hefts *Forschung & Lehre* (04/2014) machen deutlich, dass die Begriffe ‚Risiko‘ und ‚Sicherheit‘, ‚Beständigkeit‘ und ‚Ungewissheit‘ längst nicht mehr nur im Alltagsgebrauch etabliert, sondern auch als Untersuchungsgegenstand in der Wissenschaft angekommen sind. Bereits seit einigen Jahrzehnten beschäftigen sich Wissenschaftler/innen im

⁶ Arnd Beise, *Marats Tod 1793–1993* (St. Ingbert: Röhrig, 2000), 9.

⁷ Beise, *Marats Tod*, 52.

⁸ Wolfgang Gaissmaier, „Zwischen Statistik und Bauchgefühl. Entscheiden unter Risiko und Ungewissheit“, *Forschung & Lehre. Alles was die Wissenschaft bewegt* 4 (2014): 268–70, hier 268.

Versicherungswesen, den Technikwissenschaften, der Psychologie und in der Soziologie mit ausgewählten Schwerpunkten der Risikoforschung. Heute wird die Erforschung des Phänomens ‚Risiko‘ auch in kultur- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zunehmend relevant, wobei diese meist rezeptionsstarke Schlüsseltheorien der Soziologie aufgreifen.⁹

Der von Ulrich Beck eingeführte zentrale Begriff der ‚(Welt-) Risikogesellschaft‘¹⁰ ist so beispielsweise aus dem alltäglichen Sprachgebrauch nicht mehr wegzudenken. In Zeitungen und Zeitschriften sind der Risikobegriff und seine unzähligen Komposita, wie etwa ‚Sicherheitsrisiko‘, ‚Risikogruppen‘, ‚risikolos‘ und ‚risikofreudig‘, omnipräsent. So allgegenwärtig der Risikobegriff ist, so unmöglich gestaltet sich aber eine konsente, interdisziplinäre Definition. Gudrun Loster-Schneider unterscheidet demnach in Anlehnung an Niklas Möller¹¹ drei transdisziplinäre Perspektiven:

Der sogenannte wissenschaftliche Ansatz versteht (gegen logische, epistemische und ethische Einsprüche etwa seitens der Philosophie!) Risiko als objektive, systematisch messbare, taxonomische Größe, das heißt als statistischen Erwartungswert künftiger unerwünschter Ereignisse, Schadenshöhe und Eintrittswahrscheinlichkeit. Der psychologische Ansatz erforscht mittels psychometrischer Methoden die individuelle Risikowahrnehmung. Der [...] kul-

⁹ Aufgegriffen wird die Risikothematik im kultur- und literaturwissenschaftlichen in einem Sammelband, der allerdings die Kategorie Geschlecht nicht mitreflektiert. *Literatur als Wagnis / Literature as Risk*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013). Gleiches gilt für den Band *Risikogesellschaften*, der aus einer Freiburger Tagung hervorgeht und verschiedene Disziplinen zu verknüpfen versucht. Vgl.: *Risikogesellschaften. Literatur- und geschichtswissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Eva von Contzen, Tobias Huff und Peter Itzen (Bielefeld: Transcript, 2018). Siehe dazu auch: Peggy Froese, Maïke Fröhlich, Jakob Vetter, „Tagungsbericht: Kontinuität und Wandel von Vorsorgeregimen und Risikodebatten, 20.11.2015 – 21.11.2015 Freiburg im Breisgau“, *H-Soz-Kult*, 05.03.2016, URL: www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6429, Zugriff am: 05.12.2017.

Eine Verbindung von Gender und Risiko findet sich im Band *GenderGraduateProjects I – Geschlecht, Fürsorge, Risiko* und in den Aufsätzen von Gudrun Loster-Schneider. z.B. in Gudrun Loster-Schneider, „Solange selbst im Sturm der Revolution so viele Rücksichten auf hergebrachte Vorurtheile genommen werden, wird das Joch der Tyrannei nicht gebrochen werden.“ *Zur Interdependenz von Gender und Genre bei Autorinnen der 48er Revolution*, in *Revolution 1848/49. Ereignis – Rekonstruktion – Diskurs*. hrsg. von Gudrun Loster-Schneider (St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999), 237–65.

¹⁰ Vgl. Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 1986); Ulrich Beck, *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit* (Frankfurt: Suhrkamp, 2007).

¹¹ Vgl. Niklas Möller, „The Concepts of Risk and Safety“, in *Handbook of Risk Theory*, hrsg. von Sabine Roesner (Dordrecht: Springer, 2012), 55–85, hier 70–1.

turalistische Ansatz zielt auf die soziokulturellen Rahmungen, welche diese Wahrnehmung mitsamt den übergeordneten Risikokonzepten prägen und narrativieren.¹²

Im Sinne des letzten und hier maßgeblichen Ansatzes versteht der Soziologe Niklas Luhmann unter Risiko einen kontingenten Schaden oder Nutzen, der auf eine Entscheidung zurückgeführt werden kann. Er gelangt in seiner programmatischen Schrift *Soziologie des Risikos* eingangs zu der Auffassung, „daß nämlich die Zukunft von Entscheidungen abhängt, die in der Gegenwart getroffen bzw., wenn es bereits getroffene Entscheidungen sind, [diese – P.F.] nicht revidiert werden“.¹³ Risiko setze folglich sowohl eine Handlung wie auch eine zeitliche Dimension voraus. Des Weiteren müsse die Handlung theoretisch negative Konsequenzen haben können, unabhängig davon, ob diese eintreten oder nicht. Luhmann kommt zu dem Schluss: Immer dann solle von Risiko die Rede sein, „wenn eine Entscheidung ausgemacht werden kann, ohne die es nicht zu dem Schaden kommen könnte“, und wenn „der kontingente Schaden selbst kontingent, also vermeidbar, verursacht wird“.¹⁴ Der Entscheidung voraus geht aber stets das Beobachten – und auf diese Weise ist das Luhmann’sche Risiko wahrnehmungsabhängig und ein ‚Konstrukt‘. Dabei sei es nicht wichtig, ob die Betroffenen selbst das Risiko als Folge ihrer Entscheidungen wahrnehmen. Entscheidend sei aber immer ein Risikobewusstsein der Handelnden. Dieses wiederum basiere auf der Einsicht, „daß manche Vorteile nur zu erreichen sind, wenn man etwas aufs Spiel setzt“.¹⁵ Das Eingehen eines Risikos – sei es existenzieller, sachlicher, interpersoneller oder kommunikativer Natur – resultiert demnach aus einer bewussten Entscheidung und dem damit einhergehenden ‚wettähnlichen‘, mit ‚Einsätzen‘ verbundenen Abwägen potenziellem Nutzen beziehungsweise Scheitern. Diese sogenannte Risikokalkulation zwischen möglichen Schäden und den ebenso möglichen Chancen werde durch eine ‚Katastrophenschwelle‘ gekennzeichnet, so Luhmann. Er bezeichnet damit die Grenze „jenseits derer ein (noch so unwahrscheinliches) Unglück als Katastrophe

¹² Gudrun Loster-Schneider, „Geschlechterspezifische Armutsrisiken in deutschsprachiger Prosaliteratur 1800/1900“, in *Armut. Gender-Perspektiven ihrer Bewältigung in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Maria Häußl u. a. (Leipzig: Universitätsverlag 2016), 217–41, hier 220.

¹³ Niklas Luhmann, *Soziologie des Risikos* (Berlin, New York: de Gruyter, 2003), 4.

¹⁴ Luhmann, *Soziologie des Risikos*, 25.

¹⁵ Luhmann, *Soziologie des Risikos*, 19.

empfunden werden würde“.¹⁶ Riskantes Handeln finde demnach nur bis zu dieser Schwelle statt, da ein möglicher Schaden außerhalb dieses imaginären Raums ein existenzieller sei. Damit könne die Katastrophenschwelle auch bestimmen, ob Individuen oder Gruppen risikoavers oder risikoaffin seien. Die Festlegung der Katastrophenschwelle, das heißt, „die Bereitschaft zur Risikoakzeptanz“ geht dabei auf das soziale Problem zurück: „Man verhält sich hier so, wie es von den relevanten Bezugsgruppen erwartet wird, oder so, wie man – sei es mit der, sei es gegen die übliche Meinung – sozialisiert ist“.¹⁷

Der russische Literaturwissenschaftler Jurij Lotman geht bei seiner semiotischen Beschreibung der Grenze einen Schritt weiter: Er beschreibt die Grenze in seiner Monographie *Die Innenwelt des Denkens* als einen grundlegenden Mechanismus der semiotischen Individuation.¹⁸ „Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als ‚unser eigener‘, als ‚vertraut‘, ‚kultiviert‘, ‚sicher‘, ‚harmonisch organisiert‘ und so weiter erklärt. Ihm steht der Raum ‚der anderen‘ gegenüber, der als ‚fremd‘, ‚feindlich‘, ‚gefährlich‘ und ‚chaotisch‘ gilt.“¹⁹ Diese Einteilung des kulturellen Raumes in einen eigenen und einen fremden Raum führt, so Lotman, schlussendlich auch zu der Annahme: „Was bei uns verboten ist, ist bei den anderen erlaubt“.²⁰ Damit einher geht die Vorstellung von der Selbstbeschreibung des semiotischen Systems mittels der Kodifizierung von Sitten und Gebräuchen, sowie der Festlegung (juristischer) Normen, als höchste Stufe struktureller Organisation.²¹ Die Einhaltung der Normen und Riten wird als grundlegend für die Zugehörigkeit zum Raum gesetzt. Eine Verletzung dieser festgesetzten Ordnung provoziert damit immer eine Grenzüberschreitung aus dem eigenen in den fremden Raum – da man sich eben nicht so verhält, wie es von der Bezugsgruppe erwartet wird beziehungsweise man sozialisiert ist. Die bewusste Entscheidung für eine solche Grenzüberschreitung aber, so lässt sich argumentieren, ist eine Risikohandlung, da beispielsweise wissens- oder normbedingte Diskrepanzen zu individuellem Scheitern oder zu sozialer Exklusion führen können.

Man kann also in Anlehnung an Luhmann und Lotman davon ausgehen, dass es intrakulturell einen ‚eigenen‘ und einen ‚fremden‘ Raum gibt, die

¹⁶ Luhmann, *Soziologie des Risikos*, 11.

¹⁷ Luhmann, *Soziologie des Risikos*, 12.

¹⁸ Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, hrsg. von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz (Berlin: Suhrkamp, 2010), 174.

¹⁹ Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*.

²⁰ Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, 175.

²¹ Vgl. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, 170.

durch die sogenannte ‚Katastrophenschwelle‘ voneinander getrennt sind. Risikohandeln findet dabei einerseits innerhalb des ‚eigenen‘ Raumes statt, andererseits kann es dazu führen, dass die ‚Katastrophenschwelle‘ überschritten wird und ein Hinübertreten in den ‚fremden‘ Raum stattfindet. Riskantes Verhalten innerhalb des ‚eigenen‘ Raumes verletzt dabei die festgesetzten Normen nicht und ist deshalb akzeptiert, während eine (bewusste) Verletzung der Normen automatisch die Überschreitung der ‚Katastrophenschwelle‘ zur Folge hat.²² Diese Grenzüberschreitung kann nur dann akzeptiert sein, wenn sie ein/e Held/in oder ein/e Märtyrer/in vornimmt. Dass dabei die Festlegung des ‚eigenen‘ und ‚fremden‘ Raumes beziehungsweise der Grenze immer gegendert ist, muss mitgedacht werden.

Allen bisherigen Untersuchungen und Definitionen fehlt allerdings der Blick auf die geschlechtliche Semantisierung von Risiko,²³ die ihm implizit jedoch von Beginn an eigen ist, wie schon ein kurzer Rekurs auf die Wortgeschichte zeigt: Deren Beginn wird in der Regel auf das 12. und 13. Jahrhundert datiert, als Risiko erstmalig im Zusammenhang mit dem Fern- und Seehandel auftaucht:

Schon im altorientalischen Seehandel gab es, der Sache nach, Risikobewusstsein mit entsprechenden Rechtseinrichtungen, die in ihren Anfängen von divinatorischen Programmen, Anrufungen von Schutzgöttern etc. zwar kaum trennbar waren, aber im Rechtlichen, insbesondere in der Rollenteilung von Kapitalgebern und Seefahrern, doch deutlich Versicherungsfunktionen erfüllten und sich damit relativ kontinuierlich bis ins Mittelalter hinein auf das Recht des Seehandels und der Seeversicherungen auswirken sollten. Selbst

²² Dies betrifft auch die Attentäter: Bereits Manfred Schneider stellt in seiner Arbeit zum *Attentat fest*: „Der Attentäter ist nicht selten ein Grenzgänger.“, vgl. Manfred Schneider, *Das Attentat. Kritik der Paranoischen Vernunft* (Berlin: Matthes und Seitz, 2010), 7.

²³ Nur wenige Ausnahmen berücksichtigen in ihren Risikotheorien die Kategorie ‚Geschlecht‘: Ulrich Beck widmet dem Genderaspekt ein Kapitel in seiner Schrift *Risikogesellschaft*, welches allerdings in der 2007 erfolgten Überarbeitung seiner Theorie entfällt. Die Verbindung der Kategorien ‚Geschlecht‘ und ‚Risiko‘ wird auch in diesem Werk aber nur marginal angesprochen (vgl. Beck, *Risikogesellschaft*). Ähnlich verhält es sich bei Michael Meuser. Er betrachtet als zentrale Differenz männlichen und weiblichen Risikohandelns das internalisierende und externalisierende Verhalten von Frauen und Männern. Darüber hinaus ist der Risikobegriff bei Meuser nur unzureichend definiert, weshalb seine Analyse männlichen Risikohandelns erst der Beginn einer weiteren wissenschaftlichen Untersuchung dieser Zusammenhänge sein kann (vgl. Michael Meuser, „Riskante Praktiken. Zur Aneignung von Männlichkeit in den ersten Spielen des Wettbewerbs“, in *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodische Aspekte*, hrsg. von Helga Bilden und Bettina Dausien (Leverkusen-Opladen: B. Budrich, 2006), 163–78).

in der nichtchristlichen Antike fehlt aber noch ein voll entwickeltes Entscheidungsbewußtsein. Von ‚Risiko‘ spricht man daher erst in der langen Übergangszeit vom Mittelalter zur Frühmoderne.²⁴

Mit dieser Rückführung auf den Fern- und Seehandel hat sich der Begriff demnach in einem exklusiv männlichen Handlungsumfeld entwickelt. Die anschließende gender-ideologische und -stereotype Semantisierung des Begriffes rekurriert in einer metonymischen Operation bis heute auf diesen ‚ursprünglichen‘ Kontext. So war noch am 12.12.2014 bei *Spiegel Online* unter der Überschrift „Irren ist männlich“ zu lesen: „Männer sind risikobereiter, verunglücken öfter – und sterben früher“.²⁵ Darüber hinaus setzt Risiko immer Subjektautonomie und instrumentelle Rationalität voraus, da die bewusste Handlungsentscheidung (meist) Grundlage der (modernen) Risikovorstellung ist. Die reale und programmatische Nicht-Autonomie von Frauen ist indes ein signifikanter Punkt geschlechtlicher Differenzierung, den die historische Genderforschung für die letzten Jahrhunderte herausgearbeitet, aber auch kritisch hinterfragt hat. Risiko war (und ist) demnach geschlechtlich semantisiert und wird entsprechend erinnert.

Eine Untersuchung von Risiko und Geschlecht in der Literatur erscheint in diesem Zusammenhang nicht nur gewinnbringend, sondern angesichts der aktuellen Forschungslage geradezu essentiell.

Zu beachten ist bei der folgenden Untersuchung der literarischen Texte des 18. und 19. Jahrhunderts aber, dass die eben beschriebenen Definitionen von Risiko lediglich als Folie genutzt werden können, da die Begriffe ‚Risiko‘ und ‚riskieren‘ selbst zumindest in deutschsprachigen Texten (noch) nicht vorkommen. Es muss daher auch ein Augenmerk auf verwandte, teilweise synonym gebrauchte Begriffe gelegt werden: Wagnis, Wagemut, Mut, Unsicherheit, Ungewissheit und Gefahr.²⁶

²⁴ Luhmann, *Soziologie des Risikos*, 17.

²⁵ *Männer sind Idioten*, hrsg. von Spiegel Online, URL: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/maenner-sind-idioten-darwin-preis-zeigt-haeufig-tod-durch-hohes-risiko-a-1008081.html>, Zugriff am: 15.12.2014.

²⁶ Auch die Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans benennt Mut und Wagnis in ihrem Sammelband *Literatur als Wagnis/Literature as a Risk*, als Komplementärbegriffe zu Risiko: Schmitz-Emans geht davon aus, dass der Begriff Wagnis eher eine „subjektbezogene Handlungsweise“ charakterisiert, während der Risiko-Begriff die Handlungssituation beschreibt. Darüber hinaus bemerkt sie einen unterschiedlichen Zeitbezug der beiden Begriffe und geht davon aus, dass ‚Risiko‘ die Vergangenheit als wesentlichen Bezugspunkt impliziert, während ‚Wagnis‘ zukunftsgerichtet ist (vgl. Schmitz-Emans, *Literatur als Wagnis*, 842). Auch ein knapper Aufriss einschlägiger Lexika des 19. Jahrhunderts bestätigt dies.

III. Risiko und Geschlechtertheorie um 1800

„Die Frage, was Frauen (und Männer) sind bzw. wie sie sein sollen, bewegt(e) schon von alters her Philosophen, Gelehrte und Mediziner, aber auch Richter, Staatsmänner und Fürsten.“²⁷ Für die Zeit um 1800 in Deutschland und Frankreich wird dabei von der Forschung, und in der Nachfolge von Karin Hausen, Claudia Honegger, Barbara Duden oder Thomas Laqueur, ein Bruch mit der bisherigen Geschlechterordnung konstatiert: Im Zuge der Aufklärung und der revolutionären Umbrüche wurde einerseits die aufklärerische Gleichheitsvorstellung auch für die Geschlechter diskutiert, während andererseits das dichotome Geschlechterepistem fortgeführt und ausgearbeitet wurde. Es entwickelten sich die sogenannten Geschlechtscharaktere, die eine Verknüpfung physiologischer und psychologischer Merkmale darstellen²⁸ und die im Laufe des 19. Jahrhunderts innerhalb des Geschlechterdiskurses ausdifferenziert, gefestigt und interdiskursiv (zum Beispiel im Nationaldiskurs) verknüpft wurden.²⁹ Geschlecht wird damit zu einem kontextvarianten Konstrukt: Körper, sexueller Körper und Geist werden als Analogie konstruiert und mit den sozialen Rollen in Einklang gebracht. Die grundlegende Differenzierung von weiblich und männlich – und die damit verknüpfte Semantik von Natur und Kultur, sowie Privatheit und Öffentlichkeit – wird im 19. Jahrhundert nicht mehr nur theologisch, sondern ontologisch begründet und mit traditioneller Stereotype untermauert. In Verbindung mit dem Descartes'schen Postulat des radikalen Zweifels wurde diese Herangehensweise allerdings schon früh von feministischen Akteuren kritisiert. Es haben sich demnach vornehmlich zwei große abendländische Strömungen entwickelt, als deren (französische) Vordenker François Poullain de la Barre und Jean-Jacques Rousseau gelten können. Beide Strömungen gehen grundsätzlich von einer Differenz der Geschlechter aus, allerdings in sehr unterschiedlichem Maß und mit divergierenden Konsequenzen. Während die eine Richtung die Charaktereigenschaften aus den körperlichen Merkmalen herleitet,

²⁷ Claudia Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte* (Frankfurt: Campus Verlag, 2010), 43.

²⁸ Vgl. Karin Hausen, „Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hrsg. von Werner Conze (Stuttgart: Klett, 1978), 363–93, hier 363.

²⁹ Darauf verwies auch Gudrun Loster-Schneider in ihrem – gemeinsam mit Stephan Horlacher gehaltenen – Vortrag „Vergegenkünfte“? (Genderfizierte) Narrative von Modernisierungs- und Armutsrisiken in englischen und deutschen Literaturen des 19. Jahrhunderts, gehalten am 27.01.2016 im Rahmen der *Staffelvorlesung: Risikokommunikation und Risikonarrative* an der TU Dresden.

wird diese Verbindung von physischen und psychischen Eigenschaften von der anderen Strömung abgelehnt.

In der Forschung wurden bisher vor allem die daraus folgenden divergierenden Geschlechterdifferenzen betrachtet. Die sich um 1800 neuformierende Geschlechterdifferenz bedient sich dabei auch immer des Risikonarrativs, auch wenn der Begriff Risiko selbst nie explizit genannt wird. Karin Hausen etwa, die für ihre berühmte Schrift *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben* neben den einschlägigen Lexika des 19. Jahrhunderts auch zeitgenössische naturwissenschaftliche und literarische Abhandlungen untersucht hat, benennt lediglich eine Reihe semantischer Entsprechungen zu Risiko: Während der Mann durch Energie, Kraft, Willenskraft, Festigkeit, Tapferkeit und Kühnheit gekennzeichnet sei, sei die Frau hingegen schwach, ergebend, hingebend, weich und wankelmütig.³⁰ Diese polaren Attribuierungen lassen darauf schließen, dass die Männer als risikoaffin gedacht wurden, wohingegen die Frauen als risikoavers galten und gefordert wurden. Risiko wird damit zu einer zentralen Differenzkategorie der beiden Geschlechter.

Im Folgenden soll dies exemplarisch an den beiden schon genannten französischen Philosophen gezeigt werden:³¹

Bereits 1673 kritisierte François Poullain de la Barre in seiner feministischen Schrift *De l'égalité des deux sexes* die Minoritätsstellung der Frau, die auf Grund von Machtinteressen forciert und von den Gelehrten mit dem ‚anderen Wesen der Frau‘ begründet wird. Diese Geschlechterdifferenz sei patriarchal geleitet und müsse radikal hinterfragt werden, so Poullain de la Barre.³² In einem rhetorischen Parforceritt eruiert er bei Dichtern, Historikern, Anthropologen, Juristen, Philosophen und schließlich bei den sogenannten ‚gelehrten Autoritäten‘ zunächst die jeweils postulierten Geschlechterdifferenzen und deren Begründung, um diese anschließend kritisch zu hinterfragen und mit der Realität in Beziehung zu setzen. So kommt er zu dem Schluss:

³⁰ Hausen, *Polarisierung der Geschlechtscharaktere*, 368.

³¹ Die Anregungen dazu gab vor allem das Seminar *Das allgemeinste und wichtigste Verhältniß der menschlichen Gesellschaft, das schwierigste [...] ist unstreitig das Verhältniß der beiden Geschlechter*“: *Meistertexte der Geschlechtertheorie 1800 / 1900* von Gudrun Loster-Schneider, gehalten im Wintersemester 2014/15 an der TU Dresden.

³² Zur Entstehung dieses Bewusstseins gibt die umfangreiche Arbeit von Gerda Lerner Auskunft: Gerda Lerner, *Die Entstehung des feministischen Bewußtseins. Vom Mittelalter bis zur Ersten Frauenbewegung* (Frankfurt: Campus, 1993).

Es ist unschwer festzustellen, daß der Unterschied der Geschlechter sich nur auf den Körper bezieht: im wesentlichen gibt es nur diesen einen Teil, der zur Fortpflanzung der Menschen dient; und da der Geist dazu nur seine Zustimmung zu geben braucht und er es bei allen auf die gleiche Weise tut, kann man schließen, daß er kein Geschlecht hat.³³

Den körperlichen Unterschied zwischen Mann und Frau sieht Poullain de la Barre vor allem in der Fortpflanzung begründet – dafür seien aber beide Geschlechter gleichermaßen nötig, wobei das weibliche Geschlecht den größeren Verdienst hätte, „sind es doch die Frauen, die uns empfangen, die uns formen und gebären, die uns Leben und Erziehung geben. Das kostet sie wahrlich mehr als uns; aber ihre Mühsal sollte ihnen nicht auch noch zum Nachteil gereichen“.³⁴ François Poullain de la Barre schätzt das existenzielle Risiko der Frauen höher ein und schlussfolgert, dass sie die „größte Hochachtung“³⁵ dafür verdienen und die sozialen Repressionen, die sie gerade auf Grund dieser Gefährdung erführen, aufgehoben werden müssten. Es wird eine klare Verbindung zwischen Risiko und Geschlecht generiert.³⁶

Der viel rezipierte Philosoph Jean-Jaques Rousseau grenzt sich 1762 in seinem bekannten Werk *Émile ou De l'éducation* entscheidend von den Ansichten Poullain de la Barres ab: Ähnlich wie dieser zielt er in seinem Werk zwar zentral auf die Geschlechterdifferenz, allerdings um diese auch geistig herauszumodellieren und zu konstituieren. Auch er markiert den wesentlichen Geschlechtsunterschied innerhalb der Fortpflanzung – die Funktion der Geschlechter sei dabei gleich, sie dienen dem Naturzweck aber in sehr differenter Weise. Der Zeugungsakt wird zur Basis der „gegenseitigen moralischen Beziehungen“.³⁷ Die dichotome Unterscheidung von Stärke und Schwäche, Kühnheit und Schamhaftigkeit wird bei Rousseau explizit herausgearbeitet:

³³ François Poullain de la Barre, „De L'Egalité Des Deux Sexes“, in *„Die Gleichheit der Geschlechter“ und „Die Erziehung der Frauen“ bei Poullain de la Barre (1647–1723). Zur Modernität eines Vergessenen*, hrsg. von Irmgard Hierdeis (Frankfurt: Lang, 1993), 87–166, hier 124.

³⁴ Poullain de la Barre, „De L'Egalité Des Deux Sexes“, 149.

³⁵ Poullain de la Barre, „De L'Egalité Des Deux Sexes“.

³⁶ Auch seine zentrale Bildungsforderung für Frauen ist dann im Sinne einer typischen Risikokommunikation aufgebaut, indem die Frage nach dem „Was passiert wenn?“ gestellt wird: „Die seltsame Vorstellung der gewöhnlichen Leute, daß ein Studium die Frauen nur noch böser und überheblicher machen würde, gründet – so viel ist klar – nur auf panischer Angst“. Poullain de la Barre, „De L'Egalité Des Deux Sexes“, 136.

³⁷ Jean-Jacques Rosseau, *Emil oder Über die Erziehung [1762]* (Paderborn: Schöningh, 1985), 386.

Der eine muß aktiv und stark sein, der andere passiv und schwach: notwendigerweise muß der eine wollen und können; es genügt, wenn der andere wenig Widerstand leistet. [...] Daraus entstehen Angriff und Verteidigung, die Kühnheit des einen Geschlechts und die Ängstlichkeit des anderen, schließlich die Zurückhaltung und die Scham, mit denen die Natur das schwache Geschlecht ausrüstete, um sich das starke untertan zu machen. [...] Wäre es natürlich, daß sich die beiden Geschlechter mit der gleichen Kühnheit einem Unternehmen hingeben, das für beide so unterschiedliche Folgen hat?³⁸

Es wird deutlich, dass bei Poullain de la Barre der Geschlechtsakt von beiden Geschlechtern autonom gewollt wird, wohingegen Rousseau davon ausgeht, dass die Frau diesen Trieb kontrollieren und unterdrücken muss.

Während noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Phase des kulturellen Umbruchs herrschte und auch eine Emanzipation der Frauen möglich schien, wurde ab Ende des 18. Jahrhunderts aktiv an der wissenschaftlich untermauerten Wiederfindung der Geschlechterdifferenzen gearbeitet, so Claudia Honegger.³⁹ Der deutsche Geschlechterdiskurs führt dabei die beiden französischen Strömungen fort und beschreibt bzw. nutzt die Dichotomie der Geschlechterdifferenzen auf die je entsprechende Art. Risiko ist auch hier das Kerndispositiv der Geschlechterdifferenz.⁴⁰

Als Fazit lässt sich demnach schlussfolgern, dass der historische Diskurs bei ‚Risiko‘ immer von einem genderfizierten Lebensrisiko spricht: Die Frauen setzen mit dem Geschlechtsakt und den daraus resultierenden Folgen von Schwangerschaft und Geburt ihr Leben aufs Spiel. Während ein Teil der Gelehrten deshalb zu dem Schluss kommt, die Frauen müssten zurückhaltender, hingebender und entsprechend duldsamer sein, kommt ein anderer Teil zu dem Schluss, dass gerade diese in Kauf genommenen Risiken den größeren Mut und die beträchtliche Stärke der Frauen belegen.

³⁸ Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, 385–6.

³⁹ Vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850* (Frankfurt, New York: Suhrkamp, 1991), 14.

⁴⁰ So spricht Joachim Heinrich Campe in seinem 1789 erschienenen Werk *Väterlicher Rath für meine Tochter* den Frauen die Möglichkeit ab, eine Kalkulation für ihr Handeln vorzunehmen. Noch deutlicher auf den Geschlechtsakt bezieht dies der liberale Jurist Carl Theodor Welcker in seinem 1847 überarbeiteten Beitrag zu den Geschlechtsverhältnissen im *Staats-Lexikon. Enzyklopädie der sammtlichen Staatswissenschaften für alle Stände*. Völlig anders hingegen sah das der Königsberger Staatsmann und Sozialkritiker Theodor Gottlieb Hippel – obgleich zeit lebenslang mit Immanuel Kant befreundet, folgte Hippel in seinen Ansichten eher François Poullain de la Barre.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden die Figur der Charlotte Corday, die mit ihrem politischen Attentat die ihr gesetzten Grenzen weit überschritt, konzentriert beleuchtet werden. Gerade an einem solchen Beispiel lässt sich hervorragend analysieren, inwiefern die deutschen Texte, die literarische Erinnerungsaktualisierungen an das historische Ereignis darstellen, diesen beiden Lagern folgen oder den Diskurs ausweiten und umkodieren.

IV. Die Risiken der literarischen Charlotte Corday

Bereits unmittelbar nach der Hinrichtung der historischen Person Charlotte Corday setzte die literarische Erinnerung ein, und es entstanden im Laufe der Zeit unzählige Schriften zu diesem Thema. Die anschließende Analyse konzentriert sich dabei zunächst auf die deutschen Werke bis Ende des 19. Jahrhunderts und stellt die literarische Verarbeitung in Dramen und Romanen in den Mittelpunkt.

IV.1 Die deutschen Corday-Dramen und -Romane des 19. Jahrhunderts

Das bereits 1794 veröffentlichte republikanische Trauerspiel *Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados* des erst 23-jährigen Pädagogen Heinrich Zschokke umfasst 230 Seiten und beschreibt die letzten beiden Tage von Corday in ihrer Heimat, ihre Abreise nach Paris und das Attentat auf Marat. Es endet kurz danach mit der Verhaftung Cordays: „Charlotte (lächelnd.) Hier bin ich! nehmt mich hin! Kein Tod ist unter allen Toden schöner, als der Tod fürs freie Vaterland! (Sie wird von der wütenden Menge umringt.)“.⁴¹ Charlotte Corday lebt bei ihrer Tante und ihrem Vater in Caen und liebt ihren Cousin Robert. Diesen hält sie zunächst für tot. Corbigni wiederum liebt Corday, die ihn für das Attentat instrumentalisieren will. Als er sich weigert, reist sie selbst nach Paris, trifft dort noch einmal den totgeglaubten Robert, schickt ihn aber fort. Der Tötung von Marat geht ein Dialog desselben mit seiner Geliebten, Bürgerin Evrard, voraus, der seinen brutalen Charakter unterstreicht.

Auch das 1797 erschienene kurze Drama des deutschen Juristen und Historikers Renatus Karl von Senckenberg *Charlotte Corday oder die Ermordung Marats dramatisiert*, beschreibt die letzten Tage Charlotte Cordays in Caen und Paris, schildert schließlich aber noch das Verhör und die Stunden vor

⁴¹ Heinrich Zschokke, *Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados. Ein republikanisches Trauerspiel in vier Akten. Aus den Zeiten der Französischen Revolution. In Jamben* (Stettin: Kaffke, 1794), 230.

der Hinrichtung im Gefängnis. Es endet mit der Ansicht Cordays, den anderen großen Vaterlandsrettern der Geschichte nachzueifern: „Ich eile nun, zu allen denen zu kommen, die von Anbeginn der Welt her für das Vaterland den Tod gelitten haben, in die Gefilde der Unsterblichkeit. Noch der Schmerz eines Augenblickes, und meine Seele ist bey ihnen! Komm, laß uns fortgehen! (ab).“⁴² Das Drama Senckenbergs wirkt allerdings, auch wegen seiner Kürze, ausschnittshaft und die Figuren bleiben eindimensional – eine charakterliche Differenzierung findet nicht statt. Cordays wird von den Männern zwar nicht verstanden, aber bewundert. Die vielen biblischen und antiken Vergleiche unterstreichen die Heldenhaftigkeit der Protagonistin.

Christine Westphalen ist die einzige Autorin, die im 19. Jahrhundert den Corday-Stoff dramatisch verarbeitete. Ihr 1804 zunächst anonym erschienenes 235-seitiges Drama *Charlotte Corday* folgt dem klassischen Dramenaufbau und lässt einen Chor jeden Akt mit einer Zusammenfassung beschließen. Auch hier sind starke Bezüge zur Antike zu erkennen, und das Stück weicht zum Teil stark von den realen Begebenheiten ab. Der Höhepunkt des Dramas ist der Mord an Marat, der nur sehr kurz geschildert wird. Es endet mit einem Epilog des „Genius der Wahrheit“.⁴³

Nach einer längeren Pause erschien 1838 der erste Roman der zweiten Autorin zum Stoffgebiet: Der zweiteilige und 352-seitige historische Roman *Marat* von Amalie Schoppe nimmt dabei eine Sonderstellung ein, da er die Figur des Marat zentral in den Mittelpunkt rückt und Charlotte Corday eher eine Nebenfigur ist, die schlussendlich dafür sorgt, dass die Ereignisse für die beiden anderen Hauptfiguren Etienne und Mélanie positiv enden.⁴⁴ Zwar wird Charlotte Corday bereits im ersten Kapitel genannt, aber nur mit ihrem Vornamen und als die Verlobte von Armand Belzunce vorgestellt. Sie selbst tritt erst im achten Kapitel des zweiten Teils auf, als sie in Paris ankommt und bei Adam Lux für eine Nacht Zuflucht sucht. Obwohl auch diese Charlotte Corday eine Revolutionärin ist, die ihr Vaterland retten will, ist ihr vordringlichstes Motiv doch die Rache an Marat für die Hinrichtung ihres Verlobten:

⁴² Renatus Karl von Senckenberg, *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisiert* (St. Ingbert: Röhrig, 1999), 37.

⁴³ Vgl. inhaltliche Zusammenfassung und kurze Analyse: Inge Stephan, „Westphalen, Christine, Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten mit Chören“, in *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)*, hrsg. von Gudrun Loster-Schneider und Gaby Pailer (Tübingen, Basel: Francke, 2006), 457–8.

⁴⁴ Vgl. Zusammenfassung des Werkes und Analyse: Gudrun Loster-Schneider, „Schoppe, Amalie, Marat“, in *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)*, hrsg. von Gudrun Loster-Schneider, Gaby Pailer (Tübingen, Basel: Francke, 2006), 399–400.

Die todessehnsüchtige Trauer, mit der diese Corday auf den Verlust ihres Liebesobjektes, ihrer ‚Bestimmung als Weib‘ und ihrer ‚relativen‘ Identität reagiert, wertet die ‚unweibliche‘ Aggression als eine nach außen delegierte, auf das Schafott zielende Autoaggression um [...] und macht Charlottes geschlechtstransgressive Gefühls- und Verhaltensdevianzen plausibel.⁴⁵

In lediglich drei Kapiteln werden ihre Ankunft in Paris, die Tötung Marats, ihre Gerichtsverhandlung und die Hinrichtung geschildert. Durch den Tod des ausschließlich lüstern und diabolisch dargestellten Marat gelingt es Mélanie schließlich, aus seinen Fängen entkommen, und es kann die Freilassung Etiennes bewirkt werden. Der Roman endet mit der Erzählung, dass nach dem Ende der „Schreckens-Regierung“ die Leiche Marats aus dem Pantheon – wo er zunächst begraben war – entfernt und geschändet wurde „und seine irdischen Ueberreste von eben dem Volke, das ihn früher vergöttert hatte, mit der verdienten Schmach überhäuft, eben so wie sein Andenken, das mit Fluch und Abscheu belastet, auf die Nachwelt gekommen ist“.⁴⁶

Erst nach der gescheiterten deutschen Revolution von 1848/49 erschien das nächste Drama zu Charlotte Corday. Das 1856 veröffentlichte Werk *Charlotte Corday. Eine historische Tragödie in fünf Acten* des Theologen Ernst Rommel hebt sehr stark die märtyrerhaften Züge Cordays hervor und ist lediglich 130 Seiten lang. Es bedient sich einer sehr kunstvollen Sprache und vieler stilistischer Mittel – so sind beispielsweise wichtige Passagen immer gereimt. Prominent sind dabei die Themen Glaube und Religion sowie das Erwachsenwerden. Im Gegensatz zu den bisherigen Werken kommt Charlotte Corday mit mehr Frauen in Kontakt und interagiert mit diesen – so wird ihr die Tatwaffe auch von der revolutionären Schriftstellerin Olympia de Gouges zugeworfen. Es ergibt sich dabei mehrfach ein innerer Konflikt Cordays mit ihrer Weiblichkeit, der gelöst werden soll. Das Werk endet mit der Ermordung Durands – der Corday als „größer noch als Brutus“⁴⁷ bezeichnete – durch das Volk. Die eigentliche Hinrichtung Cordays wird dabei ausgespart.

Charlotte Corday von Karl Frenzel (1864) ist der zweite im 19. Jahrhundert erschienene Roman zu Charlotte Corday. Er ist 312 Seiten lang und führt ver-

⁴⁵ Gudrun Loster-Schneider, „Rehistorisierung des Geschlechterdiskurses im frühen Realismus? Historische Romane aus gendersensibler Perspektive am Beispiel von Amalie Schoppes Marat (1838)“, in *Europäische Realismen. Facetten – Konvergenzen – Differenzen*, hrsg. von Uwe Dethloff (St. Ingbert: Röhrig, 2001), 239–62, hier 252.

⁴⁶ Amalie Schoppe, *Marat. Historischer Roman, zwei Teile* (Braunschweig: Westermann, 1838), Teil 2, 173.

⁴⁷ Ernst Rommel, *Charlotte Corday. Eine historische Tragödie in fünf Acten* (Hannover: Rümpler, 1856), 129.

schiedene Nebenhandlungen und -figuren ein. Das Werk wird von der französischen Nationalhymne eingerahmt und zeichnet ein sehr ambivalentes Bild von Corday. Generell ist zu erkennen, dass der Roman vor allem unterhalten will und so mit Hilfe der Liebesgeschichte zweier Nebenfiguren einen dramatischen Spannungsbogen aufbaut. Der Roman endet mit der Erkenntnis, dass die Unsterblichkeit in der Erinnerung alle Märtyrer entschädigt:

Und gegen diese Aussicht in die Unermeßlichkeit, gegen diese Gewißheit des endlichen Sieges, was bedeutet da der Tod und das Leiden der Einzelnen? Dies tröstet alle Märtyrer des Glaubens und des Ideals und belohnt sie reichlich für jeden irdischen Schmerz: sterbend sehen sie den Himmel offen ... „Al-lons enfant de la patrie!“⁴⁸

IV.2 Jungfrau und politische Attentäterin – die Gender-Transgressionen der Charlotte Corday

Die Textuntersuchung nimmt nun – ausgehend von der bisherigen Diskursanalyse – an, dass die historische Charlotte Corday mit ihrer Tat die Grenzen der weiblichen Handlungsspielräume im allgemeinen Verständnis weit überschritt und fragt deshalb danach, wann sie als jeweilige Figuration etwas riskiert, was sie riskiert und wie das Risikoverhalten der Protagonistin als literarische Erinnerungsaktualisierung in Szene gesetzt wurde.

Generell festzuhalten ist vorab: Anders als in den diskursiven Texten des 19. Jahrhunderts ist in den literarischen Texten ‚weibliches Risiko‘ nicht auf die Geschlechtlichkeit der Fortpflanzung bezogen, da Corday noch Jungfrau ist. Die Risiken, die Corday eingeht, können demnach nichts mit den Lebensrisiken im Zusammenhang mit Schwangerschaft und Geburt zu tun haben. Dies wiederum legt den Fokus auf andere – nämlich politische – Risiken und den dafür erforderlichen Mut.

Überdies kann festgehalten werden, dass Charlotte Corday entgegen der naheliegenden Vermutung auch hier niemals ihr Leben riskiert, in dem Sinne, dass ihr Tod zu keinem Zeitpunkt als ungewiss oder unsicher von ihr antizipiert wird. Gleichwohl setzt sie es aber ein im ungewissen Spiel um den (positiven) Erfolg und den persönlichen Ruhm ihrer geplanten Tat. Wie beispielsweise bei Senckenberg wird so der eigene Tod von Charlotte Corday ausdrücklich gewünscht, um ihrer Tat einen heroischen Nimbus zu verleihen:

⁴⁸ Karl Frenzel, *Charlotte Corday* (Hannover: Rümpler, 1864), 312.

Charl. So höre dann! Mein wartet vielleicht, daß ich dem wüthenden Volk preis gegeben, daß mein Leib in Stücke zerrissen, und mein Kopf auf einer Pike der Leiche Marats im Triumphe nachgetragen werde.

[...]

Boug. Wie soll das zugehen? Dich, dich, meine theure Charlotte, bedaure ich; ich zittere, wenn ich deine Kühnheit, deine Gefahren überdenke.

Charl. Bedauern? Zittern? Freuen sollst du dich, mit hüpfender Freude, daß du ein Mädchen geliebt, daß ein Mädchen dich liebte, das vielleicht die Retterin des zerrütteten, durch Marat vorzüglich zerrütteten Vaterlandes ist.⁴⁹

Senckenberg beschreibt zudem ausführlich, wie Corday zunächst das Attentat – stereotypisch weiblich – mit Gift⁵⁰ vollbringen möchte, sich schließlich aber anders besinnt, als ihr bewusst wird, dass sie den Nachruhm nicht teilen will:

Charl. [...] Jedoch das Gift nicht ohne Geld, damit Ihr nicht auch Theil an der That haben wolltet. [...]

Ap. [...] Aber wann du alles vollendet hast; so habe ich doch noch Theil an der That; denn ich gab dir, was du brauchtest, um sie zu vollführen.

Charl. Was ich brauche? (sich schnell entschließend.) Nun ich brauche nichts von Euch, nichts von demjenigen, der die Ehre Frankreichs gerettet zu haben, mit mir theilen will. Ich selbst will mir Alles seyn.⁵¹

Bereits wenige Augenblicke später liefert sie ihrem Geliebten Bougon gegenüber auch eine passende Erklärung, die sie in die Nähe anderer (erfolgreicher) Attentäter stellt:

Boug. (einfallend.) O, hast du Gift, so brauchst du nicht mit dem Dolch dich in Gefahr zu setzen.

Charl. Ich habe kein Gift mehr, ich habe es weggeworfen, Gift gegen den Feind ist nicht edel.

Boug. Doch sicherer!

Charl. Aber, ich wiederhole es nochmals – aber nicht edel. Brauchte auch Brutus Gift, als er dem Vaterland seinen Erzfeind, Cäsar, opfern wollte? oder

⁴⁹ Senckenberg, *Charlotte Gorday*, 20.

⁵⁰ Zum Thema weiblicher Giftmord vgl. u. a. Erika Eikermann, *Heilkundige Frauen und Giftmischerinnen - eine pharmaziehistorische Studie aus forensisch-toxikologischer Sicht: Darlegung einzelner Giftmordfälle aus dem 19. und 20. Jahrhundert; Beschreibung der verwendeten Gifte und ihrer Geschichte* (Bonn: o.V., 2004).

⁵¹ Senckenberg, *Charlotte Gorday*, 18.

wenn du mir vorwerfen willst, daß Brutus ein Mann war, brauchte auch das hebräische Weib Gift, um den Feind ihres Vaterlandes von der Erde zu tilgen.⁵²

An dieser Stelle wird dabei auch noch einmal kurz auf das Lebensrisiko Cordays eingegangen, wobei hier der Mann die an sich ‚weibliche‘ – sprich die zurückhaltende und zaghafte – Position vertritt.⁵³ Er versucht, Charlotte Corday zum Attentat mit Gift zu überreden, da so die Chance ihres Überlebens und einer Heirat größer ist (wobei sie sich durch die Heirat wieder den typisch weiblichen Lebensrisiken von Schwangerschaft und Geburt aussetzen würde). Corday hingegen lehnt, wie gezeigt, diese verdeckte Tat ab und begründet dies mit den beiden antiken und biblischen Vorbildern Brutus und Judith, die ‚mit blanker Waffe‘ ihre Feinde bezwungen haben und so in das kollektive Gedächtnis eingehen konnten. Corday und Corbigni beschreiben Risiko demnach als ein Szenario mit zwei Handlungszielen, wobei er die erfolgreiche (verdeckte) Tat und das Leben meint, sie dagegen die erfolgreiche (offene) Tat und den erhofften Ruhm.

Noch deutlicher wird die dem heroischen Heldenschema⁵⁴ entlehnte Ansicht Cordays bei Christine Westphalen, kurz nachdem sie getötet hat:

⁵² Senckenberg, *Charlotte Corday*, 21.

⁵³ Auch bei Ernst Rommel findet sich eine solche Andeutung noch einmal, als der Arzt (und Verehrer Cordays) Durand sagt: „Mich schaudert vor dem Scheitern solches Wagens! Es weht mich eiskalt an von jenen Höh'n, wo nun der Geist in öder Einsamkeit nichts mehr erstreben kann und nichts genießen, als das Bewußtsein seiner eig'nen Größe.“ Rommel, *Charlotte Corday*, 18.

⁵⁴ Eine knappe aussagekräftige Definition des ‚heroischen Helden‘ liefert der Artikel *Helden – Heroisierungen – Heroismen* des Sonderforschungsbereichs 948: „Als heroische Figur verstehen wir deshalb zunächst eine reale oder fiktive, lebende oder tote menschliche Person, die als Held, hero, héros usw. benannt und/oder präsentiert wird und der heroische Eigenschaften zugeschrieben werden, und zwar insbesondere agonale, außeralltägliche, oftmals transgressive eigene Leistungen. Über eine heroische Figur wird in unterschiedlichen, auch künstlerischen Medien berichtet, sie besitzt charismatische Wirkung [...]. Gleichwohl teilt auch die heroische Figur manche grundlegende körperliche und emotionale Eigenschaft, aber auch Handlungs- und Leidensfähigkeit mit ihren Verehrer/innen. [...] Zu diesen weiteren Merkmalen können bspw. die Selbstaufgabe, der Tod, aber auch Ehre oder Ruhm zählen.“ *Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konkunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*, hrsg. von Ralf von den Hoff, u.a., URL: <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/ejournal/ausgaben/012013/helden.heroes.heros.2013-01-03>, Zugriff am: 20.11.2017, 8.

Zum Thema des weiblichen Heroismus in der Literatur vgl. Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800* (Bielefeld: Transcript, 2010).

Es regt sich keines! – Leicht könnt’ ich entfliehen, von hier sich schleichen, leis’ und unerkant. – (Mit stolzer Verachtung,) Hinweg, Gedank’! entehrend diese Brust! Charlotte tödtet nicht mit feiger Furcht, verummt, bei Nacht, gedung’nen Mördern ähnlich. Frei war bei ihr Gedank’ – Entschluß – und That – Ihr hell, wie deine Stralen, reine Sonne! (Mit Triumph.) Sie fordert sich – die Welt – und Dich zum Richter, Dich, ew’ge Liebe mit der Huld Erbarmen!⁵⁵

und etwas später, als Adam Luchs sich verkleidet in ihre Zelle begiebt und ihr die Flucht anbietet:

Wenn Kämpfe dieser Art das Herz bestürmen, wo hoher Zweck den Busen stärker hebt, zu Götter-Kraft der Seele Wollen steigert; da muß das Einzelne dem Ganzen weichen, da überfliegt Natur die engen Kreise. Unwichtig scheint unser Dasein, arm; bedeutend wird es, wo es wirken kann. Und wie? wie lang? vertraut es kindlich hoffend dem nie besiegten Schicksal – still sich beugend. So weiht’ ich mich und jenes zarte Band dem Vaterland zum unbedingten Opfer.⁵⁶

Auch noch 1864 wird in Karl Frenzels Roman *Charlotte Corday* deutlich, dass die Angst vor dem Schaffott die Handlung der jungen Frau nicht verhindern könnte:

Der Tod, das Schaffot ... aber was bedeutet der Tod, wenn dein Name glänzend im Pantheon der Geschichte stehen wird, von keiner Zeit verwischt? Einen kurzen Raum nehmen die großen Menschen während ihres Lebens ein, aber nach dem Tode bedeckt ihr Schatten die Welt. Das Schaffot? Kann es einen Helden schrecken? Singt doch der Dichter: „Nicht das Schaffot, die Schuld allein bringt Schande!“⁵⁷

Der Tod ist Corday willkommen und festigt erst ihren Platz als Heldin, die in einer Reihe mit den namhaften Attentätern der Geschichte steht – wobei sie selbst stets vom Helden spricht und damit die ‚Männlichkeit‘ ihrer Handlungen betont. Durch ihre Verhaftung und Hinrichtung werden die Menschen auf ihr Schicksal aufmerksam und können sie verehren:

[S]ie blickte auf und bemerkete den Künstler. Ein Lächeln der Befriedigung gab ihren blaßgewordenen Wangen eine leichte Röthe zurück: es galt, ihre tragische Rolle mit Anstand zu Ende zu spielen; nicht vor dem Revolutionstribunal und dem Volke von Paris; sie stand in dieser Stunde vor der Nachwelt,

⁵⁵ Engel Christine von Westphalen, *Charlotte Corday: Tragödie in fünf Akten mit Chören* (Hamburg: Hoffmann, 1804, Re. v. 2012), 130.

⁵⁶ Westphalen, *Charlotte Corday*, 190.

⁵⁷ Frenzel, *Charlotte Corday*, 130.

vor allen noch ungeboreren Geschlechtern; jener Künstler verhiess ihr die Unsterblichkeit.⁵⁸

Wenn man sich dieses Verständnis des eigenen Todes nun vor Augen führt, muss man sich fragen, ob und was genau Charlotte Corday denn nun riskiert. Die Lektüre der Dramen und des Romans ergibt dabei das Bild eines jungen tathungrigen und ehrgeizigen Mädchens, das mittels der Errettung ihres Vaterlandes eigene „Unsterblichkeit“ erlangen möchte.⁵⁹ In allen Werken wird zwar zentral die Enttäuschung Cordays bezüglich des Fortganges der von ihr zunächst so befürworteten Revolution beschrieben und die damit einhergehende Schuldzuweisung an den Jakobiner Jean Paul Marat. Es wird aber auch immer wieder ersichtlich – wie bereits in den bisher zitierten Ausschnitten deutlich zu erkennen –, dass sie sich mit ihrer Tat in eine Reihe mit den großen Vaterlandsrettern Brutus und Judith stellen möchte – und damit sowohl die männliche, wie auch die weibliche Genealogie abrufte.⁶⁰ Das erste Risiko, welches sie eingeht, ist demnach das Scheitern des Attentats. Auch Helga Abret hält in ihrem Aufsatz *Tyrannenmord* das Gelingen des Attentats als einen der wesentlichen Gründe für den Nachruhm der historischen Charlotte Corday fest:

Die Tatsache, das 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.⁶¹

Selbiges gilt für die Figur Charlotte Corday: Im Falle des Scheiterns hätte sie ihr Leben geopfert ohne das französische Volk zu retten und den erhofften

⁵⁸ Frenzel, *Charlotte Corday*, 280.

⁵⁹ Bereits 1838 spricht Amalie Schoppe in ihrem Roman von den geschichtsträchtigen Worten Cordays: „[...] und mit einem etwas bewegten Tone sprach sie die von der Geschichte aufbewahrten Worte, indem sie die Mitwissenschaft jedes anderen verneinte: ‚Mir allein werde das Blutgerüst zu Theil, mir allein aber auch der Ruhm dieser That!‘“, Schoppe, *Marat*, Teil 2, 169.

⁶⁰ Auch Arnd Beise geht in seiner Dissertation immer wieder auf die Brutus- und Judith-Aktualisierungen im Kontext der literarischen Corday-Bearbeitungen ein. Vgl. Beise, *Marats Tod*.

⁶¹ Helga Abret, „Tyrannenmord. Politische Attentate in der Literatur und Erika Mitterers Drama Charlotte Corday“, in *Der literarische Zaunkönig* 3 (2008): 7–20, hier 10.

Nachruhm zu erlangen – welcher ‚Verlust‘ dabei größer wäre, lassen die Werke offen.

Ein weiteres Risiko, das sie eingehen muss, ist die anschließende Bewertung ihrer Tat: Wird ihr wirklich der Ruhm zu teil, den sie sich erhofft? So schreibt sie bei Karl Renatus von Senckenberg in einem Brief an ihren Vater: „Das Volk, wenn ihm einmal die Binde von den Augen fällt, wird froh seyn, sich von dem Tyrannen durch mich befreyet zu sehen“.⁶² Was hier zunächst wie eine Behauptung klingt, ist dabei letztlich nur eine Vermutung, deren Eintreffen ungewiss ist, und die Handlung riskant macht.

Ein noch größeres Risiko ist in diesem Zusammenhang allerdings die Konsequenz, die sie sich mit ihrem Handeln erhofft. In einem Teil der Werke ist ihre Intension eindeutig die Rettung ihres Vaterlandes vor dem herrschenden Terror, indem sie den Anführer desselben tötet:

Er [Marat] – bei Gott, er ist ein Bösewicht, wie die Natur ihn nur alle tausend Jahr einmahl gebiert. (Sich selbst belächelnd.) Welch eine Thörin bin ich doch! Mag Der die Engel und die Teufel richten, der sie erschuf! – Allein mein Vaterland, mein armes verrathnes Vaterland, und ach, die Tausende, die nun – nun wieder bluten müssen! – O, lebt denn kein Brutus mehr?⁶³

Bei Zschokke wird sie schließlich selbst zu einem Brutus, um so ihr Vaterland zu retten. Dabei wird noch einmal betont, dass Marat das alleinige Übel ist und mit seinem Tod – den eine einzige Person herbeiführen kann – Frankreich vor dem drohenden Unheil gerettet wäre: „Und dieses Unheils Schöpfer ist ein einzger Mann! Ein Marat! Wider diesen einen ziehn die Tausende ins Feld? Kann denn der Eine durch Einen nicht bezwungen werden?“⁶⁴ Erneut ist hier zunächst vom männlichen Handeln die Rede, und Corday selbst glaubt an dieser Stelle des Werkes auch noch an den männlichen ‚Heldenmut‘. Als sie aber von Corbigni enttäuscht wird, kommt sie zu dem Schluss: „Wahrhaftig, wer da sagt, die Männer sind das stärkere Geschlecht, der ist ein Lügner. Nennt die Geschichte uns nicht Weiber, die riesenhaft der Männerallmacht trotzen?“ So beschließt sie – auf Grund der Risikoaversion des Brautwerbers – die Tat selbst zu begehen.

Auch wenn Zschokkes Corday dabei glaubt, in Marat die Ursache des Geschehens gefunden zu haben, so lehrt doch die Geschichte, dass nach seinem Tod die sogenannte Schreckensherrschaft noch einmal an Kraft gewann und

⁶² Senckenberg, *Charlotte Gorday*, 32.

⁶³ Zschokke, *Charlotte Corday*, 23.

⁶⁴ Zschokke, *Charlotte Corday*, 43.

im darauffolgenden Jahr noch mehr Menschen hingerichtet wurden. Auch einige Autor/innen der Corday-Werke referieren diese Tatsache: „Die Hydra der Revolution glaubte Charlotte Corday getötet zu haben: es war ein schrecklicher, tragischer Irrthum; sie hatte die Hand verwundet, nicht das Herz“,⁶⁵ ist beispielsweise bei Frenzel zu lesen. Auch Schoppe referiert: „Daß diese Hoffnung nicht in Erfüllung ging, lehrt die Geschichte; allein es war verzeihlich, das Charlotte sich dieser Hoffnung hingab, da die Erfüllung derselben die größte Wahrscheinlichkeit für sich hatte“.⁶⁶

Anders ist es hingegen bei Senckenberg. Hier ist sich Corday darüber bewusst, dass Marat nicht der einzige Verursacher der *grande terreur* ist, und möchte deshalb mit ihrer Tat zur Nachahmung anregen:

Richt. Glaubtet ihr dann mit diesem einzigen zugleich alle Marats getötet zu haben?

Charl. O nein gewißlich nicht.⁶⁷

Priest. Aber, zugegeben, daß jetzt die größte Unordnung herrsche, glaubt ihr dann nun alles gethan zu haben –?

Charl. (einfallend.) O nein, ich habe leider nur *einen* der Missethäter strafen können; aber ich hoffe, – nun werden andere folgen, und an den Helfershelfern Marats die nämliche Strafe ausüben. Genug, daß ich ihnen den Weg gewiesen habe.⁶⁸

Corday betont hier ihre Hoffnung, dass andere folgen werden – sie macht damit erneut die Ungewissheit des Kommenden deutlich und das Risiko welches ihre Handlung birgt. Es wird aber auch ersichtlich, dass sie in Marat den ‚Anführer‘ der *terreur* sieht und seinen „Helfershelfern“ kein solches Gewicht bemisst. Für den erhofften Nachruhm genügt deshalb diese Tat, der andere nacheifern könnten – aber nicht zwangsläufig müssen?

Fazit: Es werden in den Werken demnach verschiedene Risiken betont, die Charlotte Corday kalkuliert und eingeht. Dass es sich dabei nicht um die ‚weiblichen‘ Lebensrisiken von Geburt und Schwangerschaft handelt, sondern um ‚männliche‘ des politischen Handelns, ist konstitutiv für den Corday-Stoff. Das politische Handeln ist aber dem männlichen Handlungsspielraum vorbehalten. Charlotte Corday überschreitet demnach eine Grenze und begibt sich in den männlichen, öffentlichen Raum. Auch dort bewegt sie sich

⁶⁵ Frenzel, *Charlotte Corday*, 250.

⁶⁶ Schoppe, *Marat*, Teil 2, 167.

⁶⁷ Senckenberg, *Charlotte Gorday*, 29.

⁶⁸ Senckenberg, *Charlotte Gorday*, 34.

allerdings nicht in den vorgesehenen Bahnen, sondern sehr nahe an den akzeptierten Grenzen – da auch im ‚männlichen Raum‘ ein politisches Attentat moralisch keinesfalls fraglos akzeptiert war. Die Transgression in den männlichen Raum wird dabei interessanterweise gerade durch ihre, in den Werken immer wieder betonten, weiblichen Tugenden ermöglicht, da diese von ‚Heim und Familie‘ auf ‚Vaterland und Volk‘ projiziert werden.

V. Fazit

Dass die Risiko-Thematik (bis heute) geschlechtlich semantisiert ist, konnte an den behandelten Erinnerungsaktualisierungen deutlich herausgearbeitet werden. Riskantes Handeln geht immer mit Grenzüberschreitungen einher, aber in den tolerierten Geschlechtsbereichen: So müssen Frauen immer die (Lebens-)Risiken von Schwangerschaft und Geburt akzeptieren. Untoleriertes Risikohandeln ist demnach immer transgressiv, indem sich Frauen in den männlichen Raum hineinbegeben. Die Transgression dieser vorgegebenen Rollenerwartungen kann akzeptiert werden, wenn es sich um eine Heldin handelt, die zudem eine hohe Anzahl an Tugenden besitzt, die auf ‚männliche Attribute‘ übertragen werden können. So wird mit der Andersartigkeit implizit auch immer die Tugendhaftigkeit und Männlichkeit Charlotte Cordays betont. Diese wird literarisch schließlich als Rechtfertigung für ihre Transgression in den dem Männlichen vorbehaltenen Raum genutzt und ermöglicht es ihr, Anerkennung für ihr politisches Attentat zu bekommen. Die literarischen Texte kodieren so die diskursiv festgeschriebene weibliche Risikoaversität und männliche Risikoaffinität, die sich zunächst ausschließlich aus der Fortpflanzung herleitet, auf andere Bereiche riskanten Handelns um: Charlotte Corday riskiert nicht ihr Leben, indem sie sich den Risiken einer Schwangerschaft aussetzt, und auch eine bevorstehende Verurteilung und Hinrichtung als Konsequenz ihres Normverstoßes wird von ihr nicht als Risiko wahrgenommen. Lediglich die männlich konnotierten Bereiche Ruhm und Ehre stellen sich als riskant heraus, da ihr Erreichen für die Protagonistin ungewiss und nur bedingt planbar ist. Dass Charlotte Corday einerseits als anmutig, sanftmütig und betörend den an das Weibliche gerichteten Erwartungen entspricht und daneben durch ihre männlichen Wesensmerkmale eine Grenzüberschreitung ermöglicht wird, versuchen die Texte auf unterschiedliche Art zu begründen – beispielsweise durch einen Rückbezug auf die Antike, die übermäßige Betonung des Heroischen, bisweilen Märtyrerhaften und die schiere Notwendigkeit weiblichen Handelns angesichts männlicher Stagnation. Auch für die Autor/innen des 19. Jahrhunderts ist die literarische

Bearbeitung der Transgressionen Charlotte Cordays demnach ein riskanter Balanceakt, der möglicherweise mitverantwortlich ist für die fehlende Kanonisierung der Texte – der sie aus heutiger Sicht umso spannender macht.

Revolutionsbewältigung aus orleanistischer Perspektive

Le Centenaire (1833) von Étienne de Jouy

Dietmar Rieger (Gießen)

ZUSAMMENFASSUNG: Am Beispiel des romanesk-dramatischen Texthybrids *Le Centenaire* nimmt die Analyse die ideologisch gefärbte Bewältigung der französischen Vergangenheit zwischen 1770 und 1830 vom Standpunkt des liberal-bürgerlichen Étienne de Jouy, Befürworter der Julimonarchie, in den Fokus. Dabei leistet der Artikel zweierlei: Er stellt zum einen das heute unbekannte, um den zum Ende hin hundertjährigen *Vicomte d'Olbreuse* zentrierte Werk mitsamt seinem ebenfalls nahezu vergessenen Autor ausführlich vor. Zum anderen zeichnet er die politisch unruhige Phase der französischen Geschichte anhand von sechs Etappen beginnend im *Ancien Régime* über die Revolution und die erste Republik, das *Premier Empire* und die Restauration bis zum beginnenden Bürgerkönigtum aus Perspektive des Titelhelden nach und liefert auf diese Weise sowohl tiefe Einblicke in die vor- und postrevolutionäre Gesellschaft als auch die Einsicht in eine orleanistisch geprägte Geschichtsinterpretation.

SCHLAGWÖRTER: Bürgerkönigtum; Jouy, Étienne de; Französische Revolution; Julirevolution; *Le Centenaire*; Vergangenheitsbewältigung

Die Schaffung und Stabilisierung einer spezifischen öffentlichen Erinnerungskultur geschieht in der Regel auch über die Verarbeitung, Interpretation und Bewertung der Vergangenheit der jeweiligen Gemeinschaft. Die gesellschaftlich ausgetragene Diskussion über die Geschichte, mit der ein erinnerungskulturelles Angebot gewissermaßen durch die Überwindung einschlägiger Konkurrenzen zu leitkultureller Dominanz zu gelangen versucht, gerät verständlicherweise dort zu besonderer Vehemenz, wo ein einschneidendes Ereignis dieser Geschichte wie die Französische Revolution und ihre extremen Spielarten die Kontroverse immer aufs Neue anfacht. Dass politische Interessen die Richtung der verschiedenen Aufarbeitungen von Geschichte mitbestimmen, versteht sich von selbst. Jede Interpretation historischer Ereignisse birgt in sich den Keim aktualitätsbezogener ideologischer Instrumentalisierung. Es geht dabei letztlich um die Legitimierung von Machtansprüchen oder die Verfestigung realer Machtverhältnisse.

Auch im Fall der erinnerungskulturellen Relevanz der Französischen Revolution und ihrer Folgen werden diese Prozesse nicht nur im historiographischen, politischen und satirisch-polemischen Schrifttum manifest, sondern auch in der fiktionalen oder auch fikionalisierten Literatur der verschiedensten Gattungen. So gut wie unbekannt ist in der Fülle der literarischen Aufarbeitungen der Französischen Revolution ein Werk des Jahres 1833 geblieben, auf das ich im Folgenden aufmerksam machen will und das gerade auch im Hinblick auf seine generischen Besonderheiten durchaus bemerkenswert ist: *Le Centenaire* des äußerst produktiven Dramatikers, Librettisten, Journalisten, Kritikers und Chansonniers Joseph Étienne, genannt Étienne de Jouy (1764–1846).

Nach einigen Jahren Offiziersdienst in Guyane und Ostindien vor Ausbruch der Revolution, diente Jouy nach 1789 in der Revolutionsarmee, wurde jedoch 1793 (möglicherweise wegen der Verweigerung eines Trinkspruchs auf Marat) vom *Terreur*-Regime zum Tod verurteilt. Er überlebte die Gefahr aber im Schweizer Exil und kehrte nach dem 9. Thermidor nach Paris zurück.¹ Im Jahr 1797 nahm er seinen Abschied, um nur noch als Schriftsteller und Journalist tätig zu sein, wobei im dominanten Bereich des Theaters ein stetiger generischer Aufstieg von der Vaudeville-Komödie über Komödie und Opernlibretto bis zur Tragödie zu beobachten ist. 1807 bis 1810, dann wieder während der Cent-Jours,² war Jouy auch als Zensor und Redakteur des *Publiciste*

¹ Der trotz (maßvoll) wechselnder politischer Akzente als Verfechter der konstitutionellen Monarchie, als gemäßigter Bonapartist und vorsichtiger Anhänger Ludwigs XVIII. während der ersten Restauration oder insbesondere als Orleanist stets dem politischen Liberalismus verbundene Jouy geriet während der Revolutionsjahre und danach, in einer Zeit einer keineswegs eindeutigen und ständig wechselnden ideologischen Gemengelage, mehrfach ins Gefängnis – 1795 auch im Zusammenhang des royalistischen Aufstands vom 13. Vendémiaire und wegen angeblich proenglischer Aktivitäten, und noch 1815 wegen eines Artikels über das gegen die Rechtsstaatlichkeit verstößende Todesurteil gegen die Brüder Faucher in der von ihm mitherausgegebenen *Biographie nouvelle des contemporains*, der dem inzwischen etablierten Restaurationsregime nicht behagte. Details zum Leben Jouys finden sich bei Claude Pichois, „Pour une biographie d'Étienne Jouy“, *Revue des Sciences Humaines* 118 (1965): 227–52. Diese materialreiche Studie versucht auch so etwas wie eine Aufwertung eines weitgehend vergessenen Schriftstellers, dessen Freund und Mitarbeiter u.a. auch Philarète Chasles war.

² Genauer: kaiserlicher Kommissar des *Théâtre Feydeau*.

von Napoleons Gnaden³ tätig. Am 11. Januar 1815 wurde Jouy als gleichfalls in der Hauptsache klassizistischer Nachfolger Évariste Parnys⁴ in die *Académie française* gewählt, konnte jedoch wegen der Ereignisse während der *Cent-Jours* seine Antrittsrede nicht halten. In der Restauration erwies sich Jouy immer dezidierter als Verteidiger bürgerlicher Freiheiten, um nach der von ihm begrüßten Julirevolution zum Bürgermeister von Paris und Bibliothekar im Louvre zu avancieren.

Von den überaus zahlreichen Werken Jouys⁵ sind nur relativ wenige über ihre Entstehungszeit hinaus von Interesse geblieben.⁶ Von ihm stammen u.a. die Libretti zu Spontinis 1807 mit großem Erfolg uraufgeführter Oper *La Vestale*⁷ und zu Rossinis *Guillaume Tell* von 1829. Stark beachtet wurden und werden ein wenig auch heute noch Jouys 1811–14 in der *Gazette de France* veröffentlichten – fast bis zum „Tod“ seines ‚Hermite‘,⁸ des scharfsinnigen Beobachters der zeitgenössischen groß- und kleinbürgerlichen Gesellschaftsschichten in der Hauptstadt, noch recht politikfernen – Feuilletons über das Leben in Paris. Diese wurden 1812–15 unter dem Titel *L’Hermite de la Chaussée-d’Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle* in mehreren Bänden zusammengefasst publiziert und zeitigten in den ersten Restaurationsjahren eine ganze Reihe ähnlicher Hermite-Publikationen, in denen der nun deutlicher politisch agierende Jouy den Blick auf andere Be-

³ Vgl. die entsprechenden Angaben in Henri Welschinger, *La Censure sous le Premier Empire* (Paris: Charavay, 1882), 33, 102, 107, 247 und passim. Doch auch Jouy war gezwungen, der kaiserlichen Zensur Tribut zu zollen: So musste er etwa in seiner Tragödie *Tippô-Saëb* (1813) einige als englandfreundlich verstehbare Passagen streichen.

⁴ Die grundsätzlich klassizistische Haltung Jouys wird immer wieder – auch in theoretischen Äußerungen – durch Anleihen bei „Romantikern“ wie Germaine de Staël oder Stendhal relativiert.

⁵ Seine *Œuvres complètes* veröffentlichte Jouy selbst (Paris: Imprimerie de Jules Didot aîné, 1823–28, 27 Bände).

⁶ Die Feststellung im *Grand dictionnaire universel* (Pierre Larousse) – „Les ouvrages de cet écrivain sont profondément oubliés aujourd’hui“ (Bd. IX, 1058, col. 3) dürfte aber ebenso übertrieben sein wie die bissige, ideologisch begründete des Erzreaktionärs Louis Veillot in *Les Libre-Penseurs* von 1848: Trotz der vielen Werke – „rien n’en reste, pas une tirade, pas une page, pas un refrain, pas un vers! [...] tout est tombé. Tout est mort, tout est anéanti [...] et ce pauvre homme lui-même, lorsqu’il a fermé les yeux, était seul à se souvenir qu’il eût vécu“ (zit. nach Claude Pichois, „Pour une biographie“, 252).

⁷ 1804 hatte Jouy bereits Spontinis *Milton* mit einem Libretto versorgt. Auch für Cherubini und Méhul war er in den folgenden Jahren mehrfach als Librettist tätig.

⁸ Jouy lässt seinen Sprecher in den Tagen der Besetzung Frankreichs durch die antinapoleonische Allianz sterben.

reiche, etwa auf die Provinz oder die Kolonie Guyane ausweitete. Mit Blick auf diese feuilletonistischen Chroniken ist Jouy zu Recht immer wieder als Nachfolger Louis-Sébastien Merciers⁹ und als Wegbereiter der journalistisch-feuilletonistischen Paris-Literatur der Jahre 1830–40, der Physiologien und der Flâneur-Literatur der Mitte des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet worden:

Viell excentrique établi dans un faubourg, naguère campagnard, d'un Paris en pleine expansion, l'Hermite de 1811 racontait de petites histoires plaisantes sur les habitudes et les ridicules parisiens et informait sur les activités et les spectacles à la mode, bains à la turque ou montagnes russes. Ses ‚observations‘ hebdomadaires brossaient le portrait d'un destinataire avide de toutes les nouveautés possibles – travaux sur la voie publique ou couleur des rubans en vogue sur les chapeaux féminins –, mais incrédule en matière politique. Jouy avait ainsi introduit dans la presse cadennassée de l'Empire un semblant d'actualité vivante et colorée, faite de bavardages et de rumeurs, où l'on croisait toutes sortes de personnages, des artistes, des cochers de fiacre, des femmes à la mode, des rentiers, des commerçants...¹⁰

Aus der großen Zahl literarischer Werke und journalistisch-feuilletonistischer Publikationen Jouys ragt eine (neoklassizistische) Tragödie heraus, die am 27. Dezember 1821 mit sehr großem (und andauerndem) Erfolg auf der Bühne des *Théâtre-Français* uraufgeführt wurde: *Sylla*. Die Schreckensherrschaft des Diktators Sulla wurde von den Zeitgenossen weniger als Anspielung auf die *Terreur* Robespierres als vielmehr auf das *Premier Empire* und Napoleon verstanden, der ein knappes Jahr vor der Uraufführung auf Sankt Helena gestorben war.¹¹ Talma, der in der Uraufführung die Titelrolle verkörperte und dessen äußere Ähnlichkeit mit dem Kaiser ebenso bekannt war

⁹ Jouy selbst sah sich weniger in der Nachfolge des Autors des *Tableau de Paris* als eher in derjenigen von Joseph Addison; vgl. Ralph A. Nablow, „Etienne Jouy's *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*“, in: ders., *The Addisonian tradition in France. Passion and objectivity in social observation* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990), 179–204.

¹⁰ Judith Lyon-Caen, „Écrire la discontinuité, et en mourir: *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* en avril 1814“, *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 49, Nr. 2 (2014): 123–35, hier 123. Vgl. auch dies., „L'actualité de l'étude de mœurs. *Les Hermites d'Étienne de Jouy*“, in: *Orages. Littérature et culture* (1760–1830), n° 7: *Poétiques Journalistiques*, hrsg. von Marie-Ève Thérénty (Besançon: Association APOCOPE, 2008): 85–102. Verwiesen sei auch auf Sabine Monod, „Aux sources de l'enquête: autour de *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*“, *Fabula / Les colloques*, Séminaire ‚Signe, déchiffrement, et interprétation‘“ (<http://www.fabula.org/colloques/document883.php>, 10. November 2017).

¹¹ Dirk Neumeister arbeitet die Parallelen Sullas zu Napoleon deutlich heraus: „*Sylla* – Talma – Napoléon, Vergangenheitsbewältigung in einer Römertragödie“, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 1 (2007): 57–66.

wie sein enges Verhältnis zu diesem seinem Mäzen, trug nicht unerheblich zu dieser rezeptionellen Identifizierung bei, die Jouy seinerseits aus guten politischen Gründen, aber wenig glaubhaft, offiziell (im Vorwort zur dritten Auflage von 1822)¹² in Abrede stellte, die indessen die Zensur dazu veranlassete, auf der Streichung einiger besonders deutlicher Passagen zu bestehen, die in der Ausgabe von 1822 mit einem Sternchen versehen sind. Hinzu kommt, dass das Verhältnis von Talma zu Napoleon sich in demjenigen des Schauspielers und Vertrauten Roscius zu seinem Herrn Sulla widerspiegelt. Dass sich in *Sylla* die zwiespältige Haltung nicht nur Jouys, sondern der meisten Liberalen dieser Zeit zum Reformator und Usurpator Napoleon deutlich bemerkbar macht, kann keinem Zweifel unterliegen.¹³

I

Sylla von 1821 ist eine Tragödie der Vergangenheitsbewältigung anhand des zum ‚homo duplex‘ stilisierten Kaisers, der die Geschichte Frankreichs seit der zweiten Phase der Revolution determiniert hat und der bzw. dessen Mythos auch nach seinem Tod die Geschicke des Landes wesentlich mitbestimmen wird. Auch *Le Centenaire* von 1833¹⁴ versucht – eine weitere historisch-politische Wende später – in sechs Schritten die sozialpolitisch-moralische Vergangenheit vom *Ancien Régime* und der Revolution über die Republik, das *Empire* und die Restauration bis zum Beginn der Julimonarchie im Sinn einer Bestandsaufnahme der vorrevolutionären Gesellschaft und der daran anschließenden sukzessiven Verarbeitung der Revolution und der *Terreur* vom Standpunkt (vorläufiger) geschichtlicher, d.h. orleanistischer Vollendung aus zu bewältigen.¹⁵ Dieser Standpunkt ist derjenige des in seiner Anfangsphase

¹² Étienne de Jouy, „Préambule historique“, in ders.: *Sylla* (Paris : Ponthieu, 1822), XVIII.

¹³ Vgl. auch die methodisch klarere und *Sylla* im Rahmen des vor allem seit dem Tod des Kaisers entstehenden Napoleonmythos und der ideologischen Instrumentalisierung der Gattung der Tragödie sehr überzeugend analysierende Studie von Maurizio Mela, „*Sylla* d’Étienne Jouy, ou, le lendemain de Waterloo: régimes tragiques de symbolisation de l’histoire“, *Études littéraires* 43, Nr. 3 (2012): 41–56: „Nous voilà en effet à l’origine du mythe napoléonien, à l’origine du bonapartisme libéral qui gagne la bourgeoisie française au cours des années 1820. La pièce de Jouy contribue à la formation de ce mythe et de cette idéologie...“ (53).

¹⁴ Zitate nach der Ausgabe: Étienne de Jouy, *Le Centenaire. Roman historique et dramatique en six époques* (Stuttgart: Au Bureau des Nouveautés de la Littérature Française, 1833).

¹⁵ In der folgenden Präsentation des *Centenaire* kann es nicht das Ziel sein, Jouys Darstellung im Detail mit den tatsächlichen historischen Ereignissen und ihrem Personal zu vergleichen.

kurz nach der Julirevolution noch relativ wenig in Frage gestellten liberalen Bürgerkönigtums.

Le Centenaire wird vom Autor im Untertitel generisch als „Roman historique et dramatique en six époques“ klassifiziert. In Wahrheit handelt es sich indessen um die Aufeinanderfolge von sechs Theaterstücken mit jeweils zwischen 14 und 27 Szenen¹⁶ und einem Epilog aus drei Szenen. Diese Einakter, die Jouy mit allen ausführlichen Regieanweisungen für eine szenische Aufführung ausgestattet hat, die jedoch niemals erfolgt ist, sind den einzelnen historischen Epochen zugeordnet, doch so, dass vom zweiten Teil an jedes Theaterstück die nach einem gewissen zeitlichen Intervall einsetzende Fortsetzung des vorausgehenden darstellt. Die Bezeichnung „historischer, chronikal strukturierter ‚Roman‘“ würde deshalb insofern ihre Berechtigung erhalten, als dem Leser die Möglichkeit gegeben wird, den ‚Entwicklungsroman‘ der französischen Gesellschaft – allerdings im dramatischen Medium – nachzuverfolgen. Für die jeweilige Gesellschaftsanalyse, die nicht nur mit dialogischer Präsentation, sondern auch mit Handlungsansätzen arbeitet, steht ihm ein relativ weit gespanntes, mit wenigen Ausnahmen fiktives, immer jedoch sozialtypisches Bühnenpersonal¹⁷ zur Verfügung, das von Teil I bis VI immer wieder ergänzt wird, aber auch einen bis zu einem gewissen Grad konstanten Kernbestand aufweist, dessen Zentrum von Anfang an der im 1. Teil 37 Jahre¹⁸ alte und nach der Julirevolution – im Jahr der Publikation von *Le Centenaire* – hundertjährige Vicomte d’Olbreuse, eben der „Centenaire“, einnimmt, dem zugleich in einem weitgefassten Sinn in allen Teilen so etwas wie die Funktion des *Raisonneur* und des weltklugen Vermittlers zukommt.

Das Geschehen der *Première Époque (L’Ancien Régime)* ist relativ eindeutig zu datieren: Geopolitische Anspielungen – etwa auf die für Frankreich negativen territorialen Folgen des Siebenjährigen Kriegs –, vor allem aber der Verweis auf den ‚Antihof‘ des 1771 nicht nur wegen seiner Attacken gegen Madame du Barry in Ungnade gefallenen Marquis de Choiseul in dessen Landhaus von

¹⁶ Die Szenen werden fast durchweg mit kurzen, ihre thematische oder auch dramatische Quintessenz kennzeichnenden Überschriften versehen: z.B. im 1. Teil „Les Contrastes“ (VIII), „Esprit de l’Époque“ (XV) oder „La petite maison“ (XVI).

¹⁷ Anspielungen oder Verweise auf reale Personen der jeweiligen Epoche sind aber nicht ausgeschlossen.

¹⁸ Bemerkungen des Vicomte (35) lassen daran keinen Zweifel.

Chanteloup¹⁹ oder die Thematik des *Parc-aux-Cerfs* in den Szenen III ff. und das Alter des Vicomte weisen auf die Zeit um oder kurz nach 1770. Wichtiger als die zeitliche Genauigkeit im Detail ist dem Autor die Selbstcharakterisierung der Gesellschaft dieser Phase der Geschichte, in der man zugleich Höhe- und Wendepunkt der vorrevolutionären Entwicklung erkennen kann. Dabei wird aber hauptsächlich die soziale Oberschicht fokussiert. Das (bis auf die Schauspielerinnen) fiktive Personal gehört mehrheitlich dem deutlich hierarchisch strukturierten Geburtsadel an – vom Chevalier und Vicomte bis zum Prince und zur Princesse. In der ersten Szene geben sich bereits die Hauptakteure im *L'Oeil-de-boeuf*, der ‚deuxième antichambre‘ von des Königs Schlafgemach, in Erwartung des *Lever du roi* ein Stelldichein. Dass D’Olbreuse ‚nur‘ Vicomte ist, spielt natürlich für die politische Ökonomie der gesamten Gesellschaftschronik eine wichtige Rolle. Der Klerus in Gestalt des Abbé Porquet wirkt seines Mitläufertums wegen lächerlich. Das Bürgertum und auch die Dienerschaft, die sich figarohaft gegen die ihr zugewiesene Opferrolle zu wehren versucht, erfüllen insbesondere die Funktion der Systemkritik. Abgesehen von D’Olbreuse, der sich vom *Lever du roi* bewusst absentiert, werden aufklärerische Ideen vor allem auch von einem veritablen bürgerlichen „philosophe“ (Volsange) vertreten, hat sich aber auch in Maßen bereits in das Denken einiger Vertreter der Aristokratie eingeschlichen. Insgesamt überwiegt in Jouys vor allem in sozialer Hinsicht selektiver Darstellung des *Ancien Régime* der kritische Blick. Dabei stehen zwei Aspekte im Vordergrund: die Verderbtheit der Sitten und des aristokratischen Liebeslebens in der Ära Ludwigs XV. und der Comtesse du Barry und das auf sozialer Ungleichheit basierende dominante Menschenbild des vorrevolutionären Adels.

Der Smalltalk der adligen Würdenträger in Szene I dreht sich in der Hauptsache um Soupers, Dîners und ‚petites maisons‘.²⁰ Die Jagd nach Vergnügen und vor allem erotischer Zerstreung steht im Vordergrund. Intrige und Betrug auch und gerade in der Ehe sind an der Tagesordnung und Tagesgespräch. Eifersucht gilt als lächerlich. Liebesintrigen und dazu gehörende Duelle bestimmen das gesellschaftliche Klima und reichern die Konversation

¹⁹ Vgl. ebd., 35–6. Hier auch der Verweis auf die Bedeutung des Hofes von Chanteloup als Rückzugsort des Marquis und als Pilgerstätte von Vertretern der gesellschaftlichen und zum Teil auch intellektuellen Opposition nach 1770, als Ort der „vertu exilée“ (34). Deutlich wird auch die Gegnerschaft zur Comtesse du Barry, Nachfolgerin der 1764 verstorbenen Pompadour.

²⁰ In späteren Szenen steht aber teilweise auch eine geistreiche, kontroverse Konversation im Vordergrund.

mit geistreich-galanten oder gar zynischen Wortwechsellern an. Entführungen von heranwachsenden Mädchen aus dem Kloster zur Bereicherung des von der Pompadour gegründeten und eingerichteten *Parc-aux-Cerfs* – jetzt unter der Ägide der Du Barry – werden zentral geplant und von Ludwigs Kammerdiener Le Bel ausgeführt – gerade hat der Duc de Versac²¹ die Entführung einer „adorable nonette“ (6) in Auftrag gegeben, die nach ihrer durch eine „lettre de cachet“ erzwungenen erotischen Dienstleistung solide verheiratet werden soll. Wie die folgenden Szenen zeigen, sind diese Mädchen – ebenso wie leichtlebige Vertreterinnen des dritten Stands – oft nicht wirklich als Opfer zu betrachten, sondern sie wissen wohl, was ihnen blüht, und ziehen selbst das Leben als „novice“ im königlichen Lupanar demjenigen einer „novice“ im Kloster vor.²²

Die erste Hälfte des Theaterstücks widmet sich in der Hauptsache dem *Parc-aux-Cerfs*, seinen Praktiken und seinem Umfeld. ‚Aufgeklärte‘, oder besser ‚abgeklärte‘ Vertreter der Aristokratie wie die ihrerseits sittenstrenge Princesse de Richemont bringen es auf den Punkt: „Vous vivez dans un monde où la corruption des mœurs est un des éléments de la vie“; der Widerstand gegen das herrschende „vice“, „contre des désordres qui trouvent malheureusement une sorte d’excuse dans un auguste exemple“ (29), sei deshalb zwecklos. Niemand versteht die Absicht des Vicomte, den der Duc de Versac und nicht nur dieser als „philosophe“ bezeichnet, die ihm angebotenen höheren Ehren auszuschlagen und gar dem Hofleben völlig den Rücken zu kehren. Die gewaltsame Befreiung seiner Nichte Arsène de Solange aus dem königlichen Bordell wird ihm aber ohnehin das (zumindest innere) Exil bescheren.

Aber für D’Olbreuse, dem andere Adlige mangelnde Differenzierung vorwerfen, macht die im Symbol des *Parc-aux-Cerfs*, der „indigne maison“ (32), inkarnierte Immoralität nur einen Teil seiner Aversion gegen die sozialmoralische Realität aus: „bassesse ou puérilité dans les actions, perfidie dans les discours, dévergondage dans les mœurs; c’est une caverne que cette cour“ (33). Seine „misanthropie“ (34) speist sich nicht nur aus der schändlichen Herrschaft Ludwigs XV.²³ und seiner „favorite sans pudeur“ (34). Er tut alles, um nicht als Aristokrat in Erscheinung zu treten, um sich von seinem Stand zu distanzieren, und vertritt gegen die „petits maîtres“ eine nicht mehr zeit-

²¹ Der Namensverweis auf Crébillon fils ist deutlich.

²² Vgl. das Spiel mit der Doppeldeutigkeit von „novice“ (18).

²³ Ein „règne [...] des défaits, des banqueroutes, des bulles, des billets de confession, des courtisanes et des Parcs-aux-Cerfs“ (38). Für den Prince de Richemont bezeugen die „vices du siècle“ dagegen die „progrès de la civilisation“ (39).

gemäße Liebeskonzeption à la Thibaut de Champagne (59). Er ist der Meinung, „que la cour est la sentine de tous les vices; que la ville est un repaire de bêtes féroces, et que la société toute entière est menacée d’une prochaine dissolution“ (63). Zum Entsetzen der Bordellmutter sieht er den Tod des Königs voraus und proklamiert damit zugleich die prinzipielle Gleichheit von König und Untertan.²⁴ Der scharf analysierende Geometer Volsange, welcher der Redefreiheit wegen nach England auswandern will, erzählt, dass die Enkelin des Königs darüber erstaunt war, dass eine ihrer Kinderfrauen ebenfalls fünf Finger an jeder Hand hat, und damit eben nicht „d’une autre nature que tout ce qui l’entoure“ (45) ist. Er prognostiziert eine Zeitenwende – ein „beau tapage“ werde das derzeitige ‚Theaterstück‘ beenden –, was der Prince sogleich als Zerstörung der Bastille deutet.²⁵

Auch der Schluss des „Ancien Régime“-Teils weist auf das kommende Ende: In der „petite maison“ des Duc de Versac, in der bekannte Schauspielerinnen der Zeit²⁶ ebenso wie ein Schauspieler, Chansonnier und ‚Entertainer‘ (Valmore)²⁷ zu Diensten sind, versucht der Hausherr die Ehefrau (Julienne) des Hausmeisters Gilbert – auch mit Bestechung des jungen Paares – gefügig zu machen. Doch Gilbert und Julienne widerstehen dem „dangereux bienfaiteur“ (68) ohne zu zögern und beschließen, unverzüglich den Ort der Bedrohung („c’est à la vertu qu’ils en veulent“, 49) zu verlassen. Der Übergang zur *Seconde Époque (La Révolution)* könnte kaum deutlicher sein.

II

Diese zweite Epoche stellt nur eine Momentaufnahme dar. Sie führt in die ersten Revolutionsmonate, in die Zeit des Kampfs für bürgerliche Freiheitsrechte und eine konstitutionelle Monarchie: Die Diskussion über das „veto royal“ (74), die den September 1789 beherrscht hatte, wird weitergeführt, und die Ereignisse des 5. Oktobers (74), der Marsch nach Versailles, zwingen endgültig die Mitglieder der Aristokratie, sich zu positionieren. Jouy bleibt in diesem Punkt exemplarisch. Er hat nicht das Gesellschaftsganze im Blick,

²⁴ „[J]’ose prévoir que le maître de cette maison pourrait bien daigner mourir un jour ou l’autre, comme le dernier de ses sujets“ (28).

²⁵ „Tu crois donc que la Bastille est démolie?“; Volsange darauf: „Pas encore“ (44).

²⁶ Es treten auf: die Opernsängerin und Salonnière Sophie Arnould, die Schauspielerin Mademoiselle Dumesnil (Marie-Françoise Marchand) und natürlich die berühmte Mademoiselle Clairon (Claire-Josèphe Lérés).

²⁷ Valmore, der sich auf erotische ‚Noëls de cour‘ versteht, bringt eine Art Parade mit dem Titel „Isabelle grosse par vertu“ zur Aufführung.

sondern in erster Linie die sich auflösende, teilweise lernfähige und ihrer Immoralität entwachsende Oberschicht. Julienne, die offenbar doch schwach geworden war,²⁸ und Gilbert, der ihr verziehen hat (78), wurden von der Princesse de Richemont als Bedienstete aufgenommen. In dieser Phase der Revolution bleiben sie Zuschauer, welche die Veränderungen zu interpretieren versuchen: Dass ein Royalistentreffen nicht ohne Ärzte, Advokaten, Bankiers und „jusqu'à des marchands“ (96) stattfindet, wundert einen Lakai: „Je commence à croire qu'il se passe ici des choses extraordinaires“ (96). Darauf Gilbert, der sich weigert, an einem gleichzeitig stattfindenden Treffen „de la haute livrée du faubourg Saint-Germain“ (96) teilzunehmen: „Oui, mon ami, cela commence“ (96). Wenn es heißt, zukünftig sei jeder sein eigener Herr, wem – so die Frage des Lakais – wird der Diener dann dienen? Gilbert: „Vous vous servirez vous-même!“ (96). Das Selbstbewusstsein und das Verlangen nach Selbstbestimmung des Dieners wachsen. Blinder Gehorsam ist Vergangenheit: „[A]vant de décider si l'on suivra ses maîtres, il est bon de savoir le parti qu'ils prendront“ (96).

Was die Aristokratie betrifft, so ist da einmal der durchaus an Mirabeau erinnernde „ci-devant“ Comte de Beaufort, der auf sein Adelsprädikat verzichtet hat, ohne aber seinen bisherigen Lebensstil zu verbürgerlichen: Der „renégat de la noblesse“ (81) und „coryphée du tiers état“ (84)²⁹ ist oppositioneller Abgeordneter der *Assemblée Nationale*, der es nicht mit deren „côté gauche“ (71–2) verscherzen will. Er sitzt mit seinen rigiden politischen Prinzipien zwischen den Stühlen, weil er für den Erhalt der Monarchie eintritt und gerade eine Rede zugunsten des „veto royal“ vorbereitet („je suis pour le veto royal“, 74),³⁰ und der dennoch, als Revolutionsgewinnler, im Verdacht steht, am Marsch nach Versailles teilgenommen zu haben. Gleichzeitig ist er ein begüterter Lebemann, ein „libertin de qualité“ (82–3), der sich Operntänzerinnen wie Rosalie als Geliebte leisten kann und harte politische Arbeit mit „plaisirs“ (73) zu versüßen weiß. Beaufort traut sich zu, mit der Etablierung der konstitutionellen Monarchie die Revolution stoppen zu können.³¹ Dass der Duc de Versac, nach dem Tod seines Vaters Prince de Richemont, ihn zu einer roya-

²⁸ „La faute où tomba Julienne se pardonne: elle ne s'oublie pas“ (78).

²⁹ Der epikureische Champfleury nennt ihn „le roi des halles, le Démosthènes de la canaille“ (99).

³⁰ Darauf der weiter links stehende Docteur Albanis: „Vous, Beaufort! trahir la cause de la liberté!“ (74). Doch Beaufort will es mit Freunden und Feinden gleichermaßen aufnehmen. Vor Repressalien fürchtet er sich nicht.

³¹ „[B]ouillant de patriotisme, de gloire et d'audace, je ferai face à tout [...] j'arrêterai au but de la monarchie constitutionnelle, le char de la révolution“ (75).

listischen Versammlung („la plus pure minorité royaliste“, 75) eingeladen hat, zeigt die Bedeutung, die ihm im politischen Kräftespiel zukommt.

Am anderen Ende der „hommes du privilège“ (82) befindet sich der jetzige Prince de Richemont, der im Begriff ist, gegen alle Widerstände ein dreizehnjähriges Mädchen (Cécile de Wursbourg) zu heiraten, das ihm vom Grand Bailly de Wursbourg zugeführt wird und das einen einfachen Chevalier liebt. Auch hier scheint noch einmal die Immoralität des *Ancien Régime* auf. Hatte der Vater von Versac sich noch auch durch militärische Verdienste ausgezeichnet, bleibt bei seinem dekadenten Sohn nur noch das „plaisir“ als Lebensinhalt. Kein Wunder, dass er Frankreich so schnell wie möglich in Richtung „Coblentz“ (94) verlassen will. Die „jours de pleurs et de grincemens de dents“ sind nicht nach seinem Geschmack, auf den „jugement dernier“ (85) gedenkt er nicht zu warten. Nach der Revolution werde er sich mit dem neuen Frankreich gewinnbringend zu arrangieren wissen.

Dazwischen ist der Vicomte d'Olbreuse, inzwischen Mitglied der *États Généraux*, situiert. Er ist sich sicher: Mit dem weiteren Fortgang des „bouleversement général“ (77) wäre die verwerfliche Eheschließung des Prince nicht mehr möglich. Der tugendhafte und patriotische, alles durchschauende Aufklärer D'Olbreuse, der bei Voltaire und Montesquieu in die Schule gegangen ist,³² ist kein Mann der Tat, doch prognostiziert er auch in diesem zweiten Teil die Zukunft der Revolution, der „lutte terrible“ (82). Mit dem Satz „les vices des grands ont commencé la révolution [...] les vices du peuple ne tarderont pas à l'achever“ (77) ahnt er die *Terreur*. Er befürchtet, dass es Beaufort und seinesgleichen nicht gelingen wird, die Geister, die er rief, zu stoppen, „d'arrêter l'impulsion violente que vous avez donné aux esprits“ (82). Beaufort müsse die neuerliche Stärkung des Throns in Richtung einer konstitutionellen Monarchie gelingen, „en remplaçant ce trône que vous avez ébranlé sur ses véritables bases, la monarchie et la liberté“ (83).³³

In der letzten Szene (XVII) diskutiert die royalistische Versammlung die Frage, ob die Emigration die richtige Antwort auf die „nouvelle Jacquerie“ (100) sei. Die Positionen und Argumente sind ganz unterschiedlich. Hält Beaufort den Adel für ein „instrument rouillé“ (104), so beschwört der Prince die Solidarität aller Adelsstufen. Bleibt der Chevalier de Grangeval in Frank-

³² Rückblickend: „J'avais embrassé les principes d'une philosophie qui conduisait à une réforme politique et morale...“ (333).

³³ Zum Prince: „J'ai assigné l'accomplissement de mes prophéties sur la France à l'époque où son gouvernement aurait épuisé toutes les combinaisons du despotisme et de la faiblesse: nous approchons du terme; mais enfin nous n'y sommes pas encore“ (85–6).

reich aus Patriotismus, zur Verteidigung Frankreichs gegen andere europäische Mächte, so Champfleury, weil er nur in Frankreich, dem „seul pays habitable“ (104), seinem Vergnügen nachgehen zu können meint. Für Beaufort bedeutet Emigration Desertion und zusätzliche Schwächung des Königs, da die Revolution reglementiert werden muss. Der Schauspieler Lescase bleibt, um das „dénouement terrible“ des „grand drame politique“ zu erleben, in dem der unpolitische Chevalier de Flers ein „drame divertissant“ sieht (101–2). Andere Emigranten sind reine Mitläufer. D’Olbreuse hat das letzte Wort: Er bleibt und sieht seine Aufgabe darin, „de prévoir de grands malheurs des deux côtés“ (107).

III

Bevor die *Terreur*-Phase der Revolution einsetzt, wird damit ein weiteres Zeichen für einen künftigen Ausgleich der politischen, aber auch der sozialen Extreme gesetzt, der in die liberale konstitutionelle Monarchie münden wird. Doch zunächst muss die Entartung der legitimen bürgerlichen Revolution in jener *Terreur* ertragen und überwunden werden, der sich die *Troisième Époque (La République)* widmet, in der das eintritt, was D’Olbreuse prognostiziert hat. Dieser nicht von ungefähr auf das Jahr II der Republik datierte dritte Teil dient der teilweise komisch-karikaturesk vorgehenden Darstellung zentraler Deformationen und Persionen der politisch-sozialen Programmatik der zweiten Epoche und deren Disqualifizierung anhand eines Ausschnitts der *Terreur*-Wirklichkeit. Alle sind zu Citoyens geworden, vielen haftet aber das Odium des „ci-devant“ an. Der Jargon der jakobinischen Revolution regelt das öffentliche Miteinander ebenso wie Hass, Angst und Zwang, Intrige und Willkür, Erpressung, Spitzeldienste und Denunziation,³⁴ Diebstahl und Enteignungen, Mord und jede Menge Hinrichtungen. Die Zeitungen sind voll von langen „tables de proscription“ (125). Frankreich befindet sich in einer „crise affreuse“, einer „épouvantable tempête“ (128, 137). Das einfache Volk wird durch das Versprechen eines vollen Magens zum Mitmachen verleitet. Ein großer Teil der dominierenden „terroristes“ besteht aus Emigranten, die unter falscher Identität aus Koblenz zurückgekehrt sind, um sich auf Kosten

³⁴ Für eine der Denunziationen gibt Jouy eine Quelle in Marats *Ami du peuple* an. Doch in der angegebenen Nummer (378 vom 23. Februar 1791) findet sich nichts. An einer anderen Stelle, einer revolutionären Versammlung, verweist der Autor auf eine nicht identifizierbare Nummer des *Journal des cordeliers*.

ihrer einstigen Freunde zu bereichern.³⁵ Die aus dem Kloster heimkehrende, inzwischen verwitwete Cécile versteht die Welt nicht mehr: „[J]e n’entends parler que de prisons, d’exil et d’échafauds“ (126). Der Chansonnier Hapinard erfreut revolutionäre Versammlungen mit Liedern auf die Septembermorde und zur Verherrlichung Marats, voller „sentimens qu’inspire l’*Ami du peuple* à tout ce qui porte un cœur français“ (117) – ein „certificat de civisme“ (116) ist ihm sicher. Der umtriebige Präsident jener Sektion, in der das Anwesen der Familie Richemont liegt, heißt Brulard, der indessen niemand anderer ist als der aus der Emigration heimlich zurückgekehrte Marquis de Pressade, der ehemalige Busenfreund des letzten Prince de Richemont, der wie so manche andere einen falschen Namen angenommen hat und nun der „majesté du peuple souverain“ (112) dient, in Wahrheit aber – zusammen mit der zu den „terroristes“ übergelaufenen³⁶ intriganten ci-devant Comtesse de Misarette – auf seinen eigenen Vorteil aus ist: „N’est-ce pas la terreur qui règne aujourd’hui sur la France, et ne vaut-il pas mieux nous associer à ses triomphes que de tomber ses victimes?“ (Misarette, 139). Diesen Fouquier-Tinville im Kleinformat fürchten nicht nur die „suspects“, sondern auch alle niederen Revolutionschargen, die versuchen, ihm mit Unterwürfigkeit und „preuves de civisme“ (111) gefällig zu sein, auch wenn sie den Diskurs der *Terreur*, den er ihnen eintrichtert und den der Autor gekonnt reproduziert, und die „âpreté du langage républicain“ (151) nicht nur aufgrund ihrer geistigen Beschränktheit (Szene VIII)³⁷ zu verstehen Mühe haben:

Notre cause est celle de l’humanité. Un sceptre de fer s’étendait sur l’Europe: le despotisme, l’ignorance et la superstition s’étaient ligués pour étouffer la révolution [...] mais le lion du peuple a rugi, les rois ont tremblé, et l’arbre de la liberté s’est élevé majestueusement sur les débris d’un trône vermoulu. On a osé se plaindre que des flots de sang en eussent arrosé les racines, comme si

³⁵ Natürlich gibt das Sich-Wiedererkennen zweier dieser Rückkehrer Jouy die Möglichkeit zur komischen Entlarvung des revolutionären Geschehens und seiner Protagonisten (Szene XIII).

³⁶ Aus reinem Selbstschutz und um anderen Opfern der Revolution helfen zu können, habe sie sich mit den „maîtres nouveaux que la terreur nous avait imposés“ (141) eingelassen.

³⁷ In dieser Szene wird die *Terreur* dadurch weiter desavouiert, dass die Beschlagnahmung von Lebensmitteln bei Vermögenden die revolutionäre Realisierung des bekannten „vœu du ci-devant Henri IV“ ermöglichen soll: „chaque famille doit mettre la poule au pot le dimanche“ – potenziert durch den Kommissar Blanquette, als Edelmann Bouchencour der ci-devant Conseiller des Königs von Polen: „deux poules au pot chaque jour de la semaine“ (130).

les révolutions se faisaient à l'eau de rose; comme si c'était avec de l'hysope que l'on peut bâtir le temple de Salomon! (113)

Dass Jouy in den Szenen, die der Repräsentation der Auswüchse der *Terreur*, aber auch von deren Widersprüchen dienen, sich sehr häufig der karikatursken Überzeichnung bedient, verwundert nicht. Die Disqualifizierung von Marats und Robespierres Ideologie und ihrer praktischen Umsetzung, die Entlarvung der wahren Beweggründe „terroristischen“ Handelns der „terroristes“ (passim) – etwa im Bereich der Spekulation mit öffentlichen und privaten Gütern – ist das Ziel.

Ausführlich wird der Versuch von Brulard geschildert, das „hôtel“ der Familie Richemont, um das sich D'Olbreuse, ci-devant Vicomte, zusammen mit dem treuen Gilbert,³⁸ ebenso kümmert wie um Cécile, zu enteignen. Zuerst konfisziert der Sektionskommissar, der sich den Revolutionären andiente, um zu überleben,³⁹ alle Kunstgegenstände, die an das *Ancien Régime* und die „féodalité“ erinnern – die Bronzestatuen von Demosthenes und Cicero („deux vieux républicains“, 119) werden aber verschont. Doch dabei bleibt es nicht: „l'anarchie elle-même a ses lois“ (123): Das ganze Anwesen soll nach und nach beschlagnahmt werden. Überdies versucht Brulard aus materiellen Interessen, Cécile, die immer noch eigentlich Grangeval⁴⁰ liebt, zur Ehe zu zwingen, um sich alle Güter der Familie unter den Nagel zu reißen. Die Analogie zur Zwangsverheiratung mit Monsieur Versac, dem Comte des *Ancien Régime*, ist deutlich, doch die Macht der Täter wird jetzt durch massive Erpressung – Androhung vollständiger Enteignung und der Einkerkierung von Cécile und D'Olbreuse⁴¹ – verstärkt. Nur Gilberts Bereitschaft, Cécile zum Schein zu ehelichen, und die Demaskierung Brulards, des „amoureux terroriste“ und „homme tigre“ (156), als Marquis de Pressade vermögen aus dieser Zwangslage („au dernier degré de la démence et du malheur“, 148) herauszuhelfen. Gilbert und Cécile begeben sich in die Schweiz.

D'Olbreuse dagegen bleibt auch jetzt in Frankreich. Er, der vor dem Sturm auf die Bastille für das „but honorable“ (148) der Freiheit, für die „révolution si nécessaire, si désirée“ (150) kämpfte – „j'encourageais les générations nou-

³⁸ Gilbert spielt bei den Revolutionären mit, um für D'Olbreuse Spitzeldienste zu leisten.

³⁹ „J'ai pour principe qu'il ne faut jamais faire le mal que dans l'intérêt de sa propre conservation“ (121). Sein soziales Privileg sei, der „classe roturière“ (121) anzugehören.

⁴⁰ Der ehemalige Chevalier dient nun in der Revolutionsarmee, denn die Nation vor äußeren Feinden zu schützen, ist auch für die gemäßigten Gegner des Empire wie D'Olbreuse eine hehre, von „patrie“ und „honneur“ (128) gebotene Aufgabe.

⁴¹ D'Olbreuse: „Épousez-moi, ou je vous tue“ (151).

velles du geste et de la voix“ (148) – und stolz auf das Ergebnis war,⁴² muss dessen Pervertierung durch die „passions populaires“, die „force brutale“ und die „anarchie“ (148–9) erleben und – zusammen mit gleichgesinnten Kräften – zu überwinden versuchen. Er lehnt deshalb auch jetzt die Emigration ab.

IV

Die *Quatrième Époque (L'Empire)* überspringt die Zwischenstufen des Directoire und des Konsulats, die nur im Austausch von persönlichen Erlebnissen der sich nach den postrevolutionären Wirren erneut in Paris treffenden Personen vorheriger „Époques“ aufscheinen und dialogisch thematisiert werden: Der Conseiller Bouchencour, jetzt wieder Gentilhomme, ist in den Dienst von Céciles neuem Ehemann, dem zum General aufgestiegenen Chevalier de Grangeval, getreten, fühlt sich aber immer noch dort wohl, wo gut gespeist wird, auch in der Republik („j'avais pris goût à la république“, 165), und verkehrt mit Grimod de la Reynière, dem Gastosophen und Gastronomiekritiker des *Premier Empire*. Gilbert, der ebenfalls dem General dient, hat ein abenteuerliches Jahrzehnt hinter sich – dem Kerker vermochte er nur zu entkommen, indem er Brulard wegen seines Identitätswechsels erpresst. Dieser Brulard tritt jetzt wieder als Marquis de Pressade auf, verharmlost seine *Terreur*-Phase als „espèglerie révolutionnaire“ (184) und sucht nun sein Heil in einer aus England gesteuerten republikanischen und gleichermaßen royalistischen antinapoleonischen Bewegung, der sich D'Olbreuse und sein Schützling Grangeval beharrlich verweigern. Die nach wie vor intrigante Comtesse de Misarette, die sich dem Kaiser angedient hat, versucht vergeblich, Gouvernante von Céciles Kindern zu werden, deren Eltern dagegen – auf die nachrevolutionäre Zukunftweisend – eine „éducation publique“ (181) bevorzugen.

Die *Quatrième Époque* steht selbstverständlich ganz im Zeichen Napoleons, der in Szene IX selbst die Bühne betritt. Wie wichtig die intellektuelle Aufarbeitung der Vergangenheit im Hinblick auf eine zu gestaltende Zukunft in diesem Teil ist, zeigt die Tatsache, dass Handlung und Dialoge sich im Wesentlichen auf die politische Ebene konzentrieren. Dass der Weg aus dem Chaos der *Terreur*, den Bonaparte zielstrebig beschreitet, nicht der richtige ist, erkennt D'Olbreuse, der *Raisonneur* auch dieses Teils des *Centenaire*, unterstützt vom Proletarier Gilbert und dem General. Bonaparte ist mit der

⁴² „Plus de despotisme, plus de lettres de cachet, s'écriait-on de toutes parts: tous les vœux honorables sont accomplis; la constitution est faite, la France est libre, et la Bastille est renversée...“ (148).

Kaiserkrönung weit über das Ziel der Wiederherstellung der Freiheit hinausgeschossen: „Mon avis est qu'en se mettant une couronne sur la tête, le géant s'est rappetissé“ (D'Olbreuse, 176). Napoleon hat damit – trotz aller militärischen Verdienste im Kampf gegen äußere Feinde – Frankreich erneut dem „joug despotique“ (178) unterworfen. Auch die Machterweiterung in Europa über die Selbstverteidigung hinaus disqualifiziert das Regime des *Empire*. Die Loyalität gegenüber dem Kaiser hat deshalb sogar für den General ihre Grenzen. Nach einer langen Diskussion Napoleons mit D'Olbreuse und Grangeval (Szene IX) verweigert der General des Kaisers Befehl, das Kommando im Krieg gegen Spanien zu übernehmen.⁴³ Dieser „acte d'insubordination“ (199–200) bedeutet Desertion und Demission. Die Wege der Kontrahenten gehen auseinander: Kampf für die „liberté du genre humain“ gegen „la gloire et le bonheur de la France“ (201). Mit wenigen Ausnahmen verlässt die bei Grangeval versammelte illustre Festgesellschaft von Höflingen, die in ihrem politisch-sozialen Smalltalk noch über die inzwischen minimalen Unterschiede von Altadel und (kaiserlichem) Neuadel diskutiert, das Parkett des in Ungnade gefallenen, aus dem Dienst entlassenen Generals.

Die Selbstglorifizierung Napoleons in Szene IX impliziert das Konzept einer Bewältigung des *Terreur*-Erbes durch die Therapie der Regulierung der durch die Ereignisse entfesselten, aber nicht kongruenten postrevolutionären Kräfte durch das Mittel der ‚gloire militaire/nationale‘: „[J]’ai voulu composer un tout homogène des élémens et débris divers que m’avait légués la révolution“ – der „enthousiasme républicain“ ist eine „force aveugle et déréglée“, „il fallait s’en rendre maître, et lui donner un but: je la dirigeai vers l’éclat des triomphes militaires. C’est surtout de gloire que la nation française est avide“ (198)⁴⁴. Doch – so die Gegenseite, der vom Autor eine Ahnung vom Ausgang des napoleonischen Despotismus in In- und Ausland zugeteilt wird – eine Art neuer Royalismus nach der Kaiserkrönung und die Wiederherstellung der Macht des Klerus im Gefolge des Konkordats haben das eigentliche Ziel der Revolution, die Freiheit aller, die „liberté publique“ (194) außer Acht gelassen. Napoleons nationalgeschichtliches Versäumnis: „Il appartenait à un génie comme le vôtre de fonder sur la liberté publique cette monarchie représentative que l’Assemblée constituante avait révélée au monde“ (194). D'Olbreuse fasst zusammen: „Vous avez étouffé la liberté sous la gloire: en imposant aux Français une admiration sans bornes pour votre génie, vous les

⁴³ D'Olbreuse: „La guerre d’Espagne est injuste, impolitique...“ (200).

⁴⁴ Napoleons Paradox: „Le 18 brumaire a sauvé la patrie: il est des circonstances où la dictature est le seul recours des peuples libres“ (192).

avez replacés, triomphants, sous le joug qu'ils avaient brisé“ (193). Napoleons und des *Premier Empires* Bewältigungsversuch der revolutionären und postrevolutionären Chaotisierung, der unweigerlich zur erneuten Notwendigkeit einer die Freiheit aller schaffenden Revolution mit sich bringt, ist damit ad absurdum geführt. Die liberalen Gegner einer napoleonischen Zukunft beziehen ihre Zielvorstellung aus der Vergangenheit der Phase der bürgerlichen Revolution und der konstitutionellen Monarchie. Einen direkten Weg dorthin vermag der Kaiser nicht zu eröffnen.

V

Ansätze zu einer bürgerlich-liberalen Wende – mit einer deutlichen Restitution von einigen Errungenschaften der Revolution von 1789/90 – sind aus der Perspektive Jouys in der ersten Restauration, der Zeit der Handlung der *Cinquième Époque (La Restauration)*, auszumachen: Die am 4. Juni 1814 erlassene, aber der gerade vergangenen *Cent-Jours* wegen erst im Juli 1815 in Kraft getretene *Charte constitutionnelle* ist offenbar noch nicht geltendes Recht und die „notes secrètes“ (222) Talleyrands, die Louis XVIII bewegen sollen, seine liberalen und konstitutionellen Ziele zur Befriedung des Landes und der Armee von Anfang an etwas deutlicher zu machen, befinden sich noch – auch mit den Mächten der Heiligen Allianz – in der Diskussion. Die ersten Szenen zeigen, dass die radikalen Kräfte sich verstärkt formieren. Die Frage, wie weit die eingeleitete Restauration gehen soll und darf, bestimmt die Diskussion der teilweise aus den vorhergehenden Teilen bekannten Vertreter der alten und neuen Aristokratie und des Klerus: Zurück bis Louis XIV oder gar davor?⁴⁵ Soll alles ohne oder mit Hinrichtungen und Blutvergießen ablaufen? Soll es eine Generalamnestie für alle Revolutionäre geben, mit der zugleich deren Schuld dokumentiert wäre?⁴⁶ Besonders reaktionär gibt sich der von dieser Restaurationsclique besonders hofierte und verehrte „prêtre fanatique“ (245) Abbé Bonnivet, der zwar wie die anderen für die Restitution der „intérêts de l'autel et du trône“ (221) eintritt und die *Charte* bekämpft, „dont le résultat le plus infaillible serait d'émanciper à la fois le peuple et le monarque“ (222), dem aber als wirkliches Endziel die „théocratie absolue“ (222), der Got-

⁴⁵ Der Marquis de la Bourdilière, der nicht mehr auf der Restitution des ehemaligen Titels „vidame“ insistiert, gibt sich moderater, indem er „nur“ die absolutistische Monarchie wiedereingeführt sehen will, denn „il est nécessaire de mettre des bornes à nos vœux rétrogrades“ (218).

⁴⁶ Der Conseiller Bouchencour ist immer noch ohne festen Standpunkt.

tesstaat, vorschwebt, womit künftige Konflikte zwischen Thron und Altar vorprogrammiert scheinen.⁴⁷

Doch der Einschätzung von D'Olbreuse zufolge, des *Raisonneur* und Kommentators der Anfänge der Restauration – nicht von ungefähr vor deren Verschärfung in der zweiten Restauration –, sind sogar Vertreter der Reaktion wie der prinzipientreue Commandeur de Sombreval, ein „zélé défenseur de l'autel et du trône“ (232), noch bildungsfähig, sobald sie einsehen, „que le sang qui coule dans ses nobles veines est de même nature que celui qui anime le dernier des laquais“ (230). Gleiches lässt sich nicht von Lady Sydmoore, Céciles Kusine, sagen, die nur deshalb kein weitergehendes Unglück in Céciles Familie anzurichten vermag, weil sie als Bigamistin – die Wirren der *Terreur* boten ihr dazu die Gelegenheit – enttarnt werden kann, und die dem General eine „utopie républicaine“ (225) unterstellt, während der Repräsentant revolutionärer Freiheitsrechte D'Olbreuse ihre wahre Ideologie definiert: Ihr Goldenes Zeitalter sei

celui où les grands seigneurs avaient *des petites maisons*, où les hommes de qualité donnaient leur livrée à des filles d'Opéra; où le mariage entre gens comme il faut n'était qu'une affaire de convenance; où l'on se mariait du consentement de son père, de sa mère et même de son amant; où l'on savait si bien concilier les droits de l'amour et les convenances, qu'on abandonnait quelquefois un de ses enfants aux soins d'un curé de village... (251)

Insgesamt also eine politisch und moralisch sehr differenzierte Welt, die zu Hoffnung Anlass gibt, aber auch Rückschläge zu generieren vermag.⁴⁸ Eine in Bewegung befindliche Welt der Veränderungen, deren Mode sich als „macédoine de modes“ beschreiben lässt (234–5), welche die gleichfalls in Bewegung befindliche politische Gemengelage widerspiegelt:

Même bigarure dans les opinions politiques: l'un veut des lois, l'autre veut des ordonnances; celui-ci, après la plus terrible expérience, n'est pas encore dégoûté des douceurs de la république; celui-là ne voit de gloire que dans le gouvernement du sabre; cet autre ne rêve de bonheur qu'au sein d'une belle et bonne monarchie absolue. (235)⁴⁹

⁴⁷ Nicht von ungefähr dreht der Abbé die Wortfolge „trône“ – „autel“ um.

⁴⁸ D'Olbreuse zur Gefahr, bei seinen Schützlingen zu viel Hoffnung zu wecken: „Je leur donne un espoir que je n'ai pas. L'orgueil, l'intérêt et l'hypocrisie forment une ligue bien redoutable, surtout quand le pouvoir s'en mêle!...“ (247).

⁴⁹ D'Olbreuse fährt in Bezug auf den letzten Punkt mit deutlicher Restaurationskritik fort: „[H]aine à tout ce qui s'est dit, à tout ce qui s'est fait depuis quatre-vingt-neuf. Vive l'intolérance et l'esclavage! Rendez-nous la question, la potence, la dîme et la gabelle de nos

Die Richtung, die sich abzeichnet, ist allerdings eine der Korrektur der Extreme: Konnte Cécile als junges Mädchen noch zur Heirat mit dem Comte de Versac gezwungen werden, vermochte bereits der Versuch des Marquis de Pressade (Brulard), die reiche Witwe Cécile zu seiner Ehefrau zu machen, dank des Einsatzes des „roturier“ Gilbert vereitelt zu werden. Nun misslingen auch die intrigentreichen Machenschaften der Mylady, des Abbé Bonnivet und anderer extremer *Ancien-Régime*-Anhänger, die über die „impiété du siècle où nous vivons“ (252) klagen, Félicie, Céciles Tochter, nach ausgiebiger pädagogischer Gehirnwäsche (226) dem Kloster *Sacré-Cœur* zuzuführen, dessen Äbtissin niemand anderer ist als die unverwüstliche Madame de Misarette. Nach längerem Schwanken entscheidet sich Félicie für ihre Familie und Fauvel, den ihr in Liebe verbundenen Freund der Familie. Natürlich ist es kein Zufall, dass es sich bei diesem Fauvel um einen gar protestantischen Advokaten, Sohn eines „chétif garde-note“⁵⁰ in der Provinz (227), handelt, der dem General ins innere Exil gefolgt war. Es ist auch kein Zufall, dass eben dieser Fauvel maßgeblich an der gewaltsamen Befreiung Félicies aus dem Kloster beteiligt ist. Federführend ist dabei aber sein Freund, der schon im vierten Teil als Diener des Generals eingeführt, geheimnisumwitterte Jacques Outine – ein Findelkind, dem Dokumente in die Hände gespielt werden, die ihn als Sohn von Mylady identifizieren und der einer hohen lebenslangen Rente als Entschädigung wegen auf seine Geburtsrechte, also auch auf den Geburtsadel verzichtet. Outine ist, so Fauvel, ein „homme à part dans la société“ (240), dessen „folle histoire“ (241) seine Freunde ihn in die Nähe von Jacques le fataliste rücken (240). Doch anders als dieser Jacques weiß Jacques Outine, der die *Terreur* als „gambade d’une nation de singes“ (171) bezeichnet, nicht nur, woher er kommt – auch wenn er sich verpflichtet hat, darüber zu schweigen und damit auch keine Probleme hat –, sondern er weiß auch, wohin er will. Und zu den in die Zukunftweisenden Indizien, die der General als „nos mœurs actuelles“ (260) zusammenfasst, gehört auch die Tatsache, dass die vom Marquis de Pressade zu Hilfe gerufene Polizeigewalt dessen kirchliches Mandat kassiert. Denn, so D’Olbreuse, er hätte wissen müssen, „que votre carrière s’arrêterait à l’époque où nous vivons“ (259).

Outine, dessen Vorname Jacques auf seine Unbotmäßigkeit, auf die Jacquesquerie und Jacques Bonhomme verweisen könnte, hat sich selbst diesen Namen gegeben, repräsentiert die Freiheit und Autonomie des „fils de *personne*“

pères; à bas la Colonne! Relevons la Bastille, oublions Austerlitz et souvenons-nous de Rosbach“ (235).

⁵⁰ „[U]n homme du peuple“, so die intrigante Mylady voller Verachtung.

(168), der er zwar nicht biographisch-biologisch, so doch – wie der „fils de je ne sais pas qui“ Figaro⁵¹ – sozial ist: „[J]e me suis appelé moi-même *Outine*. Pour peu que vous ayez souvenance de votre *Odyssée*, c'est déjà une manière de vous dire que je ne suis le fils de *personne*“ (168). Odysseus antwortet dem Kyklopen auf dessen Frage nach seinem Namen stets mit ‚Niemand‘. Outine aber ist ein Niemand,⁵² dem sein Schicksal – auch seine vielen Abenteuer in ganz Europa – erlaubt hat, sich selbst zu einem eigenständigen Jemand zu formen.

Zusammen mit seinem Lehrer und Gönner D'Olbreuse hätte dieser Jacques Outine beim Kampf um Freiheit und Autonomie für alle, die ganze Nation, eine wichtige Rolle spielen können. Doch ganz so weit geht Jouys revolutionsteleologischer Gestaltungswille nicht.

VI

Endgültige Überwindung der postrevolutionären *Terreur* durch die Revolution: Das ist dennoch das Sujet des sechsten Teils des *Centenaire: Sixième Époque (La Grande Semaine)*, dessen Zentrum zentrale Vorgänge während der *Trois Glorieuses* darstellen, die – unter Einbeziehung aller für den „effet de réel“ (auch im historischen Sinn) geeigneten theatralen Mittel – zur szenischen Aufführung gelangen. Dies beginnt mit der Krisenstimmung in des Generals „tribu“ (265) infolge der „Ordonnances“ vom 25. Juli 1830 (vor allem Aufhebung der Pressefreiheit, Auflösung der gerade gewählten Abgeordnetenversammlung und Erlass eines neuen Wahlrechts), die im Smalltalk als „contre-révolution“ (268) qualifiziert werden. Fauvel war bereits zuvor monatelang inhaftiert. Sein Freund Outine versorgt die „tribu“ mit den neuesten Nachrichten: Er ist inzwischen Kommandant in der Garde royale, in die er in der ersten Restauration eingetreten ist, um sich, den Außenseiter, in die Gesellschaft zu integrieren. Deshalb und weil er stets seinen durch Eid übernommenen „devoir“ erfüllen will, denkt er nicht an Demissionierung. Erst ein paar Tage später wird er unter dem Zwang der revoltierenden *Faubouriens*, die ihn zu lynchen drohen, bereit sein, die Seite zu wechseln und für seine eigene Ideologie zu kämpfen.⁵³ D'Olbreuse glaubt dagegen an eine „régénération complète“ (272) durch eine Revolution⁵⁴ und versucht den Enkeln

⁵¹ Vgl. den Figaro-Monolog in Beaumarchais' *Mariage de Figaro* (V, 3).

⁵² „Niemand“ heißt im Altgriechischen *oútis*, Akkusativ *oútin* (Hinweis von Peter von Mölendorff, Gießen).

⁵³ Jetzt muss auch er sein „Vive la liberté!“ durch „À bas Charles XI!“ ergänzen (307–8).

⁵⁴ Er und seine ‚Familie‘ spielen die Klimax „émeute“ – „révolte“ – „révolution“ durch (268).

des Generals ein politallegorisches Märchen zu erzählen. Sein Versuch, mit Charles X in Saint-Cloud zu sprechen, um die „guerre civile“ (275) abzuwenden, misslingt: Der König will Paris belagern. Obwohl er anderer Ansicht ist, will der Maréchal dem Befehl eines Königs Folge leisten, der sich seinerseits anschickt, auf die Jagd zu gehen, was seine Anhänger in Aristokratie und Kirche über die Maßen beruhigt (292).

Die Szenen, die exemplarische Revolutionsszenen aus der Perspektive der Aufständischen präsentieren – viele Massenszenen, vorwiegend Straßen-, Barrikaden-, Hôtel de ville- und Lazarettsszenen – stellen einzelne typische Vertreter der Aufständischen vor, deren Perspektive dominant ist: etwa den Fabrikanten Astelin aus dem Faubourg Saint-Antoine mit seinen von ihm auch mit Waffen versorgten Arbeitern, der seinen Voltaire kennt. Astelin, dessen royalistische Ehefrau Angst vor dem „gouvernement de la canaille“ (285) hat und ihr Haus zum Lazarett für alle Parteien macht und auch fliehenden Aristokraten⁵⁵ Zuflucht gewährt, wird spontan zum Bürgermeister des Arrondissement gewählt: Er will in diesem „moment de la crise“ nicht „voir revenir ces affreux jour de 93“, sondern hofft auf die Wiederkehr von 1789 (284–5). Der General wird Kommandant der wiedergegründeten *Garde nationale*, schützt aber im Schloss von Rambouillet im Namen des „devoir“ die Person des Königs vor Übergriffen. Georges Vernance, tapferer Schüler der *École Polytechnique*⁵⁶ wird am dritten Tag tödlich verletzt werden – seine Leiche, sein „glorieux cadavre“, wird schließlich von den Revolutionären im Thronsaal des Hôtel de ville feierlich auf den Königsthron gesetzt und anschließend in die Gruft des Louvre überführt (311).⁵⁷ Der Duc de Mérante

⁵⁵ Diese schützen sich, indem sie sich Trikolore-Kokarden als „signe de la rébellion“ (293) anheften.

⁵⁶ Vgl. zur maßgeblichen Beteiligung vieler Schüler der *École polytechnique* an der Julirevolution Hyppolite W[allée], *L'élève de l'École Polytechnique ou la Révolution de 1830* (Paris: La Chapelle, 1830), 3 Bände. Der orleanistische Autor vergleicht diese Schüler ihrer Heldenhaftigkeit wegen mit den „héros des Thermopyles“ (Bd. I, 2). Er stellt in das Zentrum seiner Darstellung der Julirevolution einen gewissen Ernest Villecourt. Es ist nicht auszuschließen, dass Jouy Detailinformationen teilweise auch aus Wallées Darstellung bezogen hat. Jouis *Centenaire* zeigt im Übrigen, dass der Teilmythos der großen Zahl heroischer „polytechniciens“ sehr früh eine bedeutende Rolle in der Mythisierung der *Trois Glorieuses* spielte.

⁵⁷ Jouy verweist in einer Fußnote auf die historische Authentizität dieses Vorgangs. Ihre Historizität lässt sich allerdings ebenso schwerlich ermitteln wie die Identität des Georges Vernance. Maxime Du Camp schildert in seinen Erinnerungen eine ähnliche Szene aus der Februarrevolution 1848: Beim Sturm auf die Tuilerien sei ein „homme assez bien vêtu“ auf den Königsthron gesetzt worden, der „durch die Imitation gewisser Formeln des Monarchen das Publikum zum Lachen gebracht habe“ (Joseph Jurt, „Die Wertung der Geschichte

kämpft auf der Place de Saint-Michel auf Seiten der von ihm mit Verpflegung versorgten *Faubouriens*⁵⁸ gegen die *Garde royale*. Ein Monsieur Nicaud nimmt an den Gefechten ebenso teil wie der Advokat Fauvel oder der „homme de lettres“ Joris – dieser „auteur dramatique“ vorwiegend als Reporter – oder sein Wasserträger, den Joris nach dessen Verwundung solidarisch ersetzt.

Auf den Straßen ertönt allenthalben die Marseillaise und Bérangers „Le vieux drapeau“. Überall wird während dieses „miracle d'une révolution opérée en trois jours“ (309) die Trikolore gehisst. Allenthalben wird geschossen, fließt Blut, wird geplündert, werden voller Enthusiasmus die revolutionären Parolen geschrien. Während die Minister das sinkende Schiff verlassen, wird das Hôtel de ville endgültig eingenommen: Es ist die große Stunde des nun hundertjährigen D'Olbreuse, des „patriarche de la liberté“ (301). Im Schloss von Rambouillet liest er dem Vertragsbrecher Charles X die Leviten (Szene XXV): Nichts haben die von der Kirche und insbesondere von den Jesuiten fehlgeleiteten Bourbonen gelernt. Da eine Versöhnung mit dem Volk unmöglich ist, bleibt dem König nur die Abdankung und die Flucht nach England.

Der Triumph der Freiheit – dies zeigen auch die Schlusszenen und ihre Symbolik⁵⁹ – ist ein orleanistischer. Er soll das Chaos, die „lutte terrible qui s'engagea sur le sol même de la patrie, la terreur et la violence“ (334), durch eine freiheitliche und friedliche Ordnung ersetzen. Die Ursachen der Julirevolution schaffen zugleich die Vorbedingung für zukünftiges Glück (336). In Fauvels Worten im *Épiloque*: „[L]a révolution de juillet [...] est comme le

in Flauberts *Éducation sentimentale*“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 7 [1983]: 141–68, hier 151). Flaubert verlagert diese Szene – sicherlich angeregt durch Maxime Du Camp – und wandelt und wertet sie entscheidend um in die berühmte ‚Thronbesteigung‘ im *Palais des Tuileries* durch einen abstoßenden „prolétaire à barbe noire, la chemise entr'ouverte, l'air hilare et stupide comme un magot“, der schließlich aus dem Fenster geworfen und verbrannt werden wird. Hussonnets sarkastische Reaktion: „Voilà le peuple souverain!“ (Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* [Paris: Gallimard, Folio classique, 1965], 317–8). Die Absicht der negativen Zeichnung der revolutionären Massen ist deutlich. Für Jouy ist der geschilderte Vorgang dagegen ein Aspekt der ‚Heldengeschichte‘ der Julirevolution.

⁵⁸ „[D]ans les rangs de cette héroïque canaille, comme l'appellent ces messieurs...“ (328).

⁵⁹ Dazu gehört u.a. auch die immer wieder thematisierte Präsenz des Porträts der von D'Olbreuse verehrten Princesse de Richemont aus dem ersten Teil, die eine gewisse Kontinuität des ‚sauberen‘ *Ancien Régime* über die Revolutionen hinweg insinuiert. Dazu gehört auch die sich in der Intimität der Familie und ihrer Rituale – hier: des in der Revolution mehrfach verbotenen bzw. in Frage gestellten „jeu du roi de la fève“ und der „galette des rois“ – abspielende letzte Szene des *Épiloque*, in der selbstverständlich D'Olbreuse zum ‚König‘ gewählt wird.

bouquet que les maçons placent sur le toit d'un édifice en construction, pour annoncer qu'il est achevé" (325). Was zugleich bedeutet, dass Verschönerung und Innenausbau dieses neuen Bauwerks noch ausstehen. Der Rückblick von D'Olbreuse und ein knappes Loblied auf das Bürgerkönigtum und Louis-Philippe, auf das *Juste-milieu* (354), beenden den *Centenaire* und geben der Hoffnung Ausdruck, dass auch dies gelingen werde. *Le Centenaire* ist aber auch ein Rückblick des Autors Étienne Jouy, Beobachters und Akteurs der französischen Geschichte von mehr als einem halben Jahrhundert, auf seinen eigenen ideologischen Werdegang und sein politisches Testament, in einer literarischen Form, die durchaus als innovatorisch zu gelten hat.⁶⁰

⁶⁰ Dem *Centenaire* angehängt ist Jouys etwa 15 Seiten umfassende Schrift *L'Ingratitude politique*, die – noch vor dem in Fußnoten vermerkten Tod Casimir (Pierre) Périers (16. Mai 1832) verfasst – eine Verteidigung der Julimonarchie und ihrer Väter (Lafayette, Laffitte usw.), und vor allem des nicht unumstrittenen Bankiers und liberalen Ministerpräsidenten Frankreichs, Périer, dessen eher neutrales Agieren während der Julirevolution und dessen Opposition gegen einen zu radikalen Liberalismus viele ihm ankreideten. Auch hier macht sich Jouy – wie im *Centenaire* – zum Verfechter einer Regierung „à égale distance du pouvoir absolu et de l'anarchie“ (354). Diese Schrift sei „probablement le dernier qui sortira de ma plume; je le regarde comme mon testament public“ (355).

Symbol der Revolution

Der Marat-Mord in Bild und Wort von 1793–1850

Julius Goldmann (Würzburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag zeichnet die diachrone Erinnerungsentwicklung hinsichtlich der Mordtat der Girondistin Charlotte Corday am radikalrevolutionären Jean Paul Marat vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nach. Dabei wird der Akzent auf die herausstechenden ideologisch motivierten Erinnerungskonjunkturen gelegt: Stellen die Jakobiner unmittelbar nach dem Mord der Selbstdeutung Cordays als Tyrannenmörderin eine glorifizierende Sicht auf den ‚Märtyrer‘ Marat gegenüber, schlägt das Interesse wieder auf dessen Antagonistin um: Während Corday nach Ende der *Terreur* und mit Machtübernahme der Thermidorianer nun ihrerseits nahezu Heiligenstatus erhält, kann sie im Laufe des 19. Jahrhunderts sowohl nostalgische Identifikationsfigur des entmachteten Adels als auch zum Objekt pathologischer Studien werden.

SCHLAGWÖRTER: André Chenier; Bildende Kunst; Charlotte Corday; Drama; Jacques-Louis David; Jean Paul Marat; Ode

Zu den großen Figuren der Französischen Revolution gehören zweifelsohne Jean Paul Marat und seine Mörderin Charlotte Corday. Vor dem Hintergrund der Vergangenheitsbewältigung sollen dazu die zeitgenössischen literarischen Bearbeitungen und auch die Bildwerke der Zeit während und nach dem Ende des *Terreur*-Regimes bis etwa 1850 untersucht werden. Ein hervorragendes Bildkorpus dazu liefert Guillaume Mazeau, der 2009 die Darstellung der beiden Figuren aufgearbeitet hat.¹ Die Frage nach einer Geschichtsbewältigungsstrategie stellt er jedoch nicht, weshalb seine Ergebnisse unter der Prämisse des vorliegenden Sammelbands neue Erkenntnisse versprechen: Gibt es in der Darstellung beider Medien parallele Entwicklungen – und wenn ja, sind diese Teil einer einheitlichen Bewältigungsstrategie?

¹ Vgl. Guillaume Mazeau, *Le bain de l'histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat, 1793–2009* (Seyssel: Champ vallon, 2009) sowie ders., *Corday contre Marat – Deux siècles d'images* (Versailles: Artlys, 2009).

Die aus den Gerichtsakten erschließbaren Fakten zum historischen Ereignis des Attentats sind recht banal und wohl allgemein bekannt.² Die vierundzwanzigjährige Girondistin Charlotte Corday hatte die Revolution zunächst begrüßt, jedoch geriet auch sie in die zwischen den revolutionären Parteien der Girondisten und Jakobiner entbrennende Spirale der Gewalt, die in blutigen Auseinandersetzungen eskalierte und die aufklärerischen Ziele Cordays in ihren Augen verriet. Daher fasste sie den Entschluss, die Führungsfigur der Jakobiner Jean Paul Marat zu ermorden, um den Konflikt zu beenden. Diesen politischen Mord plante sie minutiös und konnte ihn, wie bekannt ist, am Vorabend zum Jahrestag des Sturms auf die Bastille am 13. Juli 1793 auch wie geplant durchführen. Schon hier zeigt sich seitens der Figur der Corday bereits eine erste Strategie der Konfliktbewältigung: Die Revolution war ihrer Meinung nach vom Kurs abgekommen und sie plante mit dem Attentat und der schnellen Verbreitung der Nachricht in Paris am 14. Juli das öffentliche Gespräch genau darauf zu lenken. Die Leitfigur der *Terreur* würde tot sein, die Revolution würde nicht mehr blutig sein. Das Datum ist daher bereits von der historischen Akteurin selbst schon so angelegt, dass daraus ein konfliktbewältigender Diskurs entstehen soll. Corday erstach den in seinem Quartier in der Rue des Cordeliers in der Badewanne sitzenden Marat unter dem Vorwand, sie wolle einige Girondisten verraten. Nach ihrer Festnahme fand man in ihrem Korsett ihren Brief *An das französische Volk* vor.³ Im darauf-

² Vgl. „Charlotte Corday“, in: *Histoire du tribunal révolutionnaire de Paris. Avec le journal de ses actes*. Tome premier, hrsg. von H. Wallon (Paris: Hachette, 1880), 187–225 und „Pièces justificatives“, in M. Adolphe Huart: *Mémoires sur Charlotte Corday, d'après des documents authentiques et inédits* (Paris: Roudiez, 1866), 305–45.

³ „Adresse aux Français amis des lois et de la paix: Français! vous connaissez vos ennemis, levez-vous! Marchez! que la Montagne anéantie ne laisse plus des frères, des amis! J'ignore si le ciel nous réserve un gouvernement républicain, mais il ne peut nous donner un Montagnard pour maître que dans l'excès de ses vengeances [...] Ô France! ton repos dépend de l'exécution des lois; je n'y porte pas atteinte en tuant Marat: condamné par l'univers, il est hors la loi. Quel tribunal me jugera? Si je suis coupable, Alcide l'était donc lorsqu'il détruisait les monstres! [...] Ô ma patrie! Tes infortunes déchirent mon cœur; je ne puis t'offrir que ma vie! et je rends grâce au ciel de la liberté que j'ai d'en disposer; personne ne perdra par ma mort; je n'imiterai point Pâris le meurtrier de Lepeletier de Saint-Fargeau en me tuant. Je veux que mon dernier soupir soit utile à mes concitoyens, que ma tête portée dans Paris soit un signe de ralliement pour tous les amis des lois! que la Montagne chancelante voie sa perte écrite avec mon sang! que je sois leur dernière victime, et que l'univers vengé déclare que j'ai bien mérité de l'humanité! Si je ne réussis pas dans mon entreprise, Français! Je vous ai montré le chemin, vous connaissez vos ennemis; levez-vous! Marchez! Frappez!“, zitiert nach Marie-Louise Jacotey, *J'ai tué Marat* (Langres: D. Guéniot, 2004).



Abb. 1: Johann Jakob Hauer: Vorzeichnung
1793, Versailles, Musée Lambinet



Abb. 2: Johann Jakob Hauer: Marie-Anne-Charlotte Corday 1793, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et Trianon

folgenden Prozess kam Charlotte Corday zu Wort und sie konnte ihre wohl vorbereiteten Argumente formulieren. Insbesondere ihr rhetorisch aufbereiteter Ausspruch in Anspielung auf Robespierres Rede vor der Guillotiniierung Ludwigs XVI. ist in das kollektive Geschichtsbild um ihre Figur eingegangen: „J’ai tué *un* homme pour en sauver cent mille“.⁴

Während der Verhandlung und noch in der Gefängniszelle lässt sich Charlotte Corday von Johann Jakob Hauer porträtieren, um im Gedächtnis der Nachwelt präsent zu bleiben. Bei diesem Bild „d’après la nature“ des Portraitmalers fallen bereits zwei für uns recht interessante Dinge ins Auge. Hauer bearbeitet Cordays Bildnis zum Positiven hin. Ihr in nach Hauers Tod erst aufgefundener Vorzeichnung nachdenklicher bis leicht niedergeschlagener Gesichtsausdruck (Abb. 1) wird im Leinwandportrait (Abb. 2) zu einem sanften Lächeln modifiziert und ihre Haarsträhnen werden kontrastärmer und weicher ausgeführt. Sie wird in der typischen Pose der Adelligen dargestellt, die Hände auf den Knien liegend, und dem Schönheitsideal des Rokoko entsprechend idealisiert. Sehr auffällig ist die weiße Gewandung, die als Symbol der Unschuld und Reinheit an Heilige erinnert. Ob dies von Hauer oder Corday inszeniert wurde, muss unklar bleiben. Sicher ist, dass Hauer in den

⁴ Gemäß der Prozessprotokolle, die Louis Blanc in seiner *Histoire de la Révolution française* wiedergegeben hat. Vgl. Guillaume Mazeau, *Le bain de l’histoire. Charlotte Corday et l’attentat contre Marat, 1793–2009* (Seyssel: Champ vallon, 2009, 135).

Kopien, die er später davon anfertigte, Corday das rote Gewand der verurteilten Mörderin angelegt hat. Nach Cordays Wunsch soll lediglich eine kleine Kopie dieses Portraits ihrer Familie zum Andenken übergeben werden. Ihre Intention ist klar: Sie möchte die Kontrolle über den Blick der Nachwelt auf sie behalten oder zumindest stark beeinflussen. Bezeichnend ist, dass ihre Familie hier an zweiter Stelle steht. Dieser letzte öffentliche Auftritt ist von Corday behutsam geplant und soll ganz bewusst den Diskurs beeinflussen und in eine präzise Denkrichtung lenken.

Dieses Ziel wurde jedoch zunächst verfehlt. Die Jakobiner reagierten auf das Attentat verunsichert und mit noch mehr Repression in Form von Todesstrafen gegen die Girondisten und sie taten alles, um Cordays Bild, das sie verbal und schriftlich von Marat als Tyrannen gezeichnet hatte, zu überdecken. Die Bewältigung des Attentats ist daher für eine Analyse der Bewältigungsstrategien sehr interessant. Schon kurz nach dem Ereignis wurden Künstler beauftragt, um die Person Marats herum einen Märtyrerkult aufzubauen, der das Geschichtsbild der Öffentlichkeit zu ihren Gunsten beeinflussen sollte. Einige revolutionäre Künstler taten diesen Schritt freiwillig, etwa weil sie mit Marat befreundet und bekannt waren und die *Terreur* selbst auch nicht als Unrecht empfanden. Marats Freund, der Abgeordnete des Nationalkonvents und Maler Jacques-Louis David inszenierte den Todesmoment geschickt als Märtyrertod (Abb. 3). David war dazu unmittelbar nach der Nachricht vom Tode Marats im Nationalkonvent von dem Abgeordneten François-Elie Guiraut am 14. Juli 1793 aufgefordert worden. Es handelt sich also nicht nur um eine emotional intendierte Reminiszenz unter Freunden, sondern ganz eindeutig auch um eine gesteuerte politisch motivierte Darstellung, die die öffentliche Meinung lenken sollte. Man verarbeitet den Verlust durch eine Glorifizierung und Mythifizierung; ein bis heute gängiger Mechanismus der Krisenbewältigung.⁵ David zieht die Register des Klassizismus und bedient sich der seinerzeit universell lesbaren christlichen Ikonographie. Sein monumentales Werk ist in der oberen Hälfte vom Dunkel fast erdrückt, der im Schlaglicht in seiner Wanne drapierte Marat streckt sich in Lebensgröße dem Betrachter fast entgegen. Die Positur der Leiche entspricht der gängigen Malpraxis seit der Renaissance für eine Pietà oder Kreuzabnahmeszene, in denen meist ein Arm des toten Christus' schlaff herunterhängt. Ganz ähnlich ist Caravaggios Kreuzabnahme gestaltet (Abb. 4), deren Lichtführung und Komposition David mit seinem Marat-Portrait aufnimmt und ihn darin als

⁵ Man denke nur an die Opfer unter der französischen Polizei durch den IS-Terror. Kürzlich wurden Straßen nach den neuen Helden der Nation benannt.

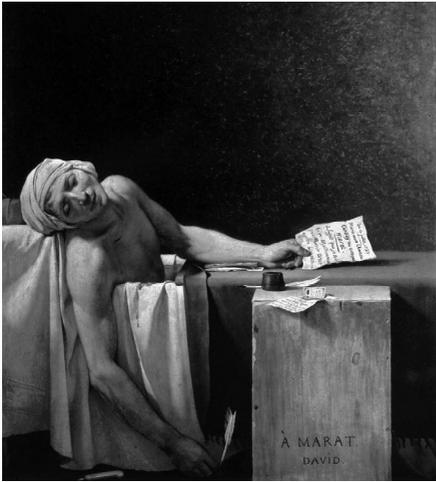


Abb. 3: Jacques Louis David: La mort de Marat, 1793, Musées Royaux des Beaux Arts Bruxelles

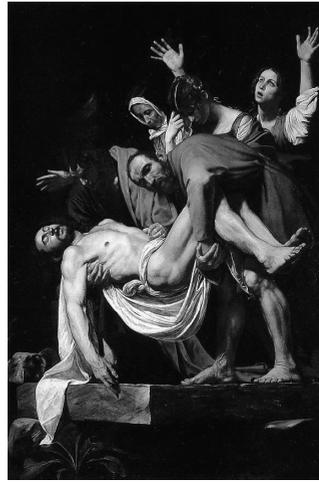


Abb. 4: Caravaggio: Deposizione di Cristo, 1604, Pinacoteca Vaticana



Abb. 5: Joseph Roques, La mort de Marat 1793, Musée des Augustins Toulouse

Märtyrer der Revolution mit dem ersten Märtyrer des Christentums gleichsetzt. Bis heute ziert Davids Bild das Gros der Geschichtsbücher unter dem Schlagwort „La Révolution mange ses enfants“ als Ende des *Terreur*, obwohl Davids Botschaft eigentlich gerade das nicht sein sollte. Es zeigt sich also, dass das Geschichtsbild sich signifikant gewandelt hat. Noch 1793 wurde Davids Inszenierung hundertfach von Malern kopiert und ähnlich inszeniert, denn man benötigte zur Beeinflussung der Massen eine große Menge solcher Bildwerke.

Die Realität stellte sich den Akten zufolge ganz anders dar – Marat verstarb im Bett, wohin man ihn sofort nach dem Attentat verbracht hatte. Joseph Roques zeigt Marat in seinem blutdurchtränkten Badewasser vor einer Kulisse, die ikonenhaft alle Attribute des Jakobiners zeigt (Abb. 5). Mit diesem Bildwerk wurde der Tod Marats beispielsweise in Toulouse öffentlich zur Schau gestellt. Jede größere Stadt des Landes wurde noch 1793 mit solchen Bildwerken ausgestattet, um die – anachronistisch bezeichnet – *mémoire collective* zu diesem Ereignis damit zu festigen. Die Geschichtsbewältigung und Wahrnehmung wurde demnach sofort und sehr aktiv von den Jakobinern gesteuert. In flugblattähnlicher Manier wurde das Land innerhalb kürzester Zeit mit Marat-Bildern überschwemmt, der als Märtyrer und Volksheld in jedem Haushalt präsentiert werden musste, wenn sich die Bewohner mit dem Regime der Jakobiner gutstellen wollten. Man hatte auf dem Sterbebett eine Totenmaske angefertigt (Abb. 6), um authentische Bildwerke in großer Zahl fertigen zu lassen. Die vielen erhaltenen Stiche zeugen noch heute von einer Kampagne, deren Ausmaß zweifelsohne als eine Geschichtsbewältigungsstrategie der jakobinischen Seite gewertet werden muss. Exemplarisch seien hier zwei typische Beispiele von eher zweitklassig zu bewertenden Kupferstechern erwähnt (Abb. 7), die bei der Bearbeitung der Druckplatte nicht bedacht haben, dass im Druck Marats Stichwunde auf die rechte Körperseite

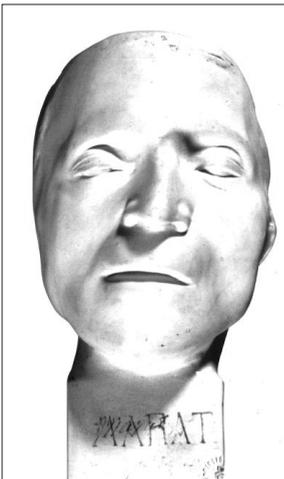
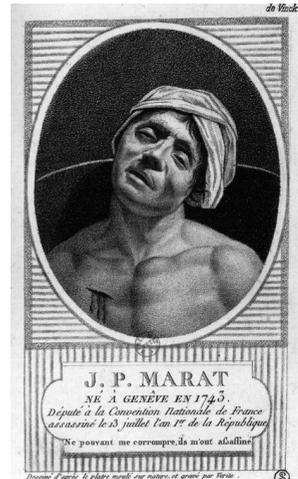


Abb. 6: Marie Tussaud, dite madame Tussaud: masque mortuaire de Marat, 1793, Bibliothèque municipale Lyon



Abb. 7: Jakobinische Flugblätter auf Basis der Totenmaske (vgl. Abb. 6), die in hoher Stückzahl verteilt wurden



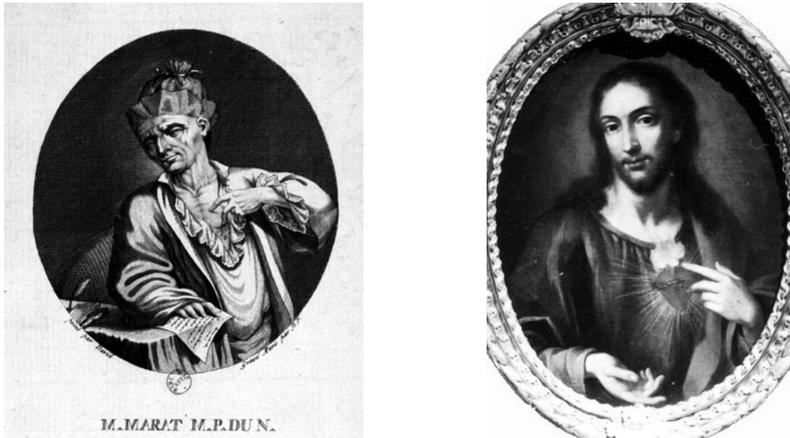


Abb. 8: Ein Beispiel für die Inszenierung der Stichwunde in Analogie zu zeitgenössischen Herz Jesu-Darstellungen

wandern wird. Betont wird stets der Authentizitätsanspruch der historischen Wahrheit, wie auf beiden Stichen der untenstehende Quellenhinweis zeigt: „Dessiné d’après le plâtre moulé sur nature et gravé par vérité.“ In jedem Fall bezeichnen sie alle Marat als Märtyrer und inszenieren seine Stichwunde im Kontext der Herz Jesu-Darstellungen (Abb. 8). Die Mittel sind banal, aber medial wirksam und somit zweckmäßig. Eingängige Parolen wie etwa die des „zweiten Märtyrer für die Freiheit“ (nach Pelletier) begleiten diese Kupferstiche ebenso wie die deutliche Propaganda gegen die sogenannten „Feinde des Volkes“, die Marat umgebracht haben, ergo alle Girondisten und Kritiker der Jakobiner. Der Marat-Kult gelangt innerhalb kürzester Zeit auf seinen Höhepunkt, was auch daran liegt, dass jegliche kritische Darstellung mit dem Tode bestraft wird.

Das Medium des Bildes stellte dabei auch damals schon die erste Wahl dar, jedoch war auch das in der Vorbereitung noch zeitaufwändigere Mittel der Literatur bzw. des Theaters dazu ebenfalls instrumentalisiert worden. Es existierte eine Vielzahl von Stücken unter dem Titel *La mort de Marat*, wie beispielsweise von Jean-François Barrau. Schon drei Wochen nach dem Attentat wird anlässlich von Marats Beisetzungszeremonie⁶ – die die Bezeichnung „pompe funèbre“ als öffentliches Massenergebnis mehr als verdient hat und den Märtyrermythos befeuern sollte – ein ‚Historienschauspiel‘ in Auf-

⁶ Siehe hierzu das Ölgemälde mit dem Titel *Pompe funèbre de Marat dans l’église des Cordeliers* von 1793, das im *Musée Carnavalet* in Paris zu sehen ist und als dessen Maler Fougeat vermutet wird.

trag gegeben, das im Anschluss aufgeführt wurde. Das Stück *L'ami du peuple, ou La mort de Marat* hat als *fait historique en un acte* einen dezidiert faktualen Anspruch, der die wahrheitsgetreue ‚Geschichte‘ darstellen soll. Der Titel ist mit *La mort de Marat* gleichlautend und damit historiographisch programmatisch einheitlich. Hier wird Geschichte präskriptiv bewältigt. Das Stück eines gewissen Gassier-St-Amand betreibt außer Mythifizierung lediglich eine Apotheose Marats und zählt nicht ganz zu Unrecht nicht zu den kanonischen Texten der französischen Literatur. Voller Pathos werden die Standpunkte der beiden Akteure in Szene gesetzt, wobei bereits sehr auffällig ist, dass der Autor beide mit Brutus in Verbindung setzt, der als Attentäter sein Volk vom Tyrannen befreit.⁷ Durch die bloßen Monologe lässt der Autor keine Stellungnahme zum Geschehen einfließen. Kurz vor dem Attentat lässt er seine Charlotte Corday in der 11. Szene ausrufen: „Voilà donc le jour de ma vengeance arrivé! Aujourd’hui, je délivrerai ma patrie du monstre qui la gouverne. Comme un autre Brutus, j’aurai sauvé mon pays. [...] Un tems viendra où les Français reconnoissans rendront justice à ma mémoire.“⁸ In der pathetischen Abschlusszene steigt die Personifikation der Freiheit vom Himmel herab, setzt Marats Leichnam die Krone auf und spricht dabei den folgenden Versmonolog:

Peuples, sèchez vos pleurs, bannissez vos regrets;
 Mourant pour sa patrie, au temple de mémoire,
 Marat que vous pleurez, immortel à jamais,
 De Brutus, en ce jour, partagera la gloire.
 Aux armes, Citoyens! marchez sous mon égide;
 Que les tyrans ligués périssent sous vos coups;
 Qu’ils trouvent le trépas qu’ils réservoient pour vous.⁹

Hierbei wird erneut der Vergleich mit Brutus gezogen, hier allerdings von einer Autoritätsinstanz, nämlich der Personifikation des höchsten Ideals der Revolution – der *Liberté*. Sie spricht hier abschließend Recht, macht Marat die Apotheose und ruft zum Kampf gegen dessen Feinde auf, die nunmehr erklärtermaßen die Girondisten sind. Damit wird das Stück seinen Auftraggebern formal gerecht, jedoch lässt sich der Autor über den Monolog der Corday eine Hintertür offen, denn er schließt über die Figurenrede nicht aus, dass

⁷ Zur Brutus-Analogie vgl. ausführlich Arnd Beise, *Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin* (Marburg: Hitzeroth, 1992), 54–78.

⁸ Gassier-St-Amand, *L'ami du peuple, ou La mort de Marat, fait historique en un acte suivie de sa pompe funèbre* (Paris: Toubon, 1794), 16.

⁹ Gassier-St-Amand, *L'ami du peuple*, 22.

sich das Geschichtsbild und das Verständnis, welche der beiden Figuren eines Tages dem Brutus-Ideal am nächsten kommen würde, nicht etwa eines Tages umkehren könnten.

Diese vorsichtige Zweideutigkeit inmitten der aggressiv propagierten ‚historischen Wahrheit‘ zugunsten von Marats Märtyrertum findet sich in genau dieser Form auch in der Malerei. Fast zeitgleich, Anfang 1794, stellt der Maler Louis Brion de la Tour sein kleinformatiges Gemälde vor, diesmal mit dem leicht variierten Titel *Assassinat de JP Marat le 13 juillet 1793* (Abb. 9). Für die publikumswirksame Zurschaustellung war das kleine Ölbild damit sicherlich nicht tauglich. Interessant an dem Bild ist eine Objektivität, die die beiden Akteure mehr oder weniger gleichberechtigt in die Komposition des Bildes aufnimmt, da beide als Hauptfiguren durch die Lichtführung deutlich gekennzeichnet sind. De la Tour hat hier nicht etwa Marat als Märtyrer stilisiert, denn auch Charlotte Corday kommt die gleiche Aufmerksamkeit zu wie ihrem Opfer. Wer dieses Bild zeigte, konnte durch die Unbestimmtheit sowohl bei den Jakobinern als auch den Girondisten auf Zustimmung hoffen. Dies war der vorsichtige Versuch einer Gegendarstellung angesichts des offiziellen Märtyrerkults, denn man wusste, dass eine konkrete Parteinahme für Charlotte Corday mit dem Tode bestraft würde. Der Girondist Jean Baptiste Salle konnte sein 1794 fertiggestelltes Drama zugunsten Charlotte



Abb. 9: Louis Brion de la Tour: *Assassinat de JP Marat le 13 juillet 1793*, 1794, Musée Lambinet Versailles

Cordays nicht verbreiten, da er zuvor guillotiniert wurde. Ein Exempel wurde auch an dem deutschen Adam Lux und André Chénier statuiert, der für seine ebenfalls 1794 entstandene und sehr aggressive Ode *À Charlotte Corday* hingegerichtet wurde. Er beschreibt darin zunächst den absurden Personenkult, den bereits die Stiche zum Ausdruck gebracht haben:

Quoi! tandis que partout, ou sincères ou feintes,
Des lâches, des pervers, les larmes et les plaintes
Consacrent leur Marat parmi les immortels;
Et que, prêtre orgueilleux de cette idole vile,
Des fanges du Parnasse un impudent reptile
Vomit un hymne infâme au pied de ses autels;
La Vérité se tait!¹⁰

Chénier greift seine politischen Gegner hier mit den gleichen sprachlichen Mitteln an, auch Marat wird zum niederen Getier, zum Monster, das falsche Lobeshymnen herauswürgt. Charlotte Corday wird zunächst in der Tradition der mittelalterlichen Heldenliteratur zur ‚Drachen- oder Schlangentöterin‘ und zur ‚Löwenbezwingerin‘ (vgl. 179), die das Gift und die menschenfressenden Reißzähne für die Menschheit unschädlich macht. Chénier bedient sich hier zwar bekannter Bilder, steigert aber die Drastik durch seine sprachlichen Mittel. Die Mittel des Ausdrucks steigern sich angesichts der bürgerkriegsähnlichen und von Verfolgung und Tod geprägten Situation auch bei Chénier ins Extreme. Auch er macht seiner Heldin die Apotheose, indem er sie als vom antiken Griechenland bewunderte Heldin stilisiert:

La Grèce, ô fille illustre, admirant ton courage,
Épuiserait Paros, pour placer ton image
Auprès d’Harmodius, auprès de son ami;
Et des chœurs sur ta tombe, en une sainte ivresse.
Chanteraient Némésis, la tardive Déesse,
Qui frappe le méchant sur son trône endormi.¹¹

Im Kontrast zu Marat, der im falschen, da selbst erschaffenen Parnass als Kriechtier im Schlamm vegetiert, wird Cordays Portrait neben dem edlen antiken Tyrannenmörder Harmodios platziert und die Rachegöttin Nemesis stimmt auf sie eine Lobeshymne an. Eine gewisse Austauschbarkeit im Pathos, mit dem beide Personen jeweils von ihrer Partei stilisiert werden,

¹⁰ André Chénier, „Ode à Marie-Anne-Charlotte Corday“, in: ders.: *Œuvres complètes*, hrsg. von Gérard Walter (Paris: Gallimard, 1958), 178–80, 178–9.

¹¹ Chénier, „Ode à Charlotte Corday“, 179.

ist durchaus erkennbar. Die Bewältigungsstrategie ist auf beiden Seiten die Gleiche: Ein überhöhter Personenkult, der im verzweifelten und verbitterten ideologischen Kampf zum Rettungsanker wird, denn man versucht, sich selbst zu beweisen, dass die eigene Überzeugung große Ideale realisieren kann. Was bei Marat die *Liberté* ist, ist bei Corday in Chéniers Darstellung die gute alte *Vertu*. Somit versichert man sich selbst, jeweils auf dem richtigen ideologischen Weg zu sein. Die Extreme des Schwarz und Weiß werden austauschbar. Chénier schließt mit einer Wiederholung der extremen Erniedrigung Marats und der Verherrlichung Cordays:

Un scélérat de moins rampe dans cette fange.
 La Vertu t'applaudit. De sa mâle louange
 Entends, belle héroïne, entends l'auguste voix.
 Ô Vertu, le poignard, seul espoir de la terre,
 Est ton arme sacrée, alors que le tonnerre
 Laisse régner le crime, et te vend à ses lois.¹²

Aus Chéniers Ode spricht die Krise nur allzu deutlich, die der Übermacht der Gewalt nur Gegengewalt des „poignard, seul espoir de la terre“, des Dolches als „arme sacrée“ (180) entgegenzusetzen weiß und sich dabei der gleichen sprachlichen Mechanismen bedient wie der Gegner. Beide Figuren werden hier zu Galionsfiguren im Dienste der Konfliktparteien. Schuld trägt jeweils nur der andere, die eigene Figur wird als rein und göttlich vorgeführt. Guillaume Mazeau, der eine beeindruckende Menge an Bilddokumenten zusammengetragen hat, nennt dies sehr treffend die „guerre des portraits“.¹³ Übertragen auf die Literatur ist es tatsächlich auch ein ‚Krieg der Referenzfiguren‘.

Die Machtverhältnisse in diesem ‚Krieg‘ kehren sich radikal um, als die *Grande Terreur* mit der Verhaftung und Hinrichtung Robespierres und der Machtübernahme der Thermidorianer am 9. Thermidor II (27. Juli 1794) ein Ende fand. Es ist im Hinblick auf die uns interessierende Krisenbewältigung sehr aussagekräftig, was in der Folge in der Literatur und der Bildkunst vor sich geht. Schon 1797 veröffentlicht Jean Antoine Brun (Lebrun Tossa) seine *Apothéose de Charlotte Corday*. Das öffentliche Interesse konzentriert sich nun auf die Gegenspielerin Marats. Es folgt ein – noch immer – anonym erscheinender Dreiakter mit dem Titel *Charlotte Corday, ou la Judith moderne*, in dem nun ebenfalls mit antiker und vor allem christlicher Ikonographie gearbeitet

¹² Chénier, „Ode à Charlotte Corday“, 180.

¹³ Mazeau, *Le bain de l'histoire*, 230.

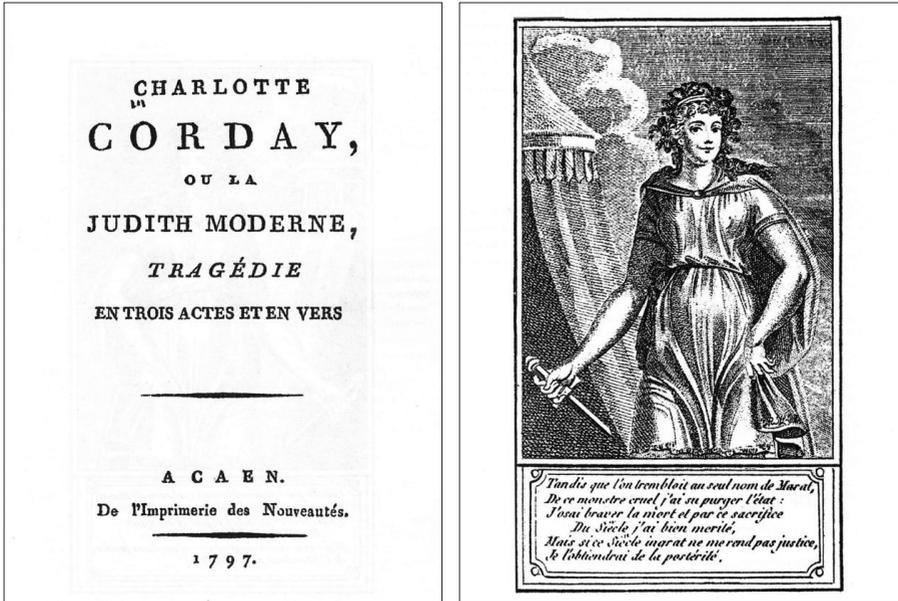


Abb. 10: Frontispiz der anonym erschienenen Tragödie, auf dem Corday in der Manier einer antiken Heldin inszeniert ist

und die Attentäterin zur Erlöserin der Nation umgedeutet wird.¹⁴ Dieser Text begründet den modernen Mythos um Charlotte Corday als Nationalheldin, der sich fest ins kollektive Gedächtnis einschreiben wird. In der Gravur des Frontispiz (Abb. 10) zum Druck des Bühnentexts ist eine antike Heldin dargestellt, die mit ihrer ‚reinigenden‘ Waffe ausgestattet ist, ähnlich der Darstellung von Chénier in der letzten Strophe seiner Ode. Nur ist diese Art der Darstellung nun die offiziell akzeptierte. In diesem Stück wird erstmals auf die Verwandtschaft der Corday mit Pierre Corneille verwiesen, die künftig immer wieder angeführt werden wird. Als direkte Nachfahrin eines der großen nationalen Künstler scheint ihr der Weg zur Heldin rückwirkend bei der Konstruktion des Mythos um ihre Person allein schon aufgrund dieser Tatsache geebnet zu sein. In *Charlotte Corday ou la Judith moderne* soll beispielsweise analog zur biblischen Legende von Judith und Holofernes Marats abgeschlagenes Haupt öffentlich zur Schau gestellt werden: „Que sa tête à l’instant sur nos murs élevée / Soit l’effroi de tout oppresseur“.¹⁵ Man begreift den Wandel

¹⁴ Zur Judith-Analogie vgl. ausführlich Beise, *Charlotte Corday*, 21–53.

¹⁵ *Charlotte Corday, ou la Judith moderne, tragédie en trois actes et en vers* (Caen: Imprimerie des Nouveautés, 1797), 32.

als Chance und Neuanfang, den man zurückbezieht auf Charlotte Corday als Friedensbringerin. Mit den historisch gesicherten Abläufen deckt sich diese Sicht allerdings nicht. Es wird deutlich, dass hier die Geschichtssicht vereinfacht wird, um sie leichter bewältigen zu können. Guillaume Mazeau nennt dies einen Ersatz-Sieg der Girondisten. Das Stück schließt mit einem Chor: „Quel beau temps succède à l'orage! / Nos malheurs ont passé de même qu'un nuage; / nous allons jouir de la paix, / Charlotte, vivez à jamais / Pour recevoir notre hommage“¹⁶

Mit den gleichen Mechanismen, die auch den Marat-Kult befeuert hatten, wird nun die gegenläufige Sicht der historischen Ereignisse ‚bewältigt‘ – beziehungsweise ebenso realitätsfern zusammengeflickt. Bei der neuen Legendenbildung wird ihr heimtückischer Mord von den nun sich rächenden Girondisten zur göttlichen Tat stilisiert, die eine neue ‚Erinnerungskultur‘ begründet, die die vorherige überschreiben soll. Man müsse, so formuliert es der Autor der 1797 erschienenen ersten Corday-Biographie Couet-Gironville, den Opfern der *Terreur* durch eine Corday-Verehrung die letzte Ehre erweisen. Diese ostentative Ersatzhandlung ist nun die neue Form der Konfliktbewältigung, die gleichzeitig die Geschichte zugunsten der Opfer umschreiben will und somit die eigenen Traumata und Verluste zu kompensieren sucht. Allein der Titel der Biographie zeigt ganz deutlich, dass es hier um die Konstruktion einer *mémoire collective* geht: *Mémoire pour servir à l'histoire de cette femme célèbre*. Couet-Gironville schwebt eine bestimmten Normen unterliegende Erinnerungskultur bezüglich der Figur Charlotte Cordays vor: „[Cela] nous impose[-] à tous l'obligation sacrée de venger la mémoire des condamnés.“¹⁷ Die teils an Heiligenverehrung erinnernden Kulthandlungen spiegeln sich exakt so auch in der Literatur und der bildenden Kunst wider. Wiederum innerhalb kürzester Zeit steigt nun die Produktion von Corday-Medaillons in Form von kolorierten Stichen, Tabaksdosen, Porzellanfiguren und ähnlichen Formen. Auch der Porträtist Charlotte Cordays Johann Jakob Hauer kann sich vor Aufträgen kaum retten. Er schafft mit einigen Jahren Abstand zur Tat noch einmal ein Gemälde (Abb. 11) für die Familie Corday, die sich ihre nun zur Heldin erhobene Verwandte vor dem Hintergrund des Wandels in der offiziellen Betrachtung neu inszenieren lässt. Nun ist der starke Part eindeutig Charlotte Corday, die entschlossen und aufrecht, fast stolz, vor dem Ermordeten steht und sich von ihm abwendet. Ein Lichtstrahl trifft auf die Akteurin, möglicher-

¹⁶ *Charlotte Corday, ou a Judith moderne*.

¹⁷ Couet-Gironville, *Charlotte Corday, décapitée à Paris, le 16 juillet 1793, ou Mémoire pour servir à l'histoire de la vie de cette femme célèbre* (Paris: Gilbert, 1796), vii.



Abb. 11: Johann Jakob Hauer: Mort de Marat, undatiert, Musée Lambinet Versailles

weise eine Anspielung auf die christliche Ikonographie. Sicher ist hingegen, dass Hauer die Kleidung entsprechend der sich zwischenzeitlich festigenden Ikonographie der Girondistin gewählt hat. Der hohe Hut mit der schwarzen Kokarde (meist mit grünen Bändern) wird zum Pendant der Jakobinerhaube in der parallel ablaufenden Bilderproduktion und der Umdeutung des Ereignisses.

Bis zum Jahr 1800 trägt Charlotte Corday auf fast allen Bildwerken ein gestreiftes Kleid, Allongeperücke und den besagten schwarzen hohen Hut. Es bilden sich stereotype Formen heraus, die sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts eigentlich nur noch wiederholen und hinreichend bekannt sind. Durch diese repetitiven Darstellungen in der Bildkunst, die wesentlich länger präsent sind, scheint sich das kollektive Gedächtnis mit der neuen Variante zu überschreiben. Der Marat-Mord ist in diesen Jahren nur noch eine Heldentat der Mörderin; den Mythos begünstigt die allgemeine Faszination, dass ausgerechnet eine Frau die Nation errettet hat. Die literarische Produktion nimmt in diesen Jahren stark ab – möglicherweise hat es Stücke gegeben, die uns nicht erhalten sind –, so aber müssen hier allein die Bilder Auskunft über die Entwicklung geben.

Eine letzte Phase der Umdeutung der *mémoire* schließt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an. Charlotte Corday als die mutige Adlige wird zur Repräsentationsfigur der aristokratischen Nostalgie während des sogenannten *charnière noire*, die für diese Gesellschaftsschicht eine große Krisensituation darstellt, da sie nach Napoléon I^{er} ihre soziale Stellung verlieren und

zu Randfiguren im politischen Ränkespiel degradiert sind. Somit wird die Figur der Corday genutzt, um einem hehren Ideal nachzutruern, das man verloren glaubt und nun über ihre Person verkörpert. Es entstehen Bilder der einsamen Charlotte Corday, die voller Melancholie Zeugin einer besseren Zeit ist, der man Respekt zu zollen hat (Abb. 12 und 13).

Victor Ducanges und Auguste Anicet-Bourgeois' Bearbeitung von 1829 nutzt den Stoff der Charlotte Corday produktiv. Allerdings ersticht im dritten Akt hier eine Mlle d'Armans einen gewissen Marcel in dessen Schlafzimmer, wo er in einen Sessel sinkt und stirbt. Das Melodram endet mit dem Sieben-Uhr-Läuten, zu dem die Mörderin aus dem Gerichtsgebäude geführt wird. Die Attentäterin hat hier persönliche Gründe für den Mord, der überdies durch Marcells / Marats erpresserische Liebesintrige völlig neu kontextualisiert ist. Die *mémoire* wird hier nunmehr als Anregung verwandt. Das Thema hat längst nicht mehr die krisenbewältigende Relevanz, die es noch 35 Jahre zuvor hatte.

Der französische Dramatiker François Ponsard schrieb, wohl angeregt durch Alphonse de Lamartines Werk über die Geschichte der Girondisten,



Abb. 12: Anonym: Charlotte Corday livrée aux méditations, undatiert, Musée Lambinet Versailles



Abb. 13: Anonym: Charlotte Corday, undatiert, Musée Lambinet Versailles



Abb. 14: Jules Charles Aviat: Charlotte Corday, 1880



Abb. 15: Jules Charles Aviat: Charlotte Corday, 1899

das Stück *Charlotte Corday*, das 1850 am *Théâtre-Français* uraufgeführt wurde. Am Ende dieser Tragödie muss Corday erfahren, dass ihre Tat das Terrorregime nicht hat beeinflussen können, so dass sie als zweifelnde Gesinnungstäterin in den Tod geht. Hierbei verschiebt sich der Fokus auf die Seelen- und Gedankenwelt der Protagonistin, die ausführlich dargestellt wird. Auch hier dient der *lieu de mémoire* der Figur Charlotte Corday lediglich als interessanter psychologischer Fall, der der Frage nachgeht, wie zu verfahren ist, wenn die erhoffte Wirkung nach dem Attentat nicht eintritt. Vom Heldenmythos der späten 1790er Jahre ist hier nichts mehr zu spüren. Dennoch bleibt über solche Bearbeitungen die Erinnerung an das Marat-Attentat wach, denn mit den bloßen Heroisierungen kann kein Leser mehr gewonnen werden. Der Stoff muss neu eingebunden und abgeändert werden, um überhaupt noch Interesse zu wecken. Auch in der bildenden Kunst interessiert fortan vielmehr die Psyche der Attentäterin, die im *Fin de Siècle* schließlich in einer Faszination am Pathologischen mündet. Jules Charles Aviat interessiert sich in seinen äußerst detaillierten und realistisch ausgestalteten Bearbeitungen des Themas (Abb. 14 und 15) vor allem für den Schrecken und die Beweggründe für eine solche Tat. Beeindruckend bleibt das Antlitz seiner Charlotte Corday wohl kurz vor- oder nach der Ermordung Marats. Aus ihren Augen und der angespannten Mimik lässt sich das völlig neue Interesse am Thema sehr gut ablesen. Hier wird nicht mehr der historische Konflikt selbst bewältigt,

sondern die im Dunkeln liegende Psyche des Menschen, die während des *Fin de Siècle* auf so großes Interesse stößt. Aber auch hier kann der Künstler aus dem Fundus der *mémoire collective* schöpfen und davon ausgehen, dass er auf ein Wissen um die Umstände zurückgreifen kann, wenn er sein Werk mit *Charlotte Corday* betitelt.

In der vorausgehenden Analyse konnten somit verschiedene Strategien der Geschichtsbewältigung ausgemacht werden. Zunächst werden die Figurerdarstellungen als politisches Statement instrumentalisiert, es folgt eine Phase der Verklärung bis hin zur Apotheose, dann als melancholischer Rückblick auf bessere Zeiten sowie als interessanter, allgemein bekannter psychopathologischer Fall. In Bezug auf die Figur der Charlotte Corday bedeutet dies, dass sich ihre ikonische Bedeutung und damit auch die Richtung der Geschichtsbedeutung innerhalb weniger Jahre radikal ändert, so dass eine diachrone Betrachtung unerlässlich wird. Es zeigt sich, dass sich die Figuren der Revolution und ihre erinnerungs- oder mnemotechnische Funktion im Laufe der Zeit und der dominierenden öffentlichen Meinung überaus produktiv und flexibel ändern. Diese Entwicklung wird fassbar in Wort und Bild, denn diese Medien sind seinerzeit die Hauptträger subversiven Gedankenguts, sowie zugleich die Verbreitungsmedien der öffentlichen Meinung samt ihrer jeweils präskribierten Erinnerungskultur, sodass sich zum Teil konträre Aussagen und Motive hinter den jeweiligen Ausdrucksformen verbergen können.

Die Betrachtung der Bewältigungsprozesse in Wort und Bild haben am Beispiel der beiden Figuren der Revolution gezeigt, dass das Erinnern über das Prozesshafte und Dynamische verstanden werden muss, und es eben nicht auf nur eine letztendlich prädominierende Linie reduziert werden darf, die die Komplexität und Pluralität in weiten Teilen ausblenden müsste, um die jeweils ‚eine‘ Erinnerungskultur zu definieren und zu umreißen.

La figure du fantôme ou le retour à une mémoire plus heureuse

Hélène Fau (Saarbrücken)

RÉSUMÉ : Comme l'écrit Camille de Toledo dans *Le Hêtre et le bouleau* (2009), nous vivons sous l'emprise de la mémoire et du passé au sein d'une « culture hantée par ses fantômes ». Selon lui, l'Etre du XXI^e siècle devrait se débarrasser du joug mémoriel et balayer les fantômes qui lui collent à l'esprit et entravent le retour à la paix. Une vision qui invite à un renversement quasi carnavalesque de ce que le texte littéraire du XIX^e siècle prônait, à savoir la glorification (et non l'élimination) du fantôme dont la mise-en-scène fantastico-gothique faciliterait le transit mémoriel et l'intervention post-traumatique conduirait à la 'restauration' d'une Histoire pré-traumatique. Le fantôme serait ainsi pleinement instrumentalisé par et dans une écriture qui se voudrait partiellement thérapeutique. Dans *La Femme au collier de velours* d'Alexandre Dumas père par exemple, les fantômes, dont les jeux de mains avec les vivants semblent vouloir remembrer les corps décapités et démantelés, poussent la raison à abdiquer et la mémoire à digérer. En d'autres termes, le fantôme minimise, voire juggle, les prouesses d'une mémorisation négative qui favoriserait la rétention de l'acte barbare au détriment d'un processus pacificateur. Le fantôme, une forme de 'pectora fenestrata' expiatrice, de catharsis salvatrice au service d'une mémoire tamisée et plus heureuse.

MOTS CLÉS : Alexandre Dumas ; Devoir mémoriel ; Fantôme ; Fantastique ; Mémoire ; Récits vampirisés ; Révolution française

Un jour, en entrant dans le cimetière d'Aurillac, dans le Cantal, une plaque commémorative en l'honneur des victimes des deux dernières guerres attira mon attention. « A nous le souvenir, à eux l'immortalité ». Je compris alors que nous n'avions, pour nous, que le souvenir, une représentation socialement conditionnée et subjective d'un chapitre de l'Histoire, sur fond de mémoire, alors que les morts et leurs fantômes avaient, eux, l'immortalité à leur arc. C'est ce jour-là que naquit, en moi, cet intérêt pour les fantômes, ces formes éthérées, surhumaines, qui – de par leur élévation – nous montrent la voie de l'au-delà, nous enseignent la 'vraie' mémoire, une mémoire (peut-être) plus heureuse que celle que nous croyons déjà posséder. Mais mettons, le temps d'un article, notre contemporanéité en veilleuse, remontons les siècles et glissons-nous dans l'espace littéraire du XIX^e, profondément hanté par les fantômes.

A la fin du XVIII^e siècle, siècle des Lumières, l'ombre reprend du terrain et le rapport à cette ombre, qui renvoie aux inquiétantes profondeurs de l'origine, traduit la réalité en négatifs, marque les contrastes et injecte une manne manichéenne dans la pensée de l'époque. Cette obsession du crépusculaire, qui affectionne monstres et cauchemars nocturnes, ouvre la voie à une bi-dimensionnalité de la représentation, à une valse permanente entre le clair et l'obscur, entre l'absence et la présence, et prépare le terreau littéraire gothico-fantastique. En effet, dès 1764, le premier roman gothique, anglais, *Le Château d'Otrante*, de Walpole, fait son entrée sur la scène littéraire. Bien que toujours encore dans l'ère préévolutionnaire (française), le gothique répond à des définitions qui se veulent toutes aussi sinistres les unes que les autres : premièrement, il renvoie à la menace du Goth rôdant aux frontières ; deuxièmement, il désigne la dentelure acérée d'une typographie allemande ; troisièmement, il s'applique à une architecture qui brise l'harmonie des rondeurs de l'art roman et, quatrièmement, il caractérise « un récit fantastique à thèmes médiévaux et terrifiants » ou « un mouvement culturel » à « l'esthétique sombre et romantique, parfois macabre ».¹ Bref, le terme se fait l'écho proleptique des sombres périls et fractures qui s'abattront, dès 1789, sur la France et une grande partie de l'Europe. Cependant, dans la littérature anglaise (de la fin du XVIII^e au XIX^e siècles), le gothique n'exclut aucunement le rationnel et le conformisme. Son plus célèbre représentant, la créature du Dr Frankenstein, n'avait-il pas pour seul et unique souhait de se fondre dans la masse, de mener une vie conformiste et d'être apprécié de tous. Ce n'est qu'après avoir essuyé de multiples rejets qu'il commencera à tuer et semer la terreur. Par ailleurs, autodidacte hors pair, il finit par manier la langue de ses congénères humains avec une dextérité renversante. A ce gothique anglais s'oppose/ra, en parfait héritier postrévolutionnaire, le roman fantastique français qui, lui, met en scène un (ou plusieurs) personnage hors norme qui mène un combat contre le culte jacobin radical de la Raison et donc contre la Terreur imposée par des brutes qui, enivrées par un vent de folie, s'arrachèrent le pouvoir. Bien que fréquemment ouverts et béants, les crânes et cerveaux tourmentés des romans fantastiques² échappent, eux, à la folie mais, munis d'une pulsion

¹ *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. par Paul Robert et Josette Rey-Debove (Paris : Le Robert, 2014), 1168.

² Tels celui du Colonel Chabert, mort à Eylau et pourtant bien vivant. Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert* (Paris : Folio, 1999).

scopique surdimensionnée,³ s'emploient sagement à scruter la folie des autres, une folie environnante qui empêche l'Homme du XIX^e siècle de penser – seul – l'Histoire, d'envisager – seul – le monde dans lequel il vit comme un corps toujours déjà condamné (à mourir), d'où l'extrême urgence d'introduire un fantôme aux qualités de ruiniste, à l'image de ces peintres-ruinistes, obsédés par les ruines, car l'intérêt pour les ruines s'inscrit dans la même veine que la méditation, comme nous le rappelle Michel Onfray dans ses cours de contre-philosophie⁴, c'est-à-dire qu'il invite à l'arrêt, à la mise en suspension, à la suspension de tout jugement, à l'*epochè*. Cette interruption momentanée permet de réfléchir, de réaliser, d'entamer une digestion de ce qui intervient tout autour avant de passer à l'après. Le fantôme ruiniste serait alors un aide-penseur lénifiant. Il est vrai que, à cette époque, la machine humaine fabrique un nombre considérable de ruines (martèlement des blasons, profanation des tombes royales et donc exécution du déjà-mort, cannibalisation du passé) que le fantôme du texte littéraire re-pense et re-panse, puis rassemble en vue de re-tatouer, sous une nouvelle forme, la mémoire dé-monarchisée ou dé-colonialisée et donc délavée de l'être postrévolutionnaire.

Par conséquent, ce fantôme est à la fois résurrection puisqu'il cherche à réenchanter le monde, à désamorcer la Terreur, à évacuer le malaise, et insurrection puisqu'il n'accepte pas les choses telles qu'elles sont. N'oublions pas que dans Révolution il y a Evolution et que, dans le sillage de cette évolution, on aspire à créer un Homme nouveau, un Homme augmenté qui serait, en quelque sorte, trans- et posthumaniste avant l'heure. C'est l'époque des automates et de la force électrique, l'électricité étant alors considérée comme un nouveau fluide corporel venant compléter la théorie des humeurs de Robert Burton.⁵ On assiste à une véritable électrisation de la société qui s'auto-survolte et s'entiche des travaux de Galvani dans une tentative de revitaliser, en elle, ce qui a été dévitalisé, que ce soit dans le fantastique français ou le gothique anglais. La créature de Frankenstein⁶ verra le jour un soir d'orage. L'étincelle foudroyante lui insufflera la vie. Et c'est par une nuit d'orage intense s'abattant sur les montagnes suisses où il se trouvait que Lord Byron

³ « L'œil de la danseuse jeta un éclair », Alexandre Dumas, *La Femme au Collier de Velours* (Paris : Folio, 2006), 220. Voir quelques paragraphes plus loin ce qui est relatif à la (dé)charge électrique des fantômes et aux contacts électriques qu'ils entretiennent avec autrui.

⁴ Michel Onfray renvoie, par exemple, à Hubert Robert qui peint la destruction de la Bastille en 1793 ainsi qu'une vue imaginaire de la galerie du Louvre en ruines (Retransmission des cours-conférences sur la *Contre-histoire de la philosophie*, sur France Culture, août 2018).

⁵ Voir également Tristan Garcia, *La Vie intense* (Paris : autrement, 2016).

⁶ Mary Wollstonecraft, *Frankenstein* (London : Bloomsbury, 2014 [1818]).

invita ses amis, Percy Shelley et Mary Wollstonecraft, à écrire des histoires de fantômes. Le fantôme du XIX^e siècle est, par conséquent, indissociable de la tension électrique à laquelle nous reviendrons ultérieurement lorsque référence sera faite à *La Femme au Collier de Velours* d'Alexandre Dumas père et au *Colonel Chabert* d'Honoré de Balzac.

Mais avant cela, il convient de s'intéresser brièvement aux différentes appellations qui désignent le fantôme et façonnent son identité. Premièrement, le revenant ou mort-vivant, comme le Colonel Chabert. C'est celui qui, après avoir été déclaré mort, revient. Deuxièmement, le spectre, un être, comme son étymologie nous le rappelle, en lien direct avec la vue. Il est, tout d'abord, celui qui voit puis, quand apparition il y a, celui qui est vu. Il ne prend que rarement forme humaine comme, par exemple, dans *Le Horla*⁷ de Guy de Maupassant. Son anagramme, sceptre, définit par ailleurs un attribut royal et tisse ainsi, au XIX^e siècle, un lien lettrique avec ce qui fut et n'est plus. Troisièmement, l'objet inanimé qui, soudain, s'anime, tel le buste statuaire dans *La Vénus d'Ille*⁸ de Prosper Mérimée dont seule la main sortira du statisme et fera basculer le destin de toute une famille et, en dernier ressort, tuera. Quatrièmement, last not least, le roman lui-même puisqu'il n'est qu'un revenant qui relate, dans 95% des cas, des faits qui furent et ne sont plus : textes ventriloques, vampirisés, plagiats, ré-écritures, histoires et personnages reparaisant d'un roman à l'autre, inter- et intratextualités. Bref, quels qu'ils soient, les fantômes squattent – sans scrupule aucun – l'espace littéraire. Dumas écrit dans *La Femme au Collier de Velours* : « L'œuvre, c'est le spectre, c'est l'apparition ; l'œuvre, c'est ce qui reste de nous après notre mort » (VEL 102). Et quand il y a une œuvre dans l'œuvre, on a un spectre dans le spectre, un texte qui se souvient : « L'intertextualité est la mémoire du texte », écrivait Julia Kristeva dans *Semeiotikè*.⁹ Aussi la mémoire, qu'elle soit individuelle, collective, culturelle, communicative, s'affiche-t-elle elle-même en fantôme puisque ancrée dans le passé. Toutefois, la meilleure définition du fantôme, et de la mémoire, est la définition universelle qu'en propose Georges Didi-Hubermann dans *Génie du non-lieu*.¹⁰ D'après lui, le fantôme serait une « image de la mémoire qui a

⁷ Guy de Maupassant, *Le Horla* (Paris : Ollendorf, 1887).

⁸ Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille* (Paris : Revue des Deux Mondes, 1837).

⁹ Julia Kristeva, *Semeiotikè* (Paris : Seuil, 1969).

¹⁰ Georges Didi-Hubermann, *Génie du non-lieu* (Paris : Editions de Minuit, 2001). « Ce qu'on appelle un fantôme n'est plus que ceci : une image de la mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace », 113.

trouvée son porte-empreinte » dans l'air, l'atmosphère, l'ombre ou encore la poussière de la maison.

Forts de ces précisions, venons-en désormais à *La Femme au Collier de Ve-lours*, un parfait roman-fantôme de 192 pages aux infinis récits enchâssés, admirablement vampirisés. En effet, publié en 1849, il n'est qu'une réécriture in-avouée de *Gottfried Wolfgang*, de Petrus Borel (1843), lui-même n'étant qu'une réadaptation (également inavouée) d'une nouvelle de Washington Irving intitulée *L'Aventure de l'étudiant allemand* (1824). En d'autres termes, l'histoire contée par Dumas est l'histoire de l'histoire de l'histoire elle-même sertie dans une kyrielle de récits gigognes. En effet, partant de sa propre histoire, Dumas père narre l'histoire plus ou moins réelle de Charles Nodier qui, à son tour, lui confie l'histoire d'E.T.A. Hoffmann – histoire que Dumas a, en fait, héritée de Borel et de Irving – qu'il s'empresse de nous livrer. Dans un chapitre liminaire d'une cinquantaine de pages à la 1^{ère} personne, il relate un périple en Méditerranée qui le mène à Tunis d'où il écrit une longue lettre, signée de son vrai nom, à Marie Nodier, la fille de Charles Nodier. Une manière originale d'introduire son premier pion protagoniste. Notons que l'histoire centrale, celle de Hoffmann, d'environ 140 pages, se fait à la 3^e personne, ce qui traduit une prise de distance de Dumas et donc un changement de perspective narratologique, et que celle-ci naît dans et de la mort puisque c'est un Charles Nodier mourrant qui la raconte à Dumas qui, à son tour, nous la relate dès que Nodier rend son dernier souffle (de vivant). Dumas, Nodier, Hoffmann : trois écrivains bel et bien réels dans un roman-revenant bel et bien fictif. En quelque sorte, un chassé-croisé d'auto-, d'alter- et d'exofictions, d'autobiographies fictionnelles, avant l'heure.

Afin de saisir pleinement la figure du fantôme dumasien et son fonctionnement, un résumé de l'histoire de Hoffmann telle qu'elle est racontée par Dumas s'impose. Un jour, Hoffmann, né à Mannheim, retrouve un ami d'enfance, Zacharias Werner qui, avant de partir pour Paris où il espère goûter à tous les plaisirs de la vie, le recommande chaudement à Maître Gottlieb Murr, un musicien de renom. Celui-ci a une fille, Antonia, dont Hoffmann ne tarde pas à tomber amoureux. Une attirance qui semble partagée. Cependant, avant de s'unir officiellement, Hoffmann souhaite rejoindre Zacharias Werner à Paris pour parfaire son éducation culturelle, ce qu'il nomme par

ailleurs tour à tour « fantôme » et « pèlerinage ».¹¹ Antonia accepte mais, extrêmement pieuse, elle lui fait promettre de ne jamais se séparer du médaillon qu'elle lui remet et qui renferme son portrait. Il promet et part pour la capitale. Une fois sur place, il se rend au Louvre pour « étudier les arts » mais sur le chemin du retour, il assiste malgré lui à une « procession de spectres » (VEL 147) accompagnant Mme Du Barry à l'échafaud et découvre les horreurs des exécutions à la guillotine. De là, il se précipite au théâtre car, dit-il, après cet abominable spectacle, « il ne reste que le théâtre » (VEL 148). Ce jour-là, à l'Opéra, on joue *Le Jugement de Pâris* de Gardel jeune. Hoffmann entre, avec « l'ombre de la Du Barry qui passe encore une fois dans son souvenir » (VEL 152). Et, à cet endroit précis, il est écrit : « sa mémoire, comme la mémoire de tous les hommes, avait deux verres réflecteurs, l'un dans le cœur, l'autre dans l'esprit » (VEL 152). Hoffmann s'assoit à côté d'un homme étrange, sans âge, « aux mains transparentes comme la cire, se détachant de [s]a culotte noire comme si elles eussent été intérieurement éclairées » (VEL 154). Hoffmann aurait, dit-il, « parié qu'il ne vivait pas » (VEL 155). Plus étrange encore : les mains de cire jouent avec une tabatière d'ébène sur laquelle « brille une petite tête de mort en diamant » (VEL 156) qui fascine aussitôt Hoffmann. L'homme s'avère être médecin. Un médecin sans identité précise. Le docteur, également appelé le « petit homme noir » ou « le docteur noir » (VEL 195), annonce alors l'entrée en scène d'Arsène dont Hoffmann n'a jamais entendu parler. Lorsque le rideau se lève, Hoffmann « laisse tomber sa tête dans sa main » (VEL 161), « rougit et tressaillit comme s'il avait été touché de l'étincelle électrique » (VEL 162). Arsène, « d'une pâleur transparente », porte un « petit collier de velours noir » au fermoir en forme de guillotine. Son amant, lui confie le docteur, est accroupi sur une « balustrade de velours » (VEL 165) dans l'avant-scène et n'est autre que Danton, un Danton au visage ravagé par la petite vérole et parsemé de petits cratères. Sa présence ne dissuade aucunement Hoffmann, littéralement foudroyé par Arsène. Aussi curieux que cela puisse paraître, Arsène et Hoffmann entrent très vite en contact oculaire l'un avec l'autre, se laissent même aller à une persistance rétinienne qui les saisit, et correspondent par « signes » (VEL 175), ce dont Danton s'aperçoit. Suite à cela, Arsène cesse de monter sur scène, Danton, jaloux, le lui interdisant. Avec l'aide du docteur, Hoffmann, censé faire son portrait, la retrouve mais

¹¹ « La présence de la jeune fille n'était plus suffisante à chasser le fantôme qui poursuivait maintenant Hoffmann jusqu'aux côtés d'Antonia », (VEL 122) ; « il lui fallait accomplir le pèlerinage projeté, ou, sans cela, le désir renfermé dans son cœur, si étrange qu'il fût, le rongerait », (VEL 123).

la rencontre est malencontreusement interrompue et la jeune fille disparaît, comme par enchantement. Hoffmann confie ses malheurs à Zacharias Werner qui, sur ce, l'encourage à jouer pour gagner le plus d'argent possible et retrouver Arsène qui, très intéressée, ne montrerait – d'après lui – plus aucune opposition. Toutefois, à cet instant précis, le lecteur se doute qu'Arsène n'est déjà plus vivante, Werner relatant, de manière détaillée, une scène au cours de laquelle une femme aurait été conduite à l'échafaud, ce qui ne peut avoir pour but que de nous informer – par personnage interposé – de la mort d'Arsène (VEL 193). Toutefois, sur les bons conseils de Werner, Hoffmann s'adonne au jeu au salon 113 et, ruiné, finit par troquer le médaillon d'Antonia avec l'aide d'un changeur, originaire lui aussi de Mannheim, et gagne. Il se lance alors à la recherche d'Arsène qu'il finit par retrouver... au pied de l'échafaud.¹² Danton, lui, a été arrêté et guillotiné. Hoffmann conduit la jeune femme dans un hôtel, lui offre son pactole et s'aperçoit avec effroi que son pied éteint la braise d'un tison qui « avait roulé du feu » (VEL 225). Le lendemain, à son réveil, il la découvre morte, allongée sur le lit à ses côtés. Effrayé, il descend chercher de l'aide et, dans l'escalier, croise, comme par hasard, le docteur qui lui apprend qu'Arsène a été jugée et exécutée la veille. Lorsque le docteur détache le collier de velours du cou de la jeune femme, sa tête roule du lit à terre et Hoffmann se croit définitivement fou. Le docteur instrumentalise cette manifestation de démence dans le but de l'arracher aux mains d'une foule avide de justice (VEL 232–4). Suite à cela, Hoffmann accourt chez le changeur pour récupérer le médaillon d'Antonia et, ce faisant, apprend – par la bouche de ce dernier – qu'Antonia est morte subitement huit jours plus tôt en jouant de la harpe au moment même où Hoffmann retrouvait Arsène une première fois et où, tentant de faire son portrait, il se jetait sur son épaule pour la couvrir de baisers. Le lecteur de cet article aura compris que nous sommes, dans cette histoire, en présence de deux fantômes bicéphales : le premier Antonia / Arsène et le deuxième le docteur, le petit homme noir, un personnage satanique, un Méphisto très faustien, bref le diable en personne.

Comme le titre de cet article le suggère, le fantôme serait introduit dans l'écriture romanesque du XIX^e siècle en vue de restaurer l'Histoire pré-traumatique et de conduire ainsi à une mémoire plus heureuse. Cependant, il ne s'agit aucunement de revenir à l'intégralité de ce qui fut, c'est-à-dire dans le

¹² « Relevant la tête, Arsène laissa tomber ses mains sur ses genoux, et dégageant son col, ses mains laissèrent voir l'étrange agrafe de diamants qui réunissait les deux bouts du collier de velours et qui étincelait dans la nuit. [...] On eût dit un automate qui parlait », (VEL 219).

cas présent à la monarchie prérévolutionnaire. Restaurer signifie ici ‘revenir à’ après transformation, rénovation, amélioration. Aussi l’expression ‘revenir à l’esprit’, récurrente dans le texte, revêt-elle une importance plus que singulière : celui qui revient est, par définition, un revenant. Celui qui reviendrait à l’esprit serait alors un revenant qui exercerait un retour à lui-même, voire sur lui-même, l’esprit étant lui aussi, entre autres, un fantôme. Revenir à l’esprit présupposerait donc un mouvement de boomerang, mais le mouvement d’une figure qui se serait démultipliée, dédoublée, transformée, renouvelée avant de – en fin de parcours – revenir à une figure issue du même monde. Le fantôme dumasien serait, de ce fait, un fantôme augmenté qui, de plus est, se livrerait à un devoir mémoriel en 3 D, c’est-à-dire en trois dimensions : humaine, mécanique et animale. De l’humain il a l’apparence, l’intelligence, les sentiments et l’éducation. L’apparence : Antonia, Arsène et le docteur sont physiquement constitués sur le modèle de l’Humain. L’intelligence : ce sont des êtres, avant tout, cérébraux, pensants, ce que prouve l’omniprésence de la tête dans *La Femme au Collier de Velours*. A l’époque de la Terreur où les têtes sont tranchées par centaines tous les jours, cette partie du corps se veut, bien évidemment, plus capitale que jamais. Et il va de soi que pour rester cérébral et ne pas sombrer dans la folie, le fantôme doit garder la tête sur les épaules et que c’est la raison pour laquelle il cherche constamment à la tenir de ses deux mains, à la cacher dans ses mains (VEL 210) ou à la consolider, à la recoller, une fois guillotinée, par le biais d’un autre élément tel que le collier de velours.¹³ Ou, dans le cas du Colonel Chabert – prenons la liberté de passer brièvement de Dumas à Balzac – à veiller à ce que la tête reste étrangement béante tant qu’elle est sous terre et se referme une fois remontée à la surface, contredisant par ce biais toute logique de survie. En effet, en récupérant un mince filet d’air naviguant entre les cadavres enterrés au-dessus de celui dont elle est l’extrémité supérieure, en quelque sorte le pôle nord, la tête s’abreuve de la fonte d’une neige qui la conserve. Par conséquent, sous terre, la tête ouverte, Chabert revient à lui. Sur terre, en revanche, la tête ouverte, il s’évanouit. Mais une fois opéré et recousu, il redevient cérébral et pensant, à l’extrême, et réintègre sagement le monde des Hommes. Tenue et rattachée au reste du corps par le cou, la tête est le siège du cerveau et le cerveau le siège de l’esprit, de l’intelligence et de la mémoire. Et c’est au cou que la guillotine frappe, au cou que le collier de velours est agrafé. Toutefois, avant de révéler ce que le velours dissimule, évoquons brièvement les deux dernières composantes de la dimension humaine du fantôme littéraire du XIX^e siècle : les sentiments

¹³ « Arsène semblait occupée à maintenir sa tête droite sur ses épaules », (VEL 222).

et l'éducation. Le fantôme ressent des émotions, exprime des sentiments, recherche le contact d'autrui. La créature du docteur Frankenstein en est le parfait exemple. Et Antonia ne tombe-t-elle pas amoureuse de Hoffmann, même si elle ne l'exprime pas avec autant de passion que lui. Quant à Arsène, bien qu'elle soit beaucoup plus froide, voire glaciale, calculatrice, manipulatrice dans ses rencontres avec autrui, elle se lance malgré tout dans une relation amoureuse avec Danton et accepte les avances de Hoffmann. Pour ce qui est de l'éducation, il ne fait l'ombre d'un doute que le fantôme, féru lui-même de littérature, de musique, de culture, de langue, se révèle grandement cultivé, et ce – sans aucun doute – pour contrer la barbarie et la (vraie) folie révolutionnaires. La spectropoétique serait par ailleurs un passionnant domaine de recherche à lui seul.¹⁴

Passons désormais aux dimensions mécanique et animale du fantôme dumasiens : Arsène se déplace et s'exprime tel un automate. Les mains blanches, de cire, du docteur n'ont rien d'humain et tout de mécanique (VEL 132). Elles émettent, telles les mains d'Antonia ou d'Arsène, de mystérieux signes qui leur permettent de communiquer avec Hoffmann, ou l'un avec l'autre, sans mots (VEL 125, 171, 175, 219).¹⁵ Elles actionnent divers leviers, lancent et avortent le mouvement, et avant tout se tendent vers celui sur lequel elles jettent leur dévolu car c'est par ces mains que l'étincelle électrique, phénomène mécanique, se transmet et que le destinataire, tel Hoffmann, est saisi de mouvements convulsifs (VEL 146).¹⁶ Ce dernier pousse et jette des cris qui se veulent de plus en plus forts et nombreux au fil du récit. En d'autres termes, il s'animalise,

¹⁴ Voir à cet effet Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants* (Paris : Corti, 2011).

¹⁵ Le signe semble être la langue mécanique du fantôme. Des rayons étincelants, par exemple, circulent de la boucle du collier de velours d'Arsène jusqu'à la tabatière à la tête de mort du docteur : « Hoffmann voyait très distinctement les rayons que jetait la boucle du collier d'Arsène, et ceux que jetait la tête de mort du docteur, se rencontrer à moitié chemin dans une ligne droite, se heurter, se repousser et rejaillir en une même gerbe faite de milliers d'étincelles blanches, rouges et or », (VEL 164).

¹⁶ « Elle [Antonia] lui tendit la main » (VEL 114) ; « Aussi, fit-il presque un pas en arrière lorsqu'il vit Antonia s'approcher de lui et lui tendre la main, en l'appelant son frère », (VEL 114) ; « ...après l'avoir regardé longtemps elle lui prit les deux mains », (VEL 123) ; « ... comme s'il eût été touché par l'étincelle électrique » (VEL 162) ; « Arsène, en passant, étendit la main, et du bout des doigts l'effleura. Hoffmann poussa un cri, bondit comme si l'étincelle électrique l'eût touché... » (VEL 227) ; « c'est l'attraction électrique qui le poussait vers cette femme », (VEL 167) ; « Le docteur étendit la main vers Hoffmann, sans faire le moindre mouvement de la tête, si bien que les deux mains des deux spectateurs se cherchèrent quelques instants dans le vide avant de se rencontrer », (VEL 164). Deux spectateurs et, au contact des mains, deux spectres.

se déshumanise progressivement. Il semblerait que le fantôme ait une conception scalaire de la contamination animale et électrique qu'il exerce sur sa 'victime' puisqu'il procède, la plupart du temps, par degrés. Le texte lui fait, par ailleurs, écho lorsqu'il renvoie de manière très explicite à différentes sortes de degrés, qui, à première vue, ne retiennent aucunement l'attention mais qui, lors de lectures ultérieures, interrogent le regard et conduisent inévitablement aux 'degrés' de l'échelle que le fantôme fait gravir aux élus de son toucher électrique. Il en va ainsi, par exemple, des degrés de l'église qu'Antonia monte juste avant de faire un signe de la main à Hoffmann en vue de l'inviter à prononcer son serment,¹⁷ comme si, à chaque degré de son ascension, elle touchait toujours plus profondément celui qu'elle s'évertue à renvoyer à une mémoire plus heureuse. Il convient alors de se demander si l'action mécanique et animale du fantôme serait à mettre en rapport avec une Bathmologie barthésienne¹⁸, ce qui ne semble – a priori – nullement exclu. Une lecture sémiologique s'avèrerait même, sans aucun doute, digne d'intérêt étant donné que « chaque signe est habité, que ces signes nous dépassent et que c'est dans ce dépassement que l'œuvre commence » réellement, comme l'écrivait le peintre Thomas Gleb (1912–1991).

Toutefois, aussi étrange que cela puisse paraître, l'élément le plus animal, le plus bestial du fantôme reste, dans le roman de Dumas, le velours, *villosus*, qui signifie couvert de poils. En effet, nombreux sont les objets, les personnages qui, dans le roman, en sont constitués : la boîte de velours du violon de Maître Murr, le père d'Antonia (VEL 110), les sourcils de velours noirs d'Antonia (VEL 112), la balustrade sur laquelle Danton s'appuie à l'Opéra quelques jours avant d'être guillotiné (VEL 165) et, bien sûr, le fameux collier dont Arsène ne se sépare jamais et qui, à la page 225, c'est-à-dire onze pages avant la fin, se met subitement à saigner. L'animalité, un état premier non socialisé dont se réclame le fantôme, se répand et envahit l'espace, elle aussi, par degrés. Force serait alors de s'interroger sur cette « inéliminable animalité »¹⁹ qui viserait une désincorporation de ce qu'il reste d'humain (au fantôme), une surexposition de l'animal en lui, ou peut-être tout simplement la révélation d'une co-

¹⁷ « Arrivée au dernier degré, Antonia se retourna, aperçut Hoffmann, lui fit de la main un signe d'appel et entra dans l'église », (VEL 127) ; « le prêtre descendit les degrés de l'autel, emportant le Saint-Sacrement dans la sacristie. Au moment où le corps divin de Notre-Seigneur passait, elle [Antonia] saisit la main d'Hoffmann », (VEL 128).

¹⁸ Notion créée par Roland Barthes pour désigner la science des degrés, des échelonnements du langage et donc des signes.

¹⁹ Au sujet d'une « inéliminable (humana)lité » voir Michel Surya, *L'Humanimalité* (Paris : Néant, 2001).

existence des deux, le fantôme étant inéluctablement ‘à cheval’ sur plusieurs mondes. Dans *La Femme au Collier de Velours*, les fantômes se retirent du monde des humains une fois leur mission accomplie : Antonia/Arsène meurt et le docteur s’évapore comme par enchantement trois pages avant la fin. Son fiacre s’arrête devant le Palais-Egalité et éjecte Hoffmann – ‘der Mann, der hofft’ / ‘l’homme qui espère’ et qui, comme le docteur et Chabert, ne mourra pas. De là, celui-ci se rend au jardin du Palais Royal et, en effectuant un tel trajet, il mène – sans le savoir – l’égalité à la royauté. Il met l’une et l’autre en résonance. Il les réconcilie. Il ne s’agit, bien évidemment, pas de réhabiliter la monarchie et/ou le régime de la terreur, d’excuser les crimes commis, mais tout simplement de rendre digérable l’histoire passée et de faire en sorte que la mémoire, englobant le tout, soit enfin plus paisible. Le fantôme a transféré ses pouvoirs au survivant.

Dans *Le Monde* du 24 août 2018, Raphaëlle Leyris écrivait à propos du dernier roman de Maylis de Kerangal, *Un Monde à portée de main* :²⁰ « De la même manière qu’elle décrit la façon qu’a le temps d’agir sur les roches et la structure du monde, Maylis de Kerangal montre subtilement comment fonctionne « la sédimentation mémorielle » et comment ces couches d’expériences, de souvenirs, de lectures façonnent une appréhension du monde ». Cette « sédimentation mémorielle » le fantôme dumasien la cultive pleinement car, loin de déblayer les sédiments déposés par les siècles, il les réunit dans une sphère aussi harmonieuse que possible et façonne ainsi une appréhension panoptique du monde. Un héritage que nous devrions consciemment garder en mémoire car il nous est précieusement confié et nous entrouvre la porte d’une immortalité qui, dans le texte de Dumas et dans celui de Balzac, semble (malheureusement ?) réservée aux fantômes de sexe masculin. Alors à eux l’immortalité intra-diégétique. Et à elles, Antonia, Arsène et tous les autres fantômes de sexe féminin, l’immortalité extra-diégétique d’un au-delà inter-sidéral. Et à nous le souvenir ancré dans une mémoire plus tranquille.

²⁰ Maylis de Kerangal, *Un Monde à portée de main* (Paris : Verticales, 2018).

« Fascination de la terreur » : Mémoire, histoire et expérience esthétique dans *Le Chevalier des Touches* (1864) de Barbey d'Aurevilly

Lena Schönwälder (Francfort-sur-le-Main)

RÉSUMÉ : Le roman *Le Chevalier des Touches* de Barbey d'Aurevilly raconte un épisode de l'histoire chouanne, plus précisément celle de l'enlèvement et de la libération du contre-révolutionnaire Jacques Destouches. Le texte fournit en abondance des images de violence et de cruauté extrêmes qui produisent un effet de présence auprès du lecteur. Ce 'langage de la violence', stratégie textuelle empruntée au genre de l'épopée, vise à faire revivre la mémoire des héros de la Chouannerie, personnages emblématiques d'un passé perdu à jamais. A l'intérieur du récit, l'acte de la narration et du souvenir représentent un moyen d'échapper à une existence perçue comme déficitaire, pourtant la fonction commémorative du récit sera mise en doute à plusieurs reprises. Au cœur du roman se trouve donc une réflexion sur l'Histoire et l'historiographie, la mémoire et la narration.

MOTS CLÉS : Barbey d'Aurevilly / *Le Chevalier des Touches* / chouannerie romanesque / littérature et violence / roman et mémoire

1 Introduction

Le Chevalier des Touches de Barbey d'Aurevilly, publié en 1864, raconte l'histoire inouïe de l'enlèvement et de la libération du chevalier des Touches – librement inspiré du personnage historique du contre-révolutionnaire Jacques Destouches de La Fresnaye (1780–1858)¹ –, pour évoquer l'héroïsme de la Chouannerie dans des images sanglantes. Comme dans plusieurs autres nouvelles de d'Aurevilly, l'histoire se trouve enchâssée dans un récit-cadre situé pendant l'époque de la Restauration. Cinq royalistes, l'abbé de Percy, sa sœur Barbe, le baron de Fierdrap, les deux demoiselles de Touffedelys et Aimée de Spens, autrefois guerriers contre la République, se retrouvent dans « un petit coin » (CDT 35) afin de réévoquer l'histoire du Chevalier que l'on

¹ Pour un abrégé historique voir Hermann Quéru/Pierre Leberruyer, « Études aurevillyennes », *Études normandes* 84 (1957) : 1–24 (« Le véritable Destouches » : 2–5) ; André Hirschi, « Les sources historiques », *Revue des lettres modernes* 10 (1977) : 63–82, et le troisième chapitre du présent article (« Roman, Histoire et mémoire »).

croyait mort jusqu'au moment où l'action du récit-cadre commence. En arrivant, l'abbé de Percy, bouleversé, annonce d'avoir rencontré Des Touches – ou bien son spectre. C'est alors que la narratrice intradiégétique Barbe essaie de faire revivre la mémoire des luttes héroïques des Chouans ; surtout les représentations de sang et de violence servent à donner une nouvelle présence, une sorte de corporalité à un passé perdu à jamais : De fait, il s'agit de compenser la perte d'une raison d'être, les personnages du roman n'étant eux-mêmes que des exilés, des spectres du passé qui ont perdu leur place dans la société et dans le monde du présent. L'acte de la narration et du souvenir représentent donc un moyen d'échapper à une existence perçue comme anachronique. Pourtant, la réflexion textuelle sur la mémoire et la narration démontre bien qu'il s'agit d'une fuite illusoire. L'Histoire et l'historiographie sont liées à l'intermédiaire du langage : il faut qu'une histoire soit racontée et écoutée pour subsister. À l'intérieur du récit ce n'est que par hasard que l'histoire – et donc le texte même – se produit (à l'origine, le narrateur extradiégétique n'est pas censé faire partie du groupe des écouteurs), ce qui met en doute la possibilité de reconstruire et conserver l'Histoire sur le plan méta-textuel, en mettant en évidence la précarité de la mémoire. Cette contribution se propose donc d'examiner le rapport entre mémoire, Histoire, narration et expérience esthétique au niveau intratextuel et métapoétique. D'abord, il s'agira d'analyser les divers niveaux de narration dans *Le Chevalier des Touches* pour mettre en évidence la fonction d'un 'langage de la violence' dans le roman à l'exemple de plusieurs passages-clés. Ensuite, je vais considérer celui-ci dans le contexte d'une poétique romanesque aurevillienne pour en déduire le rapport entre narration, mémoire et Histoire tel qu'il est envisagé par Barbey d'Aurevilly.

2 Langage de la violence – violence du langage

Le roman *Le Chevalier des Touches* est composé de neuf chapitres dont les premiers trois et le dernier constituent le récit encadrant, situé à Valognes, une communauté de la Normandie, en 1825. Au salon des sœurs Sainte et Ursule de Touffedelys se retrouvent : le baron de Fierdrap, « un personnage digne du pinceau d'Hogarth »²; la comtesse Aimée de Spens, « céleste figure de Minerve » (CDT 67), « une vierge grandiose et pudique » (CDT 67), mais désormais tombée dans une espèce de stupeur ; l'abbé de Percy qui « portait le nom de ces Percy normands, dont la branche cadette a donné à l'Angleterre ses Northumberland et cet Hotspur » (CDT 47), ainsi que sa sœur Barbe-Pétronille,

² Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, Chronologie et préface par Jean-Pierre Seguin (Paris : Flammarion, 1965), 45 (CDT).

« fée plus mâle », « hommasse », « robustement et rébarbativement laide » et « amazone de la Chouannerie » (CDT 55). En arrivant, l'abbé a des nouvelles explosives à partager : il croit avoir vu sur la place des Capucins le fantôme du Chevalier des Touches, ancien héros de la Chouannerie qu'on croyait mort jusqu'au moment de la narration, apparemment dans un état de démence. Cette nouvelle incite l'ancienne amazone chouanne Barbe à rappeler l'histoire de la Chouannerie en proie à l'oubli. Les chapitres 4 à 8 constituent donc le fond du roman : il s'agit des aventures d'une équipe chouanne secrète – parmi eux la narratrice Barbe –, nommée les « Douze », qui réussissent à libérer le Chevalier des Touches de sa captivité chez les Bleus après deux expéditions hasardeuses et violentes. L'histoire se conclut par la vengeance cruelle du Chevalier sur le traître qui l'avait livré au Bleus.

Le récit encadré se déroule en 1799 après la défaite des Chouans à la Guerre de Vendée. Les Chouans, épuisés, sont obligés de faire face à leur échec : « nous n'avions eu, nous autres royalistes, le courage sinon plus abattu, au moins plus navré » (CDT 75). Toutefois, ils continuent à opérer en secret ; une correspondance vive s'établit entre les royalistes normands et des sympathisants émigrés en Angleterre. L'agent le plus hardi entre eux, rapportant des dépêches outre-mer, est le Chevalier des Touches « qui s'était distingué entre les plus intrépides par une audace, un sang-froid et une adresse incomparables » (CDT 75). Des légendes d'héroïsme et de force presque inhumaine gravitent autour de ce personnage extraordinaire, marqué par « une beauté presque féminine, avec son teint blanc, et ses beaux cheveux blonds annelés » (CDT 76). Cependant, après plusieurs vaines tentatives de l'arrêter, les Bleus réussissent enfin à capturer le Chevalier qui était devenu leur personne cible. Le commando spécial des Douze se forme pour libérer Des Touches, surnommé « la belle Hélène », de la prison à Avranches.

Barbe, étant témoin de l'histoire, s'avère une narratrice passionnée qui cherche à présenter une histoire pleine de suspens « où les événements étaient aussi étonnants que les personnages » (CDT 82). Fierdrap, qui jusqu'à ce moment-là ignorait les circonstances de l'enlèvement du chevalier, est fasciné et « surexcité » par cet « événement inouï » (CDT 82). À travers la mise-en-scène d'un échange communicatif entre la narratrice intradiégétique et ses auditeurs,³ Barbey d'Aurevilly attire l'attention du lecteur sur les techniques d'une narration réussie : Fierdrap « regardait mademoiselle de Percy comme il devait regarder le liège de sa ligne quand le poisson ne mordait pas » (CDT 90)

³ A propos de la mise-en-scène du discours chez Barbey d'Aurevilly cf. Julien Gracq, *Préférences* (Paris : Corti 1961).

quand elle rapporte l'égarément des deux amants M. Jacques, l'un des Douze, et Aimée de Spens, pour conférer une certaine profondeur émotionnelle et dramatique à l'histoire – un détour narratif auquel l'abbé de Percy répond avec une critique à la fois ironique et appréciative de son style narratif : « Tu t'*égailles* trop, ma sœur. Vieille habitude de chouanne ! ... Tu chouannes jusque dans ta manière de raconter. » (CDT 90). Cette réprimande bienveillante révèle l'importance prêtée à l'acte de la narration. Le verbe *s'égailer* – au sens littéral, désignant la pratique des Chouans de se disséminer à travers le pays pour former de petits groupes – est employé au sens figuratif pour décrire la présentation errante, parfois trop détaillée de l'histoire. Ce jeu de mots place donc la pratique (ou bien l'action) et la narration au même plan : narration et Chouannerie vont de pair ; raconter les aventures des héros d'autrefois, c'est la possibilité ultime de conserver le souvenir d'une gloire passée. En effet, tous les personnages présents au salon des mesdemoiselles de Touffedelys ne sont que l'ombre d'eux-mêmes, « des émigrés revenus » (CDT 51), des « spectres » dans un monde auquel ils n'appartiennent plus. Ainsi, le narrateur extradiégétique commente :

Et n'étaient-ce pas des spectres, en effet, que ces gens du passé, rassemblés dans ce petit salon à l'air antique, et qui parlaient entre eux de leur jeunesse évanouie et des nobles choses qu'ils avaient vu mourir ?... Ursule et Sainte de Touffedelys pouvaient bien, elles surtout, faire l'effet de deux spectres ; pauvres fantômes doux ! Pâles et séchées sous leurs cheveux pâles, elles tenaient toujours dans leurs doigts amincis ces écrans transparents dont la gaze verte, tamisant la lueur du feu qui s'éteignait, jetait à leurs visages exsangues un reflet de lune de cimetière... (CDT 129)

Barbe cherche donc à contrer cette « spectralisation »⁴ à l'aide de son récit imprégné de « jurons et de[s] mots énergiques qu'elle ne disait pas d'ordinaire, mais qui revenaient à ses lèvres » (CDT 55–6). Mémoire et récit deviennent le seul remède à la sclérose de la propre existence anachronique : « Le bien-dire reste l'ultime valeur incontestée, dans cet univers où le comput des heures et minutes mesure moins l'écoulement du temps que celui de la parole. »⁵

⁴ Pascale Auraix-Jonchière, « 'Les points d'intersection de l'Histoire' : exil et mémoire dans *Le Chevalier des Touches* de Jules Barbey d'Aureville », in *Mémoire et exil*, éd. Peter Kuon/Danièle Sabbah (Francfort-sur-le-Main et al. : Peter Lang, 2007), 37–47, ici 44.

⁵ Claudie Bernard, « La chouannerie romanesque dans *Le Chevalier des Touches* », *Revue des lettres modernes. Série Barbey d'Aureville* 13. *Sur l'Histoire*, textes réunis par Philippe Berthier (Paris : Minard, 1987), 53–82, ici 77.

Par conséquent, il s'agit de générer la présence de l'Histoire irrattrapable. Et cela se fait dans un style romantique de « fabuleux épique », d'une « exagération du style [...] dans le récit de Barbe-Pétronille qui se laisse volontiers emporter par sa fougue de garçon – et de soldat – manqué ». ⁶ Ce penchant pour l'ornement se manifeste surtout dans les scènes de violence. Lors de la première expédition à Avranches, les Douze, travestis en blatier, se mêlent à la foule sur la place du marché, tandis que Vinel-Aunis essaie de distraire « la Hocson », la gardienne de prison, afin de libérer le chevalier. Au cours de l'opération, les Onze font un véritable carnage :

Ce dut être un curieux spectacle ! Les blatiers répondirent à ce cri par le claquement de leurs fouets terribles, et ils se mirent à sabrer cette foule avec ces fouets qui coupaient les figures tout aussi bien que des damas ! [...] La foire s'interrompt, et jamais, dans nulle batterie de sarrazin, les fléaux ne tombèrent sur le grain comme, ce jour-là, les bâtons sur les têtes. Dans ce temps-là, la politique était à fleur de peau de tout. Le moindre coup faisait jaillir du sang dont on reconnaissait la couleur, à la première goutte. [...] Le bataillon des Bleus voulut passer à la baïonnette à travers cette masse qui roulait dans le champ de foire, comme une mer, mais impossible ! Il aurait fallu percer un passage dans cette foule d'hommes, d'enfants et de femmes qui s'agitaient là, et qui, à eux seuls, de leur pression et de leur poids, pouvaient écraser cette poignée de chouans. Les Douze, ou plutôt les Onze, car Vinel-Royal-Aunis était à la prison, les Onze qui semblaient un tourbillon qui tourne au centre de cette mer humaine dont ils recevaient la houle au visage, les Onze, ramassés sous leurs fouets et sous le moulinet de leurs bâtons, avaient bien calculé. Ils abattaient autour d'eux ceux qui les poussaient et qui leur rendaient coup pour coup... Partout ailleurs, ce n'était dans ce champ de foire qu'un désordre sans nom, un étouffement, l'ondulation immense d'une foule, au sein de laquelle, affolé par les cris, par le son du tambour, par l'odeur du combat qui commençait à s'élever de cette plaine de colère, quelque cheval cabré montrait les fers de ses pieds par-dessus les têtes, et où, çà et là, des troupes de bœufs épeurés se tassaient, en beuglant, jusqu'à monter les uns sur les autres, l'échine vibrante, la croupe levée, la queue roide, comme si la mouche piquait. Mais à l'endroit où les Onze tapaient, cela n'ondulait plus. Cela se creusait. Le sang jaillissait et faisait fumée, comme fait l'eau sous la roue du moulin ! Là on ne marchait plus que sur des corps tombés, comme sur de l'herbe, et la sensation de piler ces corps sous leurs pieds leur donna, à tous les Onze, la même pensée, car tout en tapant, ils se mirent, tous les Onze, à chanter gaiement la vieille ronde normande. Pilons, pilons, pilons l'herbe ; L'herbe pilée reviendra ! (CDT 118–9)

⁶ Charles Scheel, « *Le Chevalier Des Touches* de Barbey D'Aureville : Roman à thèse ou époque don-quistottesque ? », *Nineteenth-Century French Studies* 19, 4 (1991) : 583–99, ici 589.

La bataille au marché d'Avranches est littéralement placée sous le signe du « spectacle » : Les Douze (ou plus précisément les Onze) se frayent un chemin à travers la foule paniquée, une mer d'hommes, d'animaux et de sang, ondoyant comme des vagues qui se cassent aux fouets des Chouans. Barbe présente les événements brutaux d'un ton à la fois agité (un grand nombre d'emphases se succèdent) et poétique. Une multitude de comparaisons et de métaphores servent à l'enrichissement imaginaire du spectacle : « masse qui roulait [...] comme une mer », « Ces fouets qui coupaient les figures tout aussi bien que des Damas », « plaine de colère », « marchait [...] sur des corps tombés, comme sur de l'herbe », « le sang jaillissait [...] comme fait de l'eau sous la roue du moulin ». L'image du sang comme de l'eau sous la roue du moulin est significative : elle préfigure la vengeance finale du chevalier qui accrochera le meunier traître à la roue de son moulin pour le torturer à mort. Dans cette scène, les Onze sont mis en scène comme des combattants passionnés dont l'esprit de solidarité s'alimente d'un patriotisme sanguinaire. « Fascination de la terreur ! » (CDT 120) – ce commentaire de Barbe à propos du massacre évoqué contient tout son programme poétique et renvoie à l'effet esthétique visé : Barbe impose donc le mode de réception 'adéquat'.

L'épisode du carnage d'Avranches est précédé d'un détour narratif dédié au personnage de la Hocson dont le fils a été brutalement tué par les Chouans. Barbe évoque la scène de la manière suivante :

La Hocson avait eu son fils tué par les Chouans ; non pas tué au combat, mais après le combat, comme on tue souvent dans les guerres civiles, en ajoutant à la mort des recherches de cruauté qui sont des vengeances ou des représailles. Tombé dans une embuscade, après une chaude affaire, où les Bleus avaient couché par terre beaucoup de Chouans, car ils avaient avec eux une pièce de canon, ce jeune homme avait été enterré vivant, lui vingt-quatrième, jusqu'à cet endroit du cou qu'on appelait dans ce temps-là la place du collier de la guillotine. Quand ils virent ces vingt-quatre têtes, sortant du sol, emmanchées de leurs cous, et se dressant comme des quilles vivantes, les Chouans eurent l'idée horrible de faire une partie de ces quilles-là avant de quitter le champ de bataille et de les abattre à coups de boulets ! Lancé par leurs mains frénétiques, le boulet, à chaque heurt contre ces visages qui criaient quartier, les fracassait en détail..., et se rougissait de leur sang pour revenir les en tacher encore. C'est ainsi que le fils Hocson avait péri. Sa mère, qui avait su cette mort atroce, avait à peine pleuré ; ... mais elle nourrissait pour les Chouans une haine contre laquelle tout devait se briser, ... et Vinel-Aunis s'y brisa. (CDT 115-6)

Il s'agit d'un excès de cruauté qui n'est motivé que par la soif de vengeance (« non pas [...] au combat, mais après ... », « recherches de cruauté qui sont des

vengeances »), la violence étant une décharge frénétique des tensions retenues. Structurellement, cet épisode sert de *movens* dramatique dans la mesure où il explique le personnage de la Hocson et rend la mission de Vinel-Aunis et des Douze plus héroïque : « si je m'arrête un instant sur cette créature qui était peut-être scélérate [...], c'est que cette femme fut la cause unique du malheur des Douze dans cette première expédition. » (CDT 115) Toutefois, il s'agit d'un détail 'égaillé', d'un 'jeu' horrible (« faire une partie de [...] quille ») qui contribue à l'intensité de l'effet, une « recherche de cruauté » au niveau du discours.

Étant donné que « les grandes célébrations de violence sanguinaire » structurent le texte, « le récit est truffé d'images terrifiantes dans les contextes les plus inattendus »,⁷ notamment lors du mariage d'Aimée de Spens et de M. Jacques : « Et devant ces deux lames nues entrecroisées, qui pouvaient être rouges dans quelques heures, Aimée de Spens et M. Jacques se jurèrent l'un à l'autre ce qu'ils se seraient juré devant un autel » (CDT 134–5). L'image du sang domine le texte,⁸ si bien que le lecteur peut avoir l'impression que la couleur rouge teigne métaphoriquement le tissu du texte pour y éliminer le(s) bleu(s). Il est révélateur que Des Touches, avec « ce visage de Némésis » (CDT 159), promettra de se venger en jurant « que le *Moulin bleu* sera devenu le *Moulin rouge* » (CDT 159). En effet, après avoir cruellement torturé le traître en l'accrochant à l'aile du moulin (tant que même Barbe, elle, ne peut s'empêcher de prier le chevalier d'avoir pitié), celui-ci se transforme en *Moulin du Sang* :

Le sang ruissela sur la blanche aile qu'il empourpra et un jet furieux qui jaillit comme l'eau d'une pompe, de ce corps puissamment sanguin, tacha la muraille d'une plaque rouge. Il n'avait pas menti, le chevalier Des Touches ! Il venait de changer ce riant et calme *Moulin bleu* en un effrayant moulin rouge. S'il existe encore, ce moulin qui fut le théâtre du supplice d'un traître, dont la trahison dut avoir des détails que nous n'avons jamais sus, mais bien horribles pour rendre un homme si implacable, on doit l'appeler encore le *Moulin du Sang*... On ne sait plus probablement la main qui l'a versé ; on ne sait plus pour-

⁷ Scheel, « *Le Chevalier Des Touches* de Barbey D'Aureville », 590.

⁸ Le sang figure fréquemment dans le texte, notamment dans les scènes citées ci-dessus, mais aussi dans bien d'autres passages, par exemple lors du massacre d'Avranches : « A Avranches, on vous montrera, si vous voulez, à cette heure encore, la place où ces rudes chanteurs combattirent. L'herbe n'a jamais repoussé à celle place. Le sang qui, là, trempa la terre était sans doute assez brûlant pour la dessécher. » (CDT 119) Ou bien : « Leurs fouets claquaient toujours, mais le claquement de ces fouets était moins sonore. Il devenait de plus en plus mat, à chaque coup frappé dans cet amas de chairs sanglantes, qui faisaient boue autour d'eux et qu'ils envoyaient à la figure de leurs ennemis en éclaboussures. » (CDT 123)

quoi il fut versé, ce sang qui tache ce mur sinistre, mais il doit y être, visible toujours, et il y parlera encore longtemps, dans un vague terrible, d'une chose affreuse qui se sera passée là, quand il n'y aura plus personne de vivant pour la raconter ! (CDT 166)

Le sang est la seule trace matérielle (« visible toujours ») de l'Histoire des Chouans qui est en train d'être oubliée, perdue (« quand il n'y a plus personne de vivant pour la raconter »). C'est en évoquant la violence avec des enrichissements rhétoriques détaillés que la gloire d'un passé à jamais perdu peut être vécu *esthétiquement*. Il ne s'agit pas seulement de conserver un souvenir, mais aussi de le revivre dans l'imagination à l'aide de la violence devenue langage présentant ainsi un « langage de la violence ».

3 Roman, Histoire et mémoire

Si l'on considère la représentation des aventures des Douze et du Chevalier des Touches une question s'impose : Est-ce historiquement correct ? Et : Où devrait-on placer ce roman sur l'éventail des genres romanesques ? Il est peu étonnant que l'histoire surchargée d'images poétiques abandonne maintes fois les bornes du possible et des faits historiques. En effet, le personnage historique du chevalier des Touches a existé. Plus précisément, Jacques Destouches de La Fresnaye (1780–1858) servait de courrier pour des messages secrets entre les royalistes normands et les nobles émigrés. Pendant la nuit du 3 au 4 juillet 1798, les révolutionnaires l'arrêtent à sa maison à Granville, et ils l'apportent d'abord à Coutances, puis à Avranches. Effectivement, les Chouans tentent de le libérer le 22 septembre, mettent le feu à sa prison, mais faillent de le sauver. On transporte Destouches à Coutances où il sera condamné à la peine de mort en janvier 1799. Peu avant l'exécution, un parti chouan réussit à l'enlever. Gernot Krämer observe qu'il est pourtant peu clair pourquoi l'on court un tel risque pour sauver un prisonnier relativement insignifiant pour la cause chouanne.⁹ Après quelque mois, Destouches reprend son service de courrier, bien qu'il commence à montrer les premiers symptômes d'une maladie mentale. Il se brouille bientôt avec les émigrés et critique publiquement Frotté, le chef des Chouans. Il est déporté au Canada en 1808, mais vu que son état mental s'aggrave brusquement, on le ramène pour l'interner dans une

⁹ Cf. Gernot Krämer, « 'Etwas besseres als das Reale.' Barbey d'Aureville und sein historischer Roman », in Barbey d'Aureville, *Der Chevalier des Touches*, aus dem Französischen von Caroline Vollmann und Gernot Krämer, mit Illustrationen von Félix Buhot und Essays von Heinrich Mann und Michel Serres (Berlin : Matthes & Seitz 2014), Kindle.

maison de santé. En 1823, il semble avoir guéri et rentre en France – où il subit une rechute. Il meurt à l'asile du Bon-Sauveur à Caen en 1858.

Barbey d'Aurevilly lui-même a entendu parler de Jacques Destouches pendant son enfance,¹⁰ pourtant il prend bien des libertés par rapport à la vérité historique en créant le personnage du chevalier. Notamment, la bataille brutale de la place du marché et l'épisode du meunier traître sont des inventions aurevilliennes.¹¹ Cette indifférence apparente vis-à-vis des faits historiques est cependant due à la poétique romanesque aurevillienne qui privilégie l'imaginaire face au réel comme domaine du vrai. Dans une lettre écrite en décembre 1849 à Trébutien, Barbey écrit :

il y a bien mieux que les livres, ce sont les récits, [...] les choses qu'on se raconte de génération en génération, les commérages, tout ce qui peut bien ne pas avoir l'exactitude bête du fait brut, mais qui a la grande vérité humaine d'imagination, le sentiment de la réalité de mœurs et d'histoire [...] j'aime mieux l'impression brûlante d'un contemporain que le détail glacé et matériellement exact d'un faiseur de procès-verbaux historiques [...].¹²

L'intérêt du romancier n'est donc qu'une ré-écriture de l'Histoire qui – certes – n'est pas fidèle aux faits, mais qui reste, néanmoins, vraie : « Je ne suis pas le terre-à-terre de l'histoire dans le Roman que je projette. Il y a mieux que la réalité, c'est l'idéalité qui n'est, au bout du compte, que la réalité supérieure, la moelle des faits plus que les faits eux-mêmes ». ¹³ Le vrai réside donc dans l'imaginaire, « l'idéalité » – et celle-ci sera évoquée dans un style épique. En privilégiant des représentations de la violence qui mettent l'accent sur l'horrible, le texte s'inscrit dans la tradition de l'épopée antique. Plus le combat est spectaculaire, sanglant et cruel, plus de gloire en résulte pour le héros, représentant idéologique d'une collectivité. Selon Wertheimer, l'épopée cherche à réduire la distance du lecteur au texte en lui imposant la perspective 'intérieure' du héros :

¹⁰ Dans une lettre du 19 septembre 1850, Barbey écrit à son ami et éditeur Trébutien : « Je vous remercie de votre commencement de détails sur *Des Touches*. [...] et pourriez-vous savoir exactement où les *Douze* ont tenu leur dernier conseil avant l'enlèvement ? J'ai entendu dire, dans mon enfance, que c'était chez les dames de *Touffreville*, qui m'ont, vieilles comme des carpes, donné des pralines quand j'étais petit, à Valognes. » Barbey d'Aurevilly, *Correspondance Générale II (1845—1850)* (Paris : Les Belles-Lettres, 1982), 184. Évidemment, les dames Touffreville figurent dans le roman comme les sœurs Touffedelys.

¹¹ Voir Hirschi, « Les sources historiques », 63–82, ici 72.

¹² D'Aurevilly, *Correspondance générale II*, 137–8.

¹³ Barbey D'Aurevilly dans une lettre à Trébutien du 3 janvier 1853, Barbey d'Aurevilly, *Correspondance Générale III (1851—1853)* (Paris : Les Belles-Lettres, 1983), 185–6.

Ein Text wie dieser ist nicht an Schlachtszenarien aus der Vogelschau interessiert, noch an Beschreibungen aus der Position eines Dritten, gleichsam Außenstehenden. Seine Perspektive ist die der Innenschau : mit den Augen des Helden, dem Arm des Helden nimmt der Lesende oder Hörende unmittelbar am Kampfgeschehen teil. Der Stoß des Schwertes, das Durchschneiden der Sehnen, das Spritzen des Blutes, des Knochenmarks – jede der zahllosen Detaileinstellungen dient dem Ziel, die imaginative Präsenz zu steigern, jede Barriere der potentiellen Distanz abzubauen. Gewalt als präsentisch gewordene und immer neu präsentisch werdende Erfahrung einer Elite kann so zur Erfahrung eines breiteren Kollektivs werden. Tat *und* Text werden eine neue ästhetische und politische Einheit, indem sie eine Einheit des Fühlens und des Denkens beschwören.¹⁴

En impliquant émotionnellement le lecteur dans le texte, l'épopée cherche à créer une expérience et une identité collectives.

En fait, l'emploi du style épique ne se borne pas à la représentation de la violence. Ce que Claudie Bernard appelle « la tentation épique » s'avère être une déconstruction d'éléments du genre épique que Barbey insère dans le roman :¹⁵ l'historique sera superposé par l'épique. Ainsi, les personnages reçoivent des « épithètes homériques » telles que *la Guêpe*, *Jambe d'Argent*, *Doute-de-Rien*, *Sabre-tout*, *le Téméraire* ;¹⁶ le chevalier, surnommé « la belle Hélène », sera enlevé par les Douze qui figurent comme « Pâris » dans le texte. En outre, Soutet détecte des réminiscences homériques au niveau de l'action : « aussi bien pourrait-on reconnaître Achille en Des Touches, qui venge la mort de Jacques comme l'autre celle de Patrocle, ou encore Orphée en Monsieur Jacques, quand [...] il revint d'Avranches sans avoir pu ramener Des Touches en Eurydice. »¹⁷ S'y ajoutent des allusions au roman chevaleresque du Moyen Âge et aux Évangiles : « Les Douze » évoquent à la fois les douze chevaliers de la Table Ronde et les apôtres de Jésus – et, comme ce dernier, Des Touches est trahi. Krämer considère les noces d'Aimée et de M. Jacques en présence des Douze comme allusion biblique, et, plus précisément, comme une « travestie burlesque de la Cène ».¹⁸ Poussé à l'extrême, le style épique prend des

¹⁴ Jürgen Wertheimer (éd.), *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst* (Frankfurt-sur-le-Main : Athenäum 1986), 22.

¹⁵ Bernard, « La chouannerie romanesque dans *Le Chevalier des Touches* », 65.

¹⁶ Josette Soutet, « Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier Des Touches* : questions de genre », *Romantisme* 134 (2006) : 117–27, ici 119.

¹⁷ Soutet, « Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier Des Touches* : questions de genre », 119.

¹⁸ « Die Hochzeitsfeier in Gegenwart der Zwölf erscheint als eine Art burleske Travestie des Abendmahls. » Krämer, « 'Etwas besseres als das Reale' ».

dimensions grotesques : « saturée, la référence antique perd de sa pertinence et de son efficacité, elle prive les intéressés de toute vraisemblance héroïque. L'épique, de fait, se dégrade en héroï-comique, [...] le mythe en mythomanie. »¹⁹

La caractérisation des personnages contribue également à l'effet comico-burlesque, que ce soit à travers un jeu avec les normes de genre (notamment le chevalier féminisé et Barbe virilisée) ou bien les métaphores et comparaisons animales.²⁰ Ce sont d'ailleurs la description caricaturale des personnages au niveau du récit-cadre et la superposition de l'Histoire par l'épique au niveau du récit encadré qui démarquent l'espace d'une « réalité supérieure » où se reconfigure le rapport entre Histoire, mémoire et narration. Raconter, c'est se ressouvenir et *revivre*. Enfin, le caractère grotesque des personnages du récit-cadre renvoie à leur existence tragique comme des spectres dans un monde auquel ils n'appartiennent plus. Le seul remède réside dans la création d'une idéalité qui sert à compenser l'Histoire que les personnages éprouvent comme déficitaire.²¹ Ainsi, Auraix-Jonchère observe :

Saveur ou paroles, c'est tout le fumet du passé, son goût intact qui reflue, sensation puissante que la veine décidément grotesque a pour effet non pas de combattre, mais de rendre plus réaliste, dans un tableau au fond touchant où la conteuse se laisse prendre à son récit jusqu'à le revivre et le mimer, avec toute la maladroite mais authentique ardeur qui est la sienne. Chaque personnage a ici sa part dans la restitution d'un passé glorieux et Romanesque [...].²²

Barbey était conscient du caractère grotesque de ses personnages (dans une lettre il les décrit comme des « Grotesques sublimes »),²³ mais, pour lui, il ne s'agit pas de produire un effet satirique. En janvier 1855, il écrit :

je dois prendre la vie *comme est la vie* et ce n'est pas, selon moi, une des faces les moins touchantes que de grandes âmes sous des enveloppes quelquefois gro-

¹⁹ Soutet, « Barbey d'Aureville, *Le Chevalier Des Touches* : questions de genre », 119.

²⁰ « De ce cercle, l'abbé était l'aigle, et d'ailleurs, dans tous les mondes, il en eût été un, quand même le cercle, au lieu de ce vieux héron de Fierdrap, de ces oies candides des Touffedelys, et de cette espèce de cacatoès huppé qui travaillait à sa tapisserie, aurait été composé, en fait de femmes charmantes et d'hommes rares, de flamants roses et d'oiseaux de paradis. » (CDT 46)

²¹ Cela vaut également pour Barbey lui-même. Hirschi lui atteste un « désir de redonner une certaine grandeur à un mouvement auquel Barbey est fortement attaché ». Hirschi, « Les sources historiques », 82.

²² Auraix-Jonchère, « 'Les points d'intersection de l'Histoire' », 42.

²³ D'Aureville, *Correspondance Générale IV (1854-1855)* (Paris : Les Belles-Lettres, 1984), 295.

tesques. Vous voyez qu'il n'y a aucun projet de satire *là-dedans*. Au contraire. Tous les héroïsmes, toutes les vertus, tous les esprits supérieurs du coin du feu de ce petit salon de *Touffedelys* ne sont pas groupés *là*, dans une vue de diminution de leurs mérites et *du Mérite de leur temps*, mais dans une vue de Réalité impartiale, plus attendrissante que l'illusion d'un pinceau moins vrai.²⁴

Certes, en décrivant le grotesque comme l'une des manifestations principales de la « *vie comme est la vie* », Barbey confère un sens très particulier à la notion de « *réalité impartiale* ». Au-delà de ça, le passage cité ci-dessus révèle qu'il cherche avant tout à émouvoir le lecteur par des portraits à la fois ridicules et tragiques ; il s'agit d'éprouver de la compassion pour ce petit groupe d'émigrés que le temps menace de dévorer.

En effet, le roman aborde d'emblée le sujet de l'oubli (ou bien la menace de l'oubli) :

Mais eux ! l'oubli doit les dévorer, et l'obscurité de leur mort parachève l'obscurité de leur vie, si Dieu [...] ne jetait parfois un enfant entre leurs genoux, une tête aux cheveux bouclés, sur laquelle ils posent un instant la main, et qui, devenue plus tard Goldsmith ou Fielding, se souviendra d'eux dans quelque roman de génie, et paraîtra créer ce qu'elle aura simplement copié, en se ressouvenant. (CDT 46–7)

Ici d'Aurevilly exprime en termes nets ce qui n'est communiqué qu'implicitement au cours du roman : la littérature est à la fois mémoire et Histoire. De fait, à plusieurs reprises le texte met en scène la fonction commémorative du récit sur les deux niveaux diégétiques. Barbe, la narratrice intradiégétique, est également consciente de l'état précaire de la mémoire : « quand celle qui vous raconte cette histoire [...] sera couchée [...] dans le cimetière de Valognes, il n'y aura plus personne pour dire ces noms oubliés à personne... » (CDT 97). S'il est possible de faire revivre le passé, ce n'est qu'une expérience transitoire, fugitive, car il s'agit « des souvenirs aussi vains que ces fantômes de nuit qui se dissipent à l'aube » (CDT 129) Le cercle s'achève quand le narrateur se révèle dans le dernier chapitre comme personnage appartenant au petit groupe des écouteurs et qui, enfin, démentit le propos pessimiste de Barbe :

L'abbé, sa sœur et le baron étaient plus ou moins impressionnés par cette histoire d'un des héros de leur jeunesse, mais ils l'étaient moins à coup sûr qu'une autre personne qui était là, et dont je n'ai rien dit encore. Dans l'attention qu'ils donnaient à ce qu'ils disaient, ils l'avaient oubliée et j'ai fait comme eux...

²⁴ D'Aurevilly, *Correspondance Générale* IV, 164–5.

Cette autre personne n'était qu'un enfant, auquel ils n'avaient pas pris garde, tant ils étaient à leur histoire ! [...] Il avait environ treize ans, l'âge où, si vous êtes sage, on oublie de vous envoyer coucher dans les maisons où l'on vous aime ! Il l'avait été, ce jour-là, par hasard peut-être, et il était resté dans ce salon antique, regardant et gravant dans sa jeune mémoire ces figures comme on n'en voyait que rarement dans ce temps-là et comme maintenant on n'en voit plus ! (CDT 176–7)

Ainsi, Barbey projette son *alter ego* d'enfant dans le roman, s'inscrit comme chroniqueur futur, « devenu Goldsmith ou Fielding », dans le récit-cadre. Celui-ci va aller chercher le chevalier Des Touches qui entre-temps a été interné dans une maison de santé – précisément comme Barbey lui-même²⁵ – pour dévoiler le secret autour du rougissement d'Aimée de Spens.²⁶ La charge de conserver l'Histoire est confiée au roman qui illustre le caractère fortuit de l'historiographie : Ce n'est que « par hasard » que l'histoire du chevalier ainsi que celle de la Chouannerie sera écrite.

Conclusion

Le Chevalier des Touches raconte une double perte : celle de l'identité et celle de la mémoire. L'acte de la narration constitue le seul remède, mais il n'est que temporairement efficace contre le temps qui dévore tout.²⁷ Le ton épique, la représentation hyperbolique de la violence et l'exubérance du style servent à la reconstruction d'une idéalité perdue par l'intermédiaire du langage poétique. Barbey fait de l'Histoire un « geste des Chouans » dont l'idéologie s'oppose au récit idéalisé de la Grande Révolution et de ses valeurs. L'image de la Chouannerie que Barbey crée dans le roman est bien sûr pleine de nostalgie

²⁵ Cf. Hirschi, « Les sources historiques », 68.

²⁶ Chaque fois que le nom du chevalier Des Touches est mentionné, Aimée souffre des rougissements. Barbe et le narrateur insinuent d'abord un amour secret pour le chevalier. En vérité, elle rougit de pudeur : En se déshabillant, elle a réussi à distraire les *Bleus* afin que le chevalier puisse s'enfuir sans que personne ne s'en rende compte.

²⁷ Dans son essai intitulé « Analyse spectrale », Michel Serres analyse la mise en scène du phénomène du temps et ses emblèmes dans le texte de Barbey, notamment l'horloge au salon des Touffedelys ou bien le fait que l'on réussit à libérer le chevalier à la fin du récit grâce à l'outil d'un horloger etc. En outre, Serres s'interroge sur la signification du Moulin Bleu ; pour lui, il représente le temps à l'envers : « le moulin est métaphore de l'horloge. Il n'est là que pour transformer l'histoire en récit, le temps passé ou l'histoire perdue en conte rapport, relaté. Il était autrefois, une fois, dans le passé des revenants. Le récit mémoire doit remonter le temps, au-delà de l'oubli et de l'irréversible. » Michel Serres, « Analyse spectrale : Barbey d'Aurevilly », *Critique* 349–50 (1976) : 557–98, ici 557.

– à bon droit Charles Scheel y détecte des caractéristiques typiquement attribuées au roman à thèse.²⁸ Pourtant, c'est peut-être précisément cette partialité passionnée qui confère au texte le pouvoir d'engendrer un effet de présence comme l'a décrit Anatole France dans sa nécrologie de Barbey :

On sait que le Chevalier Destouches contient le récit de plusieurs épisodes de la chouannerie normande. Or, le hasard me le fit lire par une lugubre nuit d'hiver dans cette petite ville de Valognes qui y est décrite. J'en reçus une impression très forte. Je crus voir renaître cette ville rétrécie et morte. Je vis les figures à la fois héroïques et brutales des hobereaux repeupler ces hôtels noirs, silencieux, aux toits affaissés, que la moisissure dévore lentement. Je crus entendre siffler les balles des brigands parmi les plaintes du vent. Ce livre me donna le frisson.²⁹

²⁸ Cf. Scheel, « *Le Chevalier Des Touches* de Barbey D'Aureville ».

²⁹ Anatole France, « Barbey d'Aureville, l'homme et l'œuvre », *Les Annales*, n° 1379, 28 novembre 1909. [https://www.wikimanche.fr/Jules_Barbey_d%27Aureville_par_Anatole_France_\(1909\)](https://www.wikimanche.fr/Jules_Barbey_d%27Aureville_par_Anatole_France_(1909)) (12.05.19)

Leidenschaften und Interessen

Die *Guerre de Vendée* in Victor Hugos Roman *Quatrevingt-treize*

Florian Neumann (München)

ZUSAMMENFASSUNG: Unter dem Eindruck der Französischen Revolution hat sich im 19. Jahrhundert in der europäischen Gesellschaft ein bis dato unbekanntes Interesse für geschichtliche Ereignisse herausgebildet und dafür, wie sie erforscht und in Roman und Geschichtsschreibung vermittelt werden können. Auch Victor Hugo hat in seinen Werken viele geschichtliche Stoffe verarbeitet, ist aber der Darstellung der Französischen Revolution in einem Roman lange aus dem Weg gegangen. Erst 1872/1873 hat er auf der Basis intensiver Lektüren und Quellenstudien einen Historischen Roman über den gegen die Revolution gerichteten royalistischen Aufstand in der Vendée (1793) verfasst. Er hat damit einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis Frankreichs und der Vendée geleistet, auch wenn die finale Botschaft seines Romans besagt, dass das alles menschliche Handeln letztlich nichtig ist.

SCHLAGWÖRTER: Victor Hugo; Amable-Guillaume-Prosper Brugière, Baron de Barante; Französische Revolution; *Guerre de Vendée*; Historischer Roman; Geschichte der Geschichtsschreibung (19. Jahrhundert);

1. Victor Hugo und die Französische Revolution

Kein historisches Ereignis hat im kollektiven Bewusstsein Frankreichs so tiefe Spuren hinterlassen wie die Französische Revolution. Es gibt wohl kaum eine Familie des Landes, die nicht in irgendeiner Weise von den revolutionären Umwälzungen betroffen gewesen wäre, ihre spezielle Sicht auf die Geschehnisse hätte und ihre eigene Geschichte zu ihnen erzählen könnte. Das gilt auch für Victor Hugo und seine Verwandten. Sein Vater, Léopold-Sigisbert Hugo, Jahrgang 1773, wurde unmittelbar in die politischen Umwälzungen der Revolution hineingezogen und fand in ihnen berufliche Erfüllung und letztlich auch privates Glück. Nach dem Beginn einer militärischen Laufbahn in der königlichen Armee machte er in den Reihen der Revolutionstruppen Karriere und brachte es bis zum Offizier. Léopold-Sigisbert Hugo wurde zunächst in der Rheinarmee eingesetzt, wo er sich hervorragend bewährte. Anschließend wurde er abgeordnet, gegen die royalistisch geprägten, von der

Kirche unterstützten Aufstände im Westen Frankreichs, in der Vendée, vorzugehen. Ein Einsatz in den Wäldern von Châteaubriand sollte sein Leben verändern. Als er den Wald mit seinen Truppen auf der Suche nach Gegnern durchkämmte, traf er auf eine junge Dame zu Pferde, die ihn tief beeindruckte und die er später heiratete: Sophie Trébauchet. Victor Hugo wollte in ihr, seiner Mutter, später eine *Vendéenne*, eine Parteigängerin der aufständischen *Brigandes* in der *Vendée*, erkennen, die sein Vater bekämpft hatte. Doch dies ist allenfalls als persönliche Mythenbildung zu werten. Belege dafür lassen sich nicht finden.¹

Die Beschäftigung mit der Französischen Revolution trug bei Victor Hugo – ausgehend von seiner Familiengeschichte – zunächst private Züge und hat ihn nach eigener Aussage nachhaltig geprägt. „Dans mes longues heures de solitude“, schrieb Hugo, „j’ai beaucoup étudié les temps dont nous sommes et les temps dont étaient nos pères. Ma pensée a pris une empreinte de la Révolution“.² In seiner literarischen Produktion jedoch blieb er lange Zeit eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit den revolutionären Ereignissen in Frankreich schuldig. Es konnte geradezu scheinen, dass er dem Thema aus dem Weg ging, zumal er in seinen Werken sozial und politisch motivierte Unruhen und Erhebungen zu anderen Zeiten und an anderen Orten durchaus eingehend behandelte. So spielen in seinem frühen Roman *Han d’Islande* (1823) norwegische Minenarbeiter eine zentrale Rolle, die sich gegen die Unterdrückung durch einen adeligen Peiniger zur Wehr setzen. In seinem 1826 veröffentlichten Roman *Bug-Jargal* ist die Haupthandlung eng mit der *Révolution haïtienne* von 1791 verknüpft, dem Aufstand schwarzer Landarbeiter gegen ihre Herren auf den Plantagen. In seinen Bühnenwerken *Cromwell*, *Hernani*, *Marie Tudor*, *Ruy Blas* und *Les Burgraves* schenkt Hugo dem oft spannungsreichen Verhältnis zwischen Volksmassen und ihrer jeweiligen Obrigkeit besondere Aufmerksamkeit. Sein monumentales Erzählwerk *Les Misérables* von 1862 ist in der Zeit nach der Französischen Revolution angesiedelt, die zu Beginn gleichwohl ihren Schatten auf die Handlung wirft. Und sein Roman *L’Homme qui rit* (1869) schildert die politischen und sozialen Verhältnisse nach der *Glorious Revolution* von 1688 in England.

¹ Karlheinrich Biermann, *Victor Hugo* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998), 11. Jean Boudot, „Introduction“, Victor Hugo, *Quatrevingt-treize* (Paris: Seuil, 1963) III–IV; Géraud Vensac, „La mère vendéenne“ de Victor Hugo“, *Revue du Bas-Poitou* (1956), 30–3; N. Carnoy, „Chateaubriand et la Vendée“, *Revue du Bas-Poitou* (1965), 298–303.

² Victor Hugo, *Quatrevingt-treize* (Paris: Imprimerie Nationale, 1924), 353.

Victor Hugo tat sich mit einer epischen Behandlung der Französischen Revolution offensichtlich schwer. Pierre-Joseph Proudhon, einer der Vordenker des solidarischen Anarchismus, hat Hugo deshalb auch Vorwürfe gemacht.³ Er hat ihn 1848 in einem Zeitungsartikel aufgrund seines beharrlichen Ausblendens aller revolutionärer Bewegungen in Frankreich in seinem Werk als ein Musterbeispiel von „cette espèce de parasites vulgairement appelés *gens de lettres*“ bezeichnet.⁴ Nachdem Hugo 1848 in Paris selbst Zeuge revolutionärer Tumulte wurde und erlebte, wie die Juniaufstände blutig niedergeschlagen wurden,⁵ fiel es ihm jedoch noch schwerer, über die Revolution in Frankreich zu schreiben. Die Ereignisse ließen ihn erschüttert und stark verunsichert zurück.

Hugos schriftstellerisches Dilemma zeigt sich beispielhaft in den 1850er Jahren, als er an seiner großangelegten Dichtung *La légende des siècles* arbeitete. Für das monumentale Menschheitsepos, das sich aus kleinen Epen zusammensetzen sollte, hatte er auch eine Schilderung der Ereignisse von 1789 vorgesehen. Das *La Révolution* überschriebene Dichtwerk geriet ihm aber so umfangreich, so komplex und für ihn so verstörend, dass er schließlich von einer Veröffentlichung – sowohl in dem Epenzyklus als auch separat – absah.⁶ Auch das Gegenstück zu *La Révolution*, das er *Le verso de la page* überschrieb, gab er nicht in den Druck.⁷ Nur in einzelnen Gedichten wie etwa *Nox VIII* oder *Les soldats de l'an II* aus der Sammlung *Les Châtiments* von 1853 behandelte er vor allem die gewalttätigen Exzesse der Revolution von 1789 und der Folgejahre.

Was eine Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution in einem Prosawerk betraf, rang Hugo mit einem Bündel von Fragen, das viele seiner schreibenden Kollegen umtrieb:⁸ Wie waren die revolutionären Ereignisse angemessen darzustellen? Und wozu sollte diese Darstellung dienen – zur Aufklärung über historische Sachverhalte, als atmosphärischer Hintergrund für einen mehr oder weniger beliebigen Plot oder zur Übermittlung einer gesellschaftlich-politischen Botschaft? In jedem Fall war damit ein Diskurs auf-

³ Victor Brombert, „Victor Hugo: History and the Other Text“, *Nineteenth-Century French Studies* 5 (1976/1977), 23–33.

⁴ Pierre-Joseph Proudhon: „Ce que la Révolution doit à la littérature“, *Oeuvres complètes de P.-J. Proudhon*, Bd. 17 (Paris-Brüssel: Lacroix Verboeckhoven & C.ie, 1868), 37–43, hier: 37–8.

⁵ Victor Hugo, *Choses vues*, hrsg. v. Hubert Juin, 4 Bde., Bd. 1 (Paris: Gallimard, 1972), 355.

⁶ Brombert, „Victor Hugo: History“, 25.

⁷ Brombert, „Victor Hugo: History“, 25.

⁸ Vgl. dazu: *Les Romans de la Révolution*, hrsg. v. Aude Dérouelle, Jean-Marie Roulin (Paris: Colin, 2014).

gerufen, der seit dem frühen 19. Jahrhundert in weiten Teilen Westeuropas virulent war und der die historiographische, literarische und künstlerische Repräsentation geschichtlicher Ereignisse betraf.⁹

2. Zur literarischen Repräsentation historischer Ereignisse im Frankreich des 19. Jahrhunderts

Das 19. Jahrhundert, das Victor Hugo wie kaum ein anderer französischer Schriftsteller durchlebte, war für Historiker und an der Vergangenheit Interessierte ein einzigartiger Abschnitt in der Geschichte. Es war gewissermaßen *ihr* Jahrhundert, denn spätestens seit den 1820er Jahren wuchs in ganz Europa ein in seiner Tiefe und Breitenwirkung bis dato singuläres Bewusstsein für historische Prozesse heran. Die Französische Revolution und ihre Folgen hatten einen wesentlichen Anteil daran. Die durch sie ausgelöste Verschiebung der Machtverhältnisse auf dem Kontinent und schließlich deren grundlegende Neuordnung auf dem Wiener Kongress ließen viele Menschen nach Orientierung suchen, nach den historischen Grundlagen der überkommenen Machtstrukturen fragen und nach der Berechtigung für die neuen. Nie zuvor waren daher historische Ereignisse derart akribisch auf ihre Ursachen hin untersucht, neue Analysemethoden für Zeugnisse der Vergangenheit entwickelt und Formen der Darstellung historischer Sachverhalte in Geschichtsschreibung, Literatur und Bildender Kunst erprobt worden.¹⁰ Nie zuvor hatte zudem die Schilderung geschichtlicher Ereignisse ein derart breites Publikum gefunden. Angesichts dessen hat man von der „historical mindedness“ gesprochen,¹¹ die damals breite Schichten der Bevölkerung in ganz Europa beherrscht habe.

Einer der ersten, der diese Entwicklung in Frankreich¹² erfasste, analysierte und in ihrer Tragweite für Historiker und Schriftsteller auf den Punkt

⁹ Dazu grundlegend Stephen Bann, *The Clothing of Clío: a Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

¹⁰ Dazu: Stephen Bann, *Romanticism and the Rise of History* (New York: Twayne, 1997).

¹¹ Stephen Bann, *The Clothing of Clío*, 2.

¹² Zur Entwicklung der Geschichtsschreibung in Frankreich vgl. den Überblick Lutz Raphael, „Epochen der französischen Geschichtsschreibung“, *Geschichtsdiskurs*, Bd. 1, *Grundlagen und Methoden*, hrsg. v. Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (Frankfurt am Main: Fischer 1993), 101–32; Jean Walch, *Les Maîtres de l'histoire 1815–1850: Augustin Thierry, Mignet, Guizot, Thiers, Michelet, Edgard Quinet* (Genf-Paris: Slatkine, 1986); Ursula A. J. Becher, *Geschichtsinteresse und historischer Diskurs* (Wiesbaden-Stuttgart: Steiner, 1986); Bann, *The Clothing of Clío*; Bann: *Romanticism*; Eduard Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie* (München-Berlin: Oldenbourg, 1936), 415–6.

brachte, war der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst populäre ehemalige Politiker und freischaffende Historiker Amable-Guillaume-Prosper Brugière, Baron de Barante.¹³ Im umfangreichen Vorwort zu seiner *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois* (1824) hat der seit 1828 ‚Unsterbliche‘ das Verhältnis von Romanliteratur und Geschichtsschreibung für seine Zeit bestimmt.¹⁴ Dabei hat er das Feld abgesteckt, innerhalb dessen sich all diejenigen bewegen konnten, die sich mit Geschichte befassten, über Geschichte schrieben oder schreiben wollten, wie letztlich auch Victor Hugo.

Der Referenztext, auf den sich Barante – wie alle späteren Autoren, die zu dem Thema publizierten – bezog, stammt von Aristoteles. Im neunten Kapitel seiner *Poetik* hat er den Unterschied zwischen Dichter und Historiker umrissen. Die Aufgabe des Dichters – Aristoteles meint hier die in seiner Zeit erfolgreichen Verfasser von Dramen und Versen – sei es, ein Ereignis nicht etwa so darzustellen, wie es geschehen ist, sondern wie es nach dem Prinzip der Notwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit hätte geschehen können. Der Historiker dagegen schildere ausschließlich das, was geschehen sei:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk des Herodot in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse; sie unterscheiden sich vielmehr darin, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.¹⁵

Mit anderen Worten: Der Historiker stellt die faktische Wirklichkeit dar, der Dichter dagegen schildert eine potentielle Wirklichkeit. Daraus leitet Aristoteles ab, dass die Dichtung etwas ‚Philosophischeres‘ und ‚Ernsthafteres‘ als die Geschichtsschreibung sei, da sie mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mitteile. „Das Allgemeine“, erklärt Aristoteles weiter, „besteht darin, dass ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut.“¹⁶ Die Dichtung war deshalb ‚philosophischer‘ als die Geschichts-

¹³ Zu ihm vgl. Antoine Denis, *Amable-Guillaume-Prosper Brugière de Barante (1782–1866). Homme politique, diplomate et historien* (Paris: Champion, 2000).

¹⁴ Amable-Guillaume-Prosper Brugière, Baron de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364–1477*, 14 Bde., (Paris: L’Imprimerie de Crapelet, 1825–1826); Vorwort, Bd. 1, 1–92.

¹⁵ Übersetzung aus: Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1982), 29.

¹⁶ Aristoteles, *Poetik*, 29–31.

schreibung, weil aus ihrer potentiellen Wirklichkeit (ethische) Verhaltensregeln abgeleitet werden konnten, die der Darstellung moralphilosophische Tiefe verliehen. Und sie war ‚ernsthafter‘, weil durch sie mehr Allgemeines über das menschliche Verhalten mitgeteilt werden konnte, als dies durch historisch verbürgte Einzelbeispiele in der Geschichtsschreibung möglich war.

Mitte des 17. Jahrhunderts hatte der Prosaroman das Erbe des Versepos angetreten, auch und gerade, was die Schilderung historischer Begebenheiten betrifft.¹⁷ Wie das Epos galt seither auch der Historische Roman ganz im Sinne des Aristoteles als etwas ‚Philosophischeres‘ und ‚Ernsthafteres‘ als die Geschichtsschreibung. Das war auch jenen Historikern bewusst, die mit ihren Werken gleichwohl den Anspruch erhoben, wie die Romanschriftsteller literarische Kunstwerke zu schaffen und damit auf dem Buchmarkt in direkte Konkurrenz zu ihnen traten. In einer Zeit, in der der schottische Schriftsteller Walter Scott nach seinem Sensationserfolg *Waverly* (1814) mit Historischen Romanen in ganz Europa begeisterte Leser und ungezählte Nachahmer fand,¹⁸ war eine Auseinandersetzung mit der Welle des Geschichtsromans von Seiten der Historiker unvermeidlich.

Für den Baron de Barante stand angesichts dessen fest, dass die darstellerischen Eigenheiten der Geschichtsschreibung seiner Zeit den Ansprüchen der modernen Leser nach Unterhaltung und Unterweisung nicht mehr gerecht werden konnten. Er hatte die seinerzeit erfolgreiche historiographische Schule eines Voltaire vor Augen, dessen Geschichtswerke auf keinen eigenständigen Archivrecherchen basierten und in denen der Autor interpretierte und deutete und ihm seine eigenen Gedanken weit wichtiger waren, als historische Sachverhalte akkurat darzustellen. Die Folge war nach Ansicht Barantes, dass nach der Lektüre dieser Geschichtswerke

ne rien reste dans la mémoire qu'une opinion sur les choses du temps passé, mais non pas cette connaissance intime de ce qu'on a vu vivre, de ce qu'on a entendu parler, mais non point ces souvenirs animés, qu'imprime en notre

¹⁷ Florian Neumann, *Geschichtsschreibung als Kunst. Famiano Strada S.I. (1572–1649) und die ars historica in Italien* (Berlin/Boston: De Gruyter 2013), 325–27.

¹⁸ Vgl. dazu den Überblick „Im Banne Scotts“, in: Hugo Aust, *Der historische Roman* (Stuttgart-Weimar: Kröner 1994), 63–85; Volker Neuhaus, „Illusion and Narrative Technique: The Nineteenth-Century Historical Novel Between Truth and Fiction“, *Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches*, hrsg. v. Frederick Burwick, Walter Pape (Berlin: Walter De Gruyter, 1990), 275–83; Hermann J. Sottong, *Transformation und Reaktion: historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus* (München: Fink, 1992).

esprit un sorte de sympathie avec les actions, les paroles et les sentimens des êtres humains.¹⁹

Und das genau war, wie Barante erklärte, der Grund, dass im Vergleich dazu „les héros fictifs de l'épopée, du drame ou du roman sont souvent plus vivans à nos yeux, que les personnages réels de l'histoire.“²⁰

Diese später (von Jules Michelet) als „analytische Schule“ bezeichneten Strömung in der Historiographie²¹ stellte Barante sein eigenes Konzept der Geschichtsschreibung entgegen. Für ihn war zunächst eine sorgfältige Recherche der historischen Fakten mittels Quellenstudium wichtig, und dann eine für die Leserinnen und Leser seiner Zeit ansprechende Darstellung. Die historiographische Erzählung musste seiner Meinung nach bestimmte Kriterien erfüllen, denn sonst bestand die Gefahr, das Publikum abermals an die Romanautoren zu verlieren. Barante war davon überzeugt,

que la narration froide, brève et austère de l'historien ne pouvait suffire à notre curiosité exigeante, et que comme il nous fallait plus de mouvement et plus de détails, comme nous voulions non-seulement apprendre, mais voir et écouter, le cadre d'un roman comportait plus de vérité que le plan d'une histoire.²²

Einer seiner Historiker-Kollegen – Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi – hatte daher, wie Barante feststellte, die Konsequenz gezogen und zu dem Thema seines berühmten Geschichtswerks über die Entwicklung der italienischen Staatenwelt²³ gleich noch einen Roman veröffentlicht, um mit ihm ein breiteres Publikum zu erreichen.²⁴

Barante aber stritt für eine Geschichtsschreibung, die es mit der historischen Romanliteratur aufnehmen konnte und durch ihren Darstellungsmodus gegebenenfalls sogar Literaten und andere Künstler inspirierte:

Ce qu'on veut d'elle, ce sont des faits. De même qu'on observe, dans ses détails, dans ses mouvemens, ce grand drame, dont nous sommes tous acteurs, et témoins, de même on veut connaître ce qu'était avant nous l'existence des peuples et des individus. On exige qu'ils soient évoqués et ramenés vivans sous nos yeux: chacun on tirera ensuite tel jugement qu'il lui plaira, ou même

¹⁹ Barante, *Histoire*, Bd. 1, 11.

²⁰ Barante, *Histoire*, Bd. 1, 11.

²¹ Jules Michelet, *Le peuple* (Paris: Flammarion, 1974), 73.

²² Barante, *Histoire*, Bd. 1, 24.

²³ Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques Italiennes du Moyen Age*, 16 Bde. (Zürich: Gessner, 1807–1818).

²⁴ Barante, *Histoire*, Bd. 1, 24; Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, *Julia Sévéra ou l'an Quatre Cent Quatre-Vingt-Douze* (Paris: Treuttel et Würtz, 1822).

ne songera point à en faire résulter aucune opinion précise. Car il n'y a rien de si impartial que l'imagination, elle n'a nul besoin de conclure; il lui suffit qu'un table de la vérité soit venu se retracer devant elle.²⁵

Anders ausgedrückt: Die Geschichtsschreibung regt idealiter durch ihre Darstellung die Einbildungskraft der Leserinnen und Leser derart an, dass diese die Geschichte wie eine dramatische Darstellung oder wie ein Bild wahrnehmen. Und damit regt sie über die Aktivierung der Imagination auch zu anderen Arten der Darstellung historischer Sachverhalte in Literatur und darstellender Kunst an. Barante sah sich – von dieser Idee ausgehend – als Vertreter einer erzählerischen Schule, die dem Historischen Roman ebenbürtig ist. Über den von ihm in seinem Geschichtswerk verfolgten Ansatz schrieb er:

Charmé des récits contemporains, j'ai cru qu'il n'était pas impossible de reproduire les impressions que j'eu avais reçues, et a la signification que je leur avais trouvée. J'ai tenté de restituer, à l'histoire elle-même, l'attrait que le roman historique lui a emprunté. Elle doit être, avant tout, exacte et sérieuse; mais il m'a semblé qu'elle pouvait être, en même temps, vraie et vivante. De ces chroniques naïves, de ces documens originaux, j'ai tâché de composer une narration suivie, complète, exacte, qui leur empruntât l'intérêt dont ils sont animés, et suppléât à ce qui leur manque.²⁶

Neben diesen beiden historiographischen Schulen – der analytischen und erzählerischen Tradition – etablierte Jules Michelet um die Mitte des Jahrhunderts eine weitere Richtung der Geschichtsschreibung.²⁷ In seinem historiographischen Ansatz ging es Michelet um eine eindringliche Darstellung historischer Ereignisse, um eine „résurrection du passé“. Sie führte ihn zu einem markanten, bewusst subjektiven Erzählstil, mit dem er die Vergangenheit zu neuem Leben erwecken wollte. Mit diesem eigenwilligen Stil wurde Michelet zu einem der Exponenten französischer Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert.

Es ist die ständige Deutung des Dargestellten, die für die Historiographie von Michelet und vielen seiner Adepten charakteristisch ist. Bei Michelet – und auch bei seinem Historiker-Kollegen Augustin Thierry – wird die Geschichte Frankreichs als Geschichte der Nationswerdung des Volkes entwickelt und erklärt, die auf den pathetischen Höhepunkt des republikanischen

²⁵ Barante, *Histoire*, Bd. 1, 36.

²⁶ Barante, *Histoire*, Bd. 1, 41.

²⁷ Dazu Jules Michelet, *Le peuple*, 73; auch: Lutz Raphael: „Epochen der französischen Geschichtsschreibung“, 105.

Befreiungsdramas zuläuft. Die Französische Revolution wird zur Achse einer französischen Nationalgeschichte aus der Perspektive der Beherrschten.

Die hier rekapitulierte Entwicklung der Geschichtsschreibung im Frankreich des 19. Jahrhunderts vollzog sich weitgehend außerhalb der Universitäten und ohne maßgebliche Beteiligung von „*érudits*“, also spezialisierten Fachgelehrten. Auch die großen, neu gegründeten Einrichtungen für die Erforschung der Nationalgeschichte brachten keine Historiker hervor, sondern waren mit anderer Zielsetzung geschaffen worden. Die 1821 gegründete *École des Chartes* diente vor allem als Ausbildungsstätte für Archivare. Und das 1834 ins Leben gerufene *Comité de l'histoire de France* war für die „*publication générale de tous les matériaux importants et encore inédits sur l'histoire de notre patrie*“²⁸ zuständig, um die sich abermals vor allem Archivare kümmerten. Zusammen mit den *Archives nationales*, der *Bibliothèque Nationale* sowie die *Archives départementales* stellten die Mitarbeiter des *Comité* den Fundus an Dokumenten bereit, aus dem sich die Historiker in Frankreich bedienen konnten und auch bedienten – und selbstverständlich auch die Romanschriftsteller. Was die Historiker – sei es der ‚analytischen‘, der ‚erzählerischen‘ Schule oder der ‚*résurrection du passé*‘ – von Autoren historischer Romane unterscheidet, ist ihr Anspruch, die Realität der von ihnen geschilderten Zeitläufte genau rekonstruiert zu haben und sie entsprechend zu deuten, abzubilden oder aufleben zu lassen.

Die Autoren von Historischen Romanen waren hier – abhängig von ihrem jeweiligen poetologischen Ansatz – sehr viel freier. Bereits Walter Scott hatte als inspirierendes Vorbild für viele Autoren in ganz Europa eine große Bandbreite an Möglichkeiten aufgezeigt. Mit seinem Roman *Waverly* hatte er vorgeführt, wie eine in der jüngeren Vergangenheit angesiedelte Geschichte – der Untertitel des Buchs lautet *Tis Sixty Years Since* – als Vorgeschichte zur Gegenwart inszeniert und damit für die Leserinnen und Leser fassbar und packend gemacht werden kann. Der von ihm eingeführte ‚mittlere Held‘, also eine fiktive zentrale Figur ‚aus der zweiten Reihe‘ der Geschichtsakteure, hinter der historisch verbürgte Aktanten in den Hintergrund treten, stellt dabei die identifikatorisch-kognitive Brücke zwischen dem historisch Geschehenen und der Gegenwart der Leserinnen und Leser dar.

Für eine literarische Verarbeitung der Ereignisse der Französischen Revolution bot sich hier den Autorinnen und Autoren Frankreichs eine Vielfalt von Möglichkeiten. Bereits in den ersten Jahrzehnten nach den umwälzen-

²⁸ François Guinzot, *Rapport du 31 décembre 1833*.

den Geschehnissen sind sie voll ausgeschöpft worden.²⁹ Im Hinblick auf die Valorisierung der Historie in der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts in Frankreich können demnach *grosso modo* drei Spielarten unterschieden werden.³⁰ Das größte Gewicht hat die Geschichte der Revolution in Romanen, deren Autoren die Zeit der politischen Wirren vor den Augen ihrer Leserschaft ausbreiten wollen. Das Schicksal des Romanpersonals wird hier direkt mit den historischen Ereignissen verknüpft, genauer: von ihnen bestimmt. Weniger Bedeutung kommt der Geschichte in Romanen zu, in denen die Handlung während der Revolution spielt, diese sich aber sich nur gelegentlich auf die Fährnisse der Figuren auswirkt. Und schließlich sind in Frankreich auch fiktionale Texte veröffentlicht worden, in denen die Handlung weitgehend von den revolutionären Umwälzungen losgelöst erscheint, diese nur einen atmosphärischen Hintergrund abgeben und die Handlung allenfalls auf bestimmte historische Ereignisse hin perspektiviert ist.

3. Victor Hugo: Quatrevingt-treize

In diesem Feld von historiographischen und literarischen Optionen bewegte sich Victor Hugo, als er sich mit dem Gedanken trug, ein Buch über die Französische Revolution zu schreiben. Die „empreinte de la Revolution“, die er bei seinen Nachforschungen zum Thema erworben hatte, hätte durchaus, wie er in einem später nicht veröffentlichten Vorwort zu seinem Roman *Quatrevingt-treize* gestand, in einem Geschichtswerk münden können. Entsprechend umfangreiche Recherchen hatte er bereits angestellt.³¹ Aber die Umstände hatten es Anfang der 1870er Jahre, als er sich endlich zu einem Werk über die Revolution in Frankreich durchgerungen hatte, nicht zuletzt angesichts seines Alters und seines schlechten Gesundheitszustands verhindert:

De cette empreinte aurait pu résulter une histoire. Mais le temps me manque. J'ai cru devoir, avant de partir, laisser un spécimen de ce travail inachevé. De là ces pages. Si elles ne semblent pas inutile, j'en publierai d'autres. Mon ambition serait d'éclairer un peu des grandes choses obscures.³²

²⁹ Vgl. dazu und zum Folgenden *Les Romans de la Révolution*.

³⁰ Vgl. dazu die anschauliche Präsentation *Les Romans de la Révolution*, S. 12–3.

³¹ Dazu: Olin H. Moore, „The sources of Victor Hugo's ‚Quatre-vingt-treize‘“, in: PMLA 39 (1924), 368–406 und ders., „Further Sources of Victor Hugo's ‚Quatre-vingt-treize‘“, in: PMLA 41 (1926), 452–61.

³² Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 353.

Dem Roman, den Hugo sehr rasch zwischen dem 26. Dezember 1872 und 9. Juni 1873 verfasste und 1874 veröffentlichte,³³ ist die Unschlüssigkeit Hugos hinsichtlich des zu wählenden Genres durchaus noch anzumerken. Passagenweise wirkt *Quatrevingt-treize* wie ein Geschichtsbuch, um dann wieder in die dominante Fiktion einzumünden. Das wird schon in den ersten Absätzen des Romans deutlich, in denen Hugo – bis auf einige kurze wertende Einschübe – historische Fakten vermittelt:

Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre ruillait le redoutable bois de Saudraie en Astille. On n'était pas plus de trois cents, car le bataillon était décimé par cette rude guerre. C'était l'époque où, après L'Argonne, Jemmapes et Valmy, du premier bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept. Temps des luttes épiques.

Les bataillons envoyés de Paris en Vendée comptaient neufcent douze hommes. Chaque bataillon avait trois pièces de canon. Ils avaient été rapidement mis sur pied. Le 25 avril, Gohier étant ministre de la justice et Bouchotte étant ministre de la guerre, la section du Bon-Conseil avait proposé d'envoyer des bataillons de volontaires en Vendée; le membre de la commune Lubin avait fait le rapport; le 1^{er} mai Santerre était prêt à faire partir douze mille soldats, trente pièces de campagne et un bataillon de canonnières. Ces bataillons, faits si vite, furent si bien faits, qu'ils servent aujourd'hui de modèles; c'est d'après leur mode de composition qu'on forme les compagnies de ligne; ils ont changé l'ancienne proportion entre le nombre des soldats et le nombre des sous-officiers.

Le 28 avril, la commune de Paris avait donné aux volontaires de Santerre cette consigne: *Point de grâce, point de quartier*. A la fin de mai, sur les douze mille partis de Paris, huit mille étaient morts.³⁴

Erst nach diesem historiografischen Referat zur militärischen Lage der Revolutionstruppen in der Vendée setzt die Handlung von *Quatrevingt-treize* ein, und zwar mit einer Szene, die Hugos Familiengeschichte entnommen scheint, dann aber eine ganz andere Wendung nimmt. Den Roman hat Hugo sodann in drei Teile gegliedert: der erste ist in der Bretagne und Vendée („En Mer“ überschrieben), der zweite in Paris und der dritte abermals in der Vendée situiert. Der Inhalt kann kurz wie folgt wiedergegeben werden:

³³ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 452.

³⁴ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 5.

Der Roman beginnt damit, dass der Rest eines Bataillons republikanischer Soldaten aus Paris einen bretonischen Wald durchkämmt – auf der Suche nach Feinden, das heißt: Royalisten. Sie treffen aber nur auf eine Mutter, Michelle Fléchar, mit drei kleinen Kindern, die vor dem Kriegswirren aus ihrem Dorf geflohen ist. Ihr Mann wurde ermordet. Warum, weiß sie nicht. Auch die Bezeichnungen ‚Weiße‘ (für Royalisten) und ‚Blaue‘ (für Republikaner) sagen ihr nichts. Die Soldaten nehmen Mutter und Kinder in ihre Reihen auf und ziehen mit ihnen zusammen weiter.

Im Ersten Teil des Buchs wird dem Leser auch der Marquis de Lantenac vorgestellt. Er setzt an Bord des Schiffs Claymore von England aufs Festland über und geht an der bretonischen Küste an Land. Er will die versprengt in kleinen Gruppen agierenden royalistischen Rebellen in einem Trupp zusammenfassen und gegen die Republikaner führen. Außerdem will er den aus England erwarteten Unterstützungstruppen für die Royalisten einen Landplatz an der Küste sichern. Er fasst einige Aufständische zusammen und führt mit ihnen den Angriff auf ein republikanisches Dorf. Er lässt alle Bewohner massakrieren, auch die Soldaten, die es verteidigten. Eine Mutter von drei Kindern, Michelle Fléchar, lassen Lantenacs Truppen schwer verletzt zurück. Lantenacs Soldaten nehmen nun ihrerseits die Kinder bei sich auf.

Zentrale Figur des zweiten, in Paris spielenden Teils des Romans ist Cimourdain, ein ehemaliger Priester und inzwischen brennender Revolutionär. Er wird von Danton, Robespierre und Marat persönlich zum Delegierten des *Comité de salut* in der Bretagne bestimmt – mit allen Vollmachten. Hugo nutzt die Schilderung der Pariser Szenerie, um ein detailliertes Bild des Konvents und seiner Geschichte zu liefern, um dann wieder auf Cimourdain zu sprechen zu kommen. Seine Aufgabe ist es, in der Vendée sein Auge auf einen Adligen zu haben, der sich der Sache der Revolution verschrieben hat, aber nicht rigide genug agiert. Dieser Adelige ist sehr erfolgreich und erringt einen Sieg über die Royalisten nach dem anderen. Danach aber richtet er die Besiegten nicht hin, sondern lässt Gnade walten und schenkt ihnen die Freiheit. Er soll deswegen ‚in die Spur‘ gebracht und notfalls ausgeschaltet werden. Das ist die richtige Aufgabe für den Feuerkopf Cimourdain, auch wenn er danach erfährt, wer derjenige ist, den er im Sinne der Revolution zur Reason bringen soll: Sein ehemaliger Lieblingsschüler Gauvain. Cimourdain und Gauvain stehen für die gewaltsame und für die gemäßigte Seite der Revolution. Das einzige, was sie verbindet, ist der Kampf für das Gute und gegen die Royalisten mit ihrem Anführer Lantenac, den Onkel von Gauvain.

Der Dritte Teil des Romans ist „En Vendée“ überschrieben. Gauvain führt hier mehrere Gefechte gegen Lantenac – bis es ihm gelingt, ihn mit seinem Gefolgsleuten in der Burg seiner Familie – La Tourgue – festzusetzen und zu belagern. Die belagerten Royalisten haben immer noch die Kinder bei sich, die inmitten der Kämpfe in der Bibliothek der Burg spielen und dabei ein wertvolles Buch zerstören. Die Republikaner wollen die Kinder retten, aber das misslingt. Einer von den Royalisten legt in der aussichtslosen Lage, in der er sich mit den Seinen befindet, Feuer, und die Burg geht in Flammen auf. Dem Marquis von Lantenac (dem Anführer der Royalisten) gelingt es, durch einen Geheimgang aus der Burg zu fliehen. Als er aber vor der Burg die verzweifelten Schreie der Mutter Michelle Flécharde hört, die über den drohenden Feuertod ihrer Kinder fast dem Wahnsinn verfällt, setzt Lantenac sein Leben aufs Spiel und kehrt in die brennende Burg zurück, um die Kinder zu retten. Das gelingt ihm, aber er gerät durch diese Aktion in die Fänge der Republikaner, die von Cimourdain und Gauvain angeführt werden. Lantenac wird in den Kerker geworfen und soll hingerichtet werden. Gauvain erkennt in der großherzigen Rettungsaktion die Menschlichkeit seines mit ihm verfeindeten Onkels und bewahrt ihn vor dem Tod auf der Guillotine. Gauvain befreit seinen Onkel aus dem Gefängnis und lässt sich selbst an seiner Stelle in der Todeszelle einsperren. Als Cimourdain diesen ‚Betrug‘ erkennt, sieht er keinen anderen Ausweg, als Gauvain zum Tod zu verurteilen. Die Guillotine steht bereits vor der Burg. Am Morgen wird Gauvain hingerichtet. Als das Beil der Guillotine fällt und den Kopf Gauvains abtrennt, erschießt sich Cimourdain mit seiner Pistole. Der Roman endet mit den Worten: „Et ces deux âmes, soeurs tragiques, s’envolèrent ensemble, l’ombre de l’une mêlée à la lumière de l’autre.“

Über Sinn und Bedeutung des Romans ist – vor allem angesichts des erratischen Endes – viel gerätselt worden.³⁵ Auffällig ist zunächst die Gliederung des Romans, die zeigt, dass Hugo das Werk keineswegs nur hingeworfen,

³⁵ Zur Unschlüssigkeit hinsichtlich der Deutung von *Quatrevingt-treize* z.B. Richard B. Grant, *The Perilous Quest: Image, Myth, and Prophecy in the Narratives of Victor Hugo* (Durham/N.C.: Duke University Press, 1968), 222–38; ebenso: Victor M. Brombert, „Sentiment et violence chez Victor Hugo: l'exemple de ‚Quatrevingt-Treize‘“, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 26 (1974), 251–67; James F. Hamilton, „The Novelist as Historian: A Contrast between Balzac's *Les Chouans* and Hugo's *Quatrevingt-treize*“, *The French Review* 49 (1976), 661–68; Guy Rosa, „Quatrevingt-treize ou la critique du roman historique“, *Revue d'Histoire Littéraire de France* 75 (1975), 329–37; Yves Gohin, „Préface“, Victor Hugo, *Quatrevingt-treize. Édition présentée, établie et annotée par Yves Gohin* (Paris: Gallimard, 1979), 7–26; Brombert, „History“.

sondern genau durchgeplant hat. Der Roman weist nicht nur drei Teile auf, sondern lässt wiederholt eine tridadische Struktur erkennen: angefangen bei den drei Orten – das Meer, Paris, die Wälder der Vendée – oder enger gefasst: das Schiff Claymore, der Konvent und die Burg La Tourgue –, über das Triumvirat Danton, Robespierre und Marat, und die drei Generationen der Hauptfiguren – der alte Lantenac, der ehemalige Priester und Lehrer Cimourdain sowie sein Schüler Gauvain – bis hin zu den drei Kindern der Bäuerin Michelle Flécharde: René-Jean, Gros-Alain und Georgette. Zugleich baut Hugo auch über die gegnerischen Lager direkte Oppositionen auf – zwischen Alt und Neu, Republikanisch und Royalistisch, Stadt und Land, zentralistisch und dezentral organisiert – und all dies stark symbolisch aufgeladen. Die Symbolik baut Hugo vor allem in der Gegnerschaft von Lantenac und seinem Neffen Gauvain nur allzu deutlich aus.

Hugo siedelt die fiktive Geschichte der beiden verfeindeten – weil royalistisch respektive republikanisch gesinnten – Verwandten in der Vendée an. Anhand der Historie einer Familie exemplifiziert und reflektiert er die Geschichte Frankreichs. Ihr Haus – ganz wörtlich zu nehmen und manifestiert in der symbolträchtigen Burg La Tourgue – steht für das in den Revolutionswirren untergehende Frankreich, was Hugo im Text überaus deutlich markiert.

Die zugrundeliegende Intention Hugos erschließt sich dabei über eine kurze Passage zu Beginn der *Troisième Partie* des Romans. In ihr stellt Hugo seinen fiktiv-historiographischen Ansatz deutlich heraus:

L'histoire des forêts bretonnes, de 1792 à 1800, pourrait être faite à part, et elle se mêlerait à la vaste aventure de la Vendée comme une légende. L'histoire a sa vérité, la légende la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentanément l'homme éternel. La Vendée ne peut être complètement expliquée que si la légende complète l'histoire; il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail. Disons que la Vendée en vaut la peine. La Vendée est un prodige.³⁶

In diesem erzähltheoretischen Passus meldet sich Hugo als starker auktorialer Erzähler ganz bewusst zu Wort und nimmt eine charakteristische Berichtshaltung ein: Er gibt zwar an, auf die Geschichte der bretonischen Wälder zu verzichten, die eine Legende – also wortwörtlich: eine zu lesende, weil lehrreiche Geschichte – liefern könnten, will aber der Erzählform der Legende

³⁶ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 155.

letztlich nicht entsagen. Er weiß um die persistente Wirkung von Legenden, die unabhängig von der Frage nach der Historizität ihres Berichtsgegenstandes die drei *genera dicendi* – Belehren, Unterhalten und Bewegen – bedienen und so der nachhaltigen (moralischen) Erbauung der Leserinnen und Leser dienen.³⁷ Hugo nähert deshalb in einem ersten Schritt die Geschichte (*histoire*) der Legende (*légende*) an, indem er – anders als Aristoteles – behauptet, die Geschichte wolle wie die Legende unter dem gegenwärtigen Einzelmenschen den Menschen im Allgemeinen sichtbar machen. Daran anschließend verwischt er die Grenzen zwischen *histoire* und *légende* noch weiter, indem er die Legende als – letztlich unverzichtbare – Ergänzung zur Geschichte markiert, wohl wissend, dass sie dazu dient, anthropologische Grundkonstanten herauszustellen, was Aristoteles ausschließlich der Fiktion zugestanden hatte.

Wenig überraschend setzt Hugo in der *Troisième Partie* von *Quatrevingt-treize* dann auch ganz bewusst auf eine Legende. Sie ist mit der Burg La Tourgue verbunden. Es ist eine typische Burg-Legende, wie man sie zu tausenden hört oder liest, die Legende von einer mittelalterlichen Burg mit allem was dazu gehört: Burgfried, Burggraben, Bibliothek und Geheimgang, und jeder dieser Teile hat seine eigene Geschichte, seine eigene Bedeutung. Aber die Burg ist noch viel mehr. Sie steht für das alte Frankreich (nicht anders als *Notre Dame de Paris* bei ihm für das mittelalterliche Frankreich steht). La Tourgue ist Symbol für das *ancien régime*, jenes Frankreich, das ausgedient hat und jetzt wortwörtlich mit der Revolution und ihrem Symbol, der Guillotine, konfrontiert wird. - In Hugos Worten:

La Tourgue était cette résultante fatale du passé qui s'appelait la Bastille à Paris, la Tour de Londres en Angleterre, le Spielberg en Allemagne, l'Escorial en Espagne, le Kremlin à Moscou, le château Sainte-Ange à Rome. Dans la Tourgue étaient condensés quinze cents ans, le moyen-âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité, dans la guillotine une année, 93, et ces douze mois faisaient contrepoides à ces quinze siècles. La Tourgue, c'était la monarchie, la guillotine, c'était la révolution. Confrontation tragique. D'un côté, la dette, de l'autre, l'échéance. D'un coté, l'intrextlicable complication gothique, le serf, le seigneur, l'esclave, le maître, la roture, la noblesse, le code multiple ramifié en coutumes, le juge et le prêtre coalisés, les ligatures innombrables, le fisc, les gabelles, la mainmorte, les capitations, les exceptions, les prérogatives, les préjugés, les fanatismes, le privilège royal, le banqueroute, le sceptre, le trône,

³⁷ Vgl. dazu Dorothea Walz-Diezfelbinger, „Legende“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, (Tübingen: Niemeyer, 2001), Sp. 80–5.

le bon plaisir, le droit divin, de l'autre, cette chose simple, un couperet. D'un côté, le nœud, de l'autre, la hache.³⁸

Und Hugo geht noch einen Schritt weiter und erweckt die Burg und die Guillotine zum Leben:

La Tourgue, devant la redoutable apparition, avait on ne sait quoi d'effaré. On eût dit qu'elle avait peur. La monstrueuse masse de granit était majestueuse et infâme, cette planche avec son triangle était pire. La toute-puissante déchuë avait l'horreur de la toute-puissante nouvelle. L'histoire criminelle considérait l'histoire justicière. La violence d'autrefois se comparait à la violence d'à présent, l'antique forteresse, l'antique prison, l'antique seigneurie, où avaient hurlé les patients démenbré, la construction de guerre et de meurtre, hors de service et hors de combat, violée, démantelée, découronnée, tas de pierres valant un tas de cendres, hideuse, magnifique et morte, toute pleine du vertige des siècles effayants, regardait passer la terrible heure vivante. Hier frémissait devant Aujourd'hui, la vieille férocité constatait et suissait la nouvelle épouvante, ce qui n'était plus que la néant ouvrait des yeux d'ombre devant ce qui était la terreur, et le fantôme regardait le spectre.³⁹

Das Zitat macht deutlich, dass es Victor Hugo in *Quatrevingt-treize* nicht nur um eine Darstellung in welcher Art auch immer ‚historischer‘ Sachverhalte geht, nicht um eine wie immer geartete Anverwandlung historischen Geschehens. Es ist ihm vielmehr daran gelegen, Beispiele für die Grausamkeit beider Gesellschaftssysteme – jenes des Feudalismus (oder *ancien régime*) und jenes der Revolution – anzuführen, zu beschreiben und einander gegenüberzustellen. Die Konfrontation dient zu nichts anderem, als die Grausamkeit(en) der beiden ‚Systeme‘, des alten und des neuen, zu benennen und die Erkenntnis zu vermitteln, dass sich die beiden zwar voneinander unterscheiden, aber letztlich jeweils auf ihre Weise gewalttätig und schrecklich sind. Feudalistische Vergangenheit und revolutionäre Gegenwart sind im Hinblick auf die Gewalt gegen die Untertanen gleich.

Angesichts dessen ist es nicht verwunderlich, dass das Volk den Unterschied zwischen den Regierungsformen häufig nicht – oder nicht bewusst – wahrnimmt. Diesem Gedanken hatte Hugo schon in einer einprägsamen Szene zu Beginn des Romans Ausdruck verliehen: Als die Brigade der Revolutionstruppen Michelle Flécharde mit ihren Kindern in dem von ihnen durchsuchten Wald aufspüren und sie zur Rede stellen, und diese weder zu sagen weiß, wer ihren Mann ermordet hat, noch die Parteiungen unterscheiden

³⁸ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 344.

³⁹ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 345.

kann, die in der Vendée um die Vormacht kämpfen. Diese Dinge sind für Michelle Fléchar, die einfache Frau aus dem Volk, letztlich ohne Bedeutung.

Gewalt, so Hugos Botschaft in *Quatrevingt-treize*, ist in der Gesellschaft und in jeder Gesellschaftsform in jeweils unterschiedlicher Ausprägung eine Konstante. Und jeder kann zum Täter werden. Auch diesen Gedanken hat Hugo in eine bildstarke Szene gefasst. Im Mittelpunkt stehen diesmal die drei Kinder von Michelle Fléchar. Der entsprechende Abschnitt des dritten Buchs ist „Le massacre de Saint-Barthélemy“ überschrieben.⁴⁰ In ihm schildert Hugo, wie René-Jean, Gros-Alain und die kaum dem Säuglingsalter entwachsene Georgette, in der Bibliothek von La Tourgue spielen, in der sie gefangen gehalten werden. Hugo stellt klar heraus, dass die Burgbibliothek für Kultur und Zivilisation schlechthin steht⁴¹ und in Gefahr ist, von Menschenhand vernichtet zu werden. Hugo erinnert hier an den Angriff der Franzosen 1693 auf Heidelberg und jenen der Deutschen 1870 auf Straßburg.⁴² In beiden Städten waren bei den Militäraktionen wertvolle Bücherschätze in Flammen aufgegangen. Dieser barbarische Akt muss aber, wie Hugo anschließend zeigt, nicht von Soldaten, sondern kann auch von (vordergründig) Unschuldigen vollbracht werden. In *Quatrevingt-treize* sind es die drei unwissenden und von Hugo deutlich als unschuldig herausgearbeiteten Kinder, die sich an einem symbolträchtigen Buch vergreifen. Nach dem sie in der Bibliothek von La Tourgue umherkriechen, munter vor sich hin plappern, mit einer Kellerassel spielen, von einer durch die Bibliothek fliegenden Schwalbe und einer Biene abgelenkt werden, wenden sie sich schließlich einem wertvollen Buch zu – einer, wie Hugo schreibt, besonderen Preziose. Dieses Druckwerk über das Leben des Heiligen Bartholomäus zerreißen sie in Stücke, lassen diese durch die Luft fliegen und vollziehen zugleich einen symbolischen Akt:

Ce fut une extermination. Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'égise, les superstitions, les fanatismes, les mystères, déchirer toute une religion du haut en bas, c'est un travail pour trois geants, et même pour trois enfants; les heures s'écoulèrent dans ce labeur, mais ils en vinrent à bout; rien ne resta de Saint-Barthelemy.⁴³

Die drei Kinder zerstören in ihrem spielerischen Akt zugleich ein überkommenes Symbol für den Absolutismus, für das der Heilige Bartholomäus, Namensgeber der Bartholomäusnacht vom 12. August 1572, seit Jahrhunder-

⁴⁰ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 231–43.

⁴¹ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 212 u. 223.

⁴² Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 212.

⁴³ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 241.

ten stand. Aber es ist keine rein revolutionäre Tat. Die Handlung der Kinder ist ambivalent, denn sie steht nicht nur für den Bruch mit einer dunklen, von religiösem Fanatismus geprägten Vergangenheit, sondern ist auch selbst ein Akt der Gewalt, eine kulturzerstörerische Handlung, die in aller Klarheit vor Augen führt: Es gibt keine Unschuld in der Geschichte der Menschheit.

Doch auch diese Tat vergeht und die Szene mündet in ein Idyll, in dem die Natur wieder die Oberhand über alles gewinnt – wie immer, wenn die von Leidenschaften und Interessen beherrschten Menschen zur Ruhe kommen. Die Kinder legen sich zum Schlafen:

Ils étaient gracieusement groupé l'un sur l'autre, immobiles, demi-nus, dans des poses d'amours; ils étaient adorables et purs, à eux trois ils n'avaient pas neuf ans, ils faisaient des songes de paradis qui se reflétaient sur leurs bouches en vagues sourires, Dieu leur parlait peut-être à l'oereil, ils étaient ceux que toutes les langues humaines appellent les faibles et les bénis, ils étaient les innocents vénérables; tout faisait silence comme si le souffle de leurs douces poitrines était l'affaire de l'univers entière, les feuilles ne ruissaient pas, les herbes ne frissonnaient pas; il semblait que le vaste monde étoilé retint sa respiration pour ne point troubler ces toris humbles dormeurs angéliques, et rien n'était sublime comme l'immense respect de la nature autour de cette petitesse. Le soleil allait se coucher et touchait presque à l'horizon.⁴⁴

Doch dann bricht die Gewalt der um die Burg kämpfenden Soldaten mit einem Schlag wieder los: „Tout à coup, dans cette paix profonde, éclata un éclair qui sortit de la forêt, puis un bruit farouche.“⁴⁵

Die Gegenüberstellung von idyllischer, friedlicher Natur und der vor ihrem Hintergrund vollzogenen menschlicher Gewalt kehrt in *Quatrevingt-treize* immer wieder. Sie bestimmt auch das letzte Kapitel des Romans, dem Hugo einen in diesem Zusammenhang sprechenden Titel gegeben hat: „Cependant le soleil se lève“. In ihm wird abermals in aller poetischer Deutlichkeit auf die Natur verwiesen, die von dem menschlichen Handeln nicht tangiert wird: Trotz allem – die Sonne geht auf.⁴⁶ In dem Kapitel wird es nach Hugos rhetorischem Feuerwerken zur Gewalt der beiden Systeme plötzlich still und der Autor wechselt in ein anderes, sanfteres Register:

Ce matin-là, jamais le ciel frais du jour levant n'avait été plus charmant. Un vent tiède remuait les bruyères, les vapeurs rampaient mollement dans les

⁴⁴ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), S. 242–3.

⁴⁵ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 243.

⁴⁶ Vgl. dazu die Deutung von Sandy Petrey, *History in The Text: ‚Quatrevingt-treize‘ and the French Revolution* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1980), 25–34.

branchages, la forêt de Fougères, toute pénétré de l'aéine qui sort des sources, fumait dans l'aube comme une vaste cassolette pleine d'encens; le bleu du firmament, la blancheur des nuées, la claire transparence des eaux, la verdure, cette gamme harmonieuse, qui va de l'aigue-marine à l'émeraude, les groupes d'arbres fraternels, les nappes d'herbes, les plaines profondes, tout avait cette pureté qui est l'éternel conseil de la nature à l'homme.⁴⁷

In dieser friedlichen Landschaft, inmitten der Natur, steht die Guillotine auf der Gauvain hingerichtet wird und neben der sich sein einstiger Lehrer Cimourdain erschießt. Die Botschaft, die Hugo auf diese Weise deutlich zum Ausdruck bringt ist einfach: Alles menschliche Handeln ist oberflächlich und peripher. Vor der Natur sind alle Leidenschaften und Interessen, die die Menschen und ihr Handeln beherrschen, nichtig. Der Natur ist es gleichgültig, was sich die Menschen antun und was sie sich zur Legitimation ihres grausamen Handelns einfallen lassen. Der Mensch ist nichts vor der Natur.

4. *Quatrevingt-treize* und das kollektive Gedächtnis in Frankreich

Victor Hugo ging es mit seinem Roman *Quatrevingt-treize* nicht nur um die Deutung oder Einordnung menschlichen Handelns im Kontext der nationalen Entwicklung Frankreichs oder im Verhältnis zur Natur. Er hatte erklärtermaßen auch ein „éclairer ... des grandes choses obscures“⁴⁸ zum Ziel. Das zeigt sich beispielhaft an dem zitierten, in den Roman einleitenden Passus über die Spezifika der in der Vendée eingesetzten Bataillone.⁴⁹ Diese ersten Sätze des Romans machen zugleich deutlich, an welche Leserschaft sich Hugo richtete: Es ist ein Personenkreis, bei dem er eine Kenntnis der größeren historischen Zusammenhänge und mancher Einzelheiten voraussetzen konnte, wie etwa, wer Santerre war, wer Gohier und wer Bouchotte und was es mit den Argonnen, mit Jemmapes – heute: Jemappes – und Valmy auf sich hatte. Es ist eine Leserschaft, die die zahlreichen über das Buch verstreuten Anspielungen auf die griechische und lateinische Mythologie⁵⁰ goutieren sowie chiffrenartige Bemerkungen über historische Begebenheiten zu anderen

⁴⁷ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 345.

⁴⁸ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 353.

⁴⁹ Vgl. oben bei Anm. 34.

⁵⁰ Vgl. z.B. Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 201: „Qu'on se figure Oreste misericordieux et Pylade inclément. Qu'on se figure Arimane frère de Ormus.“; oder 223: „Les Etéocles et les Polynices sont gothiques aussi bien que grèques, et Hamlet fait dans Elsenieur ce qu'Oreste a fait dans Argos.“

Zeiten und anderen Orten⁵¹ verstehen und einordnen konnte. Es ist ein Kreis von Leserinnen und Lesern, bei denen Hugo davon ausgehen durfte, dass sie zudem an den Sentenzen und proverbialen Wendungen⁵² Gefallen finden würden, die er in großer Zahl über das Werk verteilte. Kurz: Hugo richtete sich an ein gebildetes bürgerliches, ein bildungsbürgerliches Publikum.

Wie die Rezensionen zu *Quatrevingt-treize* deutlich machen, fand das Werk, als es 1874 erschien, begeisterte Aufnahme.⁵³ Die Rezensenten überzeugte die unparteiische Haltung des Autors hinsichtlich der revolutionären Ereignisse, und sie erkannten die indirekte Stellungnahme zu dem Aufstand der Pariser Kommune im Frühjahr 1871, besonders der *sémaine sanglante*, in der die *Commune de Paris* Ende Mai des Jahres unterging.⁵⁴

Zugleich trat deutlich hervor, dass Hugo mit *Quatrevingt-treize* ein Memorialbuch geschrieben hatte, ein Werk, in dem er die Erinnerung an die Ereignisse im Paris des Jahres 1793 – gemeinhin bekannt unter der Bezeichnung *La Terreur* – und die Aufstände in der Vendée wachhalten wollte. Diesem Zweck dienen vor allem Hugos breite Ausführungen über den Konvent, in denen er – inmitten des zweiten Buchs von *Quatrevingt-treize* – nicht nur das Gebäude und den zentralen Saal des Versammlungshauses bis ins Detail beschrieb, sondern auch Redebeiträge berühmter Mitglieder zitierte und litaneiartig aneinanderreihete.⁵⁵ Es ist ein ausgedehnter Passus, der aufgrund des gewählten Berichtsmodus überhaupt nur einem vorgebildeten – und damit letztlich bildungsbürgerlichen – Publikum zugänglich war.

Die Ereignisse in der Vendée hat Hugo im Vergleich dazu sehr viel anschaulicher und greifbarer wiedergegeben. Das erste Buch von *Quatrevingt-treize* über die Fährnisse des Marquis de Lantenac hat Züge eines Abenteuer-

⁵¹ Vgl. z.B. Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 221: „Un Lycurgue qui n'est pas expliqué semble un Tibère.“; oder 272: „Pour trouver quelque chose de pareil, il faudrait remonter aux grands duels d'Eschyle ou aux antiques tueries féodales...“

⁵² Vgl. z.B. Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 238: „Quand on ne découvre pas l'Amérique, on découvre une petite carrette. C'est toujours cela.“; oder 241: „Comme toutes les gloires, cela fit un grand bruit et un nuage de poussière.“; oder 281: „Toucher à la victoire, c'est une ivresse.“

⁵³ Vgl. die Zusammenstellung in Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 475–85.

⁵⁴ Dazu z.B. Gérard Delfau, „De la Terreur à la Commune: Jules Vallès, lecteur de ‚Quatrevingt-treize‘“, *Les écrivains français devant la guerre de 1870 et devant la Commune. Colloque 7 Novembre 1970* (Paris: Armand Colin, 1972), 187–52; Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition. Marx / Hugo / Balzac* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1977).

⁵⁵ Hugo, *Quatrevingt-treize* (1924), 129–47.

romans und das dritte Buch ist – wie gezeigt wurde – um eine Familien- und Burglegende herum erzählt. Auf diese Weise konnte sich Hugo in die seinerzeit bereits sehr vitale Erinnerungskultur in der Vendée einschreiben. Mit der Kombination aus Historie und Legende gelang es ihm, ein fiktives Erinnerungsbild zu schaffen, das die *Memoria* an die Aufstände in der Vendée lebendig hielt. Er durfte seinerzeit darauf zählen, dass das von ihm adressierte Bildungsbürgertum als Teil der traditionellen – bürgerlichen – Trägerschicht des kollektiven kulturellen Gedächtnisses und damit der (französischen) Erinnerungskultur in seinem Sinne agierte: dass es also die von ihm in *Quatre-vingt-treize* bedeutungsschwer und symbolträchtig gezeichneten Bilder in die Zukunft trug und so das Andenken an die Aufstände in der Vendée bewahrte.

Victor Hugo lebte in einer Zeit, in der es nach Pierre Nora, dem Propagator der *Lieux de mémoire*,⁵⁶ noch möglich war, durch den Appell an das nationale Gedächtnis kollektive Identität zu schaffen⁵⁷ und so auch – auf regionaler Ebene – eine Identität der Vendée auszubilden. Wie Jean-Clement Martin gezeigt hat, konnte die Vendée auf diese Weise zur Region der Gegenrevolution und vielleicht zu der „région-mémoire“ schlechthin werden⁵⁸ – und das trotz ihrer großen wirtschaftlichen Heterogenität und ihrer politischen und administrativen Vielschichtigkeit.

Die aus der privaten Erinnerung an die Opfer der Vendée-Aufstände entstandene Memorialkultur war schließlich derart mächtig, dass sogar Orte, die ursprünglich auf Seiten der Revolution gestanden hatten, wie zum Beispiel Fontenay-le-Comte, sich als konterrevolutionär gaben und – wie bei Victor Hugo – auch ein Teil der bretonischen Wälder der royalistischen Vendée zugeschlagen wurde.⁵⁹ Die Erinnerung an diese Tradition wurde von Objekten, Bildern, Erzählungen sowie wissenschaftlichen und literarischen Veröffentlichungen am Leben erhalten und weiter ausgebaut.⁶⁰ Und die politische Lage trug das ihre dazu bei, dass die royalistische Tradition in der Vendée wach gehalten wurde, etwa, als die Duchesse de Berry ihren Sohn zum Kö-

⁵⁶ *Les Lieux de Mémoire*, hrsg. v. Pierre Nora, 3 Bde (Paris: Gallimard, 1997).

⁵⁷ Pierre Nora, „Entre Mémoire et Histoire: la problématique des lieux“, *Les Lieux*, Bd. 1, 23–43, hier: 27.

⁵⁸ Jean-Clement Martin, „La Vendée, région-mémoire“, *Les Lieux de Mémoire*, hrsg. v. Pierre Nora, Bd. 1 (Paris: Gallimard, 1997), 519–54, hier: 519. Von Martin liegen zahlreiche Studien zur Vendée und ihrer Geschichte vor, z.B. *Une guerre interminable, la Vendée deux cents ans après* (Nantes: Reflets du Passé, 1985).

⁵⁹ Martin, „La Vendée région mémoire“, 520.

⁶⁰ Martin, „La Vendée région mémoire“, 522.

nig von Frankreich erhoben sehen wollte.⁶¹ Wie Jean-Clement Martin betont: „Ces cinquante années de guerres, même si l’ampleur des combats varie, ont forgé des attitudes, des traditions, ont figé des images.“⁶²

Angesichts dessen hat Victor Hugo mit seinem Roman *Quatrevingt-treize* einen vergleichsweise kleinen Beitrag zur Erinnerung an die Aufstände in der Vendée und für das kollektive Gedächtnis Frankreichs geleistet. Mit Blick auf seine Kommentarfunktion zu den Ereignissen von 1871 kann für Hugos Roman – leicht abgewandelt und um einige Aspekte ergänzt – das gelten, was Jean-Clement Martin in *La Vendée de la Mémoire* zu den literarischen Werken über die Vendée und ihre Geschichte festgehalten hat:⁶³ dass die berühmte Region nicht viel mehr als ein Vorwand für eine Erzählung und eine anthropologische Botschaft ist, dass sie als ein allgemeiner Begriff, ein Symbol fungiert und dass es Hugo beim Schreiben letztlich weniger um die genaue Wiedergabe der Ereignisse ging, als um deren Bedeutung für die Geschichte Frankreichs und letztlich der Menschheit.

⁶¹ Martin, „La Vendée région mémoire“, 523.

⁶² Martin, „La Vendée région mémoire“, S. 525.

⁶³ Jean-Clement Martin, *La Vendée de la mémoire*, (Paris: Edition du Seuil, 1989), 122.

Raconter la Révolution après la Commune

Hugo et Sand

Aude Déruelle (Orléans)

RÉSUMÉ : Tout au long du XIX^e siècle, la Révolution française a fortement nourri l'imaginaire romanesque. Le passé changeant avec le présent (Guizot), le regard sur les événements révolutionnaires se modifie au fil des nombreux heurts politiques. On s'intéressera ici à deux romans de la Révolution, *Nanon* de George Sand (1872) et *Quatre-vingt-treize* (1874) de Hugo, pour voir la manière dont leurs auteurs, qui ont toujours été proches de la cause populaire, notamment en 1848, tentent de répondre à ces interrogations. *Nanon* raconte l'ascension sociale d'une jeune paysanne limousine après 1789 ; *Quatre-vingt-treize* reprend la tradition du récit chouan en plongeant le lecteur dans les débuts de la politique de la Terreur. On verra dans quelle mesure ces romans historiques sont également des romans *politiques*, qui s'inscrivent dans les enjeux de leur temps, en les mettant en regard des analyses proprement historiennes (Taine et ses *Origines de la France contemporaine*).

MOTS CLÉS : Chouans ; Commune ; George Sand ; Révolution française ; Victor Hugo

Tout au long du XIX^e siècle, la Révolution française a fortement nourri l'imaginaire romanesque,¹ du récit élégiaque de l'émigration chez Sénac de Meilhan à la noire ironie d'Anatole France, en passant par *Les Chouans* de Balzac, la saga de Dumas, ou les sombres romans normands de Barbey d'Aurevilly. Au sein de ces représentations des événements révolutionnaires, les partis idéologiques et les pensées politiques se cristallisent lors des soubresauts qui agitent ce siècle tout à la fois révolutionné et en révolution. 1848 renouvelle ainsi l'intérêt porté aux conséquences de 1789, la Seconde République se plaçant dans la continuité de la première. En témoignent, outre les *Souvenirs* de Tocqueville, qui lit le présent républicain à l'aune du passé révolutionnaire, certains cycles romanesques : *Les Mémoires d'un médecin* (*Ange Pitou*, *La Comtesse de Charny*) de Dumas, racontant par le menu les événements jusqu'en 1794, *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue, immense fresque républicaine qui considère

¹ Voir *Les Romans de la Révolution (1790–1912)*, éd. par Aude Déruelle et Jean-Marie Roulin (Paris : Armand Colin, 2014).

1848 comme l'aboutissement des luttes sociales, et ce depuis la Gaule antique. Avec la chute du Second Empire, l'histoire se politise derechef, engendrant une relecture renouvelée du passé révolutionnaire. Mais à la problématique républicaine s'ajoute la question du mouvement populaire, la III^e République émergeant au milieu des événements de la Commune, dont voici, pour plus de clarté, en quelques mots la chronologie.

Le 18 juillet 1870, la France déclare la guerre à la Prusse. La défaite de Sedan (1^{er} septembre 1870) entraîne la capitulation, la déchéance de Napoléon III et la proclamation de la République. Le siège de Paris par les Prussiens commence. Un armistice de 21 jours est signé le 20 janvier 1871. Des élections qui doivent décider de la poursuite ou non de la guerre portent à l'Assemblée un certain nombre de pacifistes (entre autres royalistes). L'Assemblée, réunie à Bordeaux (la ville de Paris est toujours assiégée), place à la tête du gouvernement exécutif Adolphe Thiers. Un armistice définitif est alors signé avec la Prusse et l'Assemblée quitte Bordeaux, mais ne regagne pas Paris : elle décide de siéger à Versailles. On est en République, mais c'est une République qui doute d'elle-même (ne faudrait-il pas plutôt revenir à une monarchie ?). Les habitants de Paris, eux, souhaitent poursuivre la guerre, et ne voient pas d'un bon œil ce gouvernement. Ils déclenchent le 18 mars 1871, suite à une intrusion des troupes versaillaises, une insurrection qui aboutit à l'instauration d'une Commune. Celle-ci s'inspire fortement de l'expérience révolutionnaire du siècle précédent : on adopte, comme mesure symbolique, le calendrier républicain. La Commune de 1871 renoue de fait avec la Commune des années révolutionnaires, assemblée soutenue par le peuple parisien et aux exigences de laquelle l'Assemblée nationale devait parfois se plier. Assiégé par les Versaillais, Paris s'inspire de certaines pratiques de la Terreur, avec entre autres l'arrestation de religieux, et la mise à mort de l'archevêque de Paris. Entre le 22 et le 28 mai 1871, la « semaine sanglante » scelle l'écrasement de la Commune par les troupes versaillaises. S'ensuit une série de condamnations menés par des conseils de guerre chargés dès l'été 1871 de juger les communards.²

Les événements de la Commune posent ainsi la question de la violence, et à travers elle, celle de la légitimité de l'action du peuple, de la démocratie, de la possibilité d'une république. On s'intéressera ici à deux œuvres, *Nanon* de George Sand (1872) et *Quatrevingt-treize* (1874) de Victor Hugo, pour voir la

² Sur la Commune, voir les travaux de Jacques Rougerie, et notamment *La Commune et les Communards* (Paris : Gallimard, 2018). Sur ses représentations, voir, de Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans image ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)* (Seyssel : Champ Vallon, 2004).

manière dont ces auteurs, qui ont tous deux toujours été proches de la cause populaire, tentent de répondre à cette question. Il s'agira de voir dans quelle mesure ces deux romans historiques sont également des romans politiques, qui s'inscrivent dans les enjeux de leur temps.

L'attitude de Sand et de Hugo face à la Commune

Mais avant tout, il convient de voir l'attitude de ces deux romanciers face à la Commune.

Sand, dans les années 1840, s'intéresse aux idées sociales, elle est proche de Pierre Leroux et des idéaux du socialisme républicain. Elle accompagne la révolution de 1848, puis, profondément abattue par l'écrasement de la révolte des ouvriers en juin, se retire du mouvement. L'évolution politique de l'auteur est patente une vingtaine d'années plus tard.³ En 1871, les textes de Sand suivent les événements politiques quasiment au jour le jour. *Le Journal d'un voyageur pendant la guerre* est écrit entre le 15 septembre et le 10 février 1871 et immédiatement publié dans la *Revue des Deux Mondes*. Dès le 1^{er} mai, toujours dans la *Revue des Deux Mondes*, *Francia* prend la relève, jusqu'au 1^{er} juin, en trois livraisons. La rédaction avait commencé à Nohant en janvier. C'est un roman patriotique, comme son titre l'indique, et qui de façon transparente évoque l'invasion de la France en racontant le Paris occupé de 1814. Les lettres de George Sand la montrent extrêmement dure envers la Commune, qui met en danger la République naissante, fort fragile. A Flaubert, le 28 avril, elle parle de « l'ignoble expérience que Paris essaie ou subit ».⁴ Le 25 mai 1871, soit après la Semaine sanglante, elle écrit à Charles Poncy : « La voilà vaincue, cette chimérique insurrection ».⁵ Puis, à Flaubert à nouveau, le 14 juin 1871 : « Ah ! mon ami, quelles années nous passons là. C'est à n'en pas revenir, car l'espérance s'en va avec le reste. Quel sera le contrecoup de cette infâme Commune ? ».⁶ « infâme Commune », « ignoble expérience » : les adjectifs témoignent d'une condamnation sans appel.

³ Sur l'évolution politique de Sand, voir Bernard Hamon, *George Sand et la politique* (Paris : L'Harmattan, 2001), et notamment le dernier chapitre consacré à la Commune (441–70).

⁴ George Sand, *Correspondance*, éd. par Georges Lubin, t. XXII (Paris : Classiques Garnier, 2013), 330. Notons également cette phrase de son *Agenda* au 23 avril 1871 : « c'est une émeute de fous et d'imbécilles mêlés de bandits », cité par Bernard Hamon, *George Sand et la politique*, 447.

⁵ Hamon, *George Sand et la politique*, 390.

⁶ Hamon, *George Sand et la politique*, 419.

L'attitude de Hugo est bien plus mesurée.⁷ Elu député de Paris lors des élections de février 1871, il démissionne un mois plus tard, lorsque le gouvernement de Thiers opte pour la paix. Il ne soutient pas directement la Commune lors des événements, car il juge qu'elle n'intervient pas au bon moment. Le 18 avril, de Bruxelles, il confie à Meurice et à Vacquerie : « La Commune, chose admirable, a été stupidement compromise par cinq ou six meneurs déplorable ». ⁸ Il développe sa pensée dans une autre lettre écrite aux mêmes correspondants : « comme vous je suis pour la Commune dans le principe, et contre la Commune dans l'application », et il ajoute : « la Commune est une bonne chose mal faite ». ⁹ Il dénonce le décret des otages (qui a conduit à leur exécution). En revanche, la Semaine sanglante l'ayant horrifié, il prend la défense des communards après la victoire versaillaise : il leur offre, à Bruxelles (où il s'était rendu pour régler la succession de son fils), l'asile de sa maison, ce qui conduira à son expulsion du territoire belge (il se réfugie alors au Luxembourg). En janvier 1872, il demande encore l'amnistie des déportés au gouvernement. Tout comme Sand, il accompagne les événements de réflexions (discours, articles, lettres), qu'il recueillera dans *Actes et Paroles. III. Depuis l'exil* (1876), ainsi que d'écrits poétiques qui donneront lieu au recueil *L'Année terrible* (1872).

Nanon

Nanon est un livre profondément ancré dans l'actualité politique de l'écriture, celle de ce double traumatisme de la guerre de 1870 et de la Commune de 1871. Sand a commencé la rédaction de *Nanon* dans l'immédiateté de ces événements, entre juin ou juillet 1871 et l'a achevée le 29 novembre : « J'ai fini *Nanon*, je vais le relire », ¹⁰ écrit-elle ce jour-là à Charles-Edmond. Le roman paraît l'année suivante, en 1872, d'abord en feuilleton puis en volume.

Nanon raconte l'histoire d'une jeune paysanne du Limousin née en 1775, âgée donc de 14 ans en 1789, qui, à force de volonté (elle apprend à lire, à compter, passionnée par les cartes, elle s'intéresse à la géographie, qu'elle met en pratique en parcourant sans relâche sa contrée) et grâce aux événements

⁷ Sur le sujet, voir l'article en ligne de Franck Laurent, « Victor Hugo, *Le Rappel* et la Commune » de 2004, (<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/DOC/04-03-13Laurent.pdf>), consulté le 17 mai 2019.

⁸ Victor Hugo, « Lettre à Paul Meurice et à Auguste Vacquerie » du 18 avril 1871, dans *Œuvres complètes*, éd. par Jean Massin, t. XV-XVI/2 (Paris : Club français du livre, 1970), 473.

⁹ Cette longue lettre datée du 28 avril 1871 à Meurice et Vacquerie date en réalité de l'été 1871. Elle est reprise dans *Le Rappel* du 6 mars 1872 puis dans *Actes et paroles. III. Depuis l'exil*, *Œuvres complètes*, « Bouquins », volume « Politique », (Paris : Robert Laffont 1985, 787 et 792.

¹⁰ George Sand, *Correspondance*, t. XXII, 641.

révolutionnaires, se crée une situation sociale dans son pays. Elle parvient ainsi à mettre en valeur une terre laissée à l'abandon par une confrérie monastique, au profit d'un bourgeois, M. Costejoux, qui l'a achetée lors de la mise en vente des biens du clergé. Avec cela une intrigue amoureuse se noue entre Nanon et Emilien de Franqueville, un jeune noble délaissé par sa famille (c'est un cadet), destiné à une carrière ecclésiastique, projet contrarié par les événements. A la toute fin, Nanon épouse Emilien, qui a servi sa patrie dans les armées républicaines, et en revient mutilé, un bras en moins. Suite aux événements révolutionnaires, il est devenu l'aîné de la famille. Voilà donc la petite paysanne, la petite Nanon, qui devient, à la fin du roman, marquise de Franqueville.

Suivant en cela toute une tradition idéologique (qui inspira entre autres les doctrinaires), Sand distingue clairement deux révolutions – tradition que de nombreux historiens du XIX^e siècle ont battu en brèche, en faisant de la Révolution un bloc, un tout à comprendre dans son ensemble.

Il y a d'abord la Révolution de 1789. L'écho de la prise de la Bastille parvient au fond de la province reculée, puis, c'est l'été de la Grande Peur. A ces événements succède l'abolition du servage. Les paysans du Limousin, qui dépendaient des moines, se voient ainsi affranchis du système féodal qui pesait encore sur eux : plus de corvées, plus de redevances, plus de dîmes. Le travail de la terre doit s'effectuer moyennant rémunération. Les biens du clergé sont mis en vente, mais personne n'ose encore les acheter. C'est alors qu'intervient la fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, sur laquelle Sand s'étend longuement. Emilien dresse un autel champêtre, surmonté d'une croix en épis de blé, recouvert de gazon, décoré des fruits de la terre, et au bas duquel se trouvent des instruments aratoires de toutes sortes : faux, bêche, pioche, râteau. Voici l'effet de cette cérémonie sur les paysans : « Aussitôt un seul *Ah !*..., parti de toutes les bouches, fut comme la respiration d'une grande fatigue après tant d'années d'esclavage. On se sentait par avance maître de ces épis, de ces fruits, de ces animaux, de tous ces produits de la terre qui allaient devenir possibles à acquérir ».¹¹ Les paysans vont ainsi finir par se porter acquéreurs des biens du clergé. Et Nanon de conclure : « c'était le plus beau jour de la révolution dans toute la France. Tout allait s'embrouiller et se gâter » (NAN, 89).

C'est alors qu'intervient la seconde révolution, celle de 1792–1793, prise des Tuileries, procès du Roi, Terreur. Révolution incomprise en Limousin : « Nous ne pouvions nous imaginer dans notre oasis de Valcreux, les causes profondes qui conduisaient à des crimes violents notre belle révolution de

¹¹ George Sand, *Nanon*, éd. par Nicole Salvy, Arles : Actes Sud, 2005, 78.

89 » (NAN, 128). Le paysan est ballotté par une histoire qu'il ne maîtrise pas, qui n'est pas la sienne :

(...) deux orages nous menaçaient, la haine des nobles et des prêtres contre la Révolution, la haine des révolutionnaires contre les prêtres et les nobles ; les passions tendaient à remplacer les convictions. Notre pauvre France agricole allait être écrasée entre ces deux avalanches, sans presque savoir pourquoi et sans pouvoir prendre parti dans sa conscience pour les uns ni pour les autres (NAN, 130).

La « belle révolution de 89 » des campagnes est ainsi gâchée par l'activité révolutionnaire des Parisiens :

(...) ce mois d'août fut terrible à Paris, et, le mois suivant, nous en connûmes toutes les conséquences, les fureurs de la Commune de Paris, le roi mis au Temple, le décret d'expropriation des émigrés de leurs biens, celui d'exil pour les prêtres non assermentés, les ordres de visites domiciliaires pour rechercher les armes et arrêter les suspects, etc.

De ce côté-là, nous autres paysans, nous n'avions rien à craindre ; nous avions fait notre révolution en 89 (NAN, 131).

L'expression « Commune de Paris » renvoie certes à la Commune de 1793 mais également, pour les lecteurs contemporains de Sand, à l'expérience politique de 1871. Pour Sand, la province peut donner des leçons de vraie révolution à la capitale. La romancière déploie ainsi spatialement la coupure idéologique entre les deux Révolutions de 89 et 93 : si 1793 est la révolution parisienne, 1789 est la révolution provinciale, ou plutôt paysanne (« nous autres paysans », dit Nanon), car les villes de province (Limoges, Châteauroux), recèlent des Robespierre au petit pied qui cherchent à rivaliser avec les fureurs révolutionnaires de la capitale.

Que faire alors lorsque la Révolution parisienne s'immisce en province, lorsque la Terreur arrive en terre limousine ? La seule solution est la fuite, en une province plus reculée encore, une province de la province, si l'on peut dire : ce sera le Berry, dont on sait combien il est cher au cœur de George Sand. Nanon, avec Émilien et son valet Dumont, s'établissent dans une petite cabane, perdue au plus profond d'une forêt solitaire : « C'était une oasis de granit et de verdure, un labyrinthe où tout était refuge et mystère » (NAN, 202). On remarque la reprise du terme d'« oasis » : Nanon va d'une oasis (son pays, Valcreux) à une oasis plus isolée encore. La suite du récit s'apparente de fait à une utopie. Les personnages font l'expérience, pour ainsi dire, d'une émigration intérieure : « Comment, me disait Émilien, toute la France persécutée ne vient-elle pas se cacher dans de pareils endroits ? » (NAN, 203).

Mais une émigration pour ceux qui aiment leur patrie, et ne chercheraient aucunement à prendre les armes contre elle. En pleine Terreur, alors que la France est en proie aux convulsions de luttes politiques sanglantes, Nanon et ses compagnons se livrent aux joies simples d'une vie bucolique, ils ramassent des châtaignes, boivent du lait de chèvre, dont ils font aussi du fromage... Le récit revêt les formes d'une robinsonnade : « Nous avons lu *Robinson* ensemble avec délices. Nous nous étions rêvé, nous aussi, une île à nous deux. Nous avons quelque chose d'analogue, mais les sauvages étaient plus près ! » (NAN, 209). Les « sauvages », ce ne sont donc pas Nanon et ses compagnons, qui vivent dans une cabane au plus profond des bois, mais bel et bien les révolutionnaires partisans de la Terreur. Tout en se réclamant de 1789, Sand reprend ainsi certains *topoi* du discours contre-révolutionnaire qui assimile les révolutionnaires à des barbares intérieurs, barbares venus des profondeurs du peuple, et non peuples éloignés des steppes orientales.

Cette oasis, ce lieu sans lieu, est à peine touchée par les vagues de la tempête révolutionnaire. Tout au plus y apprend-on, un jour, la mort de la reine : « J'ai été aux forges de Crozon l'autre semaine ; ils disent qu'on a fait périr la reine et beaucoup d'autres » (NAN, 218). Ce dont s'affligent les honnêtes gens que sont Nanon et Emilien, avant de conclure, pragmatiquement, que ce sont plus ou moins les risques du métier. Ce lieu hors de l'espace est donc aussi hors du temps, ou plutôt, les personnages ont, en se cachant au fond des bois, rejoint un temps quasi mythique : « Eh bien Nanette, sais-tu où nous sommes ? nous sommes dans la Gaule celtique. Rien n'y est changé, nous le voyons telle qu'elle était, il n'y manque que les druides » (NAN, 232). Tout comme à Paris s'oppose la campagne, à la fureur révolutionnaire, au temps frénétique de l'histoire, s'oppose le temps de la légende. « L'île aux fées », aux fées, refuge légendaire, accueille ceux qui fuient une histoire devenue folle.

Aussi le roman ne cesse-t-il de durcir une opposition entre le peuple parisien, le peuple des villes, et le peuple des campagnes :

Danton avait ajouté : *Que toutes les affaires soient interrompues !* – Danton pouvait dire cela aux Parisiens. Les indigents y étaient nourris aux frais de la ville, on les payait même pour former un auditoire aux assemblées de sections. Mais le paysan ! pour lui, les affaires interrompues, c'était la terre à l'abandon, le bétail mort et les enfants sans pain ! Voilà ce que les gens des villes ne se disaient pas, et ils s'étonnaient naïvement que le peuple des campagnes fût irrité ou découragé (NAN, 198).

On comprend mieux ce que ce texte de 1872 doit au traumatisme de la Commune. Sand ne tourne pas entièrement le dos à ses convictions politiques :

il ne s'agit pas pour elle d'accabler la cause populaire. Mais dans le peuple, Sand entend séparer le bon grain de l'ivraie. Le récit déploie ainsi une charge contre le faux peuple, le peuple parisien, le peuple ouvrier, le peuple des villes, qui accapare pour ainsi dire l'image, le symbole du peuple, et fait oublier le vrai peuple, qui, lui, est le peuple des campagnes, le peuple paysan. Le passage le plus significatif de cette antithèse est un discours de l'héroïne, adressé au bourgeois Costejoux, qui a eu le malheur de se faire jacobin :

(...) c'est le peuple de Paris et des grandes villes qui vous pousse et vous mène, parce que vous demeurez dans les villes, vous autres gens d'esprit et de savoir. Vous croyez connaître le paysan quand vous connaissez l'ouvrier des faubourgs et des banlieues et, dans le nombre de ces ouvrier moitié paysans, moitié artisans, vous ne faites attention qu'à ceux qui crient et remuent (...) vous croyez connaître le peuple parce que vous vous jetez résolument au beau milieu de ce qu'il a de plus mauvais et de plus terrible, et vous n'en connaissez que la lie, et vous croyez que le peuple tout entier est féroce et affamé de vengeance (275).

Le malheur de la Révolution est que les révolutionnaires soient demeurés sous l'emprise des villes. Ainsi la fin du récit célèbre-t-elle la chute des jacobins, comme Sand, dans ses lettres, se réjouissait de l'écrasement de la Commune :

Les événements de Paris, les émeutes du 1^{er} avril et du 20 mai eurent chez nous le retentissement tardif accoutumé. On arriva jusqu'en juin sans comprendre ce que signifiaient ces luttes si graves. Enfin l'on comprit que c'en était fait du jacobinisme et du pouvoir du peuple parisien. Les paysans s'en réjouirent et personne chez nous ne plaignit les déportés (NAN, 316).

Chute du « pouvoir du peuple parisien », enfin. La mention des « déportés » s'inscrit dans l'actualité politique la plus immédiate, avec les nombreuses déportations qui suivirent l'écrasement de la Commune. La Révolution est ainsi relue, ressaisie à la lumière des événements politiques récents. Cette vision anti-communarde des événements révolutionnaires doit également se comprendre dans les balbutiements de la III^e République. Pour Sand, celle-ci ne doit pas s'inscrire dans l'héritage de 1793. Il convient en revanche de consolider les acquis de 1789.

La toute fin du roman voit se dessiner une fable de l'unité nationale, avec le mariage de la paysanne et du noble. Il s'agit là d'une « alliance naturelle ». Le bourgeois est exclu de cette union sacrée, ce qui est explicitement mentionné par Emilien : « C'est (...) une alliance plus facile, je dirais presque naturelle, que l'union de la noblesse avec la bourgeoisie. Ces deux classes se haïssent

trop » (NAN, 328). Le bourgeois, c'est, étymologiquement, celui qui habite la ville, lieu de cataclysmes historiques, et source de corruption du peuple.¹²

Quatrevingt-treize

Victor Hugo avait dès 1862 le désir d'écrire un roman sur la Révolution, désir qui se précipite avec les événements de la Commune. Il se met à l'écriture de *Quatrevingt-treize*¹³ un an et demi après Sand, en novembre 1872, soit peu après la parution de *Nanon*. On peut supposer qu'il a reçu le roman de Sand, puisqu'ils étaient en excellents rapports, mais rien ne vient attester une quelconque lecture de l'ouvrage (cela dit, Hugo est toujours fort discret sur les textes qui ont pu l'influencer). Bref, chez Hugo également, le projet romanesque est né des réflexions de l'auteur sur la Commune : « la pensée fait mouvement de l'année terrible à l'été 93, c'est-à-dire d'une question à une question, d'un moment obscur de l'histoire (Que nous arrive-t-il ?) un autre moment obscur de l'histoire (Que nous est-il arrivé ?), l'obscurité de ce moment premier n'étant pensable à son tour que dans son rapport au moment second et sous la formule d'une fiction ».¹⁴

Dans ce roman aussi, l'opposition entre Paris et la province est déterminante. Le roman est composé de trois parties, et la partie centrale s'appelle « A Paris ». La première et la dernière se déroulent au fond de la Bretagne. Mais, contrairement à Sand, l'auteur ne fait pas de réquisitoire contre la capitale, ni ne vante les charmes de la vie bucolique et le bon sens du vrai peuple paysan. Le portrait du paysan breton en témoigne :

Si l'on veut comprendre la Vendée, qu'on se figure cet antagonisme ; d'un côté la révolution française, de l'autre le paysan breton. En face de ces événements incomparables, menace immense de tous les bienfaits à la fois, accès de colère de la civilisation, excès du progrès furieux, amélioration démesurée et inintelligible, qu'on place ce sauvage grave et singulier, cet homme à l'œil clair et aux longs cheveux, vivant de lait et de châtaignes, borné à son toit de chaume, à sa haie et à son fossé, distinguant chaque hameau du voisinage au son de la cloche, ne se servant de l'eau que pour boire, ayant sur le dos une veste de cuir avec des arabesques de soie, inculte et brodé, tatouant ses habits comme ses

¹² Pour une analyse de *Nanon*, voir par exemple Hamon, *George Sand et la politique*, 457–61, pour qui le roman est avant tout une condamnation de la violence.

¹³ Sur *Quatrevingt-treize*, voir entre autres Guy Rosa, « *Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2–3 (1975), 329–43 et Pierre Campion, « Raisons de la littérature. *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo », *Romantisme* 124 (2004), 103–14.

¹⁴ Campion, « Raisons de la littérature », 105.

ancêtres les Celtes avaient tatoué leurs visages, respectant son maître dans son bourreau, parlant une langue morte, ce qui est faire habiter une tombe à sa pensée, piquant ses bœufs, aiguisant sa faux, sarclant son blé noir, pétrissant sa galette de sarrasin, vénérant sa charrue d'abord, sa grand'mère ensuite, croyant à la sainte Vierge et à la Dame blanche, dévot à l'autel et aussi à la haute pierre mystérieuse debout au milieu de la lande, laboureur dans la plaine, pêcheur sur les côtes, braconnier dans le hallier, aimant ses rois, ses seigneurs, ses prêtres, ses poux ; pensif, immobile souvent des heures entières sur la grande grève déserte, sombre écouteur de la mer.

Et qu'on se demande si cet aveugle pouvait accepter cette clarté.¹⁵

Le terme de « sauvage », cette fois, ne caractérise pas les révolutionnaires, mais le paysan breton. Malgré la dernière notation fort poétique qui fait du paysan breton une sorte d'idole mystérieuse, on conviendra volontiers que ce portrait peu flatteur ne fait guère l'éloge de la vie champêtre face à la corruption de la capitale, alors même que l'on retrouve le lait et les châtaignes sandiens. La vision hugolienne du paysan royaliste en fait un être dépourvu de lumières, qui s'engage dans une lutte dont il ne comprend pas les enjeux. Comme le dit un grenadier républicain dès le premier chapitre :

C'est que c'est tout de même un véritable massacre pour l'entendement d'un honnête homme (...) que de voir des iroquois de la Chine (les sauvages que sont les bretons) qui ont eu leur beau-père estropié par le seigneur, leur grand-père galérien par le curé et leur père pendu par le roi, et qui se battent, nom d'un petit bonhomme ! et qui se fichent en révolte et qui se font écrabouiller pour le seigneur, le curé et le roi ! (QUA, 41).

De l'autre côté, côté parisien donc, si Hugo ne se fait pas faute d'évoquer l'extrémisme de la Commune de Paris, et plus encore du club de l'Évêché, il fait de la capitale le lieu par excellence de la démocratie républicaine, en s'attachant à peindre de manière détaillée la Convention, qu'il qualifie de « grande cime », de « sommet », où se réunissent les représentants du peuple. C'est d'ailleurs en cela qu'elle est grande : « La Convention est le premier avatar du peuple » (QUA, 193). Dans ce vaste éloge de l'assemblée parisienne, qui donne lieu à un livre entier, il y a sans aucun doute un écho des luttes politiques présentes. Hugo a condamné sévèrement le choix de l'Assemblée nationale de siéger à Versailles – cette ville, lieu symbolique de la monarchie absolue, ne saurait être le foyer d'une démocratie républicaine (la question est toujours d'actualité en 1874 puisque les Chambres ne rejoindront la capitale qu'en 1879). Pour autant, on ne saurait dire que Victor Hugo donne

¹⁵ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, éd. par Yves Gohin (Paris : Gallimard, 1979), 233.

une lecture idéologique à l'opposé de celle de Sand, et qu'il défend la cause parisienne, la politique de la Terreur – tout comme il a pris la défense des communards – face à une population paysanne arriérée, qui n'a pas connu les Lumières. L'opposition Paris/Vendée est d'ailleurs chez lui surtout d'ordre poétique : elle structure le roman et donne lieu à un traitement poétique différent de l'histoire.

Surtout, l'éventail idéologique dans le roman hugolien est plus large que dans *Nanon : Quatrevingt-treize* dresse un vaste tableau qui va des extrémistes de la Terreur aux royalistes les plus durs, représentés dans la fiction par l'oncle de Gauvain, Lantenac. Chez Sand, le paysan royaliste est étrangement absent de la fiction : le grand-oncle de Nanon, soucieux de respecter l'ordre de l'Ancien Régime, meurt opportunément le lendemain du décret qui le rend libre en abolissant son servage. Peut alors s'instaurer dans le roman le manichéisme que l'on a vu, Paris vs province, ville vs campagne, 1793 vs 1789. En élargissant le champ politique, forcément, Hugo le complexifie. Au clivage entre royalistes et républicains vient ainsi s'ajouter celui entre révolutionnaires partisans de la Terreur (représentés dans la fiction par Cirmourdain) et révolutionnaires prônant la clémence (c'est Gauvain). Mais cet antagonisme au sein du camp révolutionnaire ne recoupe aucunement l'opposition sandienne que l'on a étudiée. Et ce pour au moins deux raisons.

En premier lieu, Hugo met cette opposition en débat, à travers la fiction romanesque. Plus précisément, il ne condamne pas un camp révolutionnaire pour faire l'éloge de l'autre. C'est ce qu'indique le titre du chapitre « Les deux pôles du vrai », chapitre où Cirmourdain et Gauvain ont une longue discussion sur 1793. Les « deux pôles du vrai », donc : Gauvain et Cirmourdain ont tous deux raison à leur manière. Gauvain rêve une république généreuse, mais Cirmourdain répond aux nécessités du moment : il combat les menées contre-révolutionnaires des royalistes. Ce n'est pas le vrai contre le faux, antithèse que l'on voit développée chez Sand. La république est un tout qui peut accueillir en son sein des oppositions (selon l'image qui apparaît plusieurs fois, Gauvain et Cirmourdain sont deux âmes, blanche et noire, qui habitent le même corps), et il ne faut aucunement scinder le camp républicain. A la fin du roman, dans la scène du cachot, à la veille de son exécution, si Gauvain développe des thèses qui semblent supérieures à celles de Cirmourdain, il ne condamne pas pour autant son adversaire. Cirmourdain lui demande : « Tu absous donc le moment présent ? — Oui. — Pourquoi ? — Parce que c'est une tempête. La civilisation avait une peste, ce grand vent l'en délivre (...) Devant l'horreur du miasme, je comprends la fureur du souffle » » (QUA, 471). C'est

là le sentiment de l'auteur qui transparait : les horreurs de la Terreur sont celles de la monarchie. En face de la Tourgue, bâtiment médiéval, se dresse la guillotine, seule capable de solder les maux de la féodalité. Bien plus, pour Gauvain, le moment de la Terreur ne se réduit pas à la violence institutionnalisée : « L'œuvre visible est farouche, l'œuvre invisible est sublime (...). Sous un échafaudage de barbarie se construit un temple de la civilisation » (QUA, 466). *Barbarie*, certes, mais celle-ci n'est que la surface émergée de l'iceberg révolutionnaire.

Un deuxième point, essentiel, achève de créer une distinction entre Hugo et Sand. L'antagonisme, dans *Quatrevingt-treize*, entre les deux camps républicains, entre Gauvain et Cimourdain, n'est aucunement superposable à l'opposition entre les révolutions de 1789 et de 1793 que l'on trouve chez Sand. Chez Hugo, si Cimourdain représente la Terreur, ce qui est très clair lors du portrait du personnage, Gauvain ne représente pas 1789. Sa république n'appartient pas à un modèle du passé, elle est la république idéale de l'avenir. C'est le dernier mot de la discussion qu'il a avec Cimourdain dans le cachot : « A quoi penses-tu ? » lui demande Cimourdain. « à l'avenir », répond le jeune homme qui doit mourir au lever du jour. A 1793 s'oppose donc la république du futur, où, par exemple, la femme serait l'égale de l'homme (ce qui heurte Cimourdain, qui, dit-il, admet la royauté dans le foyer), où la paix serait universelle. Cette opposition hugolienne ne reflète aucunement la lutte entre la république versaillaise et la Commune, et l'on ne peut procéder à la même superposition que chez Sand.

Si le roman historique de Hugo est politique, ce n'est donc pas de la même façon que *Nanon*. Sand inscrit histoire et politique en miroir. Les événements révolutionnaires sont relus à la lumière des événements récents, et le passé révolutionnaire éclaire les luttes actuelles. Un tel parallèle est établi d'ailleurs au prix de distorsions de la réalité historique : Sand fait pour ainsi dire de 1789 une première forme de république (or à cette date la France n'est pas encore républicaine), modèle auquel il faudrait revenir. Chez Hugo, le passé n'est pas le miroir du présent, et le présent n'est pas transposable dans le passé. Le roman historique ne cherche pas des solutions dans le passé mais il est politique en ce que la peinture des événements révolutionnaires permet l'inscription de débats politiques, il est politique en ce qu'il dessine un avenir républicain en horizon à la république présente.

Ainsi s'explique peut-être aussi la différence entre les deux fins des romans. Comme souvent chez Sand, la conclusion est heureuse (quoique parfois teintée de mélancolie, inhérente à une histoire qui se termine, de quelque

manière que ce soit). La réconciliation nationale est possible, mais au prix de l'exclusion symbolique d'une partie de la nation. Chez Hugo, la fin est tragique : les deux républicains ennemis meurent l'un par l'autre, tandis que le vieux royaliste s'esquive. La brouille nationale apparaît comme une calamité qui obère le futur, même si les dernières pensées de Gauvain sont pour « l'avenir », et que ses derniers mots sont « Vive la République ! » (QUA, 482). Est-ce à dire que les idées survivent aux individus ? L'ambivalence complexe de cette fin dessine toutes les tensions de ce moment politique très particulier d'une pensée sur la Révolution élaborée à l'ombre de la Commune.

„Réveillez-vous sous le couteau, condamnés à mort, mes frères“¹

Die Französische Revolution in der Narrativik des Surrealismus

Eva-Tabea Meineke (Mannheim)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag thematisiert die Bedeutung der Französischen Revolution für die surrealistische Ästhetik. Vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs nehmen die Surrealisten die Revolution insbesondere auch in der Facette der *Terreur* wahr und begegnen im Paris der Zwischenkriegszeit geisterhaften Erscheinungen von Louis XVI und Marie-Antoinette. Der Surrealismus nutzt die Französische Revolution beispielhaft für sein Streben nach Freiheit und Revolte – gegen die Herrschaft der Ratio –, aber auch als Warnung vor einer undifferenzierten Betrachtung des französischen Volkes als „bloc“ (Clemenceau), da diese nach Homogenität strebende Wahrnehmung entgegen der surrealistischen Bewusstseinerweiterung Gewalt und rollende Köpfe zur Folge hat. In der komplexen surrealistischen Perspektive werden die rollenden Köpfe gleichzeitig wiederum zum Symbol für den durch die Nähe des Todes ermöglichten Durchbruch des Unbewussten und die traumähnliche Wahrnehmung, die die von der Ratio dominierte Realität ergänzen und auch Einfühlung in das guillotinierte Königspaar ermöglichen. Paris wird bei Breton und Aragon zum Erinnerungsort *par excellence*, an dem sich entsprechend der Theorie von Maurice Halbwachs kollektives und individuelles Gedächtnis ergänzen und auch die Revolution in einem neuen Licht erscheinen lassen. Aus ihrem historischen Kontext der Zwischenkriegszeit heraus machen die Surrealisten die Erfahrung der Notwendigkeit von nicht dualistischen Sichtweisen, die auch im heutigen Frankreich und Europa wieder von großer Aktualität sind.

SCHLAGWÖRTER: Surrealismus, André Breton, Louis Aragon, Erster Weltkrieg, Paris, Louis XVI, Marie-Antoinette.

1. Surrealismus und Krieg

Der französische Surrealismus, den André Breton mit seinem Manifest von 1924 verankerte, geht, so kann man behaupten, aus den traumatischen Erfah-

¹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1926), renouvelé en 1953, 227.

rungen des Ersten Weltkriegs hervor.² Das Pulverfass Europa, dessen Kriegsmaschinerie von Gefühlen entfremdete Menschen einforderte – wie sie durch die von den De-Chirico-Brüdern entworfenen, gesichtslosen Gliederpuppen vorweggenommen worden waren –,³ sieht sich 1919 nicht nur mit Kriegsverehrten des Körpers konfrontiert, sondern insbesondere auch mit seelischen Leiden, die mit den neuen Methoden der Psychoanalyse untersucht und behandelt werden. André Breton und Louis Aragon befassen sich noch während des Krieges, als Studenten der Medizin, mit diesen neuen Krankheitsbildern. 1916 lernt Breton im *Centre de neurologie* der Rue du Bocage in Nantes, wo er als Hilfsarzt tätig war, den Studenten der *Beaux-Arts* Jacques Vaché kennen, der dort wegen einer Verletzung an der Wade behandelt wird.⁴ Dessen *Lettres de guerre*, von denen einige an André Breton adressiert sind, veröffentlicht der Wortführer der Surrealisten 1919, im Jahr des mysteriösen Todes Vachés und gleichzeitig des Geburtsjahres der *écriture automatique*, in der Zeitschrift *Littérature*.⁵ Vachés außergewöhnliches Verhalten in der Klinik weckt Bretons Interesse: Der „jeune homme aux cheveux roux, très élégant“, der, ans Bett gebunden, „serienweise Postkarten bemalte oder mit Zeichnungen versah und dazu ausgefallene Texte ersann“ und jeden Morgen auf einem Tischchen gut eine Stunde ein paar Gegenstände arrangierte, übt letztlich auf die Entwicklung des Surrealismus einen grundlegenden Einfluss aus.⁶ Vaché ist an der Herrenmode interessiert und verbringt, nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus, bevor er wieder in den Krieg eingezogen wird, seine Abende in Cafés und Kinos; er lebt ein mondänes und auch imaginäres Leben, tritt in Nantes in immer anderen Uniformen auf und grüßt nie. Er hat den Krieg

² Simon Baker weist auf Hal Fosters Betonung der „psychic ambivalence“ des Wortführers der Surrealisten hin, „that insists upon the shocking impact of a specific episode from Breton’s war-time experiences“, *Surrealism, History and Revolution* (Bern: Lang, 2008), 27.

³ Vgl. dazu Verf. und Gesa zur Nieden, „Der „Halbtod“ eines Europäers: Kunst und Krieg bei Alberto Savinio“, in *Zibaldone* 57 (2014): 19–32, hier 25. Savinios „Mann ohne Gesicht“ aus den *Chants de la mi-mort* (1914) antizipiert die „manichini“ seines Bruders.

⁴ Seine Geschichte mit Jacques Vaché legt Breton ausführlich in *Les Pas perdus* dar, im Kapitel „La Confession dédaigneuse“. André Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard 1988), 198–202.

⁵ Vgl. Gérard de Cortanze, *Le monde du surréalisme* (Brüssel: Éditions Complexe, 2005), 320–1.

⁶ Breton, *Les Pas perdus*, 198–9; Maurice Nadeau fasst diese Begegnung in seiner Geschichte des Surrealismus zusammen, aus dessen Übersetzung hier auch zitiert wird, Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, übers. von Karl Heinz Laier, 6. Aufl. (Reinbek: Rowohlt, 2002), 23–4.

erlebt und überlebt, die einschneidenden Erfahrungen verarbeitet er auf surrealistische Manier; in der unmittelbaren Nachkriegszeit stirbt er jedoch im Alter von nur 24 Jahren womöglich an deren Folgen, im Opiumrausch (Breton vermutet Selbstmord)⁷. 1917, bei der Premiere von Apollinaires „drame surréaliste“ der *Mamelles de Tirésias*, an der auch Breton teilhat – in diesem Zusammenhang wird der Begriff „surrealistisch“ erstmals erwähnt –, rufen die Anspielungen auf den todbringenden Krieg einen besonderen „scandal“⁸ in Vaché hervor: Er reagiert mit dem Automatismus, tritt mit gezogenem Revolver in den Zuschauerraum und schreit, er werde blindlings ins Publikum knallen. Im *Second manifeste du surréalisme* von 1930 wird Breton eine vergleichbare Handlung beispielhaft als den „acte surréaliste le plus simple“ hervorheben.⁹

Bei der Behandlung von Kriegsneurosen als Assistenzarzt im psychiatrischen Zentrum von Saint Dizier hat Breton die „schöpferische Dimension des Traums“ kennengelernt.¹⁰ Die von Nadeau als „schicksalhaft“¹¹ bezeichnete Begegnung mit Jacques Vaché lenkt Bretons Aufmerksamkeit in der Folge auf die Mechanismen von Wahnvorstellungen als eine „Art Offenbarung des eigentlich Realen“,¹² des „wahren Lebens“ („vraie vie“)¹³. So hat sich beispielsweise Vaché aus Selbstschutz „in eine der Realität streng analoge Parallelwelt geflüchtet [...], in der der Krieg als bloße Staffage rangierte mit blutrot gefärbten Schaufensterpuppen und den Feuerwerken unscharfer Munition“.¹⁴ Die Grenzen von Realität und Traum bzw. Wahn verwischen in seiner Lebensweise.

⁷ Vgl. Breton, *Les Pas perdus*, 202.

⁸ Der Begriff stammt von Theodor W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 2. Aufl.: *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984), 101–5, hier 101.

⁹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in André Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), 775–833, hier 782.

¹⁰ Dietrich Mathy, „Europäischer Surrealismus oder: die konvulsivische Schönheit“, in *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2, hrsg. von Hans Joachim Piechotta et al. (Opladen: Springer VS, 1994), 123–45, hier 140.

¹¹ Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, 23.

¹² Mathy, „Europäischer Surrealismus oder: die konvulsivische Schönheit“, 140.

¹³ Vgl. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), 311, die Gegenüberstellung von „vraie vie“ und „vie réelle“.

¹⁴ Mathy, „Europäischer Surrealismus oder: die konvulsivische Schönheit“, 140.

Die Surrealisten machen dank ihrer medizinischen und menschlichen Erfahrungen während des Krieges und den Beobachtungen in der Nachkriegsgesellschaft ein sehnsüchtiges Streben des Menschen nach Ganzheit aus, nach der Integration von Traum und Unbewusstem in die Alltagsrealität.¹⁵ Ihre neue Ästhetik gründen sie auf die fruchtbare Konstellation von Traum und Wirklichkeit, „rêve et réalité“. 1919 entstehen in Folge dieser ‚Feldarbeit‘ die *Champs magnétiques*, von Breton und Soupault verfasst. Den Fronten auf den „champs de guerre“ stellen die „Magnetfelder“ mit ihrer automatischen Schreibweise ganz neue, surreale Verschränkungen gegenüber, die durch Spiegelungen zur Selbsterkenntnis verhelfen sollen. Im *Second manifeste* schreibt Breton zu späterem Zeitpunkt dementsprechend gegen die „vieilles antinomies“:

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement.¹⁶

Im Zusammenhang der Ablehnung des Krieges greifen die Surrealisten seit 1917 insbesondere auch auf ihre Vorläufer zurück, an deren Lektüre „à voix haute“ sie sich in Vorbereitung auf ihre neue Ästhetik „berauschen“¹⁷. Lautréamont und Rimbaud hatten vergleichbare historische Umstände erlebt und waren u.a. auch mit der Revolution von 1871, der *Commune de Paris*, konfrontiert gewesen. Breton schreibt in *Qu’est-ce que le surréalisme*:

Je dis que ce que l’attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c’est le DEFAITISME de guerre“, *et il ajoute*: „A nos yeux, le champ n’était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale, extrêmement répressive...“¹⁸

Der Begriff des Defätismus trat erstmals im Zusammenhang mit dem deutsch-französischen Krieg von 1870 auf, der in den Revanchismus führte und somit wiederum den Ersten Weltkrieg nach sich zog. Ausgehend von der Sinnlosigkeit der Schlachtfelder, die Vaché in seinen *Lettres de guerre* als

¹⁵ Vgl. Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, 17.

¹⁶ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 781.

¹⁷ Olivier Barbarant, „Chronologie“, in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. I, hrsg. von dems. (Paris: Gallimard, 2007), LIII.

¹⁸ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris: Seuil, 1970), 10. Er zitiert aus André Breton: *Qu’est-ce que le surréalisme?*

„l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout“¹⁹ beschreibt und die in den mechanischen Abläufen der Alltagswelt in der Nachkriegszeit ihre Fortführung findet, strebt Breton nach einer surrealistischen Revolution, die eine grundlegend neue Lebensweise und auch Kunst verlangt.

Durch den Krieg zu einer Aufarbeitung der verdrängten Bereiche des Menschlichen gezwungen, sieht sich der Surrealismus folglich auch mit historischen Auseinandersetzungen konfrontiert, die dem surrealistischen Flaneur in Paris zeichenhaft ins Auge springen. So verleiht beispielsweise wiederum ein Ereignis aus dem Kontext der *Commune*, die Zerstörung der Säule auf der Place Vendôme, die dem Maler Courbet zugeschrieben wird,²⁰ in Bretons surrealistischer Wahrnehmung dessen Gemälden ein besonderes Licht (vgl. die „profane Erleuchtung“ Walter Benjamins)²¹; er schreibt in *Nadja*: „La magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba.“²² Dadurch, dass die Säule nach der Niederschlagung der Revolution wieder aufgerichtet wurde, wird die revolutionäre Macht der *Commune* zwar augenscheinlich aus dem Bewusstsein verdrängt, wirkt jedoch in Form der surrealistischen Erleuchtung umso wirkmächtiger fort.²³

Die *Commune* bildet den Höhepunkt der Revolutionen des 19. Jahrhunderts, die alle auf die Französische Revolution als Ursprungsereignis zurückverweisen.²⁴ So treten Figuren der Französischen Revolution in den beiden zentralen Prosawerken des französischen Surrealismus – *Le Paysan de Paris* (1925) und *Nadja* (1928) – auf surrealistische Weise auf und erweitern die historische Perspektive um die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Es handelt

¹⁹ Jacques Vaché, *Les lettres de guerre*, zit. nach de Cortanze, *Le monde du surréalisme*, 321.

²⁰ Vgl. Marguerite Bonnet, „Notes et variantes (*Nadja*)“, in *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von ders. (Paris: Gallimard, 1988), 1525. Die Säule, die 1810 von Napoleon zur Erinnerung an seine Siege errichtet worden war, wurde am 16. Mai 1871 auf ein Dekret der *Commune* hin zerstört (und 1874 wiedererrichtet). Dem Maler Courbet, Abgeordneter der *Beaux Arts de la Commune*, wurde die Verantwortung für die Zerstörung übertragen.

²¹ Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, in *Angelus Novus: ausgewählte Schriften 2*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966/1988), 200–15, hier 202.

²² André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), 649.

²³ Vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 26–7.

²⁴ Baker hebt Margaret Cohens (*Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* [California: University Press, 1993]) These hervor, dass anstelle der Kriegserlebnisse vielmehr Bretons „ambivalent relation to the tradition of ‚revolution““ für dessen „alleged melancholia“ verantwortlich sei (*Surrealism, History and Revolution*, 27).

sich um die Repräsentant/innen des politisch verdrängten Absolutismus: Louis XVI und Marie-Antoinette, die als „Geister“ im Paris der Surrealisten zugegen sind.²⁵ Auffallend ist, dass der auf Revolution ausgerichtete Surrealismus damit nicht nur die Errungenschaften des Sturms auf die Bastille ins Blickfeld rückt, sondern die Französische Revolution gerade auch anhand ihrer Gegner ins Bewusstsein ruft und damit insbesondere auch die kriegsähnlichen Zustände in ihrer Folge sowie die Guillotinerungen der *Grande Terreur* nicht ausspart, denen u.a. das Königspaar zum Opfer fiel.²⁶

2. Die Bedeutung der Französischen Revolution für die Surrealisten

Der Grundwert des Surrealismus der „liberté d’esprit“, den sowohl André Breton in seinem *Manifeste du surréalisme* von 1924 als auch Louis Aragon in seinem dem Manifest von Breton noch vorausgehenden *Une vague de rêves* proklamieren, weist auf den Wahlspruch der Revolutionäre zurück. Bei Breton heißt es:

Le seul mot de liberté est tout ce qui m’exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que *la plus grande liberté* d’esprit nous est laissée.²⁷

Louis Aragon verkündet neben der „liberté, ce mot magnifique“, „la liberté commence où naît le merveilleux“,²⁸ auch das Ziel des Surrealismus in Anlehnung an die Französische Revolution, nämlich an die am 26. August 1789 proklamierte „Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen“ durch die Assemblée Nationale: „*Il s’agit d’aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l’homme*“.²⁹ Aragons Forderung fungiert 1924 bezeichnenderweise als Titel für die erste Ausgabe der Zeitschrift *La Révolution surréaliste*. Mit dem Rückgriff

²⁵ Vgl. das Verb „hanter“ zu Beginn von *Nadja*, 647: „Qui suis-je? Si par exception je m’en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je ‚hante‘? Je dois avouer que ce dernier mot m’égaré, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais.“ Vgl. auch Louis Aragon, *Une vague de rêves*, in *Œuvres poétiques complètes*, vol. I, hrsg. von Olivier Barbarant (Paris: Gallimard, 2007), 88: „O fantômes aux yeux changeants, enfants de l’ombre, attendez-moi je viens et déjà vous tournez.“

²⁶ Die *Terreur*, die von den Surrealisten als „historical abyss or lacuna“ wahrgenommen wird, fokussieren u.a. auch Max Morise und Robert Desnos, vgl. Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 39–55, hier 42.

²⁷ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), 312, kursiv im Original.

²⁸ Aragon, *Une vague de rêves*, 90.

²⁹ Aragon, *Une vague de rêves*, 95, kursiv im Original.

auf die Französische Revolution nutzt er deren symbolischen Wert im Hinblick auf die surrealistische Revolte *und* den surrealistischen Humanismus, denn es geht jeweils um die Grundrechte des Menschen, die nun im Surrealismus nun eine ganz persönliche Dimension erlangen. Aragon unterzieht die Errungenschaften der Französischen Revolution einer geistigen Erneuerung, vom „citoyen“ ist hier nun nicht mehr die Rede.³⁰

Wolfgang Babilas verortet bis 1925 eine „phase anarchiste“ bei Aragon; er beziehe „*tout l'appareil de la Grande Terreur*“ ein, „pour opérer *le bouleversement du monde*“.³¹ In der Textstelle aus *Une vague de rêves*, auf die sich Babilas mit der „*Terreur*“ wohl bezieht, geht es um die Macht surrealistischer Bilder; der eigentliche Wortlaut ist:

Dans un lit au moment de dormir, dans la rue les yeux grands ouverts, avec tout l'appareil de la terreur, nous donnions la main aux fantômes.³²

Während Babilas die Revolution bei Aragon in der historischen Konsequenz der *Terreur* als eine politische ausdeutet, womöglich in Vorbereitung auf dessen Eintritt in den PCF von 1927, kann im Sinne der *image surréaliste* auch dahingehend argumentiert werden, dass in der Bewusstseinsweiterung beide Fronten der Revolution nebeneinander stehen bleiben, die „fantômes“ (re-)integriert werden. Bataille verdeutlicht dies am Beispiel des Obelisken auf der Place de la Concorde. Nur wenn der Obelisk – namentlich ist mit der *Concorde* die ‚Eintracht‘ des französischen Volkes gemeint –³³ die Guillotine, die zuvor an diesem Ort stand, nicht gänzlich aus dem Bewusstsein verdränge, dürfe dieser stehen bleiben: „Bataille allows that the obelisk might remain in the place de la Concorde only if it perpetually threatens to disturb, to wrench the passer-by into consciousness.“³⁴

³⁰ Vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 52. Baker führt diese Auslassung auf eine Kritik an den Anfängen der Dritten Republik zurück, „references to ‚citoyen‘ were associated with the more extreme republicanism of the Third Republic, and thus with the previous political generation.“

³¹ Babilas, Wolfgang, „Aragon, théoricien du surréalisme“, in *Lire Aragon*, hrsg. von Mireille Hilsum et al. (Paris: Honoré Champion, 2000), 51–2, kursiv im Original.

³² Aragon, *Une vague de rêves*, 86–7.

³³ Vgl. auch Georges Clemenceaus (1841–1929) berühmt gewordene Formulierung „La Révolution française est un bloc ...“. Zur Bedeutung der Revolution für die französische Politik vgl. Antoine De Baecque, *Pour ou contre la Révolution: de Mirabeau à Mitterand* (Paris: Bayard, 2002).

³⁴ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 62. Vgl. dazu auch Georges Bataille, „L'obélisque“, in *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1970), 501–13.

Bretons Pariserfahrungen in *Nadja* zeigen die surreale Wirkung geschichtsträchtiger, auratischer Orte auf, „the anxiety that proximity to ‚auratic‘ places generated in Breton“.³⁵ In der erweiterten Perspektive der *surréalité* treten die Verdrängungen zutage und entfalten ihre emotionale Wirkung. Maurice Nadeau formuliert dementsprechend in seiner *Histoire du surréalisme* die revolutionäre Zielsetzung des Surrealismus, „le but à atteindre“, als „résolution des antinomies au sein d’une surréalité“, als „Aufhebung aller Widersprüche und Gegensätze in einer Überwirklichkeit.“³⁶ Diese „surréalité“ geht über eine oberflächliche Einigung des französischen Volkes, die die in sich widersprüchlichen Ereignisse in die Vergessenheit verbannt, hinaus und bezieht den Einzelnen emotional mit ein.

Die Auseinandersetzung der Surrealisten mit der Französischen Revolution gestaltet sich also komplexer als einseitig bezogen auf den Sturm auf die Bastille und die Erklärung der Menschenrechte. Vielmehr werden im surrealistischen Sinne der Zusammenführung von Widersprüchen auch die Vertreter/innen des Absolutismus und das Grauen der *Terreur* in die Bildwelt mit einbezogen. Daraus ergibt sich ein weitreichenderes politisches Statement, das binäre Grenzziehungen, strikte Oppositionen und eindeutige Feindbilder abzumildern strebt und insofern auch auf die vom Ersten Weltkrieg gezeichnete französische Gegenwart der 1920er Jahre anwendbar ist. Denn die Vertreter der Monarchie sind hier weiterhin bedrohlich zugegen und formieren sich nun in der aufstrebenden *Action Française*.³⁷

3. Nicht dualistische Blicke auf Revolution und *Ancien Régime* in der politisch-philosophischen Theorie und in der Historiographie

Sowohl in der politisch-philosophischen Theorie als auch in der Geschichtsschreibung wird die scharfe Trennung von Revolution und *Ancien Régime*, der Kampf der neuen Ordnung gegen die alte hinterfragt, weil diese Frontbildun-

³⁵ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 28. Baker bezieht sich hier auf Hal Foster und seine Schrift *Compulsive Beauty* (Cambridge Mass./London: MIT Press, 1993), 198. Vgl. als weiteres Beispiel auch die Aura der Place Dauphine vor dem Hintergrund des „supplice des Templiers“, Verf., „[C]e chèvrefeuille tremblant. Der französische Surrealismus und das Mittelalter“, in *Sur les chemins de l’amitié: Beiträge zur französischen Literaturgeschichte. Freundschaft für Dietmar Rieger*, hrsg. von Anna Isabell Wörsdörfer et al. (Wiesbaden: Harrassowitz, 2017), 113–23, hier 120–1.

³⁶ Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 181, übers., 206.

³⁷ Vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 29.

gen den Blick auf tiefere historische und politische Zusammenhänge verstellen. Zwei Fälle seien hier exemplarisch genannt.

Zum einen betont Giorgio Agamben in seiner Theorie des *Homo Sacer* – *Die souveräne Macht und das nackte Leben*, im Kapitel 5 „Souveräner Körper und heiliger Körper“, dass politisch gesehen Louis XVI trotz seiner Hinrichtung keineswegs aus dem System/der Nation ausgegrenzt wurde, er wurde nicht als Vogelfreier, Verbannter getötet, sondern eigentlich wurde er „geopfert“. Denn entgegen dem Willen der revolutionären Jakobiner war der Guillotiniierung Louis' XVI am 21. Januar 1793 eine Verurteilung zum Tode vorausgegangen. Prozess und Todesurteil für einen Monarchen betont Agamben als den eigentlichen Bruch, da „[n]och in den modernen Verfassungen [...] eine säkularisierte Spur der Unmöglichkeit [überlebt], das Leben des Souveräns zu opfern, und zwar im Prinzip, wonach das Staatsoberhaupt nicht einem gewöhnlichen Gerichtsverfahren unterzogen werden kann“: „[W]ohl ohne sich dessen bewußt zu sein, trieben [die Jakobiner folglich] das Prinzip der Nichtopferbarkeit des heiligen Lebens, das jeder erschlagen kann, ohne einen Mord zu begehen, und das nicht den sanktionierten Exekutionsformen unterzogen werden kann, ins Extrem.“ Agambens Theorie behandelt den Ausschluss und Einschluss in Bezug auf die politische Ordnung, derer Louis XVI letztlich als „Opfer“ teilhaftig geblieben ist; die Revolution hat trotz der Hinrichtung des Monarchen nicht zu seinem endgültigen Ausschluss geführt, worin Agamben ein Gegenbeispiel für die provokative „Symmetrie zwischen dem Körper des Souveräns und dem des *homo sacer*“ sieht.³⁸

Ein zweites Beispiel aus der Geschichtsschreibung ruft weiterhin zu einer nicht dualistischen Perspektive hinsichtlich der Revolution und dem *Ancien Régime* auf. Der Historiker François Bluche kritisiert die Tatsache, dass die Regierungszeit Louis' XVI von 1774 bis 1789 in der Geschichtswissenschaft zwei diametral entgegengesetzte Bilder hervorrufe: Entweder wurde die letzte Phase des *Ancien Régime* „durch die Brille der Jahre von 1789 bis 1799“ betrachtet, also immer von Seiten der Revolution, oder aber sie wurde von denjenigen, denen die Revolution ein Ärgernis ist, „mit einer Schäferidylle im Stil von Florian oder Fabre d'Églantines“ verwechselt. Bluche plädiert dem entgegen dafür, dass „zwischen diesen scharf voneinander abgegrenzten Vorstellungen und überspitzten Positionen [...] nicht um jeden Preis eine Wahl“ getroffen werden sollte. „Man sollte im Gegenteil die tausend Facetten,

³⁸ Giorgio Agamben, „Homo sacer“, in *Homo sacer: die souveräne Macht und das nackte Leben*, hrsg. von dems., übers. von Hubert Thüring (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 81 124, hier 112–3.

Nuancen, Zwischentöne bedenken, die zur Darstellung jeder differenzierten Gesellschaft gehören, ganz besonders aber zu derjenigen Frankreichs im *Ancien Régime*.³⁹

An einer Verquickung der Perspektiven ist auch der Surrealismus interessiert, so die These des vorliegenden Beitrags, auch wenn die Forschung von Babilas u.a. die Anspielungen auf die Französische Revolution bisher eher einseitig im Zuge der für die Avantgarde typischen revolutionären Gesinnung ausgedeutet hat. Simon Baker untersucht in seinem historiographisch ausgerichteten Ansatz in *Surrealism, History and Revolution* hingegen „this complex negotiation of the past“ der Surrealisten, als „a process of selection, preservation, display, provocation and response“, aber auch als „emphatic assertion of surrealism’s revolutionary potential“.⁴⁰ Die Surrealisten arbeiten gegen forcierte Ausschlüsse und Verdrängung, sie streben nach Ganzheitlichkeit der Erfahrung. Mit ihrem Rückgriff auf Louis XVI und Marie-Antoinette rufen die surrealistischen Texte neben dem auf die Revolution zurückführbaren Freiheitsgedanken auch die Schrecken der *Terreur* auf den Plan; durch die Todesthematik wird insbesondere das erlebende Subjekt selbst emotional mit einbezogen und dies geschieht umso wirkungsvoller vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs.

4. Revolution und *Ancien Régime* bei Louis Aragon und André Breton

„Le boulevard Haussmann est arrivé aujourd’hui rue Laffitte“, disait l’autre jour l’*Intransigeant*. Encore quelques pas de ce grand rongeur, et, mangé le pâté de maisons qui le sépare de la rue Le Peletier, il viendra éventrer le buisson qui traverse de sa double galerie le passage de l’Opéra, pour aboutir obliquement sur le boulevard des Italiens. C’est à peu près au niveau du Café Louis XVI qu’il s’abouchera à cette voie par une espèce singulière de baiser de laquelle on ne peut prévoir les suites ni le retentissement dans le vaste corps de Paris. On peut se demander si une bonne partie du fleuve humain qui transporte journallement de la Bastille à la Madeleine d’incroyables flots de rêverie et de langueur ne va pas se déverser dans cette échappée nouvelle et modifier ainsi tout le cours des pensées d’un quartier, et peut-être d’un monde. Nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie et de la prostitution, et par ce chemin qui ouvrira plus grande la communication entre les boulevards et le quartier Saint Lazare, il est permis de penser que déambuleront de nouveaux types inconnus qui participeront des deux zones

³⁹ François Bluche, *Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI.*, übers. von Eva Marie Herrmann unter Mitwirkung von Ulrich Herrmann (Stuttgart: Reclam, 1989), 14–5.

⁴⁰ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 22.

d'attraction entre lesquelles hésitera leur vie, et seront les facteurs principaux des mystères de demain.⁴¹

In diesem Textauszug aus Louis Aragons *Paysan de Paris* (1926) geht es um die Haussmannisierung, die mit dem Begriff des „bouleversement“ einer Revolution gleichgesetzt wird. Damit überlagert sich das Paris der 1920er Jahre mit der letzten Phase des *Ancien Régime* und der sich ankündigenden Französischen Revolution. Der Bau der großen Boulevards verdrängt die alte Welt der Passagen, ebenso wie die Revolution das *Ancien Régime* verdrängt hatte. Die Zeitung *Intransigeant* – der Name unterstreicht die Kompromisslosigkeit, Unnachgiebigkeit – berichtet von diesen verheerenden Umwälzungen. Auch der Passage de l'Opéra, nach dem das erste Kapitel des *Paysan de Paris* benannt ist, fällt den kapitalistisch orientierten Baumaßnahmen zum Opfer; der Einzelhandel der Passagen soll den großen Warenhäusern wie z.B. den Galeries Lafayette weichen. Das Vordringen des Boulevards in den Passage de l'Opéra wird vergleichbar einer Vergewaltigung beschrieben: „éventrer“ als wörtlich ‘Eindringen in den Bauch’, „baiser“, „vaste corps de Paris“. Die mit Gewalt assoziierte Revolution trägt in diesem Textbeispiel negative Konnotationen. Der Boulevard als das „große Nagetier“ frisst sich in der Stadt ungeachtet aller Moral durch die Häuser durch, bis zur Rue Le Peletier (vgl. die übertragene Bedeutung von „ronger“: ‘tourmenter quelqu'un’, ‘miner la cohésion d'une collectivité’)⁴². Le Peletier war das Opernhaus, nach dem der Passage ursprünglich benannt war und das 1873 von einem Brand zerstört worden war.⁴³ Der Straßename erinnert folglich, ebenso wie in der Gegenwart des Lesers der Passage de l'Opéra selbst, an etwas nicht (mehr) Vorhandenes. In der Stadt sind Spuren des gewaltsam verdrängten und zerstörten Vergangenen, der *alten* Welt präsent. Zur Zerstörungswut der Revolution gesellt sich, als Name eines Cafés – für den Surrealismus ist diese Profanität nicht verwunderlich – Louis XVI. Damit ist der letzte König des *Ancien Régime* in der Darstellung des Paris der Haussmann'schen Umwälzungen der Stadtlandschaft aufgerufen.⁴⁴

⁴¹ Aragon, *Le paysan de Paris*, 21–2, Hervorh. d. Verf.

⁴² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ronger/69845>, eingesehen am 18.03.2021.

⁴³ Das Opernhaus Le Peletier ist in der Nacht vom 28. auf den 29. Oktober 1873 niedergebrannt, vgl. Nicole Wild, *Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIX^e siècle* (Paris: Aux Amateurs de livres, 1989), 227.

⁴⁴ In der Folio-Ausgabe, aus der hier zitiert wird, heißt das Café „Louis XVI“, in der Pléiade und in der deutschen Übersetzung von Lydia Babilas heißt es jeweils „Louis XIV“. Das Café kommt im Kapitel „Le passage de l'Opéra“ zweimal vor. Im Manuskript, das sich in der Bi-

Erinnert wird mit dem Namen des Cafés an den nach Louis XVI benannten Stil – dies insbesondere auch an einer anderen Stelle des *Paysan*, wo von einer „façade vitrée à petits carreaux Louis XVI“ die Rede ist.⁴⁵ Außerdem impliziert die Regierungszeit Louis' XVI, das kann man u.a. bei François Bluche nachlesen, die besondere Entwicklung der Philosophie und der Künste, vor allem aber der Musik. Die Straßennamen Le Peletier und Boulevard des Italiens, die in diesem Textauszug zitiert werden, sind beide nach Theaterhäusern benannt: Opéra Le Peletier und Théâtre-Italien (Comédie-Italienne), das dort 1783, eben zur Zeit Louis' XVI, errichtet wurde, die heutige Opéra comique. Durch die Namensänderung des Theaters liegt die Namensgebung des Boulevards nicht mehr auf der Hand. Verborgen bleibt weiterhin auch die Tatsache, dass Marie Antoinette, die 1770 von Österreich nach Paris kam, für eine wesentliche Erneuerung des Pariser Musiklebens durch italienische Komponisten gesorgt hatte.⁴⁶

Das Café Louis XVI befindet sich der Beschreibung des *Paysan* folgend genau an der Kreuzung der Boulevards und erlangt dadurch eine zentrale Position. Dass mit Louis XVI neben der kulturellen Blütezeit der französischen Aufklärung auch das Ende des *Ancien Régime* und die Schrecken der *Terreur*, die Guillotinerungen auf der Place de la Concorde evoziert werden, drängt sich dem aufmerksamen Leser durch die im Textauszug betonte Verbindung von der Bastille zur Madeleine auf. Die Bastille steht ganz bildlich für die Revolution als Befreiung (aus dem Gefängnis), an der Madeleine befand sich das Massengrab für die Guillotinierten, darunter auch der König und seine Frau, bevor der Friedhof der Madeleine aufgelöst und die sterblichen Überreste des Königspaares in die Kathedrale von Saint-Denis überführt wurden; mit der Chapelle expiatoire wurde in der Restaurationszeit unter Louis XVIII an besagter Stelle von Paris, dem heutigen Square Louis XVI, eine Gedenkstätte errichtet. Dass dieser Erinnerungsort in der Parisbeschreibung aus dem *Paysan* dezidiert, wenn auch womöglich unbewusst mitschwingt, bestätigt die explizite Erwähnung der Chapelle expiatoire im zweiten Kapitel des *Paysan de Paris*, „Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont“, wo es um die Beschreibung des Weges zum Belvedere im Herzen des Parks der Buttes-

bibliothèque Jacques Doucet in Paris befindet, lautet der Name des Cafés „Louis XVI“, womit belegt wäre, dass das Café den Namen des guillotinierten Monarchen trägt. Offensichtlich hat die Forschung den Implikationen dieses Namens bislang nie Rechnung getragen.

⁴⁵ Aragon, *Le paysan de Paris*, 85.

⁴⁶ Vgl. Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons: l'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792* (Paris: CNRS Éditions, 2003), 21.

Chaumont geht; auch hier findet man Louis XVI wiederum an der Schnittstelle zweier Wege.

Le sentier du belvédère est barré la nuit par une grille portative, on la passe aisément par l'herbe. Puis bifurque: d'un côté pittoresque à la Suisse, petit pont et verdure, de l'autre grandiose, avec l'à-pic sur le lac, et les cassures de la montagne, faites à la main, mais une main de géant. Et comme un homme qui joint les siennes, de mains, les deux chemins se réunissent sur un petit temple gréco-romantique, où des colonnes Louis XVI soutiennent une coupole dans le goût de la Chapelle expiatoire.⁴⁷

Im zuvor zitierten Textauszug sind Bastille und Madeleine durch den Menschenfluss („fleuve humain“) verbunden, der mit seinen „incroyables flots de rêverie et de langueur“ beide historischen Gedenkstätten miteinander vereint. Die „rêverie“ impliziert eine lange Tradition der französischen Literatur, seit Rousseau und Baudelaire vereint sie Natur und Großstadt. Für die Surrealisten ist der Traum tiefer gelagert als die „rêverie“, er verschafft dem bedrohlichen Unbewussten, dem Unheimlichen, der wahren „Natur“ des Menschen Einzug in die oberflächliche Alltagswelt der Metropole. In dieser Dimension der Wahrnehmung bindet der Tod, für den die Madeleine als ehemaliger Friedhof und auch der Passage de l'Opéra als „grand cercueil de verre“⁴⁸ stehen, sowohl den *paysan* als auch Aragon ganz persönlich mit ein: Zum einen verschwimmt sein Vorname „Louis“ mit dem Namen des guillotinierten Königs,⁴⁹ zum anderen verstarb Aragons in England wohnende Liebblingstante mit Namen „Madeleine“ im Juli 1924, genau in der Zeitspanne, in der die „Préface à une mythologie moderne“ und das Kapitel „Le Passage de l'Opéra“ in der *Revue européenne* erschienen (Juni–September 1924).⁵⁰ Für den Surrealismus typisch ist diese Aufhebung der Grenzen zwischen Autobiogra-

⁴⁷ Aragon, *Le paysan de Paris*, 218, Hervorh. d. Verf.

⁴⁸ Aragon, *Le paysan de Paris*, 44.

⁴⁹ Vgl. den Großdruck „Louis!“, *Le paysan de Paris*, 72. Der Schriftzug des eigenen Namens ist für den *paysan* (und wohl auch für Aragon selbst) von großer Bedeutung. „LOUIS! Je sors, je sors: qui est-ce qui m'appelle? Au dehors il va-et-vient se poursuit. Personne de ma connaissance ... ah si: le désir de voir mon prénom, si peu employé dans mon entourage, imprimé en capitales de quelque importance.“ Robert Pierre Desnos hingegen identifiziert sich namentlich mit dem Verfechter von Revolution und *Terreur*, „Robes-pierre“, vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 51, 67.

⁵⁰ Vgl. Barbarant, *Chronologie*, LXI. „En juillet, la mort de Madeleine, la tante préférée d'Aragon, lui cause une profonde souffrance que viennent amplifier les tensions avec sa famille, chez qui il réside toujours.“ Vgl. auch Prousts Symbol der Madeleine für seine Konzeption der „mémoire involontaire“.

phie und Erzählung, ebenso wie die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die Überlagerung von kollektiver und persönlicher, subjektiver Erinnerung. Es gibt surreale Ereignisse, dies bestätigt Aragon in *Une vague de rêves*, die das Subjekt persönlich, aber darüber hinaus auch eine ganze Gesellschaft einbeziehen, sogenannte „surréalismes collectifs“ – daraus resultiert ihre Gewalt, die über die Zeit wirksam bleibt.

À ce point on imagine aussi ce que sont les surréalismes collectifs, comment le surréalisme induit un peuple entier à croire à des miracles, à des victoires militaires, et ce qui s'est enfin produit aux noces de Gana et à Valmy. Et au pied de ce moulin magique il est vrai, cela seul est vrai, que l'eau paysanne fut changée en vin et en sang tandis que chantaient les collines.⁵¹

Als Beispiele für sogenannte „surréalismes collectifs“ nennt Aragon in diesem Textauszug die Hochzeit zu Kana, bei der im Neuen Testament Jesus Wasser in Wein verwandelt; er nennt außerdem auch die Kanonade von Valmy, in der sich 1792 die französische Revolutionsarmee gegen Preußen durchsetzte: „Valmy wurde zu einem Symbol: [...] für die Kampfkraft der von der Gerechtigkeit ihrer Sache überzeugten proletarischen Massen, für den Sieg des neuen über das alte Europa, für die Überlegenheit der am 22. September 1792 in Paris ausgerufenen Republik über die Monarchie.“⁵² Die Revolution wird hier nun wiederum als Befreiung gefasst und damit positiv konnotiert. Es geht der surrealistischen Ästhetik folglich um das Wechselspiel der Polaritäten und die daraus resultierende Elektrizität, die „*lumière de l'image*“, von der in Bretons Manifest die Rede ist;⁵³ bei Aragon wird die „profane Erleuchtung“ der „*lumière moderne de l'insolite*“ zugeschrieben.⁵⁴

Dass der *paysan* und damit auch Louis Aragon selbst – der Surrealismus fordert, wir haben es bereits angesprochen, eine Auflösung der Grenzen von Kunst und Leben – sich spiegelbildlich in die Schrecken der *Terreur* und ganz konkret in die Guillotinerungen involviert fühlen, kann man im XVIII. Unterkapitel des „Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont“ ausführlich nachlesen. Dort geht es in einer poetischen *écriture automatique* um Enthauptungen und rollende Köpfe als Symbol für eine nicht mehr der Ratio verhaftete und stattdessen der *surréalité* verschriebene Lebensweise, die, über die Todeserfahrung vermittelt, der Selbsterkenntnis und dem daran beteiligten Unbewussten Rechnung trägt.

⁵¹ Aragon, *Une vague de rêves*, 90.

⁵² Uwe A. Oster, *Preußen: Geschichte eines Königreichs* (München, Zürich: Piper, 2010), 185.

⁵³ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), 337, kursiv im Original.

⁵⁴ Aragon, *Le paysan de Paris*, 20.

Ma tête, ne retombe pas encore sur le sol. Ma tête, écarquille les yeux. Ne sont-ce pas des images brouillés d'un reflet de moi-même?⁵⁵

In Ergänzung zur Rolle von Louis XVI in Aragons *Paysan de Paris* wird in André Bretons *Nadja* Marie-Antoinette namentlich erwähnt und aus der Vergessenheit gerufen. Dies geschieht in Folge der Episode auf der Place Dauphine, die sich auf dem äußersten Zipfel der Île de la Cité befindet und vom Wasser der Seine umspült wird. Marie-Antoinette war *dauphine*, bevor sie Königin wurde; als Königin endete sie auf dem Schafott. Nadja empfindet auf der Place Dauphine, wo sie mit Breton bei einem Weinhändler zu Abend isst, Todesangst; persönliche und historische Erinnerungen mischen sich in ihrem Bewusstsein und bedrängen sie: „Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore.“ So hatte sie einmal beim Abschied von ihrem Freund auf eben diesem Platz eine Stimme vernommen, die ihr zurief „Tu mourras, tu mourras.“ Es heißt dann weiter „Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige...“⁵⁶ Außerdem erinnert der Platz an das Massaker des Templerordens, das hier im 14. Jahrhundert stattgefunden hatte: Im Schatten der Bäume kann Nadja noch die Toten sehen. Breton und Nadja verlassen den Platz in Richtung der Conciergerie, dem Ort, wo Marie-Antoinette inhaftiert war. Das Gefängnis der Conciergerie antizipiert Nadjas eigenes Schicksal hinter den Riegeln der psychiatrischen Anstalt und lässt auf surreale Weise die Bastille, eben auch ein Gefängnis, als in sich kontrastierendes Symbol der Befreiung mitschwingen.

Le long des quais, je la sens toute tremblante. C'est elle qui a voulu revenir vers la Conciergerie. Elle est très abandonnée, très sûre de moi. Pourtant elle cherche quelque chose, elle tient absolument à ce que nous entrons dans une cour, une cour de commissariat quelconque qu'elle explore rapidement. „Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison? Qu'auras-tu fait? Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je? Il y a des siècles. Et toi, alors,

⁵⁵ Aragon, *Le paysan de Paris*, 228. Als literarischer Vorläufer dieser Ästhetik kann Stendhal in Betracht gezogen werden: die Guillotinerung Julien Sorels und die symbolische Bedeutung der Revolution und der Enthauptung für dessen Kristallisationstheorie und den „amour de tête“ (vgl. Verf., „Italienische Kunstliebe bei Stendhal und Winckelmann“, in *Die hohen Schönheiten sind hier ohne Grenzen: Stendhal und Winckelmann. Stendhal in Deutschland*, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XXX, hrsg. von Markus Käfer (Stendhal: Winckelmann-Gesellschaft, 2014), 23–32; Verf., „L'amour de l'art italien chez Stendhal et Winckelmann“, in *Stendhal et Winckelmann*, hrsg. von Catherine Mariette-Clot und Chantal Massol (Grenoble: UGA Éditions, 2017) (=Bibliothèque stendhalienne et romantique), 109–21.

⁵⁶ Breton, *Nadja*, 695–7.

qui étais-tu?“ Nous longeons de nouveau la grille quand tout à coup Nadja refuse d’aller plus loin. Il y a là, à droite, une fenêtre en contrebas qui donne sur le fossé, de la vue de laquelle il ne lui est plus possible de se détacher. C’est devant cette fenêtre qui a l’air condamnée qu’il faut absolument attendre, elle le sait. C’est de là que tout peut venir. C’est là que tout commence. Elle tient des deux mains la grille pour que je ne l’entraîne pas. Elle ne répond presque plus à mes questions. De guerre lasse, je finis par attendre que de son propre gré elle poursuive sa route. La pensée du souterrain ne l’a pas quittée et sans doute se croit-elle à l’une de ses issues. Elle se demande qui elle a pu être, dans l’entourage de Marie-Antoinette.⁵⁷

Nadja wird durch das historische Gefängnis der Conciergerie und den „fossé“ als Hinweis auf Grab und Tod in den „entourage de Marie-Antoinette“ versetzt und erlebt deren Schicksal aus erster Hand mit. Sie wird – und spiegelbildlich Breton selbst – auf existenzieller Ebene in das Ereignis einbezogen. Auch in diesem Beispiel wird die Befreiung durch die Revolution um die Enge (und damit ‚Angst‘) von Gefangenschaft und Tod sowie die Schrecken der *Terreur* ergänzt.

5. Individuelle Erinnerung und kollektives Gedächtnis

Die weder dualistische noch vereinheitlichende Perspektive der Surrealisten auf die Revolution und deren Verknüpfung von unwillkürlicher Erinnerung des Subjekts und kollektivem Unbewusstem lässt sich als erweiternder Beitrag zur französischen Erinnerungskultur lesen. Ob der Surrealismus damit auch eine neue Geschichtsschreibung bereithält, wird in der Forschung diskutiert. Simon Baker plädiert für eine „fractured historiography implicit in surrealism“, er will sich vorerst nicht auf eine surrealistische Geschichtsschreibung, sei diese intendiert oder unbewusst vorgenommen, festlegen. Im Gegensatz dazu erkenne Margaret Cohen in Bretons *Nadja* „the possibility of writing surrealist historiography by applying a Freudian paradigm of memory to collective events“.⁵⁸ Tatsache ist, dass der Surrealismus durch den persönlichen Zugang, der Unbewusstes einschließt, die historischen Ereignisse in einem neuen Licht aufscheinen lässt und somit eine aktive Auseinandersetzung mit der Geschichte fordert.

Mit Maurice Halbwachs’ Theorie der *Mémoire collective* – bezeichnenderweise ist seine dem vorausgehende Studie *Les cadres sociaux de la mémoire* (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) 1925 im selben Jahr des *Paysan de Pa-*

⁵⁷ Breton, *Nadja*, 697, Hervorh. d. Verf.

⁵⁸ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 34.

ris erschienen – lässt sich das Zusammenspiel von individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis noch einmal pointieren. Bis heute handelt es sich hierbei um einen der Traditionsstränge der Forschung zum kollektiven Gedächtnis.⁵⁹

Nach Halbwachs' Theorie ist „jede noch so persönliche Erinnerung eine *mémoire collective*, ein kollektives Phänomen“, entgegen den „Gedächtnistheorien seiner Zeitgenossen, Henri Bergson und Sigmund Freud etwa, die Erinnerung als einen rein individuellen Vorgang verstehen“.⁶⁰ Von seinen Zeitgenossen erntete Halbwachs heftigen Widerspruch, Marc Bloch warf ihm „eine unzulässige Kollektivierung individualpsychologischer Phänomene vor“.⁶¹ Halbwachs zufolge stehen jedoch „[k]ollektives und individuelles Gedächtnis [...] in einer Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit, so dass ‚das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und das Gedächtnis der Gruppe sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen.‘ [...] Erst über individuelle Erinnerungsakte wird das kollektive Gedächtnis beobachtbar, denn ‚jedes individuelle Gedächtnis ist ein »Ausblickspunkt« auf das kollektive Gedächtnis“.⁶² In der *Mémoire collective* unterstreicht Halbwachs die notwendige Transformation der „construction artificielle“ einer Erinnerung in ein lebendiges „souvenir“; diesen fruchtbaren Prozess verortet er in der Interaktion von „milieu“ und Subjekt, „quelques souvenirs réels“ werden dabei um „une masse compacte de souvenirs fictifs“ ergänzt.⁶³ Vergleichbar den Surrealisten schreibt Halbwachs von einem Blick in den „trüben Spiegel“ der Erinnerung; das Subjekt ist nicht als „tabula rasa“ aus dem Vorgang ausgeschlossen, sondern grundlegend einbezogen:

Dans l'un et l'autre cas [wenn entweder die Erinnerung der Gruppe inexakt und die persönliche Erinnerung dafür exakter ist, oder aber umgekehrt die „témoignages des autres“ exakter sind als „notre souvenir“], si les images se fondent si étroitement avec les souvenirs, et si elles paraissent emprunter à ceux-ci leur substance, c'est que notre mémoire n'était pas comme une table rase, et que nous nous sentions capable [sic!], par nos propres forces, d'y apercevoir, comme dans un miroir troublé, quelques traits et quelques contours (peut-être illusoire) qui nous rendraient l'image du passé.⁶⁴

⁵⁹ Vgl. Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*, 3. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2017), 11.

⁶⁰ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 11–2.

⁶¹ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 12.

⁶² Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 13.

⁶³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris: Presses universitaires, 1950), 4–5.

⁶⁴ Halbwachs, *La mémoire collective*, 5.

Über die unwillkürliche Erinnerung, die von existenziellen Situationen begünstigt wird, erlangen die Subjekte der surrealistischen Texte persönlichen Zugang zu den Ereignissen des kollektiven Gedächtnisses, die sich in Paris, als Stabilität garantierendem „espace“,⁶⁵ dem Flaneur präsentieren. Umgekehrt beeinflussen, Halbwachs entsprechend, die historischen Begebenheiten des kollektiven Gedächtnisses aber auch die fiktiven individualpsychologischen Erinnerungen. In Bezug auf die Französische Revolution wurde gezeigt, dass die von der politischen Bühne verdrängten Vertreter/innen des *Ancien Régime* in den surrealistischen Texten besonders zugänglich werden. Sie werden als Opfer der *Terreur* neben dem für den Surrealismus wesentlichen Revolutionsgedanken und den „droits de l'homme“, über den Umweg des kollektiven Unbewussten – bei Aragon ist die Rede vom „inconscient de la ville“⁶⁶ – umso wirkungsvoller in das Bewusstsein reintegriert.

Auch in Nadjas Begegnung mit Marie-Antoinette zeigt sich Halbwachs' Theorie darin, dass der imaginierte „entourage“ der Königin die historische Erinnerung umso wirkungsvoller als lebendiges „souvenir“ aufleben lässt; das Vergessen geht nämlich, Halbwachs zufolge, mit dem Verlust des kollektiven Umfelds einher: „Oublier une période de sa vie, c'est perdre contact avec ceux qui nous entouraient alors“.⁶⁷

Die gleichberechtigte Spannung der Polaritäten von individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis, *Ancien Régime* und Revolution, Paris der Passagen und Paris der Grands Boulevards bietet der vom Ersten Weltkrieg gezeichneten Gesellschaft einen erweiterten Horizont, der auf den politischen Kontext übertragen ein komplexer gestaltetes Feld und eine tiefgründig reflektierte politische Auseinandersetzung möglich macht. Vor dem Hintergrund der Schrecken des Ersten Weltkriegs wird das Grauen der *Terreur* in der persönlichen Erinnerung an die Revolution deutlich stärker empfunden.

Der daraus resultierende Verzicht auf „kollektive“ Gewalt, für den sich die Surrealisten entscheiden, zieht sich bis zu deren Kampf gegen den Faschismus durch. In seiner Rede auf dem antifaschistischen Schriftstellerkongress

⁶⁵ Halbwachs, *La mémoire collective*, 167: „Il n'est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l'espace, puisque au contraire c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent“.

⁶⁶ Aragon, *Le paysan de Paris*, 168: „C'est ainsi qu'aux approches du parc où est niché l'inconscient de la ville, les grands facteurs de la vie citadine prennent des figures menaçantes, et surgissent au-dessus des terrains vagues et de leurs cabanes de chiffonniers et de marâchers avec toute la majesté conventionnelle, et le geste figé des statues.“

⁶⁷ Halbwachs, *La mémoire collective*, 10.

1935 in Paris beruft sich Breton mit seinem Plädoyer für Erneuerung auf Marx und Rimbaud, die sich auf ihre jeweils eigene Weise auf die Revolution beziehen: „Transformer le monde“, a dit Marx; „changer la vie“, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.“⁶⁸ Bretons Scheu vor dem Straßenkampf und der politischen Aktion, die ihm den Vorwurf der Passivität einbrachte, erscheint vor dem Hintergrund seines gespaltenen Verhältnisses zur Französischen Revolution und ihren Fortsetzungen in einem neuen Licht. Er zählt sich nicht zum Volk, das die Bastille stürmt und die Köpfe rollen lässt, sondern er trägt vielmehr, vergleichbar den Aufklärern, zur „Revolution“ des Bewusstseins bei und lässt die Köpfe, wie dies sein Kollege Aragon in *écriture automatique* vorbringt,⁶⁹ *metaphorisch* rollen. Oder er verliert – wie in der historischen Realität Louis XVI und Marie-Antoinette – zumindest hin und wieder *selbst* den Kopf, allerdings zugunsten von Traum und Unbewusstem und einer erweiterten (historischen) Perspektive.

6. Ausblick

Im Frankreich der Gegenwart assoziiert sich die Gelbwesten-Bewegung (2018–19) mit der Französischen Revolution: „cahiers de doléances“ werden vorgelegt, rote Jakobinermützen und selbstgebastelte Pappguillotinen getragen.⁷⁰ Allgemein wird in der Politik die Revolution von Extremisten von Links oder Rechts schnell für die eigene Sache beansprucht; zum Mythos geworden läuft sie Gefahr, für den Nationalismus missbraucht zu werden und Populismus zu schüren. Bereits in den 1930er Jahren begeisterten sich französische Faschisten *und* Kommunisten für 1789: „Erstere sahen in den Jakobinern die geistigen Väter des Totalitarismus, Zweitere betonten die Kontinuität im Kampf des Proletariats.“⁷¹ Inzwischen haben durchaus auch die Konservati-

⁶⁸ André Breton, „Discours au Congrès des écrivains“, in *Œuvres complètes*, vol. II, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1992), 459. Vgl. dazu auch André Breton, *Les Vases communicants*, in *Œuvres complètes*, vol. II, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1992), 108, wo er sich auf Marx' neunte These zu Feuerbach bezieht, die lautet: „Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, mais il s'agit de le transformer.“ (vgl. Marguerite Bonnet, „Notes“, 1377).

⁶⁹ Vgl. Aragon, *Le paysan de Paris*, 227–30 (Unterkapitel XVIII aus „Le sentiment de la nature“).

⁷⁰ Vgl. Claudia Mäder, „Frankreich redet wieder einmal von der Revolution. Doch passt die rote Mütze zur gelben Weste?“, *Neue Zürcher Zeitung*, 18.03.2019, <https://www.nzz.ch/feuilleton/gilets-jaunes-die-revolution-von-1789-ist-kein-guter-vergleich-ld.1467467>, eingesehen am 18.03.2021.

⁷¹ Mäder, „Frankreich redet wieder einmal von der Revolution.“

ven die Revolution als Erbe angenommen und Marine Le Pen schätzt „Gestalten der Revolution als Helden der urfranzösischen Kultur“.⁷²

Wenn das „Volk“ als geschlossene Einheit betrachtet wird, entsprechend der Revolution als „bloc“ (Clemenceau), dann gefährdet dies die Demokratie. Hier gilt es ganz aktuell, in Bezug auf Frankreich, aber auch auf das wiederum zu Nationalismen tendierende Europa, auf eine differenzierte, eben nicht dualistische oder auch nivellierende Betrachtung der historischen Ereignisse zu achten. Vom Ersten Weltkrieg gezeichnet haben die Surrealisten mit ihrer Ästhetik der *image surréaliste*, die das elektrisierende Potential von Widersprüchen ausschöpft, bereits Beispiele für alternative Geschichtswahrnehmungen geliefert. Im Paris von 2019, genau 100 Jahre nach der Erfindung der *écriture automatique* und 230 Jahre nach dem Sturm auf die Bastille und der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte, würden sie jedenfalls die Jakobinermützen tragenden Gelbwesten im engen Verbund mit Marie-Antoinette betrachten, der von Oktober 2019 bis Januar 2020 eine Ausstellung in der Conciergerie gewidmet ist: *Marie-Antoinette. Métamorphoses d'une image*.

⁷² Mäder, „Frankreich redet wieder einmal von der Revolution.“

La droite et la gauche se déchirent autour de la guillotine

La Révolution française en tant que sujet mémoriel controversé dans le drame à la veille de la Seconde Guerre mondiale

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

RÉSUMÉ : Le présent article étudiera la prise en compte mémorielle des événements révolutionnaires de 1793/94 pendant les années 1938/39 à travers deux drames sur la terreur. L'analyse confronte *Charlotte Corday* de Pierre Drieu la Rochelle et *Robespierre* de Romain Rolland comme pièces complémentaires appartenant à deux cultures de la mémoire diamétralement opposées : tandis que Drieu la Rochelle présente une interprétation rigoureusement fasciste et chauviniste de la mort de Marat, Rolland se penche d'une manière plus nuancée sur Robespierre en tant qu'icône de la gauche. Notre étude entreprend surtout de révéler les mécanismes de l'idéologisation inhérents, entre autres, à la réactivation de pré-mythes déjà enrichis de certaines idées, ou à leur relation à des concepts clairement associés à la droite ou à la gauche.

MOTS CLÉS : Charlotte Corday ; cultures de la mémoire ; Maximilien de Robespierre ; Pierre Drieu la Rochelle ; Révolution française ; Romain Rolland ; Seconde Guerre mondiale

1. Introduction

Le drame de l'entre-deux-guerres et de la Seconde Guerre mondiale traite à maintes reprises le présent politique troublé – la crise politique durable, tant interne qu'externe – sous le couvert de mythes antiques¹ qui fonctionnent

¹ Voir Wolf Albes, « Jean Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) und Jean Anouilh *Antigone* (1942) », dans *Französische Literatur. 20. Jahrhundert: Theater*, éd. par Konrad Schoell (Tübingen : Stauffenburg, 2006), 101–49, Christophe Carlier, Philippe Grandjean, *Les mythes antiques dans le théâtre français du XX^e siècle*. Électre – Antigone – La guerre de Troie n'aura pas lieu – Les Mouches – La Machine infernale (Paris : Hatier, 1998) et Gert Pinkernell, « Alte Stoffe, neuer Sinn. Giraudoux' *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* und *Électre*, Sartres *Les Mouches* und Anouilh's *Antigone* », dans Id., *Interpretationen. Gesammelte Studien zum romanischen Mittelalter und zur französischen Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts* (Heidelberg : Winter, 1997), 192–206.

comme un voile protecteur à l'égard des dirigeants vilipendés et de la censure : dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), par exemple, Jean Giraudoux met en scène la peur qu'éprouve sa génération face à la guerre ; dans *Électre* (1937), en revanche, il traite l'expérience du Front populaire durant les bouleversements politiques de ces années trente agitées. Après la défaite de l'armée française et pendant l'occupation, Jean Anouilh, quant à lui, représentera les résistants affrontant les nazis et le régime de Vichy en la personne d'Antigone, héroïne dont la pièce en un acte (1944) porte le nom. Jean-Paul Sartre, en écrivant *Les mouches* (1943) qui traitent le mythe des Atrides, produit une autre pièce de résistance 'habillée à l'antique' si l'on porte crédit à ses propres dires² après la guerre.

Toutefois, il existe également des mythes historiques nationaux (dont les analogies entre passé et présent français sont plus évidentes que celles tirées de l'histoire ancienne) qui sont instrumentalisés dans la lutte idéologique de cette période d'insécurité politique, comme le prouvent d'une manière exemplaire les combats que se livrent droite et gauche pour récupérer Jeanne d'Arc, elle-même protagoniste d'une situation de crise, en l'occurrence une crise médiévale, celle de la guerre de Cent Ans.³ La Révolution française, en tant que mythe politique national, offre aux camps opposés des Deux France un autre trésor historique recélant des héros et personnages mythiques qui se transforment – selon leurs perspectives divergentes dans différents épisodes révolutionnaires – en véritables 'figures de proue' correspondant (chacune) à leurs propres actualisations mémorielles idéologiquement marquées.

² Cinq ans après la première représentation, il constate : « La pièce fut admirablement comprise par les gens qui s'étaient levés contre le gouvernement de Vichy, le regardaient comme un avilissement, par tous ceux qui, en France, voulaient s'insurger contre la domination nazie ». Voir « Jean-Paul Sartre à Berlin. Discussion autour des Mouches », dans *Verger* 5 (1948), 111–2.

³ Voir Dietmar Rieger, « Jeanne d'Arc – rechts, links und noch viel mehr. Die Pucelle im Spannungsfeld der Ideologien », dans *Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung. Frankreich als Forschungsgegenstand einer interkulturellen Kulturwissenschaft*, éd. par Dorothee Röseberg et Heinz Thoma (Berlin : Logos, 2008), 109–27 et Stephanie Himmel « Sinnzuweisungen und Funktionalisierungen des Jeanne d'Arc-Mythos im politischen Diskurs », dans Id., *Von der „bonne Lorraine“ zum globalen „magical girl“: Die mediale Inszenierung des Jeanne d'Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen* (Göttingen: V&R Unipress, 2007), 112–21. Concernant la notion de ‚mythe historique‘ voir Dietmar Rieger, « Geschichte und Geschichtsmythos: Einige Überlegungen am Beispiel der Jungfrau von Orléans » dans *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, éd. par Id. et Stephanie Wodianka (Berlin : de Gruyter, 2006), 17–30.

A l'exemple de deux textes dramatiques, *Robespierre* (1938) de Romain Rolland et *Charlotte Corday* (1939) de Pierre Drieu la Rochelle, le présent article vise à découvrir les fonctionnalisations politiques du héros et de l'héroïne éponymes en se basant sur leur enrichissement sémantique spécifiquement idéologisé. Comme la récupération de la Révolution par la droite et par la gauche s'accomplit en employant différentes icônes mythifiées (contrairement au mythe de Jeanne d'Arc utilisé de la même façon des deux côtés), la confrontation directe des groupes semble un peu atténuée. Néanmoins, le recours au même événement monumental⁴ de l'histoire nationale française exprime et prouve l'existence de plusieurs cultures de la mémoire concurrentes au cours de la première moitié du 20^e siècle.

Notre étude se divise en trois parties : la première étape théorique appliquera les concepts mémorio-culturels à l'objet de notre recherche, en particulier la notion de 'mythe politique' à la Révolution française et la notion d'icône mythique' aux personnages principaux, pour les rendre applicables à l'analyse textuelle. Avant d'aborder les drames à étudier, nous resituerons ensuite les auteurs Rolland et Drieu la Rochelle, intellectuels pour l'un politiquement de gauche et résolument de droite pour l'autre, dans leur contexte historique plus large en opposant leurs positions dans trois périodes clés : la Première Guerre mondiale, l'entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale. Finalement, notre analyse approfondie des drames – qui ne suit pas la chronologie des œuvres, mais celle des événements révolutionnaires représentés – mettra d'une part en évidence la mise en scène de Charlotte Corday comme une icône éclatante de la droite dans la lecture de Drieu la Rochelle et, de l'autre, celle de Robespierre comme une icône plus nuancée de la gauche dans la pièce de Rolland : pendant que Drieu la Rochelle juxtapose sa Charlotte 'nordique' au 'juif Marat et inscrit son héroïne non seulement dans une tradition mythique, mais aussi dans le mythe explicitement fasciste de l'homme fort', Rolland oppose l'agenda social de son Robespierre, véritable 'ami du peuple', à la tyrannie des révolutionnaires tout en soulignant chez son protagoniste l'idéaliste désabusé face à son guillotinage.

2. La Révolution commémorée à la veille de la Seconde Guerre mondiale

Étant donné le thème général du congrès qui est « Guerre et paix », le concept des cultures de la mémoire, caractérisées par la dynamique ainsi que la plura-

⁴ Voir Aleida Assmann, « Kultur als Lebenswelt und Monument », dans *Kultur als Lebenswelt und Monument*, éd. par Id. (Francfort : Fischer, 1991), 11–25.

lités et préférées ici aux lieux de mémoire,⁶ nous permet d'examiner l'aspect de la guerre sous la forme de subcultures de la mémoire coexistantes et concurrentes. En ce qui concerne les conditions générales de l'acte de souvenir, la Révolution française comme objet de mémoire doit relever un défi particulier à la veille de la Seconde Guerre mondiale : d'une part, les temps politiques troublés permettent d'établir des liens de comparaison avec la situation révolutionnaire – le sentiment de décadence de la Troisième République dans les années trente, celui de l'Ancien Régime au 18^{ème} siècle et, dans les deux cas, tout d'abord la menace persistante de la guerre et ensuite l'état de guerre civile à l'intérieur ainsi que le(s) conflit(s) entre États, avec les puissances étrangères. D'autre part, l'état de crise et l'ambiance politique tendue favorisent et accélèrent la formation de camps ainsi que l'émergence de l'extrémisme politique. Ces extrêmes ont, à leur tour, des répercussions sur la formation des cultures spécifiques de la mémoire : la droite et la gauche poursuivent leurs propres intérêts mémoriels, c'est-à-dire qu'elles explorent les mémoires-archives collectives à la recherche des matières appropriées pour les réactiver et les actualiser dans leur mémoire fonctionnelle dans le but de consolider leurs points de vue politiques fortement idéologiques.⁷ De cette manière, la Révolution française – vu ses objectifs, considérée approximativement comme un mythe 'de gauche' – offre à chaque camp l'opportunité de l'instrumentaliser selon sa propre révolution envisagée : pour prôner aussi bien la 'révolution nationale' de la droite que la 'révolution populaire' de la gauche.

En tant que mythe politique dans le sens d'Andreas Dörner,⁸ la Révolution française ouvre aux différentes communautés de mémoire des schémas

⁵ Voir en détail Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Deuxième édition (Stuttgart : Metzler, 2011) et dans ce qui suit particulièrement 36–9.

⁶ Bien que Pierre Nora ait développé les lieux de mémoire en étroite relation avec la Révolution française, le concept des cultures de la mémoire a l'avantage d'être plus neutre à l'égard de la civilisation du 20^{ème} siècle envisagée dans cet article. Les lieux de mémoire, en revanche, se basent sur un jugement pessimiste des modalités de mémoire modernes.

⁷ Voir Aleida Assmann, « Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung », dans *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, éd. par Kristin Platt et Mihran Dabag (Opladen : Leske + Budrich, 1995), 169–85. Le concept des Assmann qui font la différence entre mémoire culturelle et mémoire communicative, est en général très statique. Toutefois, la distinction entre mémoire-archive et mémoire fonctionnelle y ajoute une certaine dynamique qui est parfaitement adaptable au concept des cultures de la mémoire.

⁸ Voir Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannsmythos: Zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen* (Reinbek : Rowohlt, 1996), 13–62.

d'interprétation permettant une auto-thématisation collective. Après que la droite et la gauche l'ont sémantisée selon leurs buts idéologiques, elle sert de générateur de sens et de stabilisateur à chaque camp pendant la crise de la fin des années trente : d'une part, la révolution ainsi commémorée renforce l'esprit de communauté à l'intérieur, de l'autre elle déploie un certain potentiel d'exclusion à l'extérieur du camp. Cependant, son instrumentalisation politico-idéologique n'est rendue possible que par une réduction de sa complexité comme, par exemple, par la sélection ciblée d'épisodes précis de l'évènement historique ou bien – en ce qui concerne les acteurs révolutionnaires mis en scène, dans notre cas Charlotte Corday et Robespierre, – en réactivant des mythèmes spécifiques tout en négligeant les autres moins pertinents. De cette manière, la girondine Charlotte, historiquement représentante d'idées modérées, mais toujours révolutionnaires, se transforme en héroïne de la droite car celle-ci insiste trop sur le caractère radical de son acte violent. En revanche, si Robespierre, en réalité principal porteur de la terreur, peut devenir un porte-flambeau de la gauche (pacifiste !), c'est parce que l'on a mis en avant ses idéaux sociaux et réprimé sa soif de sang.⁹

Les deux protagonistes révolutionnaires en question se laissent classer comme « icônes mythiques », concept plus précis que celui de « mythe », aujourd'hui utilisé de manière inflationniste¹⁰ et recouvrant même partiellement le cadre sémantique d'« icône ». En tant que personnifications de certaines valeurs et idées ou bien porteurs d'un 'mode de vie' spécifique, les révolutionnaires Charlotte Corday et Robespierre ont traversé un processus d'icônisation dont Claus Leggewie, spécialiste des sciences politiques et des médias, donne la définition suivante :

Ikonisierung stellt eine zugespitzte Visualisierung dar: Ein Sachverhalt oder Vorgang wird besonders prägnant und nachhaltig dargestellt, womöglich mit einer Aura umgeben. Darauf deutet die Herkunft des Begriffs Ikone hin, die ursprünglich ein transportables Kultbild mit biblischen Szenen war, [...]. Zur Ikonabilität von Bildern tragen historische Signifikanz, spezifische Bildei-

⁹ Voir Arnd Beise, *Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin* (Marburg : Hitzeroth, 1992), 8 et François Marotin, « Robespierre, l'historiographie robespierriste et les communistes français », dans *Images de Robespierre. Actes du colloque international de Naples, 27–29 septembre 1993*, éd par Jean Ehrard et Antoinette Ehrard (Naples : Vivarium, 1996), 197–214, ici 202 et 208–9.

¹⁰ Voir Stephanie Wodianka, « ‚Was ist ein Mythos?‘ – Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage », dans *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, éd. par Id. et Dietmar Rieger (Berlin: de Gruyter, 2006), 1–13.

genschaften und die Modalitäten ihrer Reproduktion bei [...]. Ikonen mobilisieren kollektive Affekte, binden öffentliche Aufmerksamkeit und modellieren individuelle und kollektive Erinnerungen.¹¹

Alors que Leggewie utilise le terme d'icône dans un sens strict en le réduisant aux seuls médias visuels (picturaux, photographiques, etc.), il est employé dans notre article dans un sens plus large car l'aspect central de la visualisation se trouve également dans les œuvres littéraires (dans le regard intérieur / dans l'imagination du lecteur) et, plus évidemment, pendant la présentation des textes dramatiques sur la scène. L'icône se caractérise par l'apparence d'une aura mythique basée sur l'interaction de la prémédiation et de la remédiation.¹² Pendant ces processus concomitants, des schémas préfigurés, c'est-à-dire déjà existants dans la mémoire collective (narratifs, myèmes, etc.), sont transférés à l'icône grâce à leur résonance culturelle dans la mémoire. En conséquence, l'icône constitue une nouvelle représentation médiatique ; et il est possible qu'elle puisse, à son tour, servir de schéma pour de futures postfigurations. Si on considère les icônisations de Charlotte Corday et Robespierre dans leur contexte global (au-delà des versions de Rolland et Drieu la Rochelle), on peut constater d'autres récupérations idéologiques : par exemple, l'icône Charlotte, mise en parallèle avec la Judith biblique, sa préfiguration, peut être instrumentalisée dans la lutte des sexes tandis qu'en actualisant le myème de libérateur en la personne de Robespierre icônique, même les processus de détachement coloniaux peuvent être postfigurés.¹³

3. La bataille des idéologies : Romain Rolland et Pierre Drieu la Rochelle

Romain Rolland et Pierre Drieu la Rochelle comptent parmi les principaux intellectuels de la première moitié du 20^e siècle. Toutefois, mis à part leur atti-

¹¹ Claus Leggewie, « Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerens », dans *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien*, éd. par Erik Meyer (Frankfurt : Campus, 2009), 9–28, ici 9–10.

¹² Voir Astrid Erll, « Diachrone Dynamik: Prämediation – Remediation », dans Id., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 165–71.

¹³ Voir Beise: *Charlotte Corday*, 21–57 et l'explication de Patrick Berthier sur *Le Bourgeois sans culotte* de Kateb Yacines : „Robespierre au théâtre“, dans *Images de Robespierre. Actes du colloque international de Naples, 27–29 septembre 1993*, éd. par Jean Ehrard et Antoinette Ehrard (Naples : Vivarium, 1996), 379–94.

tude similaire à l'égard des juifs,¹⁴ ils ne pourraient se comporter plus différenciés sur le plan idéologique. Si on voulait étiqueter leur vie par une phrase-clé, le choix quant à Romain Rolland tomberait certainement sur « Au-dessus de la mêlée ». C'est le titre de son article anti-guerre daté des 22 / 23 septembre 1914 avec lequel il fit sensation en assumant le rôle d'avertisseur prudent et conscient de ses responsabilités, placé au-dessus de tous les groupuscules. La vie de Drieu la Rochelle serait peut-être justement sur-titrée d'un « Après tout, j'aime mieux m'être roulé dans la boue avec les autres », phrase de son journal intime du 3 février 1945 qui identifie son auteur, tout contrairement à Rolland, comme un acteur de son temps, parfois impulsif mais en tout cas directement impliqué. Au fil des années, les attitudes générales de ces deux intellectuels transparaissent maintes fois dans leurs commentaires respectifs sur l'actualité, qui fournissent donc des indications importantes en vue de leur classification politico-idéologique.

Durant la Première Guerre mondiale, Drieu la Rochelle est l'un de ces écrivains passionnés par la guerre qui se présentent volontairement et avec grand enthousiasme au service militaire, alors que Rolland se retire en Suisse, pays neutre, en tant que porte-parole du pacifisme et de l'humanité.¹⁵ L'engagement pacifiste de ce dernier, qu'il doit défendre contre l'accusation d'antipatriotisme et qu'il n'abandonnera (contraint et forcé) qu'à la suite de la menace fasciste des années trente,¹⁶ va de pair avec son engagement cosmopolite pour

¹⁴ Pendant que les chercheurs constatent une haine ouverte envers les juifs chez Drieu la Rochelle, ils s'efforcent d'expliquer les propos plus nuancés et plus complexes de Rolland, aujourd'hui largement connu comme 'penseur transculturel' : ils relativisent, par exemple, ses entrées du journal intime, allant de la défense au scepticisme, par référence à ses expériences personnelles négatives avec la famille juive de sa première femme Clotilde Bréal. Voir Antoinette Blum, « Romain Rolland et la question juive », dans *Europe. Revue littéraire mensuelle* 942 (2007), 86–96 et Hans T. Siepe, « L'Allemagne, les allemands et leurs juifs dans le *Journal de Vézelay* 1938–1944 de Romain Rolland », dans *Romain Rolland. Ein transkultureller Denker – Netzwerke, Schlüsselkategorien, Rezeptionsformen. Romain Rolland. Une pensée transculturelle – Réseaux, notions clés, formes de réception*, éd. par Hans-Jürgen Lüsebrink et Manfred Schmeling (Stuttgart : Steiner, 2016), 261–72.

¹⁵ Voir Éric Roussel, « Les écrivains dans la guerre », dans *Le Figaro littéraire* (11.02.1991), 3.

¹⁶ Voir Marina Ortrud M. Hertrampf, « Zwischen Patriotismus und Pazifismus. Romain Rollands literarische Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg », dans : *Lendemanns* 39 (2014), 175–90; Bernard Duchatelet: « Romain Rolland, d'une guerre à l'autre: 1914–1939. Conférence inaugurale prononcée à Clamecy le 3 octobre 2008. », dans Id. (éd.), *Romain Rolland, une œuvre de paix. Actes du colloque de Vézelay, 4 et 5 octobre 2008* (Paris : Publications de

l'entente entre les peuples et la poursuite de son idée pan-humaniste d'une Europe unie.¹⁷

Dans les années de l'entre-deux-guerres, Rolland, qui publie entre autres la *Déclaration de l'indépendance de l'esprit* en 1919, évolue pour devenir un véritable intellectuel de gauche, mais indépendant. Quant à Drieu la Rochelle, à qui les chercheurs biographiques attestent un caractère autoritaire depuis sa petite enfance,¹⁸ il se positionne très clairement dans le camp fasciste.¹⁹ Alors que Rolland ne demeure qu'un simple 'compagnon de route' des communistes durant toutes ces années, Drieu la Rochelle devient un membre officiel du Parti populaire français (PPF) de Jacques Doriot en 1936. L'incompatibilité entre Rolland qui prend toujours ses distances vis-à-vis de la ligne politique (tout en luttant constamment pour la cause de la gauche), et Drieu la Rochelle, qui prend ostensiblement fait et cause pour la droite, se manifeste d'un côté dans leur engagement de journaliste dont l'idéologie et l'intensité diffèrent fortement. En effet, Rolland ne s'investit de façon prépondérante ni

la Sorbonne, 2010), 11–9 et Michel Margairaz, « Romain Rolland ou les tensions complexes entre pacifisme et antifascisme dans les années 1930 », dans *Romain Rolland, une œuvre de paix. Actes du colloque de Vézeley, 4 et 5 octobre 2008*, éd. par Bernard Duchatelet (Paris : Publications de la Sorbonne, 2010), 171–9.

¹⁷ Voir Jean-Yves Brancy, *Romain Rolland, un nouvel humanisme pour le XX^e siècle. Préface de Rémy Pech* (Paris : Bibliothèque National de France et Chancellerie des Universités de Paris, 2011) et Blaise Wilfert-Portal: « Un 'grand cosmopolite'? Romain Rolland et l'Italie ou les contradictions d'un internationaliste. », dans *Romain Rolland. Ein transkultureller Denker – Netzwerke, Schlüsselkategorien, Rezeptionsformen. Romain Rolland. Une pensée transculturelle – Réseaux, notions clés, formes de réception*, éd. par Hans-Jürgen Lüsebrink et Manfred Schmeling (Stuttgart : Steiner, 2016), 75–89. En ce qui concerne spécialement sa relation avec l'Allemagne, voir René Cheval, *Romain Rolland, l'Allemagne et la Guerre* (Paris : Presses universitaires de France, 1963) et Chantal Edet-Ghomari, « Le rapprochement franco-allemand et l'idée d'Europe unie dans la vie et l'œuvre de Rolland », dans *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires. Actes du XXVIII^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Rouen, 5–17 octobre 1998*, éd. par Chantal Foucrier (Rouen : Publications de l'université de Rouen, 1999), 177–84.

¹⁸ Voir Martin Ebel, *Pierre Drieu la Rochelle (1893–1945)*. Deuxième édition (Rheinfelden : Schäuble, 1994). La branche de recherche biographique déduit même de sa relation perturbée avec son père, cause du développement difficile de la personnalité de Drieu la Rochelle, quelques caractéristiques de son travail littéraire. Voir Jean-François Domenget, « Fascisme et paternité dans Gilles. Le personnage de Carentan », dans *Roman 20–50* 24 (1997), 67–79.

¹⁹ Voir Alfred Pfeil, *Die französische Kriegsgeneration und der Faschismus : Pierre Drieu la Rochelle als politischer Schriftsteller* (München : UNI-Dr., 1971).

dans les débats lancés par la *Clarté* ni dans la rédaction de l'*Europe*²⁰. Drieu la Rochelle, protégé par les Allemands, deviendra le responsable de la *Nouvelle Revue française* (NRF) pendant l'occupation.²¹ De l'autre côté, leurs divergences sont plus qu'évidentes quand on observe leur attitude lors des visites faites aux pays étrangers représentant des idéologies opposées : l'« idéaliste » Rolland reculera face aux exactions de Staline et du régime soviétique, tout comme devant leurs tentatives de le récupérer et il n'entreprendra son voyage en Russie en 1935 qu'à contrecœur, pour honorer les liens familiaux de sa deuxième épouse Maria Koudacheva.²² À l'inverse, c'est avec enthousiasme que Drieu la Rochelle part en voyage délibéré pour Weimar en 1941, souhaitant participer à l'Union européenne des écrivains lancée par Joseph Goebbels.

Durant la Seconde Guerre mondiale et l'occupation française, Drieu la Rochelle devient – à côté de Robert Brasillach – l'un des principaux représentants de la collaboration intellectuelle, poursuivant non seulement son travail de journaliste, mais dirigeant également la NRF.²³ Rolland, en revanche, pour qui vivre en Suisse devient de plus en plus difficile et dangereux en tant que

²⁰ Voir Stephen Resch, « Auf der Suche nach Klarheit. Stefan Zweig, Barbusse und Romain Rolland in der *Clarté*-Debatte. », dans *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 62 (2012), 189–205; Isabelle Davion, « Les hommes des *Cahiers* et l'*Europe*. Rolland l'Européen et le monde germanique. Ne trahir ni Goethe ni Jaurès », dans *L'Amitié Charles Péguy* 33 (2010), 401–14 et Claire Basquin-Benslimane, « Romain Rolland intellectuel engagé? », dans *Europe. Revue littéraire mensuelle* 942 (2007), 66–76.

²¹ Voir Julien Hervier, « Drieu et La NRF », dans *La place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle, 1908–1943*, éd. par Robert Kopp (Paris : Gallimard, 2009), 495–534 et, relativisant le rôle de Drieu la Rochelle: Jacques Lecarme, « Brasillach et Drieu critiques des romanciers de leur temps. Des critiques de droite? », dans *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle – Questions d'esthétique et de poétique*, éd. par Catherine Douzauet Paul Renard (Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2003), 45–63.

²² Voir Jean-Pierre Meylan, « Romain Rolland, initiateur et victime de réseaux politico-idéologiques », dans *Romain Rolland. Ein transkultureller Denker – Netzwerke, Schlüsselkategorien, Rezeptionsformen. Romain Rolland. Une pensée transculturelle – Réseaux, notions clés, formes de réception*, éd. par Hans-Jürgen Lüsebrink et Manfred Schmeling (Stuttgart : Steiner, 2016), 51–8; Sophie Cœuré, « Romain Rolland, la Russie et le communisme. L'apport des archives soviétiques », dans *Cahiers de Brèves* 34 (2014), 24–31 et Anne Hartmann: « Notre cher hôte. Rolland, sa visite en URSS et chez Staline (1935) », dans: *Cahiers Parisiens* 5 (2009), 441–59.

²³ Voir Hervier, « Drieu et La NRF »; Géraldi Leroy, « Drieu la Rochelle. Journaliste politique sous l'occupation » dans *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel : Actes du colloque international organisé par le Centre de recherche 'Études sur Nimier', Sorbonne nouvelle, 9 et 10 décembre 1993*, éd par Marc Dambre (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995), 39–51.

‘communiste présumé’,²⁴ trouve refuge à Vézelay, commune française dans la zone occupée et curieusement ouverte aux sympathisants de gauche à cause du pacte Hitler-Staline. Là, il bénéficie d’un exil intérieur et ne confie ses pensées politiques qu’à son journal intime.²⁵ Bien qu’à la fin de leur vie, Rolland et Drieu la Rochelle s’éloignent en quelque sorte tous deux des positions idéologiques qu’ils avaient chacun défendues depuis de nombreuses années – le dernier les révisera même totalement dans son journal peu de temps avant son suicide, en 1945²⁶ –, la postérité continue de les percevoir principalement comme maîtres à penser et écrivains de l’un ou l’autre camp politique.²⁷

²⁴ Voir Jean-Pierre Meylan, « Un train peut en cacher un autre. L’entre-deux-guerres de Rolland en Suisse (1922–1939) », dans *Études de Lettres* 3 (2012), 29–47 et Jean-Pierre Meylan, « Rollands Wirken als europäischer Zeitzeuge in der Schweiz (1914–1938). Der Forschungsstand im Lichte neu zugänglicher Tagebücher », dans *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 61 (2011), 365–70.

²⁵ Voir Jean Albertini, « Les dernières années (1939–1944) », dans *Europe. Revue littéraire mensuelle* 942 (2007), 105–16 ; Bernard Duchatelet, « Romain Rolland face à la Seconde Guerre mondiale: l’année 1940 (d’après son Journal inédit) », dans *Romain Rolland, une œuvre de paix. Actes du colloque de Vézelay, 4 et 5 octobre 2008*, éd. par id. (Paris : Publications de la Sorbonne, 2010), 181–94 ; Jean-Pierre Meylan, « Romain Rolland et l’occupant allemand 1940–1944. Selon le Journal de Vézelay, 1938–1944 », dans *Cahiers de Brèves* 32 (2013), 18–26 et Jean Lacoste, « L’occupation à Vézelay dans le Journal de Romain Rolland », dans *Cahiers de Brèves* 32 (2013), 27–34.

²⁶ Voir Jean-François Louette, « Sartre, Drieu. Deux diaristes durant la drôle de guerre », dans *Les Journaux d’écrivains. Enjeux génériques et éditoriaux* (2012), 249–63 ; Jean-Pierre Morel, « Drieu la Rochelle et le communisme », dans *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel : Actes du colloque international organisé par le Centre de recherche ‘Études sur Nimier’, Sorbonne nouvelle, 9 et 10 décembre 1993*, éd. par Marc Dambre (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995), 53–64 et Jacques Lecarme : « Le suicide de Drieu la Rochelle », dans *L’Année 1945. Actes du colloque de Paris IV-Sorbonne*, éd. par Etienne-Alain Hubert et Michel Murat (Paris : Champion, 2002), 137–59.

²⁷ Voir exemplairement : Danielle Risterucci-Roudnicky, « Romain Rolland, un grand auteur de RDA. Transfert – Traduction – Canonisation », dans *Romain Rolland. Ein transkultureller Denker – Netzwerke, Schlüsselkategorien, Rezeptionsformen. Romain Rolland. Une pensée transculturelle – Réseaux, notions clés, formes de réception*, éd. par Hans-Jürgen Lüsebrink et Manfred Schmeling (Stuttgart : Steiner, 2016), 273–82 ; Richard J. Golsan, « Drieu la Rochelle aux États-Unis: Entre l’esthétique et le fascisme », dans *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel : Actes du colloque international organisé par le Centre de recherche ‘Études sur Nimier’, Sorbonne nouvelle, 9 et 10 décembre 1993*, éd. par Marc Dambre (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995), 65–75.

4. La Charlotte Corday de Drieu la Rochelle, icône 'de la droite'

Outre la pièce de propagande intitulée *Le chef* (1934), *Charlotte Corday* est l'unique drame de Drieu la Rochelle, accueilli tièdement par le public. Il l'a écrit pendant l'hiver 1939/40. Après que la Comédie-Française l'a rejeté, c'est la troupe de théâtre « Les Quatre Saisons Provinciales » qui le représente en zone libre – entre autres à Lyon, à Vichy et à Clermont-Ferrand – depuis le début de 1942. La version imprimée paraîtra finalement en 1944.

La Révolution française et, avec elle, Charlotte Corday, ne jouent aucun rôle dans la mémoire fonctionnelle des nazis allemands ; l'occupant garde le silence sur l'attentat de la Girondine. Cependant, la meurtrière de Jean-Paul Marat se transforme, à l'instar d'Antigone et de Jeanne d'Arc, en modèle identificatoire de la droite française, incarnant les caractéristiques voulues de jeunesse, d'héroïsme et de rébellion.²⁸ Dans la pièce de Drieu la Rochelle, le spectateur accompagne la jeune Charlotte de la ferme normande de ses grands-parents à Paris, sur la scène du crime, à savoir dans la baignoire 'icônique' de Marat en passant par le refuge girondin à Caen où mûrit son plan meurtrier. C'est après l'assassinat, dans la cellule de la mort et quelques moments seulement avant d'être guillotinée que Charlotte reçoit le radical Saint-Just, autre caractère fort, qui 'fraternise' avec elle.

Dans son drame, Drieu la Rochelle développe la constellation des personnages sur la base de la théorie raciale développée au cours du 19^{ème} siècle, quoique de manière en partie implicite : il confronte sa 'Charlotte nordique', jeune femme pleine de vitalité avec le 'juif Marat', homme laid et malade. Déjà dans son journal, Drieu soulignait l'origine 'nordique' de tous les révolutionnaires importants : « Les grands révolutionnaires étaient des nordiques : Robespierre d'Arras (œil vert, faciès tudesque), Saint-Just du Vermandois, Danton de Champagne (faciès tudesque) ».²⁹ Il actualise ainsi le mythe fasciste de l' 'homme nordique', ce prétendu descendant des Aryens, héritier d'un âge d'or médiéval supposé.³⁰ Et de la même façon, sa Charlotte s'inscrit claire-

²⁸ Voir Beise, *Charlotte Corday*, 8 et Mary Ann Frese Witt: « Pierre Drieu la Rochelle and the search for tragic plenitude », dans id.: *The search for modern tragedy. Aesthetic fascism in Italy and France* (Ithaka : Cornell University Press, 2001), 169-90, ici: 185.

²⁹ Cité d'après Jean Lansard, « Le mythe de l'unité politique : la *Charlotte Corday* de Drieu la Rochelle », dans *La littérature française sous l'occupation. Actes du Colloque de Reims (30 septembre – 1er et 2 octobre 1981)*, éd. par le Centre Régional du Livre de Champagne-Ardenne (Reims : Presses universitaires de Rennes, 1989), 281–304, ici : 299.

³⁰ Voir Guillaume Bridet, « Quand un écrivain français perd le nord. Drieu la Rochelle et l'esthétisation fasciste », dans *Revue d'histoire littéraire de la France* 109 (2009), 661–80, ici : 661.

ment dans cette tradition mythique en prononçant dès le premier acte situé dans le Nord, en pleine Normandie rurale :³¹

Les Corday. Voilà notre devise : *Corde et ore*. Par le cœur et par la bouche. Ce qui est dans mon cœur, je le lis. Le premier Corday était compagnon de Guillaume le Bâtard, de Guillaume le Conquérant, fils d'une blanchisseuse de Falaise. Ils avaient le sang des Vikings dans les veines. Et autour de moi toute cette Normandie abêtie. [...] Le vent tourne sur la mer, ô fille de Vikings. Dieu dans le ciel attend, mais il ne peut remuer si au moins une de ses créatures libres ne lui fait signe (COR 81–2, souligné dans l'original).

À l'opposé, l'objet de la haine de Charlotte, Jean-Paul Marat, semble fidèle à tous les clichés et stéréotypes attribués aux juifs par la propagande antisémite : premièrement, il souffre d'une maladie de peau – « Il se grattera de temps à autre pendant toute la scène » (COR 37) ; deuxièmement, il se qualifie lui-même et il est qualifié par les autres de laid – « Je suis laid » (COR 47 et 127), « il est laid » (COR 105), « Je suis odieux. Odieux et hideux » (COR 115), et troisièmement, l'opinion publique le trouve sale – « on dit que je suis sale » (COR 47), Robespierre : « Je n'aime pas les gens sales » (COR 129). Les points de convergence avec le texte *La France juive*, ouvrage de référence antisémite d'Edouard Drumont datant de 1886, cité ici pour comparaison, sont frappants et conduisent à la classification raciste de Marat :

Que dites-vous de Marat? Mara est le vrai nom. La famille a été chassée d'Espagne, elle s'est réfugiée en Sardaigne, puis en Suisse et, ne pouvant s'avouer ouvertement juive, elle s'est faite protestante. Avec la lèpre qui le ronge, la saleté au milieu de laquelle il vit, la haine qu'il témoigne pour la société chrétienne, c'est bien là en effet un fils de judaïsants, un Marane répondant aux bûchers d'Espagne par la guillotine de France.³²

C'est non seulement le Robespierre de Drieu la Rochelle qui fait allusion à la variante hébreu du nom de Marat sans < -t >,³³ mais c'est aussi Marat lui-même qui semble confirmer son ascendance juive dans le drame : « Alors, on

³¹ Dans le paratexte du premier tableau, on peut lire : « Les personnages ont tous un peu le traînant accent normand », Pierre Drieu la Rochelle, « Charlotte Corday », dans id. : *Charlotte Corday. Pièce en trois actes. Le Chef. Pièce en quatre actes*. Deuxième édition (Paris : Gallimard, 1944), 7–147, ici : 9. Les références du drame sont dorénavant données dans le texte courant sous le sigle COR.

³² Edouard Drumont, *La France juive : Essai d'histoire contemporaine*. Tome 1. Quatrième édition (Paris : Blériot, 1885), 292.

³³ « Il fut un temps où tu te faisais appeler M. le Chevalier de Marat, et tu demandais la reconnaissance de tes lettres de noblesse, quand tu étais médecin aux gardes du corps de

saura qui est Marat ! [...] Oui, le persécuté, le fils de persécutés. Persécuté en Espagne, en Italie, en Angleterre, en France » (COR 51).

Comme Jean Lansard et Mary Ann Frese Witt l'ont montré de façon convaincante,³⁴ la presse fasciste de 1943/44 désambiguïsera ces indications du judaïsme de Marat, toujours latentes dans le drame : c'est surtout *Je suis partout*, journal d'extrême droite dans lequel Drieu la Rochelle publie aussi quelques articles, qui exploite *Charlotte Corday* dans une intention incendiaire en rappelant, par exemple, le mythe du Juif errant : dans le drame, Danton et Robespierre dénoncent Marat comme étranger – « Tu es toi-même étranger » (COR 61) ainsi que comme non-Français – « Tu n'es pas Français » (COR 123) – de sorte que ce Marat de Drieu la Rochelle se transforme, dans la lecture chauviniste, en l'adversaire faible d'une Charlotte forte, 'fasciste avant la lettre'. Puisque ce Marat imaginé par la droite exige un tribun (civil) pour la France (voir COR 67) et semble favorable à une « tyrannie de la Commune » (COR 102), il est même possible de l'associer avec le communisme, système strictement diabolisé par les fascistes.

L'icônisation 'droitière' de Charlotte passe dans un premier temps par le renforcement de son aura mythique grâce à des pré-mythes déjà chargés d'idées spécifiques. De cette manière, le buste de Brutus, l'assassin de César, apparaît comme une sorte de leitmotiv dans différents décors (voir COR 53, 73 et 96) et le nom de Polyeucte, martyr et héros éponyme d'une tragédie de Pierre Corneille (arrière-grand-père de Charlotte), est mentionné plusieurs fois. En conséquence, l'icône Charlotte s'enrichit des mythes de la (future) tueuse du tyran et de la femme pieuse. Néanmoins, c'est entre son héroïne et Jeanne d'Arc, celle-ci également récupérée rigoureusement par la droite, que Drieu la Rochelle établit le lien le plus fort. Sa Charlotte constate en visionnaire :

Une femme, quand il n'y a plus d'hommes en France, une femme se lève. Quand le roi Charles a fait défaut – comme le roi Louis – Jeanne s'est levée. Ce n'était qu'une bergère. Moi, dont tous les ancêtres ont porté l'épée, je vais aller à Paris et je tueraï Marat. Et tout d'un coup les Français comprendront (COR 114).

Dans un deuxième temps, en actualisant à travers Charlotte le mythe de la virago, de la femme à l'allure masculine comme l'est son modèle, la Pucelle

M. le comte d'Artois. D'ailleurs, pourquoi as-tu ajouté un T ? Ton nom, c'est Mara M-A-R-A » (COR 120).

³⁴ Voir Lansard, « Le mythe de l'unité politique », 292–4; Witt, « Pierre Drieu la Rochelle », 185–7.

d'Orléans, Drieu la Rochelle soumet son icône à la représentation fasciste de l'homme fort. La force, l'énergie et la violence – tels sont les mots-clés de cette figure de pensée ainsi que les attributs de Charlotte Corday, guerrière idéale³⁵ dans le sens de Drieu la Rochelle. « Je vous méprise tous », réplique-t-elle aux autres Girondins, « [M]es frères émigrent et vous tremblez [...]. En sortant du couvent je croyais voir des hommes. Et rien : des lâches [...]. Leur lâcheté n'aura pas raison de mon courage ; moi, j'ai du courage » (COR 92, je souligne A. W.). Bien que Charlotte finisse par périr, elle est absolument convaincue de son « âme forte » (COR 135), trait essentiel dont Saint-Just l'assure de nouveau dans la cellule du condamné à mort. Pour conclure cette analyse de texte avec un petit bilan intermédiaire, on peut constater que Drieu la Rochelle crée sa version droitiste de la Révolution française sur la base d'une simplification : dans la mémoire fasciste, le caractère de Charlotte ne se réduit qu'à deux aspects principaux : le nationalisme et la mouvance violente.³⁶

5. Le Robespierre de Rolland, icône 'de la gauche'

Contrairement à Drieu la Rochelle, Rolland a passé toute sa vie à explorer la Révolution française : depuis presque un demi-siècle et dès 1898, il a composé le cycle *Le théâtre de la Révolution*³⁷ en huit pièces dont son *Robespierre*, écrit en 1938 et imprimé en 1939, constitue le point culminant et final. Dans cette œuvre monumentale en trois actes et vingt-quatre tableaux qui n'a pas été jouée de son vivant, Rolland reprend – tout comme dans ses autres drames – les idées révolutionnaires sur le plan formel, à savoir les idées d'un 'théâtre du

³⁵ Voir Guillaume Bridet, « Drieu la Rochelle du dadaïsme au fascisme », dans *Mélusine* 23 (2003), 23–34.

³⁶ Voir Florent Lillo, « Méandres et paradoxes d'une doctrine du fascisme français : les hésitations de Drieu la Rochelle », dans *Philosopher en France sous l'occupation. Actes des journées d'études organisées à la Sorbonne (2000–2002)*, éd. par Olivier Bloch (Paris : Publications de la Sorbonne, 2009), 85–112.

³⁷ Voir en détail Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national* (Paris : Champion, 2013). Voir aussi Zbigniew Naliwajek, « Rolland et son Théâtre de la Révolution », dans *Révolution et littérature. La Révolution française de 1789 dans les littératures allemande, française et polonaise. Actes du Colloque organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de la Sarre dans le cadre de la Coopération avec l'Université de Varsovie*, éd. par Jochen Schlobach et Maciej Żurowski (Varsovie : Centre de Civilisation Française, 1992), 201–8 et Zbigniew Naliwajek, « Rolland devant les guerres et les révolutions », dans *Ecrire la rupture. Colloque international, Université Lumière-Lyon II – Université de Łódź, 16 et 17 septembre 2002*, éd. par Christine Queffélec et René-Pierre Colin (Tusson : Du Lérot, 2003), 127–40.

peuple’.³⁸ Du point de vue du contenu, *Robespierre* ouvre un panorama vaste et complexe de la terreur, se focalisant sur la phase finale entre l’exécution de Danton et celle de Robespierre à la guillotine. Toute la pièce est imprégnée d’une atmosphère de discorde et de conspiration.

Dans *Robespierre*, c’est le héros éponyme – et non pas, historiquement correct, Jean-Paul Marat – qui est connu en tant qu’«ami du peuple» : les masses parisiennes l’adorent, de sorte qu’il se transforme de son vivant déjà en véritable icône luttant pour la cause du peuple. D’une part, sa correspondance quotidienne prouve cette vénération, comme l’expose Simon Duplay, le secrétaire de Robespierre : « Une jeune fille t’envoie ses feux. Un amant, une boucle de cheveux de sa maîtresse, pour que tu bénisses leur union. Un prêtre veut introduire ton nom dans le rituel des prières ». ³⁹ D’autre part, son statut quasiment religieux devient plus qu’évident au cours de ses apparitions publiques : « Tu es le bon Pasteur. Heureux le peuple que tu conduis » (ROB 125), « Maximilien, tu es un saint! » (ROB 196), « O mon Jésus! » (ROB 198). Robespierre lui-même reprend dans ses discours passionnés non seulement ce lien étroit avec le peuple, mais aussi l’analogie avec le Christ. Quand il parle, par exemple, devant le peuple pendant la Fête de l’Être Suprême, il idéalise le zèle qu’il met à servir l’intérêt commun et à se sacrifier pour le bonheur général en enjolivant son agenda social et de gauche comme une sorte de rédemption profane : « Peuple... mon peuple!... Je suis à toi, je t’appartiens, rien n’est en

³⁸ Comme l’aspect de la dramaturgie ne peut pas être exposé plus largement ici, voir en détail Éric Avocat, « Rolland, dramaturge révolutionnaire », dans *Études de Langue et de Littérature françaises* 96 (2010), 73–86; Pierre Frantz, « De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine », dans *La légende de la Révolution au XX^e siècle. De Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, éd. par Jean-Claude Bonnet et Philippe Roger (Paris : Flammarion, 1988), 17–33; Jean-Pierre Harris, « Rolland, un théâtre pour le peuple », dans *Permanence et pluralité de Romain Rolland. Actes du colloque tenu à Clamecy 22–24 septembre 1994*, éd. par Anne-Marie Chagny-Sève (Nevers : Bibliothèque National de France, 1995), 39–78. Quant à *Robespierre* voir spécialement Patrick Berthier, « Anouilh, Romain Rolland et l’écriture de la Révolution », dans *Les Arts de la scène et la Révolution française*, éd. par Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2004), 509–24. Quant à *Danton*, représenté surtout en Allemagne, voir Jean-Claude François, « Quand Berlin appréciait le *Danton* de Romain Rolland, en 1920 », dans *Cahiers de Brèves* 27 (2011), 33–5 et Marielle Silhouette, « La Révolution à l’épreuve de l’histoire : *La Mort de Danton* de Georg Büchner et *Danton* de Romain Rolland sur les scènes de Max Reinhardt », dans *La Révolution mise en scène*, éd. par Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page et Cécile Vaissié (Rennes : Presses universitaires de Rennes), 2012, 83–96.

³⁹ Romain Rolland, *Robespierre* (Paris : Albin Michel, 1939), ici : 42. Les références du drame sont dorénavant données dans le texte courant sous le sigle ROB.

moi qui ne soit tien... Prends-moi, bois-moi, consume-moi, reçois le sacrifice de tout mon être !... Peuple sublime ! Heureux qui est né au milieu de toi ! Plus heureux, qui peut mourir pour ton bonheur ! » (ROB 123).

Toutefois, l'un des deux grands adversaires, l'aristocratie monétaire égoïste, constitue une menace pour la réalisation de cette idée sociale comme l'explique tout au début Saint-Just, allié de Robespierre, dans une critique latente du capitalisme :

La Révolution n'a renversé les privilégiés de la naissance, que pour établir les privilégiés de la fortune ; Cambon veille sur les riches. Les riches seuls, depuis quatre ans, ont profité des sacrifices de la nation. Une nouvelle aristocratie marchande, plus avide que l'ancienne aristocratie nobiliaire, sous le prétexte dérisoire de la liberté du commerce, accapare toutes les matières disponibles, monopolise le commerce et l'industrie, dévore le sol et le sous-sol, le blé, les forêts et les vignes. Vous laissez faire, vous favorisez vos ennemis, et vous leur sacrifiez le peuple, qui est votre unique ami (ROB 21).

L'autre grand ennemi, adversaire plus direct de Robespierre, est Joseph Fouché, le chef des révolutionnaires opportunistes. Rolland continue d'établir des analogies bibliques en le désignant comme « Judas » (ROB 56) par la bouche de son héros messianique. En outre, Robespierre caractérise Fouché comme ancien royaliste, girondin et hébertiste (voir ROB 49–50), c'est-à-dire comme membre successif de fractions opposées et, par conséquent, comme versatile et traître à l'égard de (la cause sacrée de) la Révolution. En effet, illustrant de manière évidente pour les spectateurs le reproche qui lui est fait, Fouché commettra le crime de trahison un peu plus tard sur la scène en ralliant tour à tour les groupes antagonistes (voir ROB 179–90).

En ce qui concerne l'enrichissement mythique de l'icône Robespierre, Rolland se sert méthodiquement des mêmes mesures que Drieu la Rochelle, tout en tirant ses sources de la mémoire-archive de gauche. Il trouve sa grande référence pré-mythique chez Jean-Jacques Rousseau, lui-même icône célèbre des groupes de gauche,⁴⁰ apparaissant surtout dans deux séquences intratextuelles qui sont des actes de mémoire. La première actualisation de la mémoire se déroule dans le onzième tableau, précisément au centre de la pièce qui constitue un moment de repos au milieu des troubles révolutionnaires.

⁴⁰ Voir Jan Fleischhauer, « Auf dem Weg zum Sonnenstaat – eine kleine Geschichte der Linken », dans id., *Unter Linken. Von einem, der aus Versehen konservativ wurde* (Berlin : Rowohlt, 2009), 58–102, voir également Roger Barny, *Rousseau dans la Révolution: Le personnage de Jean-Jacques et les débuts du culte révolutionnaire (1787–1791)* (Oxford : Voltaire Foundation, 1986), surtout 56–78 et 141–78.

Robespierre, las des affrontements quotidiens à Paris, s'est retiré sur les collines de Montmorency, non loin de la capitale où il se souvient de sa première rencontre avec ce grand philosophe qui, pendant l'acte de souvenir, se manifeste réellement et physiquement sur la scène :

C'est en ces lieux que je rencontraï le vieux Jean-Jacques Rousseau. Rien n'a changé. Les arbres seulement ont grandi [...]. J'étais ici, à cette place... En face de moi, par le chemin que je viens de gravir, j'ai vu venir le philosophe. Il était seul, tête nue, un peu voûté, un bouquet de fleurs à la main, il se baissait pour herboriser, et parlait à mi-voix avec lui-même... (Or, à mesure que parle Robespierre, on voit monter, par le chemin, un personnage qui a la mise et les traits de Jean-Jacques, et qui répète les jeux de scène et les mouvements que décrit Robespierre. Mais Robespierre, les yeux fermés, ne le voit point, et poursuit sa rêverie à mi-voix.) ... Il ne me voyait point, il était plongé dans ses rêveries solitaires (ROB 160, souligné dans l'original).

La mise en parallèle avec « [s]on idole de jeunesse, Jean-Jacques, [s]on maître et compagnon » (ROB 162) se produit ici non seulement sur le plan des idées et des pensées, mais aussi sur le plan du comportement, 'de l'essence'. Dans cet épisode, Robespierre répète les gestes de Rousseau : il a gravi le même chemin, il parle d'un air absent et nostalgique 'à mi-voix', à lui-même, etc. De cette manière, le révolutionnaire au début si fervent ne devient qu'un 'rêveur solitaire' à mesure que le philosophe vieillit. Cependant, c'est cette solitude qui – selon Saint-Just (voir ROB 147) – lui sera fatale.

La deuxième actualisation de la mémoire se déroule dans le vingt-troisième tableau, sous la forme d'un véritable flux de mémoire juste avant l'exécution de Robespierre à la guillotine. Les scènes les plus importantes de sa vie passent une dernière fois dans son esprit – et pour les spectateurs sur un écran géant : la 'vision' de sa visite à Ermenonville, au tombeau de Rousseau, est suivie d'un dialogue imaginaire du jeune Robespierre avec son idole absolue :

La voix. O Jean-Jacques, ô mon maître ! toi. Dont j'ai vu les traits augustes marqués de l'empreinte des noirs chagrins, auxquels les injustices des hommes t'ont condamné, en te contemplant j'ai compris les peines d'une noble vie qui se dévoue au culte de la vérité. J'aspire à les porter, à mon tour. Dans la carrière périlleuse qu'une Révolution inouïe vient d'ouvrir devant nous, je jure de suivre ta trace vénérée.

Vision. Derrière le jeune homme prosterné, est apparue l'ombre de Jean-Jacques Rousseau. Elle posa sa main sur l'épaule de Robespierre, qui se redresse, mais sans se retourner.

Voix de Jean-Jacques. Infortuné, sais-tu bien où elle te mène ?

Voix de Robespierre. Si elle me mène à tes misères, je les bénis, elles sont sacrées. Je n'ai point peur de l'ingratitude et de la méchanceté des hommes, si j'ai, comme toi, la ferme conscience d'avoir toujours voulu leur bien. [...]

Voix de Jean-Jacques. Le pire, pour une âme comme la tienne, est, en voulant leur faire du bien, le mal que tu leur auras fait... (ROB 300, souligné dans l'original).

Rousseau tire un bilan amer de la vie de son admirateur. Celui-ci doit être profondément déçu par ce peuple inconstant, mais surtout par la « fatalité terrible des Révolutions » (ROB 8) comme le dit la préface de Rolland. Son Robespierre, idéaliste impuissant à la fin de sa vie, lui ressemble : car à travers l'échec de son protagoniste, on voit clairement son propre chagrin par rapport à la Révolution russe de 1917 et à la Russie communiste dans lesquelles les gauches européennes ont longtemps placé toutes leurs espérances.⁴¹

Néanmoins, le drame ne débouche pas sur la désillusion : même si l'individu échoue, le collectif peut demeurer plein d'espoir. La réalisation d'un idéal 'de gauche', juste et social, est projeté dans un avenir plus ou moins lointain, comme le prédit une vieille et sage interlocutrice de Robespierre à Montmorency : « Console-toi! Nous ne serons plus là quand elle [c.-à-d. l'union de toutes les bonnes gens, A.W.] se fera » (ROB 172). C'est pourquoi la pièce de Rolland trouve une fin optimiste, profondément ancrée dans l'idéologie de gauche, soutenue par une transition musicale de la Marseillaise à l'Internationale (voir ROB 310), chant de lutte et hymne du mouvement ouvrier socialiste.

6. Conclusion

L'analyse a montré que les drames de Drieu la Rochelle et de Rolland – malgré leurs énoncés différant dans les intra- ou paratextes⁴² – se situaient claire-

⁴¹ Voir Marion Denizot, « *Robespierre* de Romain Rolland (1938). Un Voyage intérieur au sein de la fatalité tragique des Révolutions », dans *Cahiers de Brèves* 28 (2011), 46–53; id., « *Le Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland: le proche et le lointain », dans *La Révolution mise en scène*, éd. par Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page et Cécile Vaissié (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012), 43–53 et Bernard Duchatelet, « D'un Robespierre à l'autre, ou les 'anneaux du serpent' », dans *Robespierre saisi par le théâtre*, éd. par Patrick Berthier (Arras : Centre Cultural Noroit, 1991), 50–8. Datta, au contraire, juge l'idéologie de gauche du vieux Rolland d'une manière trop irréfléchie. Voir Venita Datta, « Rolland and the Théâtre de la Révolution. A historical perspective », dans *Clio. A journal of literature, history, and the philosophy of history* 20 (1991), 213–22.

⁴² « Après tout, je ne suis ni noble, ni plébéienne, ni royaliste, ni républicaine » (COR 114), « Je me suis gardé pourtant d'idéaliser Robespierre » (ROB 315).

ment dans le contexte des idéologies de droite ou de gauche. En 1939, à l'occasion du 150^e anniversaire du début de la Révolution française, ils constituent l'apogée de deux subcultures de la mémoire opposées, autour de Charlotte Corday et de Robespierre, qui connaissent également des exemples antérieurs dans l'Italie fasciste et la Russie communiste.⁴³ Finalement, la dernière question qui se pose est de savoir s'il s'agit toujours d'une culture *vivante* de la mémoire – une question à laquelle il faut répondre par la négative : c'est le manque d'élasticité de ces deux matières révolutionnaires⁴⁴ qui fait que tant la droite que la gauche se servent d'autres figures de proue plus efficaces. Pour la droite française, le choix est tombé sur Jeanne d'Arc, déjà citée ici plusieurs fois ; pour la gauche, en revanche, qui agit généralement plus à l'échelle internationale, Che Guevara⁴⁵ est devenu la nouvelle icône de premier ordre.

⁴³ Voir, par exemple, Beise, *Charlotte Corday*, 8 et Tamara Kondratieva, « Robespierre dans le théâtre bolchevique », dans *Robespierre saisi par le théâtre*, éd. par Patrick Berthier (Arras : Centre Cultural Noroit, 1991), 45–9.

⁴⁴ Voir Elisabeth Frenzel, « Charlotte Corday », dans id., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Dixième édition (Stuttgart : Metzler 2005), 160–4 ; id., « Robespierre », dans id., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Dixième édition (Stuttgart : Metzler, 2005), 788–91.

⁴⁵ Voir Nikolaus Werz, « Che Guevara », dans *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*, éd. par Stephanie Wodianka et Juliane Ebert (Stuttgart : Metzler, 2014), 78–80.

Antizipation und Absenz: Zur Film-/historischen Konstruktion von Marie-Antoinette

Alena Strohmaier (Marburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Die französische Königin Marie-Antoinette wird in Spielfilmen als verschwenderische, in Langeweile und Luxus versinkende junge Frau inszeniert, die apolitisch ist und somit in keiner Weise am Weltgeschehen ihrer Zeit teilnimmt. Die Historienfilme und Biopics konstruieren mit üppigem Dekor und dem Topos der Enthauptung durch die Guillotine eine Film-/historische Figur. Wie aber trägt diese Film-/historische Konstruktion zu dem Bild bei, das man sich bis heute von der französischen Königin macht? Wie werden die filmischen Mittel der Antizipation und Absenz eingesetzt und inwiefern bedingen sie sich gegenseitig? In Anlehnung an kultur- und filmwissenschaftliche Konzepte ist mit diesem Beitrag das Erkenntnisinteresse verknüpft, das Verhältnis von Geschichte und Film in einer kritischen Auseinandersetzung mit Fragen nach kollektiver Erinnerung im Hinblick auf spezifische Darstellungsformen im Film zu diskutieren.

SCHLAGWÖRTER: Marie-Antoinette; Antizipation; Absenz; Film; Filmgeschichte

Einleitung

Plätzchen, Perücken, Partys: Was kann Neues über die berühmteste aller europäischen Königinnen erzählt werden? Marie-Antoinette, Tochter der habsburgischen Erzherzogin Maria-Theresia von Österreich und Gattin des Königs Ludwig XVI. August von Frankreich, frönte einem verschwenderischen Luxusleben, schwelgte in Tagträumen und feierte pompöse Feste. So stilisiert, wurde sie zum Sinnbild einer Weltordnung, in der ein kleiner Teil der Gesellschaft, die Aristokratie, auf Kosten eines großen Teils der Gesellschaft, der Bauernschaft, lebte. Die Französische Revolution von 1789 wollte dem ein Ende setzen, in Folge dessen wurde Marie-Antoinette öffentlich hingerichtet. Seitdem beschäftigen sich Wissenschaft und Kunst gleichermaßen mit dem Topos der französischen Revolution. Marie-Antoinette ist dabei ein beliebtes Motiv, ist ihre Geschichte doch tragisch und sensationell zugleich. Filmreif eben.

Die Liste der Filme über sie ist lang, vom Stumm- und Schwarz-Weiß-Film zum Ton-, Farb- und Digitalfilm: *UNE AVENTURE SECRÈTE DE MARIE-ANTOINETTE* (F 1910) unter der Regie von Camille de Morlhon; *MARIE ANTOINETTE*

– DAS LEBEN EINER KÖNIGIN (D 1922) unter der Regie von Rudolf Meinert; MARIE-ANTOINETTE (USA 1938) unter der Regie von W. S. Van Dyke; MARIE-ANTOINETTE REINE DE FRANCE (F 1956) unter der Regie von Jean Delannoy; MARIE-ANTOINETTE (F 1975) unter der Regie von Guy-André Lefranc; LA NUIT DE VARENNES (F, IT 1982) unter der Regie von Ettore Scola; LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (F, IT, D, CAN, UK 1989) unter der Regie von Robert Enrico; L'AUTRICHIENNE (F 1989) unter der Regie von Pierre Granier-Deferre; MARIE ANTOINETTE IS NIET DOOD [MARIE-ANTOINETTE IST NICHT TOT] (NL 1996) unter der Regie von Irma Achten; DAS COLLIER (USA 2001) unter der Regie von Charles Shyer; MARIE-ANTOINETTE (F 2005) unter der Regie von David Grubin; MARIE ANTOINETTE (USA, F, JAP 2006) unter der Regie von Sofia Coppola und LEB WOHL, MEINE KÖNIGIN! (ES, F 2012) unter der Regie von Benoît Jacquot. Selbstwohl die Filme unterschiedliche Aspekte ihres Lebens beleuchten, bleibt der dramaturgische Bogen von der Ankunft der jungen Dauphine in Versailles, über ihre unglückliche Ehe bis hin zu ihrem Tod durch Enthauptung, in allen Versionen gleich. Aus der historischen Figur wird eine Filmfigur, ein Vorstellungs-Typ also, dessen wesentlicher Bedeutungskern in den diversen Filmen identisch bleibt.

Um die Konstruktion dieser Film-/historischen Figur soll es im Folgenden gehen. Genauer: Gefragt werden soll nach der filmischen Inszenierung der Enthauptung Marie-Antoinettes im Spielfilm: Wie bestätigt das Nicht-Zeigen dieses Aktes die genre-immanente Erwartungshaltung des populären Kinos? Und inwiefern wird dadurch das dem Film wesenseigene Konstruieren von Vorstellungen vergangener Zeiten offengelegt? Ausgangspunkt ist hierbei die Annahme, dass historisches Wissen immer medial vermittelt ist. Film kommt hierbei nicht nur die Funktion zu, große historische Ereignisse oder Persönlichkeiten darzustellen, sondern vielmehr jene, durch die ihm eigenen ästhetischen und narrativen Mittel die Vorstellungen davon mitzubestimmen und damit Teil der kulturellen Techniken des Erinnerns zu sein. Dies gilt für den Dokumentarfilm ebenso wie für den Spielfilm. Dokumentarfilme über vergangene Zeiten arbeiten oft mit fiktionalen Mitteln wie Reenactments. Spielfilme erreichen, zumal mit Stars und/oder von bekannten Regisseur*innen, in der Regel ein größeres Publikum und mehr Presseaufmerksamkeit als Dokumentarfilme und haben damit auch einen größeren Anteil an der medialen Gedächtnisbildung. Die Rolle des Spielfilms für die Inszenierung des prä-fotografischen Zeitalters ist hierbei für das gesellschaftlich Imaginäre daher maßgebend, basiert die Inszenierung – beispielsweise von Marie-Antoinette – auf der reinen Annahme dessen, wie es

gewesen sein könnte. Allgemein gilt, dass Antizipation für Film ein wichtiger Bestandteil ist, da narrative Spannungsbögen zumeist auf der Erwartungshaltung gegenüber den möglichen Gefahren/Herausforderungen für die Figur(en) beruhen. Dies gilt auch bzw. gerade für Nicht-Sichtbares, denn das Abwesende kann als solches nur erfahren werden, wenn es von den Zusehenden antizipiert und somit konstruiert bzw. zugleich anwesend gemacht wird.

Geschichte als Popkultur

Geschichte ist längst nicht mehr bloßer Gegenstand von Büchern und Schulunterrichtsstunden. Geschichte ist Popkultur: Magazine, Romane, Freilichtmuseen, Games, Fernsehen und Internet erzählen von vergangenen Zeiten, Menschen und Ereignissen. Die Kulturwissenschaftlerin Barbara Korte und die Historikerin Sylvia Paletschek bezeichnen populäre Geschichtsrepräsentationen als

Darstellungen in textueller, visueller, audiovisueller sowie performativer Form, die Wissen über die historische Vergangenheit in einer verständlichen, attraktiven Weise präsentieren und ein breites Publikum erreichen, das aber nicht unbedingt ein Massenpublikum sein muss.¹

Basierend auf der Theorie des Historikers und Literaturwissenschaftlers Hayden White, dass jegliche Darstellung von historischen Zusammenhängen poetologischen Kategorien unterliege, Geschichtsschreibung also notwendig narrativ sei², verortete der Historiker Robert A. Rosenstone eine neue Form der Geschichtsschreibung auch im Medium Film³. Filmwissenschaftler Robert Burgoyne vertritt jüngst eine ähnliche Auffassung, wenn er den Historienfilm als kritischen Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit beschreibt, während Phänomenologin Vivian Sobchack nach dem Stellenwert von historischen Ereignissen fragt, die wesentlich durch das Anschauen und

¹ Barbara Korte, Sylvia Paletschek, „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel“, in *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, hrsg. von Barbara Korte und Sylvia Paletschek. (Bielefeld: transcript, 2009), 9–30, hier 13.

² Vgl. Hayden White: „Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie“, in *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*, hrsg. von Pietro Rossi (Frankfurt am Main, 1987), 57–106.

³ Vgl. Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998).

Miterleben von Film- und Medienbildern konstruiert werden⁴. Allen Ansätzen gemein ist die Einsicht, dass Film Geschichte nicht nur repräsentiert, sondern an ihrem Werden und Gestalten aktiv teilhat und dies nicht zuletzt auch durch populäre Formen wie den Spielfilm.

Ein wichtiger Impuls, Geschichte als Popkultur denken zu können, war der sogenannte *Cultural Turn*⁵. Kultur wird hierbei als dynamisch, fragmentiert und im ständigen Wandel befindlich begriffen. Sie ist eng an soziale Praktiken und Gemeinschaftsleben gebunden, aber auch an die Institutionalisierung einer normativen Ordnung sowie den Widerstand gegen diese. Diese veränderte und erweiterte Bedeutung von Kultur entstand im Kontext der im angelsächsischen Wissenschaftsdiskurs aufkommenden *Cultural Studies*. Als erster wegweisender Text ist *The Uses of Literacy* des Kultursoziologen Richard Hoggart zu nennen. In diesem literaturwissenschaftlichen Ansatz wird Kultur zum ersten Mal nicht nur im Sinne von Hochkultur, sondern auch im Sinne von Populärkultur verstanden. Das Alltagsleben der Arbeiterklasse rückt in den Fokus und Erfahrung wird dabei zur zentralen wissenschaftlichen Analysekategorie⁶. Der Kulturtheoretiker Raymond Williams verfolgt einen ganz ähnlichen Ansatz von Kultur als gelebter Erfahrung, indem er den Kulturbegriff etymologisch und historisch nachzeichnet. Beide bis dahin gültigen Definitionen von Kultur, als „a state of mind“ und als „leisure-time activity“⁷, genügen seiner Meinung nach den gesellschaftlichen Anforderungen und Veränderungen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr: Weder kann Kultur als reine Hochkultur, noch als purer Zeitvertreib definiert werden. Vielmehr gilt: „The idea of culture is a focusing of a number of particular responses to change“⁸. Für Williams sind es jedoch nicht nur einzelne Erfahrungen, sondern die Gesamtheit der Lebenswelt, welche Kultur als Antwort auf Veränderungen ausmacht. Durch dieses wissenschaftliche Interesse für Alltagserfahrungen finden auch populärkulturelle Formen wie Fernsehen, Radio und Film Eingang in die Kulturdebatte.

⁴ Vgl. Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, (Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub, 2008); Vivian Sobchack (hrsg.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, (New York: Routledge, 1996).

⁵ Vgl. Alena Strohmaier: *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*, (Wiesbaden: Springer VS, 2019), 82–92.

⁶ Richard Hoggart, *The Uses of Literacy. Classics in Communication and Mass Culture Series*, (New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1998).

⁷ Raymond Williams, „The Idea of Culture“, *Essays in Criticism* III, Nr. 3 (1953): 239–66, hier 241.

⁸ Raymond Williams, „The Idea of Culture“, 245.

Das 1964 gegründete *Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies* gab den Cultural Studies ihren ersten und wichtigsten institutionellen Rahmen. Von Beginn an interdisziplinär ausgerichtet, sollte es der Analyse kultureller Formen, Praktiken und Institutionen dienen. Unter der sukzessiven Führung von Richard Hoggart, Stuart Hall und Richard Johnson entwickelte sich das Zentrum zu einem der tonangebenden Institute in der Erforschung von massen- und populärkulturellen Phänomenen. In Anlehnung an Raymond Williams folgt auch Stuart Hall der Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur:

It [culture] no longer consists of the sum of the ‚best that has been thought and said‘, regarded as the summits of an achieved civilization that ideal of perfection to which, in earlier usage, all aspired. Even ‚art‘ – assigned in privileged position, as touchstone of the highest values of only one, special, form of a general social process: civilization – is now redefined as only one, special, form of a general process: the giving and taking of meanings, and the slow development of ‚common‘ meanings – a common culture: ‚culture‘, in this special sense, ‚is ordinary‘.⁹

Er geht hier über die bloße Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur hinaus und macht den Aspekt der Sinnstiftung als gemeinschaftlichen Akt, der zu einer gemeinsamen Kultur führe, stark. Kultur sei in diesem Sinne als etwas „Gewöhnliches“, Alltägliches zu sehen. Kultur als eine einzige soziale Praxis zu begreifen, lehnt er jedoch ab. Vielmehr müsse Kultur als Teil aller sozialen Praktiken und diese wiederum als gemeinschaftliche Form menschlicher Aktivität allgemein gesehen werden.

Es ist der Ausdehnung des Kulturbegriffes im Zuge der Cultural Studies zu verdanken, dass Film und Geschichte als solch offen texturierte Konzepte zusammengedacht werden können. Dabei erweisen sich Grenzziehungen zwischen Hoch- und Popkultur durchaus als fluid. Popkultur ist nicht einfach mit Massenkultur gleichzusetzen, denn obschon sie oft marktorientiert ist, wird sie nicht ausschließlich kommerziell produziert. Massenmedien sind für die gesellschaftliche Wahrnehmung von Geschichtsrepräsentationen jedoch zweifellos enorm wichtig. Der Mehrwert der Cultural Studies ist es

⁹ Stuart Hall, „Cultural Studies: Two Paradigms“, *Media, Culture & Society* 2, Nr. 1 (1980): 57–72, hier 59.

hierbei, die *aktiven* Interpretationsverhandlungen seitens der Zusehenden und somit den Akt der Konstruktion von Bedeutung selbst hervorzuheben.¹⁰

Unter diesem Gesichtspunkt sind die nachfolgenden filmischen Darstellungen von Marie-Antoinette im Lichte einer Geschichte als Popkultur zu sehen, in der die Wahrnehmung filmischer Bilder nicht nur auf ihrer massenmedialen Verbreitung, sondern auf ihrer erhöhten Antizipations- und Imaginationssensibilität beruht. Um erneut Robert A. Rosenstone zu zitieren: „It seems, indeed, no exaggeration to insist that for a mass audience (and I expect for an academic elite as well) film can most directly render the look and feel of all sorts of historical particulars and sensations“¹¹. So sind alle drei im folgenden analysierten Filme mit aufwendigem Budget und großer Starbesetzung produziert worden: MARIE-ANTOINETTE (USA 1938) von W. S. Van Dyke mit Norma Shearer in der Hauptrolle; LA RÉVOLUTION FRANÇAISE [DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION] (F, IT, D, CAN, UK 1989) von Robert Enrico und Richard T. Heffron mit Jane Seymour in der Hauptrolle und MARIE ANTOINETTE (USA, F, JAP 2006) von Sophia Coppola mit Kirsten Dunst in der Hauptrolle. Sie alle wollen unterhalten, Geschichte aufregend und erlebbar machen und sie gerade dadurch, Historiker Robert Toplin folgend, einem breiten Publikum zuführen:

Those who berate filmmakers for giving primacy to entertainment values should recognize that cinematic history will never come to the screen if it cannot excite the interest of a wide range of viewers with different income levels, cultural interests, and educational achievements. These audiences will quickly turn away from cinematic history if they do not find its dramatic presentation compelling.¹²

Wie nun aber Film es vermag, Geschichte und historische Figuren auch mit oder gerade durch Nicht-Sichtbares bzw. Nicht-Gezeigtes zu kreieren, soll nun anhand dreier Szenen der Enthauptung Marie-Antoinettes und der Rolle des *hors-champs* dargelegt werden.

¹⁰ Vgl. John Fiske, *Understanding Popular Culture*, (London: Routledge, 1989); Hans-Otto Hügel (hrsg.), *Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, (Stuttgart: Metzler, 2003); John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, (London: Blackwell, 2003); Thomas Hecken, *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, (Bielefeld: transcript, 2007).

¹¹ Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past*, 31.

¹² Robert Brent Toplin, *Reel History: In Defense of Hollywood*, (Lawrence, KS: University Press of Kansas, 2002), 10.

Geschichte als Komplettierung

Der Bildraum, auch *champ* genannt, erstreckt sich in die Breite und in die Tiefe. Er endet nicht an den Rändern des Filmbildes, sondern erstreckt sich als *hors-champ* (oder auch *Off*) darüber hinaus. Die filmästhetische Gestaltung des *champ* erfolgt zum einen durch die Wahl der Einstellungsgröße, zum anderen durch die wiedergegebene Tiefe des Raumes im Sinn des Verhältnisses zwischen der vorfilmischen Raumtiefe und der kameratechnischen Tiefenschärfe. Der *hors-champ* wird indiziert und oft verdeutlicht durch Filmfiguren, die den *champ* betreten oder verlassen. Er kann durch den Blick einer Figur im Bild aus dem *champ* oder durch einen Ton, dessen Quelle im *hors-champ* zu vermuten ist, angezeigt werden. Die Ergänzung des in engen Einstellungsgrößen nur partiell wiedergegebenen menschlichen Körpers ist eine weitere geläufige Form des Hinweises auf den *hors-champ*. In einem weiteren Sinne bezeichnen Absenzen den *hors-champ*. Absenzen im Film lassen sich innerhalb und außerhalb der Kadrage verorten. Innerhalb der Kadrage kann Absenz als Nicht-Sichtbares – Unsichtbares, Verdecktes, Verstecktes oder Leeres – ausgemacht werden. Außerhalb der Kadrage ist die Darstellung zeitlicher Aspekte ein weiterer Bestandteil: das Vorher und Nachher, das Noch-Nicht-Sichtbare und das Nicht-Mehr-Sichtbare.¹³

Das ästhetische Prinzip der Absenz hat eine lange Geschichte. Schon im 14. Kapitel der *Poetik* argumentierte Aristoteles für Absenz und gegen explizites Zeigen in der Tragödie:

Nun kann das Schauerhafte und Jammervolle durch die Inszenierung, es kann aber auch durch die Zusammenführung der Geschehnisse selbst bedingt sein, was das Bessere ist und den besseren Dichter zeigt. Denn die Handlung muss so zusammengefügt sein, dass jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet.¹⁴

Dies gilt, so möchte ich hier plädieren, nicht nur für die antike Tragödie, sondern für jegliche Darstellungsformen – auch für Film. Das Repräsentationsverhältnis von Bild und Abgebildetem ist komplex. So wird ein Bild erst in einem Interpretationsprozess bzw. in einem imaginativen Akt mit einem wie auch immer gearteten Gegenstand verbunden.

¹³ Vgl. Kayo Adachi-Rabe, *Abwesenheit im Film. Zur Geschichte und Theorie des hors-champ*, (Münster: Nodus, 2005); *Lexikon der Filmbegriffe*: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>

¹⁴ Aristoteles, *Poetik*, (Stuttgart: Reclam, 1982), 41–3, hier: http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik_.pdf, 11.

Die US-amerikanische Filmbiografie von W. S. Van Dyke aus dem Jahr 1938, die auf der 1933 auf Englisch erschienenen Biografie von Stefan Zweig basiert, ist in Schwarz-Weiß gedreht und betont insbesondere Marie-Antoinettes (Nora Shearer) Beziehung zum schwedischen Diplomaten Hans Axel von Fersen (Tyron Power), mit dem ihr eine Liebesgeschichte nachgesagt wird. Daher ist es wenig verwunderlich, dass er bis zum Schluss, bei ihrer Enthauptung, eine große Rolle spielt.

Die finale Szene wird über eine Vogelperspektive eingeläutet: Im vorderen linken Bildrand stehen zwei Männer auf einem Dach und beobachten, gleich den Zusehenden vor ihren Bildschirmen, das Schauspiel auf dem unteren Platz. Dort versammeln sich neugierige Menschen, dazwischen ein vorbeiziehender Zug aus Soldaten, Pferden und einer Kutsche. Der darauffolgende Schnitt zoomt in das Geschehen hinein und zeigt in einer halbnahen Einstellung von der Seite zunächst die Kutsche und die sich darin befindende Marie-Antoinette in einem weißen Nachthemd samt Bonnet (ein Motiv welches sich auch im zweiten Beispiel von 1989 wiederfinden wird), begleitet von einem Priester. Die Kamera schwenkt daraufhin um 90 Grad, sodass sie die beiden nun frontal erfasst, die Geschwindigkeit an jene der Kutschenfahrt angepasst und auf Marie-Antoinettes Gesicht hin zoomend. Die Nahaufnahme zeigt eine müde lächelnde Frau ohne Perücke, Schmuck und Makeup. Sie blickt nach links und rechts in die Ansammlung Schaulustiger, zwei Frauen schreien und weinen. Der Zug schreitet voran, der nächste Schnitt zeigt erneut die Vogelperspektive, diesmal jedoch aus einer entfernteren Position, deren Perspektive erst am Ende enthüllt werden soll, die Menschenmenge nun als große Masse im Zentrum. Der Gegenschuss zeigt wiederum aus der Froschperspektive, wie Marie-Antoinette die Stufen hinaufgeführt wird. Mit dem Aufsteigen Marie-Antoinettes gleitet auch die Kamera Stück für Stück vertikal nach oben, entfernt sich dabei aber gleichzeitig horizontal (in der Tiefe) von ihr, sodass ihr Oberkörper sichtbar wird. Sie steht im Bildmittelgrund. Im Bildvordergrund zeichnet sich allmählich unscharf, das Bild in Zwei teilend, ein Seil ab, gefolgt von einer Metallvorrichtung, an der das Seil gespannt ist, und zu guter Letzt zwei Holzbalken: Es ist die Guillotine. Marie-Antoinette kommt davor zum Stehen und blickt frontal in die Kamera, die nun eine Nahaufnahme ihres Gesichtes bzw. Kopfes macht. Die kameratechnische Tiefenschärfe teilt den *champ* in drei Teile: Im Bildhintergrund ist die schaulustige Masse zu sehen, im Bildmittelgrund Marie-Antoinette und im Bildvordergrund unscharf das Seil mit dessen Metallvorrichtung. Es folgt eine Überblendung ihres jungen Selbst, das euphorisch und entzückt

darüber, die designierte Königin von Frankreich zu sein, die Hände vor der Brust zusammenfaltet. Das Hängebeil setzt sich vertikal in Bewegung, beide Gesichter Marie-Antoinettes überdeckend, bis es das Bild zur Gänze ausfüllt. Durch die Bewegung von unten nach oben werden die Gesichter „entfernt“, der erste Vorbote für die Sekunden später erfolgende Enthauptung. Die endgültige Enthauptung wird durch eine letzte Überblendung, die die eben erwähnte Sicht aus der Vogelperspektive auflöst, eingeführt: Hans Axel von Fersen steht auf einem Dach, nicht weit vom Schauplatz entfernt, die Menschenmasse ist zu hören. Als sie jubelt, schließt er schmerzzerfüllt die Augen: Die Enthauptung hat stattgefunden. Von Marie-Antoinette bleibt als letztes Bild der herzförmige Ring mit der Aufschrift „everything leads me to thee“, den sie ihm geschenkt hat.

Das Nicht-Sichtbare, die eigentliche Enthauptung, befindet sich in diesem ersten Beispiel außerhalb des Filmbildes, im *hors-champ*. Der Blick Hans Axel von Fersens ist, so suggerieren die vorangegangenen Einstellungen aus der Vogelperspektive, Richtung Platz und Guillotine gerichtet. Die Entfernung ist jedoch zu groß, als dass er die Enthauptung tatsächlich sehen könnte. Und so hören Fersen und die Zusehenden gleichermaßen das Ereignis ausschließlich über einen auditiven Reiz, die Jubelrufe der Menschenmasse. Die zentrifugale Tendenz der Bilder führt zu einer besonderen Betonung dessen, was nicht zu sehen ist, was aber zugleich durch die Empathie der Zusehenden mit der starken emotionalen Reaktion Hans Axel von Fersens innerhalb des *champ* konstruiert wird. Das Nicht-Sichtbare setzt dadurch bei den Zu-



MARIE-ANTOINETTE (USA 1938)

sehenden eine visuelle Imaginationstätigkeit in Gang, deren Ursprung die Bilder selbst sind. Denn nur über die schmerzzerfüllte Mimik des ehemaligen Liebhabers kann der Enthauptungsakt von den Zusehenden überhaupt erst konstruiert bzw. vergegenwärtigt und in seiner tragischen Reichweite, insbesondere für die fiktionale Liebesgeschichte, erfasst werden.

In etwas abgewandelter Form, nämlich in einer Kombination von *horschamp* und *champ*, inszeniert Richard T. Heffron die Enthauptung Marie-Antoinettes in der internationalen Koproduktion LA RÉVOLUTION FRANÇAISE aus dem Jahr 1989. Der zweiteilig konzipierte monumentale Spielfilm, der die maßgeblichen ersten fünf Jahre der Französischen Revolution zwischen 1789 und 1794 dramaturgisch aufbereitet und chronologisch nachzeichnet, wurde unter der Leitung von Alexandre Mnouchkine durch teils staatlich geförderte Medienanstalten aus Frankreich, der Bundesrepublik Deutschland, Italien, Großbritannien und Kanada gemeinsam produziert. Beim ersten Teil, LA RÉVOLUTION FRANÇAISE: LES ANNÉES LUMIÈRES [DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION: JAHRE DER HOFFNUNG] führte Robert Enrico Regie, beim zweiten Teil, LA RÉVOLUTION FRANÇAISE: LES ANNÉES TERRIBLES [DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION: JAHRE DES ZORNS] setzte Richard T. Heffron das Drehbuch um. Der Film wurde 1989 anlässlich des 200. Jubiläumsjahres des Beginns der Französischen Revolution fertiggestellt. Dieser Film ist mit einer Gesamtdauer von knapp sechs Stunden der längste Spielfilm, der die Französische Revolution selbst zum Thema hat und diese als sich über mehrere Jahre hinziehenden historischen Prozess im überblickenden Zusammenhang behandelt.

Marie-Antoinette (Jane Seymour) ist auch in diesem Film die glamouröse und tragische Hauptfigur, deren Enthauptung das Ende des filmischen Epos' markiert: Sie wird von fünf Soldaten aus ihrer Zelle geholt. Einer davon, zu sehen in einer halbnahen Einstellung, schneidet ihr, gleichsam als Vorbote der „Enthauptung“, den Pferdeschwanz mit den langen Haaren ab. Auch sie ist, wie die Filmfigur aus dem Jahr 1938, in ein schlichtes weißes Nachthemd samt Bonnet gekleidet, was den großen Fall von der glamourösen Königin zur mittellosen, „nackten“ Frau visuell verstärkt. Möglicherweise beruht diese Darstellung auf historischen Quellen, denkbar wäre aber auch, dass grafische Darstellungen oder der frühere Film von 1938 diese Vorstellung von Marie-Antoinettes letzten Stunden geprägt haben, was der These entspräche, dass Medien Geschichtsbilder nicht nur speichern und überliefern, sondern maßgeblich mitformen.

Ein harter Schnitt führt auf einen stark bevölkerten Platz mit einem Marktstand, der Miniatur-Guillotinen anpreist: „Voyez la guillotine! Qui n'a pas sa

guillotine?“¹⁵. Zwei Jungen nähern sich dem Stand an. Die Kamera schwenkt daraufhin nach links über den Platz, auf dem wartende Soldaten, ein Podest und schließlich die heranfahrende Kutsche mit Marie-Antoinette zu sehen sind. Der nächste Schnitt zeigt eine Panoramasicht desselben Platzes, die Kamera, nun entfernter als zuvor, offenbart die Menschenansammlung Schauspielstiger. Sobald die Kutsche das Podest erreicht hat, wird Marie-Antoinette in einer halbnahen Aufnahme gezeigt. Sie wird von der Kutsche heruntergehoben, bleibt einen Moment stehen und blickt nach oben. Der Gegenschuss enthüllt in einer leichten Aufsicht: die Guillotine – im Gegensatz zur Szene aus dem Film von 1938 diesmal in Gänze, das Beil bereits hochgezogen. Sie geht eigenständig nach oben, stolpert leicht, wird auf die Plane gelegt, festgebunden und nach vorne an die Öffnung geschoben. Ein erneuter Schnitt auf die Gegenseite: jubelnde Menschen, die Kamera zoomt dazwischen hindurch und eröffnet den Blick auf die zwei Jungen, die mit ihrem neuen Spielzeug, der offensichtlich nun erworbenen Miniatur-Guillotine, inmitten der Menge hantieren: sie legen die Puppe von Marie-Antoinette auf die Plane und schieben sie Richtung Öffnung. Diese Wiederholung ist es, die den Zusehenden erlaubt zu verstehen, dass es sich hierbei um die Stellvertretung dessen handelt, was zur gleichen Zeit auf dem Platz passiert. Die Kamera zoomt in einer extremen Nahaufnahme heran. Das Beil fällt, der Kopf der Puppe wird abge-



LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (F, IT, D, CAN, UK 1989)

¹⁵ „Sehen Sie die Guillotine! Wer hat seine Guillotine nicht?“, eigene Übersetzung.

trennt, die Menge tobt. Die Enthauptung wurde vollzogen, Marie-Antoinette ist tot.

Diese Gewissheit erlangt der Zusehende auch in diesem zweiten Beispiel in erster Linie durch den auditiven Reiz der tobenden und klatschenden Menschenmenge, die den Moment der Enthauptung feiert. Auch hier hat die eigentliche Enthauptung im *hors-champ* stattgefunden und wurde nicht gezeigt. Dennoch war sie zugleich sichtbar. Denn die nachgestellte Szene der Jungen ist innerhalb des Bildes, des *champ*, zu sehen. Die Imaginationsleistung der Zusehenden ist hierbei nicht minder relevant, da auch hier die gespielte Enthauptung nicht im Bereich des Fiktiven bleibt, sondern zur realen Enthauptung erst gemacht werden muss. Puppen sind nicht nur Spielzeuge, sondern verkörpern gesellschaftliche Wertvorstellungen wie die Abwehr von Dämonen, sie sind Träger bestimmter Zauberwirkungen oder Votivgaben. Erst die Imagination der Zusehenden besetzt die Puppe Marie-Antoinettes mit der realen Person. Hierbei wird eine Dimension der Absenz deutlich, die das Feld der Allegorie und Metapher eröffnet. Denn die nachgestellte Enthauptung erfüllt nicht nur eine Stellvertreterfunktion in der Diegese des Films, sondern auch außerhalb der eigentlichen Filmhandlung, indem sie die Inszenierung als Inszenierung entlarvt. Das imaginierte historische Ereignis der Enthauptung wird damit weit mehr als das tragische Ende einer individuellen Liebesbeziehung, wie noch in der Version von 1938, in der die Zusehenden die Hinrichtung aus der Perspektive Fersens als tragisch wahrnehmen, als Verlust und Ende einer Ära, sei es die der Liebesgeschichte oder die historische. Die Zusehenden leiden und trauern hierbei mit ihm, im zweiten Beispiel dagegen fiebern die Zusehenden mit den Kindern regelrecht darauf hin, dass das neue „Spielzeug“ (die Guillotine) funktioniert, das „Spiel“ auch gelingt. Die Zusehenden werden, wenn auch in einem übertragenen Sinne, hier aktiv zu „Mitspielenden“.

Sofia Coppolas Version, *MARIE ANTOINETTE* aus dem Jahr 2006, wiederum benutzt ein gänzlich anderes filmisches Verfahren. Der Film basiert auf der gleichnamigen Bestseller-Biografie von Antonia Fraser aus dem Jahr 2001. Die Uraufführung fand im Rahmen der Filmfestspiele von Cannes statt. Marie-Antoinette (Kirsten Dunst) wird als ewig lächelndes Partygirl inszeniert, das sich zur falschen Zeit am falschen Ort befand. Kostümdesignerin Milena Canonero kreierte abseits historischer Genauigkeit eine moderne Sicht auf

das exzessive Fashion-Leben der Königin¹⁶. Der Film spielt, mit Ausnahme einer Pariser Kostümparty, ausschließlich in Versailles. Es ist eine in sich geschlossene Welt, in der sich Marie-Antoinette zwischen den prunkvollen Gemächern, dem geometrisch angelegten Park und dem hofeigenen Barocktheater bewegt.

Die letzte Szene, gedreht mit einer Handkamera, wird über einen lauten Schuss und Kindergeschrei eingeläutet: Marie-Antoinette ist in einer halbnahen Einstellung, den weinenden Sohn Louis-Charles auf dem Arm, von hinten zu sehen und wird von zwei Soldaten hinausbefördert. Der Gegenschuss zeigt sie kurz von vorne, bevor sie sich suchenden Blickes nach hinten umsieht und ihren Mann Ludwig XVI. (Jason Schwartzman) mit Tochter Marie-Thérèse-Charlotte, der ihr ermutigend zunickt, erblickt. Erneuter Gegenschuss: Marie-Antoinette und Ludwig XVI. sind wieder von hinten zu sehen, vor ihnen die Tür einer Kutsche, in die sie alle einsteigen. Alles geht sehr schnell, die Tür wird geschlossen, das Kindergeschrei endet. Der darauffolgende Schnitt zeigt das Innere der nun fahrenden Kutsche. Zunächst Marie-Antoinettes Hand in Großaufnahme, danach der schlafende Louis-Charles an ihrer Seite und zu guter Letzt ihr Gesicht im Halbprofil, wie es sich Richtung Fenster, dem Sonnenuntergang und dem Park, dreht. Gegenschuss: Ludwigs XVI. Gesicht ist frontal in einer Großaufnahme zu sehen. Er blickt sie an und lächelt. Schuss: Erneut ist ihr Gesicht zu sehen, nun ebenfalls frontal in einer Großaufnahme, sie lächelt zurück und blickt wieder hinaus. Das Schuss-Gegenschuss-Prinzip wird nun mehrfach angewandt: Erst ist wieder Ludwig XVI. zu sehen, der sie danach fragt, ob sie die schöne Allee bewundern würde, dann wieder sie, antwortend, dass sie sich (leise) verabschieden würde, und zu guter Letzt wieder er, nun ebenfalls aus dem Fenster in den Park blickend. Dieser füllt nun das gesamte Bild aus, die Kutschenfahrt ist von der Kamerafahrt nicht mehr zu unterscheiden. Ein letztes Mal ist das Innere der Kutsche zu sehen, nun wieder Marie-Antoinettes Gesicht im Halbprofil zeigend. Danach eine abrupte Abblende, das Bild wird schwarz. Einige Sekunden später erscheint das letzte Bild des Films: das verwüstete Schlafzimmer Marie-Antoinettes in Versailles, zu hören ist „All Cats Are Grey“ von The Cure.

Das Abblenden ist ein reflexiver Hinweis auf den Bildcharakter: Bild und Bildträger treten auseinander, werden als zwei verschiedene Größen greif-

¹⁶ Vgl. Therése Andersson, „Costume Cinema and Materiality: Telling the Story of Marie Antoinette through Dress“, *Culture Unbound*, Nr. 3 (2011): 101–12; Pamela Flores, „Fashion and Otherness: The Passionate Journey of Coppola’s Marie Antoinette from a Semiotic Perspective“, *Fashion Theory*, Nr. 17:5 (2013), 605–22.



MARIE ANTOINETTE (USA, F, JAP 2006)

bar. Es liegt nahe, in diesem Auseinandertreten einen Augenblick höchster ästhetischer Distanz zu vermuten, so dass es nicht verwundert, dass die Abblende zur Markierung der Szenengrenze eingesetzt wird. Das schwarze Bild jedoch markiert in diesem dritten Beispiel nicht bloß das Ende der Szene bzw. des Films. Vielmehr handelt es sich um eine Ellipse, eine Kürzung der Dauer des Plots, indem Teile davon weggelassen und die temporale Folge der Geschehnisse gerafft werden. Die Absenz der Enthauptung Marie-Antoinettes ist in diesem Fall weder außer- noch innerhalb des Bildes, sondern *dazwischen*, im „l'entre-image“¹⁷. Die Zusehenden müssen den Fortlauf der Ereignisse erneut komplettieren, was in diesem Fall jedoch zu mehr Fragen als Antworten führt: Was geschah, nachdem die königliche Familie fortfuhr? Was passierte in Paris und was in Versailles? Warum und von wem wurde das Schlafzimmer verwüstet? Wieviel Zeit ist vergangen – ist es der nächste Morgen, eine Woche oder viele Jahre später? Lebt sie noch oder ist sie bereits tot? Der Imagination sind in diesem Fall keine Grenzen gesetzt. Das schwarze Bild, ebenso wie das Tableau Vivant des Schlafzimmers, erlauben eine Fülle an möglichen Interpretationen und alternativen Schlussvarianten. Einen Hinweis auf die Enthauptung gibt die den Abspann einleitende Filmmusik: „I never thought that I would find myself; In bed amongst the stones; The columns are all men; Begging to crush me“¹⁸ und verbindet dadurch gleichsam

¹⁷ Raymond Bellour, *L'entre-images 2. Mots: images*, P.O.L./Traffic (Paris, 1999).

¹⁸ The Cure, „All Cats Are Grey“, *Faith*, (London: Morgan Studios/Fiction: 1981).

die Nachbilder mit den Einzelbildern. Dieses dritte Beispiel von 2006 lässt den Zusehenden also die Wahl, ob sie überhaupt eine Vorstellung von der Hinrichtung konstruieren möchten. Das Chaos des Zimmers deutet Gewalt an. Genauso gut können die Zusehenden Marie-Antoinette hier aber in Form der melancholischen, im Vergleich zu den anderen Filmen eher friedlichen „Fahrt in den Sonnenuntergang“ (Totenmythologie) erinnern. Hier zeigt sich die Entwicklung von einer eng vorgegebenen bzw. filmisch stark gesteuerten Interpretationsrichtung der historischen Figur zu vollkommen offenen „Erinnerungsoptionen“.

Fazit

Alle drei Beispiele nutzen das ästhetische Prinzip der Absenz. Es erzeugt Spannung, steigert die Dramatik und ist mainstreamtauglich. Außerdem ist eine Enthauptung ein gewaltvoller Akt, der nicht ohne weiteres gezeigt werden durfte. Der 1930 verfasste und 1934 in die Praxis umgesetzte Production Code, oder auch Hays Code genannt, des klassischen Hollywoodkinos war denkbar klar formuliert: „Methods of Crime should not be explicitly presented“. Der kreative Umgang und Einfallsreichtum seitens der Filmschaffenden war dabei vorprogrammiert. Dies gilt erstaunlicherweise auch heute noch, insbesondere für populäre Geschichtsrepräsentationen und -imaginationen. Der Verweis auf den Hays Code ist gerade auch in Zusammenhang mit dem Motiv des Bonnets und des Nachthemds interessant: Nicht nur was gezeigt wird, beeinflusst unsere Vorstellung von Geschichte, sondern auch das, was nicht gezeigt wird.

Ausgangspunkt für Imagination, wie auch Erinnerung, ist dabei die aktive Teilnahme an einem Geschehen. Geschichtswissenschaftler Johannes Fried weist darauf hin, dass bereits vorgegebene Darstellungsmuster beeinflussen, woran sich erinnert wird, ebenso wie Wissensvorgaben, die die Erinnerung unbewusst konditionieren. Faktoren wie Wiederholungen oder die Anzahl und Dichte der zu verarbeitenden Geschehnisse führen zu einem Informationsbündel, aus welchem sich eine geschlossene Geschichte konstruiert. Diese entsteht durch verschiedene Prozesse wie etwa die Kanonisierung wesentlicher Elemente, Kontaminationseffekte, Teleskopien und Überschreibungen. Gleichartige Erlebnisse werden zu einem: Zeitlich Fernes wird durch zeitlich Nahes überformt und frühere Geschehnisse werden durch spätere verdrängt. Die eingehenden Signale sind mehrdeutig interpretierbar, wodurch auch Inversionen entstehen können. Der Akt der Wahrnehmung ist ein situativ bedingter Enkodierungsprozess, in den auch Emotionen hineinspielen.

Die Wiedergabe all jener Eindrücke ist vom Moment des Abrufes abhängig und dadurch ebenfalls subjektiv. Deshalb heißt es: „Keine zwei Beteiligten desselben Geschehens erinnern sich an identische Wahrnehmungen“¹⁹. Im technischen Werkzeug der Kamera sieht Filmwissenschaftlerin Getrud Koch ihrerseits die Möglichkeit eines „Aufzeichnungsinstruments“, welches die Gegebenheiten der äußeren Welt zur Wiedergabe aufnimmt. Infolgedessen wird der Kamera

nicht nur die Rolle des ‚neutralen‘ Beobachters, [...], sondern auch die eines externen Gedächtnisses [zugeschrieben]. [...] Es ist also nicht ganz von der Hand zu weisen, daß Film und die soziale Institution des Kinos erfolgreich immer wieder die Behauptung antreten konnten, unter der Metapher des ‚Gedächtnisses‘ des fotografischen Bildes und der ‚Veranschaulichung‘ historischer Zeiten und Konstellationen durch Nachstellung in fiktionalen aber wirkungsmächtigen Imagines auf zentrale Weise sich an dem zu beteiligen, was man affirmativ die ‚Verlebendigung‘ von Vergangenheit nennt.²⁰

„Verlebendigung“, im Sinne von Erinnerung und Imagination, ist eine dynamische Fähigkeit, welche nicht in den Untiefen des Gehirnes vergraben ist, kein fixes Objekt, sondern eine performativ-dynamische Kraft, welche jedes Mal aufs Neue konstruiert, kreiert und schafft.²¹ Absenz – Nicht-Sichtbares, nur Hörbares – führt unweigerlich zu Komplettierung seitens der Zusehenden. Dies geschieht durch die performativ-dynamische Kraft der Imagination, die jedoch vom Film gesteuert wird. Denn die Zusehenden können nur das komplettieren, was das ästhetische Bild des Films ihnen vorgibt. Mit den Worten von Filmwissenschaftler Julian Hanich: „Die Akte des visuellen und auditiven Imaginierens sind als impliziter Teil des Films angelegt, werden aber erst vom Zuschauer konkretisiert, wenn er, durch visuelle und auditive Andeutungen dazu gebracht, die Auslassungen auf individuelle Art

¹⁹ Johannes Fried, „Geschichte und Gehirn: Irritationen der Geschichtswissenschaft durch Gedächtniskritik“, in *Hirnforschung und Willensfreiheit – Zur Deutung der neuesten Experimente*, hrsg. von Christian Geyer, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 111–33, hier 113.

²⁰ Gertrud Koch, „Nachstellungen – Film und historischer Moment“, in *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, hrsg. von Eva Hohenberger und Judith Keilbach, (Berlin: Vorwerk 8, 2003), 216–29, hier 217.

²¹ Vgl. Alena Strohmaier, „Medienraum Diaspora“, 152–82; Alena Strohmaier: „Der iranische Diasporafilm: Von einer *cultural difference* zu einer *cosmopolitan attitude*“, in *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*, hrsg. von Matthias Christen und Kathrin Rothmund, (Marburg: Schüren, 2019), 207–21.

füllt.“²² Dieses ‚Auffüllen‘ bzw. Komplettieren, so mein Argument, kommt in den filmischen Darstellungen von Marie-Antoinette überwiegend durch die kognitive Fähigkeit der Zusehenden, aus bestimmten Informationen einer Handlung eine begrenzte Anzahl von möglichen Fortläufen zu extrapolieren, zustande: Antizipation. Antizipation ist der aktive Vollzug eines Entwurfes des Wahrnehmungs- oder Verstehensgegenstands und darum von dessen besonderen strukturellen und substantiellen Gegebenheiten nicht abzukoppeln²³. Absenz bedingt Antizipation, Antizipation wiederum kann sich durch Absenz erst in Gänze entfalten. Geschichte als Popkultur funktioniert maßgeblich über dieses filmische Zusammenspiel und wird damit gleichsam zum Akt der Komplettierung selbst. Marie-Antoinette ist eine Film-/historische Figur, deren historische und filmische Ursprünge nicht mehr voneinander unterschieden werden können, denn sie ist, wie wir sie imaginieren. Über die drei Filmbeispiele hinausgehend, ist die Film-/historische Figur Marie-Antoinette letztlich nur ein kleiner Teil einer „medialen Erinnerungsfigur“, die durch ein Ensemble massen- und populärkultureller Medien – Literatur, Musik, TV-Dokus, Games, YouTube etc. – (mit-)geprägt und von den Sehenden, Hörenden, Spielenden etc. immer wieder neu imaginiert wird.

²² Julian Hanich: „Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung“, in *Auslassen, Andeuten, Auffüllen*, hrsg. von Julian Hanich und Hans-Jürgen Wulff, (München: Fink, 2012), 7–32, hier 9 (Hervorhebung im Original).

²³ Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>

Gefrorene Zeiten, geronnene Bilder

Fred Vargas' Kritik der Erinnerungskultur in dem Revolutionsroman *Temps glaciaires* (2015)

Kirsten von Hagen (Gießen)

ZUSAMMENFASSUNG: In Fred Vargas' Kriminalroman *Temps glaciaires* (2015), der als Folie die Französische Revolution thematisiert, interagieren neben unterschiedlichen Erinnerungsmedien auch verschiedene Formen des Erinnerns: von der individuellen über die überindividuelle Erinnerung an gemeinsam erlebte Ereignisse bis hin zur offiziellen Erinnerungskultur. Der Text macht dabei den Leser einmal mehr zum Ermittler und beteiligt ihn an der Suche nach dem Täter eines Todes im Bade, der die berühmte Ermordung Marats evoziert.

SCHLAGWÖRTER: Revolution; Jean Paul Marat; Guillotine; Maximilien de Robespierre; Erinnerungskultur; Lieu de mémoire; Kriminalroman; Rompol

Fred Vargas' achter Adamsberg-Roman *Temps glaciaires* (2015) beginnt mit einem großen „H“. H signifiziert im Französischen die *Histoire*, die große, die Weltgeschichte. Entziffern muss das H mit dem merkwürdig geschwungenen Bogen, das Adèle kurz vor ihrem vermeintlichen Selbstmord an die Badezimmerkacheln gekritzelt hat, Danglard, die wandelnde Enzyklopädie im Team des Kommissars Adamsberg. Bereits die Paratexte des Romans der Historikerin deuten auf die große Geschichte und ihre historischen Daten hin, auf Zeiten, vergangene und gegenwärtige, auf Zeichen, die es zu dechiffrieren gilt, aber auch auf Wissen, das auf Kommunikation ausgerichtet ist und zum Handeln ermächtigt. So versucht die körperlich bereits äußerst geschwächte Adèle Gauthier noch am Vorabend ihres Todes im Bade einen Brief in den zweihundert Meter vom Haus entfernten Briefkasten zu werfen, unter dem gestrengen Blick ihrer Pflegerin. Das Setting erinnert nicht von ungefähr an Foucaults *Surveiller et punir* (1975) – und die darin reflektierten Machtstrukturen und Überwachungstechniken. Tatsächlich bricht Adèle noch auf dem Weg zum Briefkasten zusammen. Eine Unbekannte eilt herbei, hilft ihr wieder aufzustehen und stellt zu Hause angekommen fest, dass sie einen Brief in Händen hält. Sie, die Unbekannte, die stets davon geträumt

hat, einmal selbst einzugreifen in den Lauf der Geschichte, hat nun erstmals dazu Gelegenheit. Sie wird den Brief zur Post bringen. Bereits der Anfang erinnert an das Szenario der Französischen Revolution, an die Situation des gegenseitigen Überwachens, Bespitzelns, an Allianzen, die geschlossen und wieder gelöst werden und an den Prozess der Geschichte von unten, vom Volk aus, der alles verändern wird, auch wenn er in Tod und Meuchelei, in ein Blutbad mündet. So stirbt Adèle Gauthier mit geöffneten Pulsadern im Bad – am gleichen Ort also wie einst der Weggefährte Dantons und Robespierres, Marat, der als bildgewordene Chiffre metonymisch an das Grauen der Revolution erinnert.

In dem berühmten Gemälde von David, das diese Szene beim Leser evokiert, hält der tote Marat ebenfalls einen Brief in der Hand, das Tintenfass und die noch in der anderen Hand liegende Schreibfeder deuten auf den unmittelbar davor liegenden Akt des Schreibens hin. Der Paratext des Gemäldes *L'Assassinat de Marat* (1793)¹ verweist auf die dahinterliegende Gräueltat, sodass der informierte Leser direkt eine Mordtat im Fall der Adèle Gauthier vermutet, auch wenn zunächst alles auf einen Selbstmord hinauszulaufen scheint. Der im Brief des Gemäldes eigens hervorgehobene Adressat „Marat“ deutet auf eine Kommunikationssituation hin, wie die zusätzliche paratextuelle Widmung „À Marat, David“ auf die Handschrift des Autors bzw. Künstlers verweist. Auch das Datum, 13. Juli 1793, verweist auf die Französische Revolution.

Das Schreiben, welches der soeben Ermordete umklammert enthält neben Blutflecken gut lesbar die folgenden Zeilen: „Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sois malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance“. Auch wenn Historiker immer wieder darauf hingewiesen haben, dass ihn dieses *Billet* nie erreicht hat,² verdeutlicht diese Inszenierung doch gerade, wie groß die Macht sowohl der Fiktion als auch der visuellen Kommunikation ist und der ihr vermeintlich zugeschriebene Authentizitätseffekt.

Die Tatsache, dass sich bis heute zahlreiche Mythen um die Ermordung Marats durch Charlotte Corday ranken und dass es auch in diesem Fall um eine Liste von Anführern geht, verstärkt den Eindruck des Rätselhaften, Mythischen, spielt an auf eine sich aus Mythen und großen Namen speisende

¹ Jacques-Louis David, *L'Assassinat de Marat*, 1793, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel.

² Vgl. auch zu den unterschiedlichen Gemäldefassungen und zum Hintergrund der Tat: Thomas W. Gaethgens, „Davids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers“, *Kritische Berichte* 36, Nr. 2 (2008): 67–80.

Erinnerungskultur, die als Vorausdeutung auf den weiteren Romanverlauf gelesen werden kann.

Der Leser ist derart als Adressat dem Text eingeschrieben. So erinnert nicht nur der aufgegebenen Brief an die Kommunikationssituation zwischen Erzähler und fiktivem Leser,³ sondern auch der Telefonanruf, den der Kommissar Adamsberg zu Beginn des Romans entgegennimmt – nachdem er zunächst den Aktenordner vom Tisch genommen hat.

Frédérique Audoin-Rouzeau, die unter dem Pseudonym ‚Fred Vargas‘ ihre Kriminalromane veröffentlicht, ist ihres Zeichens nicht nur eine erfolgreiche Autorin von Kriminalromanen, sondern auch selbst Wissenschaftlerin, genauer Historikerin, Mittelalterarchäologin und seit 1988 Archäozoologin beim CNRS.⁴ Ihre Romane sind nicht nur vordergründig spannend erzählte Rätselgeschichten, sondern eröffnen stets auch einen Blick auf die Geschichte. So erinnert bereits ihr erfolgreicher Roman *Pars vite et reviens tard* (2001, verfilmt 2007 von Régis Wargnier) an die europäische Geschichte der Pest, des schwarzen Todes. Die genauen Details und Daten sind dabei der eigenen Doktorarbeit über das Thema entnommen. Wenn Stedman betont, in ihren Romanen gehe es zumeist um Alltagsgeschichten, das Alltagsleben gestern und heute, so ist dieser Text sicher insofern eine Ausnahme, als er auch die große Geschichte der Französischen Revolution mit den bekannten Namen in den Blick rückt, wie noch genauer gezeigt werden soll.⁵

In ihren Romanen treten häufig neben dem Protagonisten, dem Kommissar Adamsberg und dem Chefentzifferer Danglard auch weitere Figuren auf, die als Alter Ego der Autorin fungieren: Historiker, die zugleich Künstler sind oder sich in prekären Arbeitssituationen befinden und die Adamsberg mit ihrem speziellen Fachwissen oder ihren umfangreichen Kenntnissen in Bodenanalysen zur Seite stehen. Insbesondere sind hier die sogenannten *Évangélistes*, Mathias Delamarre, ‚Saint Matthieu‘, Prähistoriker, Marc Vandoosler, genannt ‚Saint Marc‘, Mediävist, Lucien Devernois, ‚Saint Luc‘, Spezialist des Ersten Weltkriegs, allesamt Brüder, zu nennen, die von der Prähistorie

³ Diese Terminologie beruht auf dem Kommunikationsmodell nach Pfister; vgl. Manfred Pfister, *Das Drama* (11. Aufl., München: Wilhelm Fink Verlag, 2001), 20–1.

⁴ Vgl. die Angaben „Frédérique Audoin-Rouzeau, dite Fred Vargas“, *Larousse*, online unter https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Frédérique_Audoin-Rouzeau_dite_Fred_Vargas/178197 (zuletzt aufgerufen am 21.03.2019).

⁵ Vgl. Gesa Stedman, „Skurrile Rompols – die poetische Welt der Fred Vargas“, in *Observatoire de l'extrême contemporain: Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Roswitha Böhm, Stephanie Bung und Andrea Grewe (Tübingen: Gunter Narr, 2009), 173–87, hier 176.

bis zur Gegenwart alle Zeiten und Wissensformen präzise zu benennen verstehen und den Kommissar bei seiner Spurensuche kenntnisreich unterstützen. Seit dem ersten Band der Adamsberg-Reihe mit *L'homme aux cercles bleus* (1991), der den Preis des Festival Saint-Nazaire erhielt, sind nicht nur diese *Rompols*, wie Vargas selbst ihre Texte liebevoll nennt, sondern auch die der anderen Reihen über die Evangelisten oder den ehemaligen ‚Bluthund des Innenministeriums‘, Kehlweiler, Sohn eines deutschen Wehrmachtsoffiziers und einer Französin, durch eine wiederkehrende Thematik, aber auch rekurrente Figuren und Strukturen wie (in) Balzacs *Comédie Humaine* miteinander verbunden.

Temps glaciaires rückt wie viele andere Romane der Autorin das Thema der Erinnerung und unterschiedliche Formen des Gedenkens, der Aufarbeitung und Erschließung von Wissen immer wieder ins Zentrum. Am Beispiel der einzelnen Figuren werden Formen des Erinnerns und Vergessens (Bsp. Danglard und Victor) ebenso thematisiert wie der Umgang mit historischen Ereignissen. Schon früh ist der Protagonist, der Kommissar Adamsberg, auf einer ‚heißen Spur: Er dechiffriert das Zeichen, das nur auf den ersten Blick aussieht wie ein großes „H“, als Guillotine – aber nicht irgendeine Guillotine, sondern die von dem französischen Arzt Joseph-Ignace Guillotin (1738–1814) propagierte ‚humanitäre‘⁶ und von König Louis XVI mit einem Strich nur leicht modifizierte Apparatur, die als Modell für die perfekte Vernichtungsmaschine dieses dunklen Kapitels französischer Geschichte und europäischer Aufklärung diene. Anders als bei Vargas dargestellt, betonen viele Geschichtsdarstellungen, Guillotin habe die Enthauptungsmaschine nicht erfunden, sondern nur propagiert.⁷ Immer wieder hervorgehoben wird dabei der humanitäre Aspekt, wie in der Biographie des Reformmediziners durch Pigaillem, dem Schlieper in seiner Darstellung die eines vor allem auf Ruhm bedachten Mediziners entgegenhielt.⁸ Angela Taeger argumentiert differenzierter, Guillotin sei weder nur humanitär interessiert gewesen, noch ein egoistischer Mediziner, sondern habe zielstrebig daran gearbeitet, sich den Ruf eines Experten zu erwerben, auf einer politischen Bühne, die zu seiner

⁶ Henri Pigaillem, *Le docteur Guillotin: bienfaiteur de l'humanité* (Paris: Pygmalion, 2004).

⁷ Wolfgang U. Eckart, *Illustrierte Geschichte der Medizin: von der französischen Revolution bis zur Gegenwart* (Berlin: Springer, 2011), 31; Mary Roach, *Die fabelhafte Welt der Leichen* (München: riva, 2011), 225.

⁸ Andreas Schlieper, *Das aufgeklärte Töten: die Geschichte der Guillotine* (Berlin: Osburg, 2008).

Zeit eine besonders gute Kulisse für sein Wirken abgab: die Französische Revolution.⁹

In dem Roman avanciert der Leser einmal mehr selbst zum Ermittler. So taucht zunächst eine geheimnisumwobene Island-Reise, während derer die Teilnehmenden mehrere Tage wegen des undurchdringlichen Nebels auf einer Insel gefangen waren, immer wieder im Zusammenhang mit den rätselhaften Todesfällen auf. Diese Expedition gemahnt in intertextueller Anspielung an Agatha Christies berühmtestes Werk, den *Who Done It*-Klassiker *And Then There Were None*,¹⁰ wo einer nach dem anderen auf mysteriöse Weise stirbt. Jeder dieser rätselhaften Tode wird als Selbstmord inszeniert, scheint aber an einen Akt des Kannibalismus im ewigen Eis zu verweisen. Sowohl die Angehörigen der adeligen Familie de Masfauré, die ebenfalls ein dunkles Familiengeheimnis hüten, das auf kindliche Verwahrlosung und Verrohung hindeutet, als auch die Akteure der Französischen Revolution werden dem Leser als mögliche Täter präsentiert: War es ein Angehöriger der Henkerfamilie Sanson, die den schillernden Figuren der Französischen Revolution als dunkle Henker assistierten oder ein Nachfahre eines unehelichen Sprösslings von Robespierre und seiner heimlichen Geliebten, ein Nachkomme des benachteiligten Danton oder des ausgleichenden Camille Desmoulins und seiner Frau Lucie, die ihm aufs Schafott folgte, der für die Morde verantwortlich zeichnet? Alles scheint zunächst gleich plausibel. Neben dieser realistischen Spur werden aber (auch) andere stärker surreale Elemente sichtbar: so etwa die nicht zu erklärende Kraft des Afturgangas auf der kaum zugänglichen isländischen Insel Grimsey am Polarkreis oder die eiskalten Augen des Mimen, der stets den Robespierre so überzeugend darstellt, dass Adamsberg wie andere nicht mehr entscheiden kann, ob es sich dabei um einen Akt höchster Schauspielkunst oder eine Form der Reinkarnation handelt.

Drei unterschiedliche Arten von Erinnerungskultur überlagern einander: die individuelle, repräsentiert durch die Erinnerung an die Kindheit von Amédée Masfauré, die an ein Ereignis von überindividuellem Interesse (die Reise nach Island, die von einzelnen unterschiedlich memoriert wird) und

⁹ Angela Taeger, *Die Guillotine und die Erfindung der Humanität* (Stuttgart: Kohlhammer, 2016), 14–5.

¹⁰ Agatha Christie, *Ten Little Niggers* (London: Collins / Crime Club, 1939); eine neue Auflage erschien im Januar 1940 unter dem Titel *And Then There Were None* oder auch *Ten Little Indians*. Zur Publikationsgeschichte des äußerst populären Textes vgl. Pam McAllister, „Ten little Who?“, in *The Bedside, Bathub & Armchair Companion to Agatha Christie*, hrsg. von Dick Riley und Pam McAllister (New York: Continuum, 2001), 144–6.

die offizielle Erinnerungskultur, die Erinnerung an die Geschichte Frankreichs, insbesondere die Französische Revolution, die teils von einzelnen Anhängern durch *Historical Reenactment* reinszeniert und erlebbar wird, wobei die affektive Komponente eine besondere Rolle spielt, die derart deutlich stärker ausfällt, als beim Lesen eines Geschichtstextes: „It is clear [...] that reenactments have a powerful and immediate impact on a visceral register and can reveal the past in ways that words cannot.“¹¹ Die Guillotine, die in ihrer Zeichenhaftigkeit als Chiffre des angekündigten Todes figuriert und die an ein auf dem Rücken liegendes großes „H“ gemahnt, lässt an Pierre Noras Konzept der *lieux de mémoire* denken: So sprach der Historiker Daniel Arasse in einer Sendung von *France Culture* vom 13.11.1997 von der Guillotine als einem *lieu de mémoire* und verwies dabei auch auf den Spektakelcharakter öffentlicher Hinrichtungen.¹² 1988 hatte Arasse selbst ein Buch über die Guillotine vorgelegt, in dem er stärker, wie dem Paratext zu entnehmen ist, das Imaginäre des Terrors in den Blick rücke: *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.¹³ Eben damit spielt auch Vargas, wenn sie die vergangenen Ereignisse der Tragödie in Island ebenso evoziert, wie die der französischen Geschichte oder der persönlichen Erinnerung des Stiefsohnes eines der Opfer, der als Kind Hühnchen zunächst mit einer Axt töten, bevor er sie sich tagelang einverleiben musste. Das aus Blut gemalte Zeichen verweist selbstreferentiell auf die intermediale Ästhetik des Romans; mit wenigen Strichen werden hier oft Bilder entworfen, die wie der Tod Marats im Bad, ganze Bildgalerien, imaginäre wie reale, evozieren. Dabei ruft der Text mit der Guillotine, deren erstes Opfer am 25. April 1792 der Taschendieb Nicolas Jacques Pelletier war, zugleich das Paradoxon dieser Erfindung auf, die zunächst als humanitäre Tötungsart galt, wie schon Arras verdeutlicht.¹⁴

Der Kriminalroman thematisiert stets auch den Umgang mit Geschichte. Am Beispiel der frei erfundenen *Association d'Étude des Écrits de Maximilien Robespierre* wird eine besondere Form des Gedenkens inszeniert, bei der es nicht nur darum geht, Schriften dieser zentralen Figur der Revolution zu studieren, sondern dieses dunkle Kapitel erneut erlebbar zu machen, um derart zu

¹¹ Vgl. Ian McCalman und Paul Pickering, „From Realism to the Affective Turn: an Agenda“, in *Historical Reenactment: from Realism to the Affective Turn*, hrsg. von Ian McCalman und Paul Pickering (London: Palgrave Macmillan, 2010), 13.

¹² Daniel Arasse, „La Guillotine: lieu de mémoire“, *France Culture – Archive* (13.11.1997), online unter <https://archive.org/details/LaGuillotineLieuDeMemoire> (zuletzt aufgerufen am 09.05.2019).

¹³ Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Paris: Flammarion, 1988).

¹⁴ Arasse, „Guillotine: lieu de mémoire“.

untersuchen, wie es einer so wenig charismatischen Persönlichkeit wie Robespierre gelingen konnte, so viele Anhänger für sich zu begeistern.

Die Französische Revolution und insbesondere Robespierre, aber auch Guillotin und weitere Akteure der Revolutionszeit sowie mit ihnen assoziierte Objekte, wie die Guillotine, avancieren somit zu veritablen *Lieux de mémoire* nach Nora, der nicht die genealogisch begründete Geschichte eines Einzelnen ins Blickfeld rückt, wie die der adeligen Familie de Mausfauré in den französischen Chevennen, die als zweiter *Point de départ* für die Ermittlungen Adamsbergs fungiert, sondern die kollektive Erinnerung, die aber dennoch affektiv aufgeladen ist. Mit Nora gesprochen: „Un objet devient lieu de mémoire quand il échappe à l’oubli, par exemple avec l’apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions“.¹⁵ Dabei ist zu beachten, dass es sich bei dem umfangreichen Werk Noras mit rund 130 Erinnerungsorten um ein *Work in Progress* handelt, „eine Selbstentdeckung, deren wahre Bedeutung und Tragweite sich erst aus dem Rückblick erschließt“¹⁶ – es ließe sich auch formulieren, ein sich Fortschreibender und gleichzeitig stets sich selbst reflektierender *Rompol* Fred Vargas’. Dies korrespondiert mit dem selbstgewählten Genrebegriff *Rompol*, eine Wortneuschöpfung aus *roman* und *policier* mit phonetischer Nähe zum *polar*, die bereits auf das intertextuelle Spiel, das allen Texten Vargas’ zu eigen ist, verweist – mehr als auf den dem Genre des *roman policier* zumeist eigenen Aufklärungsplot, bei dem es lediglich darum geht, zu bestimmen, wer der Täter ist.¹⁷

Bei einem *lieu de mémoire* handelt es sich um einen „materiellen wie auch immateriellen, langlebigen, Generationen überdauernden Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der durch einen Überschuss an symbolischer und emotionaler Dimension“ in gesellschaftliche und kulturelle Kontexte eingebunden und je nach Wahrnehmung und Übertragung veränderbar ist.¹⁸ Die Guillotine als Symbol der Französischen Revolution und ihrer

¹⁵ Pierre Nora, „Entre mémoire et histoire: La problématique des Lieux“, in *Les Lieux de Mémoire*. Tome I: *La République*, hrsg. von Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1984), XVII.

¹⁶ Etienne François, „Pierre Nora und die ‚Lieux de mémoire‘“, in *Erinnerungsorte Frankreichs*, hrsg. von Pierre Nora (München: Beck, 2005), 7–14, hier 8.

¹⁷ Bérengère Moricheau-Airaud, „La dépoliarisation linguistique du ‚rompol‘ de Fred Vargas“, *Revue critique de fixation française contemporaine* 10 (2015), 84–95, hier 85 und 90 (online unter <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/viewFile/fx10.10/927>, zuletzt abgerufen am: 26.03.2019).

¹⁸ Etienne François, Hagen Schulze, „Einleitung“, in *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, hrsg. von dies. (München: Beck, 2001), 9–26, hier 18.

Schreckensherrschaft konstituiert mithin einen solchen *lieu de mémoire*, der in Vargas' *Rompol* aus unterschiedlichen Perspektiven reflektiert wird.¹⁹ Dabei begründen die *lieux de mémoire* eine Geschichtsschreibung, die *viele Stimmen umfasst* und mit der klassischen Geschichtsschreibung kontrastiert.²⁰

Die fiktive *Association*, die zunächst im Fokus der Ermittlungen Adamsbergs steht und die ihren historischen Kern in der tatsächlich existierenden *Société des études robespierristes*²¹ hat, verfolgt zugleich ein wissenschaftliches Ziel, wie es ihr Vorsitzender François Château formuliert, gilt es doch, Hypothesen zu bestätigen oder zu falsifizieren, die diesen Kult näher erklären können. Robespierre wird dabei mit seinem kalten Blick zugleich in die Nähe der rätselhaften Tode in Island und zum Paratext gerückt, wodurch bereits die Parallele dieser beiden historischen Ereignisse angedeutet wird:

[...] nous avons entrepris une recherche novatrice. Explorer le phénomène que nul historien n'a jamais su percer : comment le livide et glacé Robespierre, dénué de charisme et d'empathie, avec sa voix aigrette et son corps sans vie, a-t-il pu générer une telle adoration ? Avec sa face lugubre et ses yeux vides cillant derrière ses lunettes ? Eh bien cela, nous l'observons, nous le consignons.²²

¹⁹ Vgl. Pierre Nora, „Das Abenteuer der Lieux de mémoire“, in *Nation und Emotion: Deutschland und Frankreich im Vergleich, 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Etienne François, Hannes Siegrist und Jakob Vogel (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995), 83–92, hier 83 und 90; Etienne François, „Vorwort“, in *Nation und Emotion: Deutschland und Frankreich im Vergleich, 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Etienne François, Hannes Siegrist und Jakob Vogel (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995), 9. Sinnfällig ist dabei, dass Vargas das nationale Gedächtnis etwa in dem Band *Sous les vents de Neptune* auch auf die Frankophonie, d. h. Kanada ausdehnt, und somit auch eine Kritik an Nora aufnimmt, die lautet, dass seine Erinnerungsorte zu stark allein auf Frankreich konzentriert sind und die Frankophonie nicht berücksichtigen. Sie schreibt damit wissenschaftliche Versuche fort, vgl. *Entre lieux et mémoire: L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, hrsg. von Anne Gilbert, Michel Bock und Joseph-Yvon Thériault (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2009). Laut Erll umfasst das kollektive Gedächtnis als Oberbegriff alle denkbaren Relationen von Gedächtnis einerseits und sozialen und kulturellen Kontexten andererseits. (Vgl. Astrid Erll, „Medium des kollektiven Gedächtnisses: ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“, in *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning (Berlin: de Gruyter, 2004), 3–24, hier 3.

²⁰ Vgl. Pierre Nora, „Wie lässt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben?“, in *Erinnerungsorte Frankreichs*, hrsg. von Pierre Nora (München: Beck, 2005), 15–23.

²¹ Im Roman selbst referiert Adamsberg auf diesen *point de départ* des Textes, wenn er von der *Association* mit dem langen Namen einmal als „Études robespierristes“ spricht. Fred Vargas, *Temps glaciaires* (Paris: Flammarion, 2015), 161.

²² Vargas, *Temps glaciaires*, 176–7.

Am Beispiel der erfundenen Gesellschaft wird selbstreferentiell ein Umgang mit Geschichte thematisiert, die zwischen Wahrheit und Fiktion, Wissenschaft und Kult changiert. Ist der wenig geistreiche misogyne Noël davon überzeugt, bei der *Association* handele es sich um eine obskure Vereinigung, die Massenmord gutheißt, so betont der mit großen Datenmengen jonglierende Mordent ihre wissenschaftliche Ausrichtung:

– Rien n’indique qu’il s’agisse d’une société de ‚robepierristes‘, dit Mordent, avec ce léger mépris qu’il avait pour s’adresser à Noël. Mais de chercheurs qui analysent les textes de Robespierre. C’est une grosse nuance.

– Même, dit Noël, c’est quand même des types qui se passionnent pour ce gars. On est à la brigade criminelle ici. On ne va pas se mettre à défendre les tueurs de masse, si ?

– Fin du débat, Noël, dit Adamsberg.²³

Wie die Grenze zwischen beiden Bereichen der Geschichte – der mit dem großen und dem kleinen „H“, die kollektive und die individuelle – als fließend inszeniert wird, so wird auch die zwischen dem Animalischen und dem Menschlichen in Vargas’ Roman immer wieder in Frage gestellt: Marc das Wildschwein, das hier wie bereits der bildliche Paratext auf dem Cover des Buches andeutet, eine zentrale Rolle spielt, verhält sich humaner als die mit dem Tod kämpfenden Mitglieder der Island-Expedition, die schließlich, um selbst nicht sterben zu müssen, die gebratenen Reste zweier ihrer Gefährten essen, obwohl sie die Lüge, dies sei das Fleisch erlegter Robben, längst durchschaut haben.

Der Vorsitzende des Vereins mit dem wenig spezifischen und ins Universale deutenden Namen François Château (der für ein immer noch aristokratisch organisiertes hierarchisch konstruiertes Frankreich zu stehen scheint) erläutert dem Kommissar, wie er sich die Treffen des Vereins vorzustellen hat (die bezeichnenderweise in einem alten Getreidespeicher aus dem 18. Jahrhundert stattfinden, der im wenig noblen Pariser Vorort Saint-Ouen gelegen ist). Auch der Kommissar selbst erhält für seine Ermittlungen vor Ort eine historisch authentische Kostümierung mit entsprechender Rollenbeschreibung.

Auf die Spur des Vereins hat ihn erneut ein Brief geführt, der als Antwort auf die Annonce des Kommissars eintrifft, dass bereits drei Teilnehmer einer unglücklich endenden Expedition nach Island vermeintlich Selbstmord verübt hätten und sich die anderen Teilnehmer bitte melden mögen. Von Island

²³ Vargas, *Temps glaciaires*, 156–7.

geht es nun bezeichnenderweise zurück nach Frankreich, ins Herz der europäischen Geschichte, wobei der Zusammenhang zunächst zufällig erscheint: Raum (Island) und Zeit (Französische Revolution).

Zentral ist dabei, dass auf unterschiedliche Erinnerungspraktiken angespielt wird: die von François Châteauneuf vertretene performative Form des *Life Enactments* historischer Ereignisse, d. h. der Reden Robespierres vor der *Assemblée nationale*, steht einer traditionell orientierten Geschichtsschreibung gegenüber, die schriftlich fixiert wird. Beide rivalisieren mit einer visuell geprägten Mnemokultur, die vor allem von Adamsberg selbst vertreten wird, der, wie es im Text heißt, keine schriftliche Merkfähigkeit hat, sondern versucht, in Form von Skizzen Vergangenes wieder aufzurufen. Diese visuell indizierte Gedächtniskultur erinnert zugleich ebenfalls entfernt an das Konzept der *lieux de mémoire* von Pierre Nora. Persönliche Gegenstände oder Überbleibsel des toten Revolutionärs (Locke, Medaillon) werden zu einem ganz eigenen Erinnerungskult umgeformt, bei dem fetischisierte Gegenstände wie Reliquien verehrt werden. Auch das Thema des Medialen ist dadurch gleichsam ständig präsent. So können auch ästhetische Formen und literarische Stoffe oder Gegenstände wie Medaillons oder Haarlocken in der Praxis der Erinnerungskultur durch entsprechende Zuschreibungen zu Medien des kollektiven Gedächtnisses werden. Mit Astrid Erll gesprochen heißt dies, dass Medien keine neutralen Träger von vorgängigen, gedächtnisrelevanten Informationen sind, sondern dass sie erst einmal konstituieren, was sie zu kodieren scheinen: bestehende Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen, Identitätskonzepte.²⁴ Im Sinne einer rezeptionsseitigen Funktionalisierung kann zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses avancieren, was von einem Kollektiv als ein solches angesehen und funktionalisiert wird. Die gemeinschaftliche Zuschreibung gedächtnisrelevanter Informationen durch ein Kollektiv macht aus Körpern und Objekten Medien des kollektiven Gedächtnisses.²⁵

Auch wenn in dem Roman unterschiedliche Formen und Medien des kulturellen Gedächtnisses interagieren, kommt Robespierre als einem der zentralen Akteure einer als ungerecht empfundenen Terrorherrschaft durch die Revolutionäre doch gesonderte Bedeutung zu. Historiker wie Claude Guillon haben die deutlich negative Darstellung Robespierres und seiner Anhänger in dem Roman von Vargas wiederholt kritisiert: „Il est à craindre que le roman de Fred Vargas ne jette aucune lumière ni sur la Révolution ni sur la

²⁴ Erll, „Medium des kollektiven Gedächtnisses“, 5 und 17.

²⁵ Erll, „Medium des kollektiven Gedächtnisses“, 17–8.

Terreur“.²⁶ Vargas dagegen präzisierte in späteren Interviews, dass vor allem der unkritische Kult um die Person Robespierres vor dem Hintergrund der späteren Frauenbewegung problematisch sei, nicht sein Beitrag zur Ideengeschichte. So formuliert sie selbst erläuternd in *L'Express*: „Il assassine tout ce qui le terrifie, lui. Il a une terreur du sexe, des femmes, sa protection passe par l'édification d'un idéal, d'une pureté, évidemment inextinguible. Mais, du point de vue des idées, Robespierre était un philanthrope, un rousseauiste pur et dur, et non un dictateur“.²⁷

Signifikant ist, dass der Roman sehr wohl zentrale Figuren wie Momente der Französischen Revolution nachzeichnet, dass es in dem *Rompol* wie in so vielen anderen Texten von Vargas auf einer Metaebene aber auch darum geht, unterschiedliche Formen kultureller Erinnerung interagieren zu lassen, wodurch zwar nicht neue Fakten ans Licht gebracht werden, aber deutlich wird, wie Geschichte selbst immer schon rekonstruiert ist und sich, wie Hayden White postuliert, aus unterschiedlichen Narrationen zusammensetzt: Die Erzählung strukturiert nicht nur die Fakten und interpretiert sie, sondern Sprache konstruiert auch Realität.²⁸

Der Leser ist dabei immer nur im Besitz eines Teils des Puzzles, das sich zu einem vexierbildartigen Gesamtgebilde zusammenfügt.

Erinnerungskultur spielt, wie auch in den anderen Romanen der Adamsberg-Reihe, eine zentrale Rolle, vergleichbar mit dem fast zehn Jahre früher verfassten *Dans les bois éternels* (2006), wo sich Adamsberg und der ebenfalls aus den Pyrenäen stammende Verenc de Bilc an ein traumatisches Kindheits-erlebnis erinnern, das nach und nach immer mehr Raum einnimmt und das

²⁶ Claude Guillon verlinkt in dem kritischen Blog „La Révolution et nous“ vom 3. Mai 2015 bezeichnenderweise zugleich auf die von Vargas angespielte *Société des Etudes robespierristes*: Claude Guillon, „La Révolution et nous“ (03.05.2015), online unter <https://unsansculotte.wordpress.com/2015/05/03/au-coeur-dune-affaire-de-meurtres-une-bien-etrange-association-robespierriste/> (zuletzt aufgerufen am 09.05.2019).

²⁷ Marianne Payot, „Fred Vargas: ‚La politique n'a pas sa place dans les romans policiers‘“, *L'Express*, (09.03.2015), online unter https://www.lexpress.fr/culture/livre/fred-vargas-la-politique-n-a-pas-sa-place-dans-les-romans-policiers_1658111.html (zuletzt aufgerufen am 26.03.2019).

²⁸ Hayden White, „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, in *Auch Clio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, hrsg. von Hayden White (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986), 102–22, hier 122.

sich bis in die Gegenwart auswirkt. Wie Christine Ferniot schreibt „Comme toujours chez Fred Vargas, le passé et le présent se répondent“.²⁹

Unterschiedliche Zeit- und Erinnerungskonzepte sind auch ablesbar an den zwei Armbanduhren Adamsbergs, die leitmotivisch Erwähnung in allen Texten der Reihe finden. In späteren Texten sind beide stehengeblieben und dienen ihm nicht mehr als Zeitmessgeräte, scheinen aber für eine persönliche Art der Erinnerung oder das Konzept der Zeit allgemein zu stehen, die vor allem eine subjektiv erfahrbare und erinnerte ist. Darüber hinaus wird deutlich, dass Adamsberg eine eigene Art hat sich zu erinnern, die sehr stark medialisiert, d. h. bildlich geprägt ist. In ihrem bis dato letzten Adamsberg-Rompol *Quand sort la recluse* (2017) wird darauf noch einmal eindringlich verwiesen: Adamsberg ist ein Vertreter bildlicher Erinnerung, während der zu ihm in deutlichem Kontrast angelegte Commandant Danglard in Worten denkt und auch erinnert. Adamsbergs visuelle Erinnerung wird an mehreren Stellen explizit in Szene gesetzt. So ist der Kommissar als einziger in der Lage, die einstigen Delinquenten, die er nur auf einem Jugendfoto in einem alten Schulheft gesehen hat, auf einem sehr viel später aufgenommenen Zeitungsfoto wiederzuerkennen.

An dem lediglich als „Le livre“ bezeichneten Abschlussbericht, der selbstreflexiv den Prozess des Schreibens des Romans zu bezeichnen scheint, ist der Kommissar dagegen nicht beteiligt. Er ist zwar derjenige, der die entscheidenden Hinweise – häufig Details, unbewusste Gesten, persönliche Ticks – zur Aufklärung des Falls gibt, das Buch schreiben aber andere, zuvorderst der Commandant Danglard, der häufig antipodisch angeordnet wird, wie auch in diesem Roman. Damit verweist der Roman zugleich auf den Schreibprozess der Adamsberg-Reihe, die häufig von einem Bild, einer Erinnerung, einem Thema ausgeht, das es aufzuklären gilt, das sich dann aber entlang der Figuren und vor allem entlang der nur halb-bewussten Ermittlung des häufig wie ein Schlafwandler agierenden Adamsberg entwickelt, manchmal mäandernd.³⁰ Dabei enttäuscht die Auflösung des Rätsels, das in dem fantastischen Universum, ähnlich wie das Rätsel in Balzacs Novelle *Sarrasine*, häufig

²⁹ Christine Ferniot, „Vargas, on pourrait dire que c'est une imposture“, *L'Express* (03.06.2011), online unter https://www.lexpress.fr/culture/livre/vargas-on-pourrait-dire-que-c-est-une-imposture_998339.html (zuletzt aufgerufen am 23.04.2019).

³⁰ Auf diese Form des Schreibens deutete die Autorin selbst in einem Interview mit Brigitte Kernel auf France Inter hin. Vgl. „Fred Vargas: ‚Quand j'écris un roman, il part et moi je cavale derrière‘“, *FranceInter* (31.03.2015), online unter <https://www.franceinter.fr/emissions/lire-avec/lire-avec-31-mars-2015> (zuletzt aufgerufen am 09.05.2019).

eher marginal anmutet, angesichts des zunächst unlösbar scheinenden Falls. Was zählt, ist weniger die Auflösung, als der Prozess des Ermitteln selbst. Oder wie Sabrina Champenois in *Libération* formulierte: „La résolution de l'énigme initiale est d'ailleurs assez secondaire et peut décevoir les partisans d'un suspense pur et dur, c'est la balade qui prime. Fred Vargas est la première de cordée d'une échappée fantastique, onirique, ouatée“.³¹ Zentral ist nicht nur, wie unterschiedliche Erinnerungskulturen interagieren, sondern wie Adamsberg selbst diesen Fall löst, der häufig eher intuitiv agiert und sich von Emotionen, Gerüchen oder Geräuschen leiten lässt. So auch in *Temps glaciaires*, wo er seinen Freund den Leutnant Veyrenc bittet, nicht zu reden, sondern mit seinem nervösen Klopfen mit dem Fuß fortzufahren, da ihn dieses Geräusch an etwas erinnert und derart hilft, seinen Fall, der sich diesmal als verschlungenes Algenknäuel darstellt, zu entwirren:

– Continue, dit-il, continue et tais-toi.

– À quoi?

– À frapper le sol. Continue. Je sais pourquoi cela m'énerve. Parce que cela fait monter un têtard.

– Quel têtard?

– Un début d'idée informe, Louis, se hâta d'expliquer Adamsberg, de peur de se perdre à nouveau dans la brume. Les idées sortent toujours de l'eau, d'où crois-tu qu'elles viennent? Mais elles s'en vont si l'on parle. Tais-toi. Continue.³²

Dieser Prozess deutet auf die Kraft des Imaginären hin, die es jenseits der logisch fassbaren, Descartes'schen Ratio zu berücksichtigen gilt und die sich mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und überprüfbare Genauigkeit auf ganz eigene Weise verbindet. Hierfür stehen im Roman selbst neben Adamsberg, der im Gehen denkt und dessen attribuiertes Medium der Nebel der Küsten Islands ist, der Ichthyologe der Brigade, Voisenet, mit seiner Vorliebe für Märchen (oder für Windphänomene, wie in *L'Armée furieuse*). Die ihr eigene Form des *Rompol*, wie Fred Vargas ihre Kriminalromane nennt, wurde von Jeanne Guyon als neues Genre folgendermaßen skizziert, wobei eigens auf die für diese Form zentrale Struktur der Erinnerung und die Bedeutung des Traums verwiesen wird, der sich in surrealistischer Manier mit dem Rea-

³¹ Sabrina Champenois, „Temps glaciaire, Sans-culotte et Sanglier“, *Libération* (04.03.2015), online unter http://next.liberation.fr/livres/2015/03/04/sans-culotte-et-sanglier_1214014 (zuletzt aufgerufen am 09.05.2019).

³² Vargas, *Temps glaciaires*, 444–5.

len vermischt und der Fantasie und Humor gegen die gängige Ordnung und den Konformismus richtet:

Objet essentiellement poétique, il n'est pas noir mais nocturne, c'est-à-dire qu'il plonge le lecteur dans le monde onirique de ces nuits d'enfance où l'on joue à se faire peur [...]. C'est cette liberté de ton, cette capacité à retrouver la grâce fragile de nos émotions primordiales, cette alchimie verbale qui secoue la pesanteur du réel, qui sont la marque d'une romancière à la voix unique dans le polar d'aujourd'hui. Les personnages qui peuplent ses livres sont aussi anarchistes et lunaires que savants.³³

Aber das Spiel der Erinnerung deutet zugleich selbstreferentiell auf eine Verweisungsstruktur hin, die die einzelnen Bände der Reihe miteinander verknüpft: Dies geschieht in Worten, die aber wiederum Erinnerungsbilder beim Leser evozieren, so die zerknüllten Zigaretten des späten Sohns Zerk, die nach *Sous le vent de Neptune* oft zärtlich mit ihrem Vornamen apostrophierte ‚Göttin Retancourt, der Kollege Verenc, dessen rote Strähnen an das Trauma der Kindheit erinnern, oder der Phantomschmerz des spanischen Nachbarn Lucio, der seinen Arm im spanischen Bürgerkrieg verlor und der nicht aufhören kann, sich zu kratzen, da er zuvor einen Spinnenbiss an eben diesem Arm erlitten hat. Sein Motto, man müsse sich erst zu Ende kratzen, sprich einen Fall zur Gänze lösen, wird permanent wiederholt, um Adamsberg daran zu erinnern, dass man auch schmerzhaftige Erinnerungen stets ganz aufklären muss.

³³ Jeanne Guyon, *Le Magazine Littéraire* (1996), zitiert nach: <http://www.viviane-hamy.fr/les-auteurs/article/fred-vargas?lang=fr> (zuletzt aufgerufen am 23.04.2019).

Der Grand Parc du Puy du Fou

Kommerzielle Geschichtspolitik, die *Guerres de Vendée* (1793–1796) und das Schauspiel *Le Dernier Panache* (2016)

Julien Bobineau (Würzburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der vorliegende Beitrag untersucht die geschichtspolitische Strategie des französischen Themenparks *Puy du Fou* in Les Espesses (Vendée) und stellt im Anschluss an eine historische Einführung die Frage, ob der Park im Sinne Pierre Noras als *lieu de mémoire* klassifiziert werden kann. Im Fokus der kultur- und literaturwissenschaftlichen Analyse steht das Schauspiel *Le Dernier Panache*, das seit 2016 eine stark heroisierende Version der Geschichte von François Athanase de Charettes Rolle während der *Guerres de Vendée* (1793–1796) erzählt. Der szenisch inszenierte Kampf zwischen den royalistischen *Blancs* und den republikanischen *Bleus* bildet neben der Figuration Charettes den Ausgangspunkt für eine kritische Bewertung des Schauspiels, die abschließend mit dem Gesamtkonzept des *Puy du Fou* in Verbindung gebracht wird.

SCHLAGWÖRTER: Puy du Fou, Philippe de Villiers, *Guerres de Vendée*, Erinnerung, *lieu de mémoire*, Freizeitpark, François Athanase de Charette, *Le Dernier Panache*

1. Einführung

Im Jahr 2016 wurde der Themenpark *Puy du Fou* aufgrund seiner zwei Millionen Besucher, die den *Grand Parc* in der Vendée und die vielzähligen ‚Spektakel‘ auf insgesamt 45 Hektar Fläche jährlich besuchen, von der Bewertungsplattform *TripAdvisor* noch vor dem Komplex *Disneyland Paris* zum beliebtesten Freizeitpark in Frankreich gekürt.¹ Was den *Puy du Fou* aus wissenschaftlicher Sicht zu einem interessanten Untersuchungsobjekt transformiert, ist die ökonomische Verzahnung von konstruierter Erinnerung, nationaler Politik und regionaler Geschichte, die seit den 1990er Jahren zu öffentlichen Kontroversen unter Gelehrten, Politikern und Ökonomen in

¹ Vgl. Valentin Gaborieau, „Le Puy du Fou élu parc préféré des Français en 2016“, *France 3 online* vom 01. Juli 2016, URL: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/vendee/le-puy-du-fou-elu-parc-prefere-des-francais-en-2016-1038373.html> (zuletzt eingesehen am 03.05.2019).

Frankreich geführt haben. Im Mittelpunkt des Streits stehen die Aufstände in der Vendée, im Rahmen derer sich die konservative und weitgehend bäuerliche Bevölkerung von 1793 bis 1796 aufgrund ihrer Königstreue sowie wegen der Ablehnung der als ungerecht empfundenen Wehrpflicht, der Restrukturierung der Distrikte, Departements, Städte und Kommunen sowie aufgrund des neuen Besteuerungssystems gegen die Erste Republik auflehnen.² Der Aufstand beginnt im März 1793 und wird in der Textilstadt Cholet organisiert, die innerhalb der nächsten Jahre zur Hochburg der Aufständischen avancieren soll. Ein Guerilla-artiger Überfall auf eine Einheit der Republikanischen Armee mit über 3.000 Mann markiert den Beginn der *insurrection vendéenne*. Die Truppen reisen von La Rochelle durch die Vendée nach Nantes und werden am 19. März 1793 in Pont-Charrault durch die katholisch-bäuerlichen Truppen, *les Blancs* mit dem Leitspruch *Dieu le Roi*, angegriffen. Die Regierung in Paris schickt weitere republikanische Soldaten – *les Bleus* – zur Niederschlagung des Aufstandes auf dem Gebiet der *Vendée militaire*, die sich geographisch zwischen Nantes, Saumur, Fontenay-le-Comte und der Atlantikküste verorten lässt. Doch die zunächst schlecht organisierte Bauernarmee, die größtenteils von royalistischen Offizieren im Ruhestand wie Maurice d'Elbée (1752–1794), François-Athanase Charette de La Contrie (1763–1796) oder den etwas jüngeren Henri (1772–1794) und Louis de La Rochejaquelein (1777–1815) kommandiert wird, verdankt ihre militärischen Anfangserfolge eher der zahlenmäßigen Überlegenheit und Geländekenntnis als einer effizienten Kampfstrategie. Im Anschluss an die Entsendung weiterer republikanischer Truppenverbände durch die *Convention* in Paris sowie den Einsatz der Generäle Jean-Baptiste Kléber (1753–1800) und François Séverin Marceau (1769–1796) gelingt im Oktober 1793 die Eroberung der Hochburg Cholet durch die *Bleus*, woraufhin 80.000 Zivilisten unter dem Schutz von 40.000 Soldaten aus der Vendée in den Norden flüchten. Die Bauerntruppen der *Vendéens* werden hierdurch freilich erheblich geschwächt, der Aufstand gegen die Pariser Republik ist aber dennoch nicht vorüber: Vereinzelte Einheiten der *Blancs*, größtenteils unter dem Befehl von Charette, mischen sich in Teilen unter die

² Vgl. François Furet, „Vendée“, in *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, hrsg. von François Furet/Mona Ozouf (Paris: Champs Flammarion, 2007 [1992]), 341–59. Die historiographischen Angaben zum Aufstand in der Vendée beziehen sich im folgenden Absatz allesamt auf Furets Ausführungen, ohne dass diese Bezugnahmen – mit Ausnahme direkter Zitate – weiterhin markiert werden. Weiterführende Werke, welche die Rolle der Vendée während der Revolution historiographisch darstellen, sind bspw. Charles Tilly, *The Vendée* (Cambridge: Harvard University Press, 1964); Claude Petitfrère, *La Vendée et les Vendéens* (Paris: Gallimard, 1981); Jean-Clément Martin, *La Vendée et la France*, (Paris: Seuil, 1987).

Bewegung der *Chouannerie* – dem von den *Guerres de Vendée* unabhängigen Widerstand katholischer Royalisten in der Bretagne – und greifen die Soldaten der republikanischen *Bleus* regelmäßig an, indem sie im unübersichtlichen und hügeligen *Bocage* Hinterhalte durchführen. Um den Widerstand der *Vendéens* endgültig zu zerschlagen, setzt General Louis-Marie Turreau (1756–1816) das *Décret relatif aux mesures à prendre contre les rebelles*, das zuvor am 1. August 1793 durch die *Convention* in Paris beschlossen wurde, im Sinne einer ‚Politik der verbrannten Erde‘ um: Die mittlerweile zahlenmäßig weit überlegenen Soldaten der *Bleus* ziehen während der von Turreau befehligten *Colonnes infernales* willkürlich mordend und plündernd durch weite Teile der *Vendée militaire*. Während die z.T. fragwürdigen Opferzahlen in rezenten Historiographien zwischen 80.000 und mehr als 600.000 schwanken,³ ist der Befehl der *Colonnes infernales* im Jahre 1794 unter Turreau als geplante Verwüstungsmission wissenschaftlich belegt. Konservative Historiker vernachlässigen dabei zumeist den Umstand, dass Turreaus Praktiken nach einem neuerlichen Aufstand der *Vendéens* fehlschlügen und der General durch die *Convention* seines Amtes enthoben wurde. Im Mai 1795 einigen sich die politischen Führer der *Vendée* mit den republikanischen Politikern aus Paris laut François Furet schließlich und erzielen einen Kompromiss: „La ‚Vendée‘ reconnaît la République, la République s’engage à accepter le culte réfractaire et à ne pas lever de soldats ni d’impôts [en Vendée] pendant dix ans.“⁴ Kurze Zeit später jedoch greifen Charette und der nachgerückte Anführer der Bauertruppen, Jean-Nicolas Stofflet (1753–1796), mit der Unterstützung der Briten zu den Waffen und mobilisieren einige wenige Gefolgsleute, um den Aufstand erneut zu entfachen. Der Versuch schlägt fehl; beide Anführer werden von den *Bleus* zunächst gefangen genommen und im Februar (Stofflet) bzw. März (Charette) 1796 schließlich exekutiert.

Die Exekutionen von Stofflet und Charette markieren zu jener Zeit zwar den Schlusspunkt der *Guerres de Vendée*. Für die Diskussion um den Platz, den der mehr als drei Jahre währende Aufstand der katholischen Bauern in der *Vendée* in der französischen Nationalgeschichte einnehmen sollte, setzt der Tod der beiden Generäle hingegen einen Startpunkt, der bis heute fortwirkt.⁵ In den rezenten Debatten um einen vorgeblichen Genozid und die ‚verges-

³ Vgl. hierzu weiterführend Jean-Clément Martin, „Est-il possible de compter les morts de la Vendée?“, *Revue d’Histoire moderne et contemporaine* 1 (1991): 105–21.

⁴ Furet, „Vendée“, 347.

⁵ Vgl. zur Genese dieser historiographischen Debatten die Ausführungen von Furet, „Vendée“, 348–58.

sene Erinnerung⁶ an die sogenannten *Guerres de Vendée* polarisieren insbesondere Aussagen des einstigen Begründers des *Puy du Fou*: Der islam- und europakritische Parteichef des rechtskonservativen *Mouvement pour la France*,⁶ Philippe de Villiers, erschuf den Park im Jahr 1978 in Les Espesses als damaliger *Sous-préfet* und Sohn des stellvertretenden *Conseil général* des *Département de Vendée*. Zunächst konzipierte de Villiers die im Sommer stattfindende Abendshow *Cinécénie*; 1989 etablierte sich der täglich geöffnete Park mit einigen ständigen und wechselnden Attraktionen, welche die nationale Geschichte Frankreichs im Allgemeinen und die Geschichte der Vendée im Besonderen performativ inszenieren. De Villiers schreibt der Vendée dabei eine besondere Rolle in Bezug auf eine nationalen Identität Frankreichs zu, wenn er den nationalsymbolischen Wert des Freizeitparks betont: „*La tribune du Puy du Fou, c'est un stade qui devient nation [...].*“⁷ Interessant erscheint dabei de Villiers' selbsterklärte geschichtspolitische Haltung, wonach er den *Puy du Fou* als Antwort auf den sogenannten *Mémoricide français* konzipiert habe, wenn der Parkbegründer im Jahr 2018 ausführt: „[...] [J]e ne voulais pas écrire un poème de sécession. Je voulais réintégrer la Vendée dans le poème français.“⁸ Der Begriff des *Mémoricide français* ist ein von Reynald Secher gestalteter Neologismus, der sich auf die unterdrückte Erinnerung an den vorgeblichen Genozid von republikanischen Truppen an den Vendéens bezieht. Dieser Ge-

⁶ Vgl. weiterführend zu de Villiers rechtskonservativer Position dessen Statement nach einem Treffen mit dem französischen Staatspräsidenten Emmanuel Macron im Jahre 2018: „*Je suis en désaccord avec lui [d.i. Macron] sur le mondialisme, sur son européisme et sur le multiculturalisme dont les Français, profondément, ne veulent pas. Je lui ai dit que le Président devait habiter le corps du roi, c'est-à-dire restaurer l'autorité de la fonction. Ce qu'il a fait. Mais je lui ai dit aussi que le Président devrait aborder la question de la civilisation française et celle de l'islamisation du pays. Ce qu'il n'a pas fait pour le moment*“ (zit. nach Christophe Forcari, „Philippe de Villiers, le fou de Jupiter“, *Libération online* vom 29. Juni 2018, URL: https://www.liberation.fr/france/2018/06/29/philippe-de-villiers-le-fou-de-jupiter_1662990 [zuletzt eingesehen am 15.04.2019].) Die politischen Werte und Ziele de Villiers fassen Jean-Clément Martin und Charles Suaud überdies als „[...] la défense de la Vendée et le refus de la disparition des identités régionales et nationale, l'illustration du passé rural et la volonté du retour à des valeurs traditionnelles, la mise en cause de la France issue de la Révolution et la critique du monde moderne“ (Jean-Clément Martin/Charles Suaud, *Le Puy du Fou, en Vendée: l'histoire mise en scène* [Paris: L'Harmattan, 1996], 5) zusammen.

⁷ Zit. nach Forcari, „Philippe de Villiers, le fou de Jupiter“.

⁸ Zit. nach Régis Le Sommier, „Puy du Fou, Poutine, Macron: De Villiers se confie à Paris Match“, *Paris Match online* vom 26. Oktober 2018, URL: <https://www.parismatch.com/Actu/Politique/Puy-du-Fou-Poutine-Macron-De-Villiers-se-confie-a-Paris-Match-1583567> (zuletzt eingesehen am 16.04.2019).

nozid an den Vendéens sei der weiteren Argumentation Sechers zufolge von linksliberalen Historikern, Lehrern und Politikern bewusst aus den französischen Historiographien entfernt worden. Dass der promovierte Historiker Secher ein enger Freund de Villiers ist und letzterem als Theoretiker einer rechtskonservativen Regionalideologie dient, zeugt von einer stark polemisierenden, geschichtspolitischen Funktion des Freizeitparks. Die Historiker Jean-Clement Martin und Charles Suaud widersprechen dem *Mémoricide* als Interpretation der *Guerres de Vendée* vehement: „La Vendée n’a pas été un génocide, pas plus que ‚La Révolution‘ ne fut un État totalitaire; les Vendéens ne sont pas non plus analogues aux descendants des Arméniens ou des Juifs.“⁹ Die beiden Autoren führen bereits 1996 grundlegend aus, dass der *Puy du Fou* insbesondere in Bezug auf die Revolutionsgeschichte der Vendée stark vereinfache, pauschalisiere, sich auf zweifelhafte historische ‚Fakten‘ stütze und die angeblich ‚heldenhafte Gegen-Revolution‘ der Vendéens als historiographisches Event kommerzialisiere.¹⁰ Die beiden Historiker gehen dabei von einem „[...] système de représentations comprises ici au deux sens du terme [aus]: de catégories de pensée et de mémoire d’une part, de techniques de mises en scène d’autre part.“¹¹ Die Wahl der Mittel – eine Vielzahl an aufwendigen, technischen Umsetzungen und ein überaus großes Figurenensemble mit bis zu 2.400 Darstellern bei der *Cinescénie* im Jahre 2017¹² – verleihen den vermittelten Inhalten des *Puy du Fou* aus rezeptionsästhetischer Sicht ein verstärkt subjektiv-emotionales Gewicht, wodurch der Rezipient empfänglicher scheint für die Ideen und Konzepte des Parks.¹³ Die Frage, ob der *Puy du Fou*, wie von de Villiers selbst propagiert, im Sinne Pierre Noras als *lieu de mémoire*

⁹ Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 228.

¹⁰ Vgl. zu den erstgenannten Punkten das Fazit in Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, insbesondere 208–28. Vgl. zur Kommerzialisierung des *Puy du Fou* insbesondere die Darstellung der betriebswirtschaftlichen Entwicklungsgeschichte in Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 25–51.

¹¹ Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 18. Martin und Suaud berichten im Anschluss an eine empirische Studie, die sie im Jahre 1991 gemeinsam mit Studierenden des *Centre National de la Recherche Scientifique* mittels einer Befragung von knapp 1.000 Schülern in der Vendée durchführten, von öffentlichen Verleumdungen durch den Präsidenten des Fördervereins des *Puy du Fou*. Eine in Zeitungen und Zeitschriften geführte *querelle*, welche u.a. die Objektivität von Martin und Suaud in Frage stellte, folgte kurze Zeit später, vgl. Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 12–4.

¹² Vgl. Malika Merouari, „Puy du Fou: la Cinéscénie, nouvelle version 2017“, *Ouest France online* vom 03. Juni 2017, URL: <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/vendee/puy-du-fou-la-cinescencie-nouvelle-version-2017-5039989> (zuletzt eingesehen am 30.04.2019).

¹³ Vgl. Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 215–7.

zu bezeichnen wäre, verneinen Martin und Suaud in der Folge mit dem Hinweis auf das fehlende ‚demokratische Erinnerungspotential‘ und die ausbleibende kritische Hinterfragung von ‚Geschichte‘:

Pour nous, le Puy du Fou est en lui-même une sorte d'idéal-type des manifestations collectives sur fond d'histoire et de mémoire [...]. La prolifération des ‚lieux de mémoire‘ n'est pas en soi signe de bonne santé, si l'on pense qu'elle s'accompagne souvent d'une remise en cause des liens sociaux collectifs, d'une critique inquiète du passé récent et d'un repli sur les mémoires locales, en bref d'un détachement envers les instances politiques essentielles à une démocratie pluraliste.¹⁴

Im Jahr 2016 wurde die Debatte um den *Puy du Fou* als potentieller *lieu de mémoire* im Hinblick auf die *Guerres de Vendée* schließlich neu entfacht: Bis zu 2.400 Zuschauer konnten fortan der technisch und personell aufwendigen Inszenierung *Le Dernier Panache* auf einer 360-Grad-Bühne beiwohnen, die seitdem täglich drei Inszenierungen des halbstündigen Stücks bietet. Im Mittelpunkt der Inszenierung steht der royalistische Marineoffizier François Athanase Charette de la Contrie, der nach seinem Austritt aus der französischen Armee 1793 den Oberbefehl über die katholischen Bauerntruppen der Vendée übernahm. Das Stück ist durch eine merkliche Überhöhung des als „roi de la Vendée“¹⁵ benannten Charette gekennzeichnet und scheint sich nahtlos in die selbsterklärte Bekämpfung des *Mémoricide français* durch Parkinitiator de Villiers einzufügen. Der folgende Beitrag widmet sich der Frage, welche übergeordneten Ziele der *Puy du Fou* mit einer wohlmöglich überspitzen und geschichtsverklärenden Darstellung der Aufstände in der Vendée um die Figur François de Charette zu erreichen versucht. Dabei soll auf der Grundlage einer Analyse des Schauspiels *Le Dernier Panache* geprüft werden, ob sich der *Puy du Fou* entgegen Martins und Suauds Feststellung sowie trotz beobachtbarer Tendenzen historischer Eventisierung und narrativer Inszenierung als Nora'scher *lieu de mémoire* klassifizieren lassen kann. Da dem Verfasser dieses Beitrags der Zugang zum Skript des Schauspiels auf mehrfache Anfrage verwehrt wurde, stützt sich die primärtextliche Analyse – neben empirischen Beobachtungen des Verfassers, die im Rahmen eines Parkbesuches zur Feldforschung vor Ort im April 2017 notiert wurden – auf das illustrierte

¹⁴ Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 11.

¹⁵ Le Puy du Fou, *Le Dernier Panache. Le Spectacle dans l'Histoire* (Les Épesses: Puy du Fou Editions, 2017), 31. Alle Seitenzahlen, die im Fließtext in Klammern erscheinen, beziehen sich auf diese Publikation.

Begleitheft *Le Dernier Panache*, das Besucher in einem parkeigenen Souvenir- und Buchladen oder online im Webshop erwerben können.

2. *Le Dernier Panache*

Das spürbar ökonomische Prinzip des privatwirtschaftlich organisierten Parks stellt die individuelle Erlebbarkeit von Geschichte in den Vordergrund, mit Werbeslogans wie bspw. „Au Puy du Fou, l'Histoire n'attend que vous“¹⁶ aus dem Jahr 2017. Der stetige Hinweis auf Preise und Auszeichnungen ist dabei wesentlicher Bestandteil einer durchaus offensiven Marketingstrategie, die sich in Druckpublikationen fortsetzt: Buchtitel wie *La saga du Puy du fou* von de Villiers höchstpersönlich, *La fabuleuse histoire du Puy du Fou* von Gilbert Prouteau oder Hervé Louboutins *Puy du fou. Le jour et la nuit...* sind dabei mehr als publizistische Werbemittel zu werten, weniger als neutrale Chroniken des Freizeitparks. Die Gründungsgeschichte des Parks basiert hingegen unbestreitbar auf den Ruinen des *Châteaux du Puy du Fou* in Les Espesses, das im Jahre 1794 im Zuge der *Colonnes infernales* nachweislich niedergebrannt wurde. Vor allem hierdurch ließe sich der *Puy du Fou* durchaus als materielle Entität klassifizieren, die der Nora'schen Definition der *lieux de mémoire* zu Grunde liegt. Denn jene *lieux de mémoire* umfassen neben nicht-materiellen auch materielle Entitäten, also Orte, Gegenstände und Konzepte, die als erinnerungswürdiges Erbe von sozialen Gruppen imaginiert werden und materielle, symbolische und funktionale Dimensionen aufweisen.¹⁷ Als Beispiele nennen Nora und die Co-Autoren seines siebenbändigen Werkes u.a. *Notre Dame de Paris*, das *Collège de France* oder die *Marianne* als *lieux de mémoire* der französischen Mehrheitsgesellschaft. Genau an dieser Stelle ließe sich ein kritischer Einwand anführen, da Noras Konzept in Bezug auf die kollektive Erinnerung auf einer Art demokratischen Mehrheitsprinzip innerhalb der betroffenen Gruppe basiert und somit stark normative Züge aufweist.¹⁸ Dies bedeutet folglich im Umkehrschluss, dass Erinnerungen, die Minderheiten betreffen, wie bspw. die Kolonialzeit, die insbesondere von MigrantInnen

¹⁶ Le Figaro, „Jeux et invitations. Au Puy du Fou, l'Histoire n'attend que vous“, *lefigaro.fr* vom 27. März 2017, URL: <http://www.lefigaro.fr/jeuxetinvitations/2017/03/28/06005-20170328ARTWWW00282-au-puy-du-fou-l8217histoire-n8217attends-que-vous.php> (zuletzt eingesehen am 16.04.2019).

¹⁷ Vgl. Pierre Nora, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux“, in *Les lieux de mémoire*, hrsg. von Pierre Nora, Bd. I *La République* (Paris: Gallimard, 1984), XVII–XLII, hier XXXIII–XXXIV.

¹⁸ Vgl. Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 11.

aus der Karibik, Indochina und Afrika memoriert wird, bei Nora nicht berücksichtigt sind.¹⁹ Mit einem vergleichbaren Verweis auf die unterdrückte Erinnerung der marginalisierten Vendéens argumentiert – wenn auch nicht direkt auf Nora bezogen – der akademische Theoretiker des Puy du Fou, Reynald Secher. Der Historiker und Publizist vergleicht die Aufstände der Vendée mit dem Holocaust, wartet mit kruden Verschwörungstheorien auf und macht u.a. den sowjetischen Geheimdienst KGB für die Unterdrückung regionaler Erinnerungsformen in der Vendée verantwortlich.²⁰ Seine These: Der Genozid an den Aufständischen der Vendée ist die „matrice de ces génocides de l'époque moderne“²¹ und sei dabei analog zu den Völkermorden Lenins, Stalins, Maos, Pol Pots und dem Holocaust unter Hitler zu betrachten. Der anachronistische Vergleich der *Guerres de Vendée* mit anderen Ereignissen der jüngeren Geschichte lässt sich dabei als übergeordnete Argumentationsstrategie der Anhänger der *Mémoricide*-These ausmachen: So behauptet de Villiers in *La saga du Puy du Fou*, dass der Krieg von 1793 in der gesamten Vendée angeblich als ‚Grande Guerre‘ bezeichnet werde²² – eine Bezeichnung, die in Frankreich freilich für den Ersten Weltkrieg verwendet wird. Darüber hinaus bringt der rechtsextreme Nationalist Bernard Chupin, der als Teil der intellektuellen Entourage um de Villiers in anderen Publikationen vor einer Islamisierung und kulturellen Invasion Frankreichs warnt, den vorgeblichen Genozid an den Vendéens gar mit der systematischen Tötung der Tutsi-Angehörigen in Rwanda des Jahres 1994 in Verbindung und vergleicht auf z.T. verstörende Weise die Geographie, die Konfession und die Anzahl der Opfer in Rwanda 1994 mit der Vendée im Jahre 1794.²³ Doch im Gegensatz zu den genannten Genoziden sei laut Secher hinsichtlich der Vendée-Aufstände wiederum stets die Geschichtsauffassung der ‚republikanischen‘ Historiker aus Paris propagiert worden, die den angeblichen Genozid nicht als solchen bezeichnen, sondern die vermeintliche ‚historische Wahrheit‘ systematisch verschleiern und unterdrücken. De Villiers selbst bezeichnet das Konzept des *Puy du Fou* in einem Interview aus dem Jahr 2018 als Antwort auf diesen *Mé-*

¹⁹ Mit einer normativ-objektivierenden Herangehensweise würde sich Nora dahingehend widersprechen, als dass er davon ausgeht, dass Geschichte normativ und Erinnerung subjektiv erscheinen. Demnach kann es keinen objektiven *lieu de mémoire* geben; vielmehr wäre eine weitere Unterscheidung in einen *lieu d'histoire* vonnöten.

²⁰ Vgl. Reynald Secher, *Vendée. Du génocide au mémoricide* (Paris: Cerf Edition, 2011), 388–92.

²¹ Secher, *Vendée*, 21.

²² Philippe de Villiers, *La saga du Puy du Fou* (Paris: Albin Michel, 1997), 27.

²³ Vgl. Bernard Chupin, *Vendée 1794. Rwanda 1994. Deux génocides qui se ressemblent* (Paris: Atelier Fol'Fer, 2014).

moricide und zugleich als identitären Akt des Widerstandes gegen die multi-kulturelle Politik der französischen Nationalregierung: „Pourquoi est-ce qu’il y a de plus en plus de monde [au *Puy du Fou*]? [...] C’est parce qu’il y a une soif des racines. C’est un signal en soi, un signal de l’échec de toutes les politiques multiculturelles. Parce que [au] *Puy du Fou*, il y a une cohésion, il y a une cohésion affective [...] pour une œuvre française [...]“²⁴ In *La saga du Puy du Fou* betrachtet de Villiers den Park darüber hinaus als „culture populaire vécue au quotidien“,²⁵ spricht dem Park paradoxerweise jegliche ideologische Positionierung ab und inszeniert den *Puy du Fou* dabei als geschichtspolitisches *Bottom-up*-Projekt:

Le Puy du Fou échappe à toute catégorie idéologique. [...] Le Puy du Fou s’est fait à l’écart des institutions, comme une génération spontanée. Il y a en lui un côté aventureux, un côté anti-installé et naturellement un côté populaire: il n’y a pas de culture puyfolaise en dehors du peuple.²⁶

Die Summe von de Villiers Aussagen lassen in der Folge darauf schließen, dass der Parkdirektor den *Puy du Fou* ganz offensichtlich als *lieu de mémoire* imaginiert, der vorgeblich *Bottom-up* aus dem ‚people‘ gestaltet wird und im Ergebnis demokratischen Dynamismen unterliegt. Die Frage, wer nun mit dem ‚people‘ gemeint ist, lässt de Villiers offen. Dennoch referiert der Regionalpolitiker auf weit verbreitete kulturwissenschaftliche Erinnerungstheorien von Maurice Halbwachs, Aleida und Jan Assmann – und eben Pierre Nora. Letzterer sieht insbesondere im dynamischen Wesen der Erinnerung mögliche Gefahren:

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.²⁷

Derartige Manipulationen des kollektiven Gedächtnisses gehen letztlich auch vom multimedialen Schauspiel *Le Dernier Panache* aus, das 2016 im *Puy du Fou* uraufgeführt wurde. Das Schauspiel basiert nachweisbar auf dem he-

²⁴ Boulevard Voltaire, „Villiers: ‚Le Puy du Fou est universel car enraciné‘“, *Youtube* vom 06. Juni 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x72AG5Oo1Ps> (zuletzt eingesehen am 03.05.2019), 11:57–12:28.

²⁵ De Villiers, *La saga du Puy du Fou*, 151.

²⁶ De Villiers, *La saga du Puy du Fou*, 140–1.

²⁷ Nora, „Entre Mémoire et Histoire“, XIX.

roisierenden Epos *Le roman de Charette*, das von Philipp de Villiers als fiktive Autobiographie Charettes verfasst und 2012 bei *Albin Michel* veröffentlicht wurde.²⁸ Im Plot des Schauspiels *Le Dernier Panache* wird zunächst ein kurzer Ausschnitt der Biographie von Charette erzählt, der nach seiner Teilnahme am amerikanischen Unabhängigkeitskrieg nach Frankreich zurückkehrt und auf einem Ball in Paris eine unliebsame Begegnung mit einem *Sansculotte* erfährt, der ihm im Rahmen der festlichen Veranstaltung die Kokarde und den weißen Helmbusch entreißt. Charette flieht anschließend in die Vendée. Dort wird er von den katholischen und königstreuen Bauern zum Anführer gewählt, die sich wegen der einschneidenden Steuerreformen und der drohenden religiösen Unfreiheit gegen die republikanische Zentralregierung auflehnen. Charette soll fortan den reaktionären Kampf gegen die Regierungstruppen anführen, nachdem Robbespierre wutentbrannt das *dépeuplement* der Vendée in Auftrag gibt. Im *Bocage vendéen* kann Charette die Regierungstruppen zunächst schlagen, doch die Siegestänze werden von der Nachricht der *Colonnes infernales* überschattet: Der Norden der Vendée steht in Flammen. Charette findet nach den vermeintlichen Massakern lediglich die Trümmer der Kapelle in Les Lucs-sur-Boulogne vor und rettet dort das Waisenmädchen Marie-Ange, ehe er von den Regierungstruppen gefangen genommen wird. Während der Exekution in Nantes verzichtet der heldenhafte Charette auf die Augenbinde und weist die Todesschützen an, direkt in sein Herz zu schießen.

Das fiktionale Stück referiert dabei stellenweise auf historiographische Räume, Zeiten, Figuren und Handlungen, wodurch die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität verfließen. Die Replikation von historischen Gemälden im Begleitheft von *Le Dernier Panache*, die bspw. Napoleon Bonaparte (10) oder die Seeschlacht vor der Chesapeake Bay im Jahre 1781 (12) abbilden, unterstreicht den Wahrheitsanspruch ebenso wie die chronologische Darstellung der historischen Ereignisse (6–7) oder die außerhalb der Handlung als Paratext erscheinenden historischen Erläuterungen,²⁹ die dem Stück eine historiographische Autorität verleihen sollen. Als fiktiver Raum wird bspw. das Logis von Fonteclose in der Nähe von Challans genannt, welches der real-weltliche Vorlage der Figur Charette tatsächlich als Domizil vom Beginn der Französischen Revolution bis zum Anfang des Jahres 1794 bewohn-

²⁸ Vgl. Philippe de Villiers, *Le roman de Charette* (Paris: Albin Michel 2012).

²⁹ Siehe hier z.B. die Abschnitte über das *Massacre des Lucs sur Boulogne* (26), *La Terreure* (17), *L'arrestation de Charette* (28) oder die biographischen Angaben zu Céleste Bulkeley (20), Marie Lourdais (24) sowie George Washington (14).

te. Das Resümee der Handlung und der Rückbezug auf historiographische Elemente machen rasch deutlich: Das Schauspiel offeriert im Kampf „Les Bleus contre les Blancs“ (19) eine simple Gut-Böse-Dichotomie, die sich in der Raumgestaltung bestens mit strukturalistischen Analysewerkzeugen z.B. bei Juri Lotman bearbeiten ließe.³⁰ Die *Bleus* erscheinen dabei als „défenseur de la République“ (19), während die *Blancs* für die – moralisch übergeordnete – „liberté religieuse“ (19) eintreten. Historische Komplexitäten werden im Zuge dieses simplen Binärismus' nicht weiter vertieft. Historische Zitate werden durch das historiographisch angelegte Narrativ als ‚wahrhaftig‘ inszeniert, dabei jedoch nicht belegt und können zudem in vielen Fällen als fehlerhaft identifiziert werden. So zitiert das Stück Napoleon Bonaparte, der den historisch widerlegbaren Ausruf „Je voudrais être Vendéen!“ (10) von sich gibt. Weiter heißt es: „Admiratif, il [Napoleon] se rendit en Vendée en 1808. Il y fit construire la ville de la Roche-sur-Yon [...]“ (10). An dieser Stelle wird verschwiegen, dass Napoleon Bonaparte den heutigen Verwaltungssitz der Vendée und die damalige Garnisonsstadt La Roche-sur-Yon nicht aus Bewunderung errichtete, sondern um die als aufrührerisch bekannte Vendée militärisch und politisch zu kontrollieren.³¹

Die beobachtbare Reduktion der historischen Gegebenheiten korreliert mit der überhöhten Heroisierung von Charette, Kämpfer für die Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten, Verteidiger der Freiheit Frankreichs, militärischer Anführer, erfolgreicher Feldherr und todesmutiger Märtyrer. Charettes Motto in *Le Dernier Panache* lautet wie folgt: „Combattu, souvent. Battu, parfois. Abattu, jamais“ (19). Die durchaus eindimensionale Konzeption der Figur Charette, die ohne jegliche Art von Widersprüchen auskommt, erhöht dabei das Identifikationspotential auf Seiten des unkritischen Zuschauers, der sich dem von Gilbert Prouteau als „héros de la Vendée réactionnaire“³² bezeichneten Charette kaum verwehren kann. Jenes Potential zur Identifikation mit den auf Charettes Seite kämpfenden *Blancs* wird dem Zuschauer in der kriegerischen Auseinandersetzung auf die als zahlenmäßig und militärtechnisch unterlegen inszenierten Vendéens geradezu aufgedrängt, denn die Bauerntuppen siegen mit Mistgabeln ausgestattet gegen die Re-

³⁰ Juri M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (München: UTB, ³1989 [1972]), 311–28.

³¹ Vgl. hierzu die Ausführungen von François Furet: „Avec le Concordat, Bonaparte lui enlève le drapeau du culte réfractaire, mais ne cesse d'avoir l'œil sur le département, où il fera de La-Roche-sur-Yon la place forte de son régime. Il a raison d'être méfiant. La Vendée a désormais une identité qui la sépare de la nation“ (Furet, „Vendée“, 348).

³² Gilbert Prouteau, *Le roman de la Vendée* (La Crèche: Geste Editions, 2010), 168.

gierungstruppen und werden hierdurch als revolutionäre Guerillakämpfer dargestellt. Die Anhaltspunkte für eine derartige militärische Klassifizierung liegen in der Inszenierung *Le Grand Panache* überdeutlich auf der Hand: Irreguläre paramilitärische Truppen bekämpfen eine von ihnen als Besatzungsmacht angesehene Armee, die militärtechnisch, zahlenmäßig und taktisch überlegen ist. Die Generäle der republikanischen *Bleus* befehligen „une armée de métier composée de soldats expérimentés“ (19), während den royalistischen Truppenführern lediglich „une armée improvisée composée de paysans habiles pour les embuscades“ (19) zur Verfügung steht. Wichtigstes militärisches Mittel sind die Kämpfe der *Blancs* „par embuscades“ (22), in Folge derer die überraschten republikanischen Truppen im hügeligen und unübersichtlichen *bocage* empfindlich geschlagen werden. Aus historiographischer Sicht ist, wie oben ausgeführt, jedoch belegt, dass die militärischen Erfolge der Vendéens zu Beginn des *soulèvement* im Frühjahr 1793 insbesondere auf die zahlenmäßigen Überlegenheit der *Blancs* zurückzuführen ist, die die zunächst überraschten und überforderten *Bleus* förmlich überrannten. Im Schauspiel *Le Dernier Panache* siegen die Vendéens innerhalb der dargestellten asymmetrischen Auseinandersetzung letztlich aufgrund ihrer Mobilität, der Geländekenntnis und der Unterstützung durch die lokale Bevölkerung mit Nahrungsmitteln, bäuerlichen Waffen oder Unterschlupf. Analogien der szenisch inszenierten Bauerntruppen zu den Guerilla-Kämpfern aus Algerien, Kuba oder Indochina, die allesamt von der Zivilbevölkerung unterstützt wurden, liegen hierbei auf der Hand und werden anhand der Beschreibung von Charettes militärischer Strategie auch dezidiert hergestellt: „Cependant, nul chef vendéen n’a pratiqué aussi bien l’art de la guérilla que Charette. Sa tactique consistait à harceler constamment les Bleus sur le terrain, par des attaques surprises et sans armée fixe“ (22).

Mit ähnlichen Mitteln der gezielten Beeinflussung und Identifikation auf Seiten des Zuschauers arbeitet die anachronistische Rahmenhandlung am Ende des Stücks: Der zu Beginn eingeführte kindliche Charette trifft in der Schlusszene auf Marie-Ange, die zum finalen Ausruf anstimmt: „Seul un panache peut faire tourner le vent de l’Histoire, c’est le dernier panache!“ (33). Der Rückgriff auf die beiden Kinderfiguren und die gleichzeitige Referenz auf Marie-Anges Unschuld sind dabei Teil der Sympathielenkung auf das Schicksal der Vendée, die am politischen Geschehen unschuldig lediglich von ihrem Widerstandsrecht Gebrauch gemacht habe. Die Farbsymbolik unterstützt diese intentionale Sympathielenkung insbesondere in der Szene deutlich, in welcher Charette dem Kampfesaufruf der Bauernarmee am 14. März 1793

folgt: „Charette a 30 ans, il accepte. Il monte sur son cheval et s’incline devant le drapeau blanc, symbole du roi. Céleste Bulkeley, une violoniste montant en amazone, lui tend un panache qu’elle a confectionné pour son chapeau“ (21). Charette reitet am Ausgang der Szene auf einem Schimmel dem Träger der weißen Fahne hinterher, während ihm die Violonistin einen weißen Federbusch an den Hut steckt. Der Protagonist wird in diesem Rahmen als Märtyrer überzeichnet: Als „roi de la Vendée“ (31) stirbt Charatte durch das Peloton, das auf die Vendée-Kokarde mitsamt einem *Sacre-Cœur*-Aufdruck und der Inschrift ‚Dieu le roi‘ über seinem Herzen zielt. Die Datierung der Exekution auf den 29. März 1796 ist dabei Teil der narrativen Strategie: Während in der Fachliteratur mindestens drei voneinander abweichende Todesdaten Charettes genannt werden, bezieht sich *Le Dernier Panache* auf den Ostermontag des Jahres 1796. Der Bezug auf die liturgische Bedeutung dieses christlichen Feiertages führt letztlich zu einer Apotheose Charettes, der kurz vor seiner Exekution den *acte de contrition* als katholisches Reuegebet rezitiert und der ‚leidvollen Geschichte‘ der *Guerres de Vendée* als Erlöser – und damit als Jesus-Figur – ein Ende setzt.

3. Schlussfolgerung

Der *Grand Parc du Puy du Fou* bildet folglich auch in *Le Dernier Panache* staatstragende Elemente der allgemeinen Nationalgeschichte Frankreichs und der besonderen Regionalgeschichte der Vendée mit dem Stilmittel des Schauspiels, der damit verbundenen künstlerischen Interpretation von Geschichte, einem großen Figurenensemble und einer aufwendigen technischen Inszenierung ab. Durch die kommerzielle und zugleich ideologische Ausrichtung des Parks sowie die Reduktion komplexer Sachverhalte fehlt eine multiperspektivische Aufarbeitung von streitbaren historischen Ereignissen dabei ebenso wie die Einbindung von sozialen und politischen Gruppen aus ‚dem Volk‘. Während die Cinescénie zu ihren Anfängen noch von einigen wenigen freiwilligen Laienschauspielern getragen wurden, sind heute knapp 4.500 bezahlte Saisonarbeiter angestellt, die an der Propagierung einer selektiven und konservativen Geschichtsauffassung beteiligt sind. Allerdings werden die historischen Abbildungen dabei teils aus einer gesamtfranzösischen, teils aus einer genuin lokalen Perspektive präsentiert: Das 1. Weltkriegs-Schauspiel *Les Amoureux de Verdun* oder die Artus-Inszenierung *Les Chevaliers de la Table Ronde* berühren die nationale Identität des/der durchschnittlichen Franzosen/Französin, während die heroischen Inszenierungen der *Guerres de Vendée* in *Le Dernier Panache* die historische Identität der Vendéens in Abgrenzung zum übrigen,

‚republikanischen‘ Frankreich ansprechen soll. Als Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach Noras Klassifizierung bleibt festzuhalten, dass der *Puy du Fou* mit dem Schauspiel *Le Dernier Panache* als *lieu de mémoire inventé* zu bezeichnen ist, als politisch konstruierter Erinnerungsort eines manipulierten Gedächtnisses, der durch den maßgeblichen Einfluss ökonomischer Prinzipien und politischer Entscheidungsträger *Top-down* konzipiert erscheint. Der Themenpark stellt dabei ein populäres und populistisches Instrument des geschichtspolitischen Widerstandes der ländlich geprägten Vendée dar und ist nach Martin aus konservativer Angst vor Progression folglich „[...] une leçon de morale, convenue, sur la stabilité du monde rural, mise à mal par les interventions du monde moderne, dont fait évidemment partie la Révolution française.“³³ Dennoch erwächst der *Puy du Fou* durch die Kreation von z.T. historisch fehlerhaftem, aber technisch aufwendig inszeniertem Infotainment letztlich zu einer kultur- und geschichtspolitischen Weiterführung der Aufstände in der Vendée, mit einem Unterschied: Während sich reaktionäre ‚Historiker‘ wie Chupin und Secher und konservative Politiker wie de Villiers mit ihrer Auffassung von Erinnerung und regionaler Identität in der Vendée gegen die zentralistische Politik der *France Métropolitaine* wehren, lockt der *Puy du Fou* mit seiner kommerziellen Strahlkraft Besucher aus ganz Frankreich an. Dadurch wird dem Themenpark das gefährliche Potential verliehen, ein nationales Publikum mit einer lokalpatriotischen Ideologie zu manipulieren und dessen Sympathien durch eine überhöht inszenierte Geschichte sowie eine stark subjektivierte Erinnerungskultur zu gewinnen.

³³ Martin/Suaud, *Le Puy du Fou*, 91.

Romanische Studien: Beihefte

Herausgegeben von Kai Nonnenmacher, Frank Estelmann
und Olaf Müller

In der Akademischen Verlagsgemeinschaft München bisher erschienen:

Band 2

Wolfram Nitsch,
Christian Wehr (eds.)
*Cine de investigación. Paradigmas de
la revelación y del ocultamiento en el
cine argentino*
2018, 978-3-95477-080-9

Band 3

Christian Rivoletti,
Kai Nonnenmacher (eds.)
*Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte
und Interpretationsansätze*
2021, 978-3-95477-102-8

Band 4

Wolfgang Asholt, Ursula Bähler,
Bernhard Hurch, Henning Krauß,
Kai Nonnenmacher (Hrsg.)
*Engagement und Diversität.
Frank-Rutger Hausmann zum
75. Geburtstag*
2018, 978-3-95477-083-0

Band 5

Alain Corbellari,
Ursula Bähler (éds.)
Sur les traces de Joseph Bédier
2019, 978-3-95477-098-4

Band 6

Nanette Rißler-Pipka (Hrsg.)
*Theorien von Autorschaft und Stil in
Bewegung. Stilistik und Stilometrie in
der Romania*
2019, 978-3-95477-099-1

Band 7

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Isabelle Bernard Rabadi (éds.)
*Création(s) et réception(s) de Patrick
Deville*
2019, 978-3-95477-100-4

Band 8

Martin Biersack, Teresa Hiergeist,
Benjamin Loy (Hrsg.)
*Parallelgesellschaften. Instrumen-
talisierungen und Inszenierungen in
Politik, Kultur und Literatur*
2019, 978-3-95477-103-5

Band 9

Jochen Mecke, Marina Ortrud M.
Hertrampf (Hrsg.)
*Ästhetiken des Schreckens /
Esthétiques de l'horreur.*
2019, 978-3-95477-104-2

Band 10

Bernhard Chappuzeau

Cine Arthouse Latinoamericano.

*La articulación local-global en el
cine contemporáneo*

2019, 978-3-95477-105-9

Band 11

Anna Isabell Wörsdörfer,

Kirsten von Hagen (Hrsg.)

*Die erinnerte Revolution /
Mémoire(s) de la Révolution*

2021, 978-3-95477-127-1