

Unverkäufliche Leseprobe



Henning Ritter
Die Schreie der Verwundeten
Versuch über die Grausamkeit

189 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-64556-3

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/11431220>

VORWORT

Julien Sorel ist in Paris in der großen Gesellschaft angekommen. Er verkehrt im Haus de la Mole und macht Mademoiselle den Hof, so kühl, wie es sich für einen Dandy gehört. Bei einem Ball lernt er Graf Altamira kennen, der sich in Italien an einer Verschwörung beteiligt hatte und deswegen jederzeit ausgeliefert und zum Tode verurteilt werden kann. Mit ihm spricht Julien über die Ungeheuer der Revolution und über die Grausamkeit, die unerlässlich sein kann, um sich eine einflußreiche Stellung zu erobern. Alles sei beherrscht vom Parteigeist, erklärt Altamira, es gebe im neunzehnten Jahrhundert keine wirklichen Leidenschaften mehr. Deshalb langweile man sich in Frankreich auch so. Dann folgt der kapitale Satz: Man begehe die schlimmsten Grausamkeiten – aber ohne Grausamkeit.

Aber dadurch werde doch alles nur noch schlimmer, wirft Julien erregt ein, wenn man Verbrechen begehe, solle man an ihnen wenigstens Vergnügen haben. Das sei das einzige Gute an ihnen, nur aus diesem Grund ließen sie sich ein wenig rechtfertigen. Damit gibt er Graf Altamira das Stichwort zu einer Rede über die Leidenschaften im neunzehnten Jahrhundert: Alles tue man ohne Genuß und ohne sich daran zu erinnern. Bei einem Ball, sagt Altamira, könne er Julien zehn Leute zeigen, die eigentlich als Mörder verurteilt sein müßten: «Sie haben es vergessen, und die Welt auch. Einige von ihnen sind zu Tränen gerührt, wenn sich ihr Hund die Pfote bricht.» An ihrem Grab rühme man ihre ritterlichen Tugenden und die großen Taten ihrer Vorfahren. Altamira verspricht Julien, ihn eines Tages mit acht oder zehn Mördern, angesehenen Personen, die von Gewissensbissen völlig frei seien, zum Essen einzuladen. Sie beide wären dann die einzigen, die sich nicht mit Blut befleckt haben, aber man werde sie verachten, man werde ihn als «blutrünstiges jakobinisches Ungeheuer» behandeln und Julien als einen jungen Mann aus dem Volk, der in die gute Gesellschaft eindringt.

Altamira spricht mit der Stimme des Verfassers von *Rot und Schwarz*, der sich in der Gesellschaft der Restaurationszeit wie ein Exilierter fühlte und sich nach Italien, in das Land der Leidenschaft, zurücksehnte. Kaum hatte das von Stendhal verabscheute Jahrhundert begonnen, erschien eine Gesellschaft, die ihre revolutionäre Vergangenheit vergessen wollte und nur fürchtete, eines Tages könnte wieder ein Robespierre aus der Provinz kommen. Wieder werde es jemand sein, der aus bescheidenen Verhältnissen stammt und eine zu gute Erziehung genossen hat, um ohne Ehrgeiz zu sein, aber nicht reich genug, um eine große Kar-

riere zu machen. Es ist die Geschichte von Julien Sorel, der die Leidenschaften in sich trägt, die die Gesellschaft unter dem Mantel des Vergessens und der guten Sitten verbirgt. Der Kult der Leidenschaft war es auch, der Stendhal nach Italien und ins Gefolge Napoleons geführt hatte, auch dies eine Flucht aus der Zeit, in der zu leben er verurteilt war und gegen deren Leidenschaftslosigkeit er protestierte. Im neunzehnten Jahrhundert wollte man alle Dinge geschäftsmäßig erledigen, sogar bei den grausamsten Taten sollte sich der einzelne nicht die Hände schmutzig machen müssen.

Mit der Formel «Grausamkeit ohne Grausamkeit» gelang Stendhal eine bedeutende Prognose auf das Jahrhundert, das alles dem Nutzen unterordnen wird, dessen Kalkulationen die Leidenschaften verstummen lassen. Am 19. April 1805 notiert Stendhal in seinem Tagebuch, daß von den drei oder vier reizvollen Dingen im Zeitalter Ludwigs XIV. ein einziges überdauert habe: das Geld. Für die gefühllosen Menschen der Gegenwart sei das Leiden langweilig geworden. Um Mitleid zu empfinden, seien sie zu bequem, denn dafür müßten sie sich in andere hineinversetzen, die sich in ihnen nicht wiedererkennen. Dieser Erstickung der Gefühle wollte Stendhal mit einer Philosophie entgegentreten, die er als sein «System der Heiterkeit» bezeichnete, aber nie ausgeführt hat. Sein Wunsch, die Leidenschaft wiederzubeleben, fand nach seiner Flucht nach Italien den Weg in seine Kunstverherrlichung. In der italienischen Malerei seit Raffael fand er die Gefühle wieder, die er in der Gegenwart vermißte. Selbst die zeitgenössische Kunst, von der er erwartete, daß sie sich an die großen Darstellungen der Leidenschaften in der Kunst der Vergangenheit anschließen würde, zeigte die Gefühlskälte des

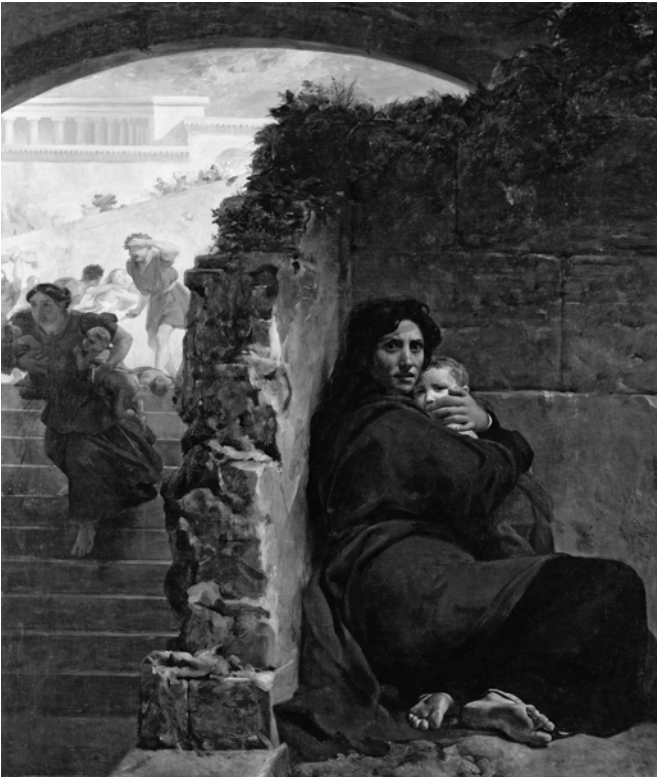
neunzehnten Jahrhunderts. Canova, Rossini, Cimarosa gehörten für Stendhal zu den wenigen Künstlern der Zeit, die sich von der Angst vor der Leidenschaft, vor dem Einfachen und den starken Affekten nicht anstecken ließen.

In seiner Kritik des Salons von 1824 hat Stendhal seine Diagnose der Unfähigkeit der Zeit, starke Affekte darzustellen, noch einmal überprüft, als er ein Gemälde des französischen Malers Léon Cogniet besprach. Seine «*Scène du massacre des innocents*» zeigt im Schutz einer Ruine eine Mutter, die ihr Baby an sich drückt und ihm die Hand auf den Mund preßt, damit die sich nähernden Schergen des Herodes nicht auf sie aufmerksam werden. Es ist kein Historienbild, das an den Bethlehemitischen Kindermord erinnern will, vielmehr soll der Betrachter glauben, eine Szene im Palästina der Gegenwart vor sich zu haben. Er soll sich in eine lebensgefährliche Situation hineinversetzen, die zwar in der Ferne spielt, aber doch seine ganze humane Aufmerksamkeit und Teilnahme fordert. Cogniets Bild ist eine Schreckensmeldung, wie die Zeitungen sie veröffentlichen, und ein Appell an die Humanität des Betrachters, der über die menschliche Grausamkeit erschrickt und sich auf die Segnungen der zivilisierten Moral besinnt. Wie modern dieses Bild ist, wird dem heutigen Betrachter sofort deutlich, wenn er es mit Fotografien von palästinensischen Frauen und Kindern vergleicht, die an sein Mitgefühl appellieren und ihn zum Engagement aufrufen.

Der Kunstkritiker Stendhal, dem der Appell an den Betrachter nicht entging, reagierte so, wie seine Ansicht über die Leidenschaftslosigkeit des Jahrhunderts es erwarten ließ: «Wenn ich Genie hätte, würde ich erklären, worin der Fehler dieses Bildes besteht; doch als schlichter Kunstliebhaber kann ich nur meine Hand auf mein Herz legen und

VORWORT

sagen: Nein, es schlägt nicht.» Es fehlte an echter Empfindung, an wirklicher Leidenschaft, die zu Taten aufrüttelt. Das ist bis heute das Risiko von Bildern, die an die moralischen Gefühle des Betrachters appellieren.



DIE GABE DER TRÄNEN

Jules Michelet über Terror,
Tod und Erinnerung

Im vierten Jahr begann die Revolution, sich selbst zu kommentieren. Zu den sich überstürzenden Ereignissen kamen Geschehnisse, die ins Reich des Symbolischen hineinragten. Seitdem gehört zum zeitlosen Bild der Revolution auch, wie sie sich ihrer hellsten Vertreter, ihrer bedeutendsten Stützen entledigt. Im Untergang der Girondisten ist vorgeprägt, was in den Moskauer Schauprozessen noch einmal erscheinen wird: die Wehrlosigkeit, die Zustimmung, mit der die von der Revolution überholte Avantgarde ihr Schicksal hinnimmt, ohne der Idee, der sie geopfert wird, die Treue aufzukündigen. «Die Revolution köpfte sich in diesen Menschen», bemerkt Jacob Burckhardt und berichtet, wie sie das Schafott betraten, die Marseillaise auf den Lippen. Als Madame Rolland, die geist-

vollste Frau der Revolution, in den Tod ging, rief sie: «Freiheit, welche Verbrechen begeht man in deinem Namen!» Andere beeindruckten durch die Ruhe, mit der sie ihrem Prozeß folgten und das Urteil hinnahmen. Damals fand der Abgeordnete Vergniaud das unvergeßliche Bild für die Gewalt und Rücksichtslosigkeit der Revolution: Wie Saturn verschlinge sie ihre Kinder.

Im September des Unheilsjahres 1793 erließ der Konvent das «Gesetz der Verdächtigen», die «loi des suspects». Als verdächtig im Sinne dieses Gesetzes galten alle Feinde des Vaterlandes und der Freiheit, alle, die ohne Unterhalt oder Beschäftigung waren, alle abgesetzten Beamten und zurückgekehrten Emigranten, schließlich alle, die sich nicht mit der «carte du civisme» ausweisen konnten. Unter Verdacht zu leben versetzte jeden in Schrecken, und dieser Schrecken vervielfältigte sich noch dadurch, daß die Denunziation für die, die von sich ablenken wollten, zur letzten, verzweifelten Zuflucht werden konnte. In diesem Jahr stürzte man sich in eine hektische Produktion von Symbolen, wobei unklar war, ob sie den Gang der Dinge beschleunigen oder aufhalten sollten. War es die Ungeduld, die Revolution zur Ruhe kommen zu lassen, oder war es der Fanatismus, der alles, was vor der Revolution war, beseitigen oder ersetzen wollte, um einem Rückfall jeden Weg zu verbauen? Im selben Monat, als das Gesetz der Verdächtigen erlassen wurde, forderte Anaxagoras Chaudette, der Tribun der Kommune, die Errichtung eines Tempels der Menschheit, des «Temple d'Humanité». Die Revolution sollte in Festen und Kulturn ihren ideellen Gehalt versinnlichen, ihre Legitimität in Symbolen beschwören. Als der Terror seine blutigen Hände ausstreckte, entdeckten die politisch eher maßvollen Kräfte die Religion.

Wie Jules Michelet, der Historiker der Revolution schreibt, wollten sie der Revolution eine andere Bahn eröffnen und «die politische Mäßigung durch die religiöse Kühnheit kompensieren».

In diesem Jahr gab es eine Unterströmung der Milde, die sich hier und da in einem Aufflackern bemerkbar machte – als Verlangen nach Amnestie, als Mystizismus der Reinheit, als Sehnsucht nach religiöser Erhebung. Die Sehnsucht nach Erlösung wirkte wie eine Parodie des Terrors. Als Camille Desmoulins die Zeitschrift «Le vieux Cordelier» herausbrachte, forderte er die Einrichtung eines «Komitees der Barmherzigkeit», als wären die Funktionen des «Komitees für die öffentliche Sicherheit» so ersetzbar wie die Akte des Terrors willkürlich. Im Zeichen der Mäßigung wurde auch der «Kult der Vernunft» gegründet. Kein Fest der Revolution ist so sprichwörtlich geworden für den Willen, alles auf eine Karte zu setzen. Die Religion wurde wie eine politische Maßnahme dekretiert, offenbarte aber auch die Schwäche der revolutionären Imagination, Bilder und Rituale zu erdenken, die das Volk zu fesseln vermochten. Der Vandalismus und seine wütende Entwertung der Symbole, die blasphemische Energie, die sich gegen die Überlieferung richteten, waren ungleich stärker als die Bildkraft der religiösen Erneuerung. Auch hier war der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen klein: Gewollt war eine Religion, was herauskam, war schlechte Oper. Das Fest am Gründungstag des Kultes der Vernunft, dem 10. November 1793, erinnerte an einen Jahrmarkt mit seinen Buden, die, für das Vergnügen des Augenblicks geschaffen, so rasch wieder weggeräumt werden, wie man sie aufgebaut hat.

Wäre nicht die Kathedrale Notre-Dame der Schauplatz

gewesen, man hätte den religiösen Sinn der Feier kaum erraten. Im Chor der leerräumten Kirche hatte man einen «Tempel der Philosophie» errichtet, geschmückt mit Büsten der Weisen und der Väter der Revolution. Auf einer Erhebung stand der Tempel der Vernunft, auf einem Stein brannte die Fackel der Wahrheit. Die Magistrate saßen unten den Säulen. Waffen oder Soldaten waren, ungewöhnlich genug, nicht zu sehen. Als einziger Schmuck zierten das Fest zwei Reihen junger Mädchen in weißen Gewändern, mit Eichenlaub bekränzt. Und die Gestalt der Vernunft? Noch am 7. November hatte man an eine Statue gedacht. Aber die Befürchtung, sie könnte an die heilige Jungfrau erinnern und zu einem neuen Götzendienst verführen, riet davon ab. Es sollte ein bewegtes, ein beseeltes Bild sein.

Doch woher im Strudel der Denunziationen eine unangreifbare Verkörperung der Reinheit nehmen? Nur wenige Wochen waren seit dem Tod von Marie-Antoinette vergangen, die man jahrelang zur Zielscheibe moralisierender und pornographischer Denunziation gemacht hatte und der man in dem Prozeß gegen sie den sexuellen Mißbrauch ihres achtjährigen Sohnes zur Last gelegt hatte. Nach all diesen Exzessen der Verunreinigung war das Bedürfnis nach Reinheit überwältigend, aber kaum zu befriedigen. Man mußte auf eine Schauspielerin zurückgreifen, die die ersehnte Reinheit als Göttin der Vernunft darzustellen hatte, um am Ende aus der Verkleidung wieder herauszuschlüpfen. In den Provinzstädten, die sich dem neuen Kult anschlossen, übernahmen diese Rolle junge Mädchen aus Familien, deren Ansehen unbefleckt war. Wer nicht mittun wollte, wurde dazu gezwungen.

Michelet beschreibt die feierliche Einweihung des Kultes

in Notre-Dame. Die Vernunft, ganz in Weiß gekleidet und mit einem azurblauen Überwurf, tritt aus dem Tempel der Philosophie hervor und nimmt Platz auf einem Sitz in schlichtem Grün. Die jungen Mädchen singen ihre Hymne. Die Vernunft wirft einen zärtlichen Blick auf die Anwesenden, schenkt ihnen ein sanftes Lächeln. Während noch gesungen wird, wartet man auf das, was nun kommen wird. «Das war alles», schließt Michelet lakonisch. Das also war der große Coup, von dem Chaumette, der Initiator, und einige gemäßigte Sansculotten sich so viel versprochen hatten. Von hier sollte eine andere Bahn der Revolution ausgehen? «Keusche Zeremonie, traurig, trocken, langweilig», notiert Michelet. Dann holt er in einer Anmerkung zu einem großen Dementi aus. Es sei dies alles andere gewesen als der «wahre Kult der Revolution». Dieser Kult sei schon zu alt gewesen, um noch Kinder zu zeugen. Der «kalte Versuch von 1793» sei nicht dem glühenden Schoß der Revolution entsprungen, sondern der «räsonierenden Schule der Zeit der Encyclopédie». Michelet ist hier voreingenommen. Seine Geschichte der Revolution will Lebendiges und Totes voneinander scheiden. Er sympathisiert nicht mit dem Terror, aber dieser ist das authentische Schicksal der Revolution, während das intellektuelle Erbe des achtzehnten Jahrhunderts in den kahlen Zeremonien des Kults der Vernunft zu Grabe getragen wurde, nicht etwa sich regenerierte.