

Stefan Leßmann

Abteilung für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Hausarbeit

Die Funktion der Spielebenen in Weiss' Marat/Sade

PS II : Dramen der Moderne (von Arthur Schnitzler bis Botho Strauß)

WS 1995/96

Inhalt

I. Aufbau des Marat/Sade.....	3
II. Die Einteilung der Ebenen.....	4
A. Die Zeitebenen	4
B. Die Schauplätze.....	4
C. Die Handlungsebenen.....	5
III. Die Personen des Stückes.....	5
A. Coulmier.....	6
B. Sänger und Ausrufer.....	7
C. Duperret.....	10
D. Corday	11
E. Roux	13
F. Sade.....	14
G. Marat	16
IV. Episches Theater oder Theater der Grausamkeiten.....	18
V. Schlußbetrachtung	20
Bibliographie	21

I. Aufbau des Marat/Sade

Das 1964 uraufgeführte Drama „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ von Peter Weiss ist von Anfang an in der Forschungsliteratur außerordentlich umstritten gewesen. Grund hierfür ist vor allem die Tatsache, daß Peter Weiss selbst eine Entwicklung in dem Verständnis seines Stückes durchmachte. Der Marat/Sade läßt sich nämlich zum einen als ein politisch unentschlossenes und ratloses Werk verstehen, womit die Position des Marquis de Sade im Drama betont wird, so geschehen vor allem durch die Rezeption des Stückes im Westen Deutschlands, zum anderen aber als ein Drama mit einer deutlichen politischen Aussage, die sich durch eine stärkere Betonung Marats ergibt und vor allem in der DDR vertreten wurde. Weiss selbst stand zunächst auf der Seite des ratlosen de Sade, er konnte sich nicht zwischen den beiden konkurrierenden Systemen Kapitalismus und Sozialismus entscheiden: „Weil ich nicht an Gesellschaftsformen glaube - so wie sie heute sind - wage ich es nicht, irgendeine andere vorzuschlagen. [...] Ich vertrete den dritten Standpunkt, der mir selber nicht gefällt.“¹ Deutlich wird dies vor allem an seiner Mitarbeit bei der Uraufführung des Marat/Sade im (West-) Berliner Schillertheater sowie seiner Zustimmung zur Londoner Aufführung 1964. Im Laufe eines Jahres, zwischen Sommer 1964 und Frühjahr 1965, schlug dann allerdings seine Einstellung zum Stück sowie auch seine politische Position um, Marat wurde für ihn die Hauptfigur des Stückes: „Ich habe immer wieder betont, daß ich das Prinzip Marats als das richtige und überlegene ansehe. Eine Inszenierung meines Stückes, in der am Ende nicht Marat als der moralische Sieger erscheint, wäre verfehlt.“² Folgerichtig gab er dann schließlich der Inszenierung von Rostock 1965 seinen Segen, in der Marat als ein „noch an den historischen Gegebenheiten, nicht an sich und seinen Idealen Scheiternder“³ dargestellt wird.

Aber die Wirkung des Marat/Sade basiert nicht allein auf der direkten Konfrontation der beiden, jeweils ein System vertretenden Hauptpersonen, wichtig ist auch der

¹ Gespräch zwischen P. Weiss und A. Alvarez für die BBC London 1965, zitiert nach: Karlheinz Braun (Hg.), Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«, Frankfurt a. M., 1967, 99

² Gespräch mit Peter Weiss. Frühjahr 1965, zitiert nach: Braun (Hg.), Materialien, 101

³ Rainer Kerndl, Pertens Inszenierung in Rostock, in: Braun (Hg.), Materialien, 90

formale Aufbau des Stückes. Auffällig ist hier besonders die Verschachtelung der verschiedensten Handlungs-, Personen- und Zeitebenen. Hierauf soll in dieser Arbeit besonders eingegangen werden.

II. Die Einteilung der Ebenen⁴

A. Die Zeitebenen

Leicht auszumachen sind die beiden ersten Zeitebenen im Marat/Sade: Zum einen die Binnenhandlung mit der Ermordung Marats am 13. Juli 1793, zum anderen die Rahmenhandlung in der Heilanstalt Charenton 1808. Die Übergänge zwischen diesen beiden Ebenen sind fließend, der Zuschauer ist sich oftmals nicht sicher, auf welcher denn gerade gespielt wird. Unauffälliger kommt die dritte Zeitebene ins Spiel: Wenn etwa der Ausrufer proklamiert: „Erfreuen wir uns jetzt unsrer gegenwärtigen Tage / und erwägen wir in der Pause dessen Lage / *zeigt auf Marat* / den Sie bald wieder nach Kaffee und Bier / sehen werden in der Wanne hier“ (S. 97)⁵, findet nicht nur eine Kommentierung für das „Publikum“ von 1808 statt, sondern es wird auch das heutige Theaterpublikum angesprochen, denn der Vorhang im Theater fällt tatsächlich! Als dritte Zeitebene kommt also noch die Gegenwart der aktuellen Inszenierung ins Spiel, die ebenfalls auf vielfältige Weise in Weiss' Stück eingebunden wird.

B. Die Schauplätze

Die Schauplätze sind eng mit den Zeitebenen verbunden, jede Zeitebene spielt an einem eigenen Ort. Den äußersten Rahmen bildet das Theater, in dem die Aufführung des Dramas von Peter Weiss stattfindet. Die zweite Ebene stellt der Badesaal von Charenton dar, in dem das Stück von Sade inszeniert wird. Die unterste Ebene bildet Paris, Marats „Zimmer“ mit der Badewanne.

⁴ vgl. Peter Schneider, Über das Marat-Stück von Peter Weiss, in: Braun (Hg.), Materialien, 128f

⁵ Seitenangaben beziehen sich hier und im folgenden auf: Peter Weiss, Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, Frankfurt a. M., 1964 (vom Autor revidierte Fassung 1965)

C. Die Handlungsebenen

Die Zeitebenen und Schauplätze werden nun durch verschiedene Handlungsstränge zusammengefaßt. Die Ermordung Marats findet in der Inszenierung de Sades statt, Schauplatz und Zeitpunkt dieser Handlung sind Marats Zimmer in Paris am 13. Juli 1793. Die Rahmenhandlung dieser Inszenierung bilden die Vorgänge im Badesaal der Heilanstalt Charenton 1808. Nicht in dieses Schema paßt der Disput zwischen Marat und Sade. Er findet nicht am Tage der Ermordung Marats statt, er unterbricht vielmehr die Handlung dieser Zeitebene. Ebenso gehört er aber auch nicht in die Rahmenhandlung von 1808, Sade spricht ja nicht mit dem „echten“ Marat, sondern mit einem Insassen der Heilanstalt, der von Sade selbst instruiert wurde, die Dispute gehören zu seiner Inszenierung. Sie sind also als eigenständige Handlung (oder vielmehr Nicht-Handlung, denn es findet ja keinerlei Handlung und keinerlei Bewegung in diesen Disputen statt,⁶ was im Abschnitt „Sade“ erläutert werden soll) zu verstehen.

III. Die Personen des Stückes

Die meisten Charaktere in Peter Weiss' Stück sind mehrfach aufgespalten. Zunächst einmal ist jede Person die auf der Zeitebene der Ermordung Marats spielt, auf der Zeitebene von 1808 ein Patient der Anstalt Charenton. Zugleich sind sie aber auch Schauspieler des heutigen Bühnenensembles. Schon der übermäßig lange Titel des Dramas macht auf diese Ebenenvielfalt aufmerksam. Beide Spielebenen des Marat/Sade werden bereits hier dargestellt, ihre Verflechtung mit der Ebene von 1964 angedeutet, da ja das heutige Bühnenensemble eben nicht aus Insassen von Charenton besteht. Praktisch die gesamte Handlung des Stückes, die Ermordung Marats in der Inszenierung de Sades, wird in diesem Titel im Stil eines Moritats vorweggenommen.⁷

Die Aufspaltung wird im Stück immer wieder aufgedeckt und dem Zuschauer ausdrücklich vergegenwärtigt, etwa als Coulmier gleich zu Anfang des Dramas „seine“ Schauspieler folgendermaßen vorstellt: „denn alle spielen so gut sie können / doch ihre einzige Bühnenerfahrung / erwarben sie hier in der Verwahrung“ (S. 12). Das gilt natür-

⁶ Reinhard Baumgart, Politisches Theater oder moralische Anstalt? Zur Entwicklung von Peter Weiss, in: ders., Die verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft, Darmstadt / Neuwied, 1973, 200

⁷ Robert Cohen, Peter Weiss in seiner Zeit: Leben und Werk, Stuttgart, 1992, 116f

lich für die Insassen der Heilanstalt, dem heutigen Zuschauer wird dabei aber ironisch in Erinnerung gebracht, daß hinter diesen Figuren selbstverständlich erfahrene Schauspieler stehen.

Aufschlußreich ist es nun zu beobachten, wie sich die Personen des Dramas innerhalb dieser verschiedenen Ebenen bewegen. Dies soll anhand der einzelnen Charaktere geschehen, bei den Analysen wird dann jeweils auch auf den Gesamtzusammenhang des Stückes einzugehen sein.

A. Coulmier

Coulmier spielt in diesem Drama zunächst nur auf einer Ebene. Er ist von der Konzeption des Stückes her fest auf die Zeit 1808 beschränkt, er hat keine Rolle in Sades Inszenierung zugewiesen bekommen. Dennoch scheint er einen festen Platz in dieser Inszenierung zu haben. Immer wieder sieht er sich gezwungen, in den Ablauf der Aufführung einzugreifen, wenn er die Interessen seiner Zeit gefährdet sieht. Doch gerade durch dieses Eingreifen macht er erst richtig auf die Mißstände der napoleonischen Zeit aufmerksam, er greift dann ein, wenn eine wunde Stelle des Gesellschaftssystems von 1808 berührt wird.⁸ So reagiert er etwa auf „Marats Liturgie“, in der dieser u.a. die christliche Religion beschuldigt, das ungerechte monarchische Prinzip zu fördern und die Unterdrückung des Volkes zu rechtfertigen, mit den Worten:

Herr de Sade
Gegen dieses Treiben muß ich mich wenden
wir einigten uns hier auf Streichung
Wie nimmt sich denn sowas heute aus
da unser Kaiser von kirchlichen Würdenträgern umgeben ist
und es sich immer aufs neue zeigt
wie sehr das Volk des priesterlichen Trostes bedarf
Von einer Unterdrückung kann überhaupt keine Rede sein (S. 42)

⁸ vgl. Manfred Durzak, Dürrenmatt Frisch Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie, Stuttgart, ²1972, 275

Coulmier unterstreicht hier nochmals die vorher von Marat angeklagte Verquickung von Staat und Kirche, dem Zuschauer wird durch seine Worte bewußt, daß diese Mißstände 1808 durchaus noch bestehen. Diese Unterbrechungen scheinen in Sades Stück eingeplant zu sein, Coulmier und seine Pflieger und Schwestern werden „zu Mitspielern und Mitgefangenen des Theaters und stellen sich in ihren brutalen Rollen bloß.“⁹

Obwohl Coulmier vor der Aufführung des Stückes Zensur geübt hat, läßt Sade dennoch die zensierten Stellen bewußt aufführen und greift nicht ein. Er provoziert Coulmiers Eingreifen, kann es vorhersehen und insofern auch in seinem Sinne verwenden: „Die Autorität wird so in die Auseinandersetzung hineingezogen, in ihrer Geste objektivierbar und kontrollierbar, auch die Ebene der Realität gehört ins Drama Sades hinein“¹⁰. Coulmier kann nicht verhindern, daß die beiden Spielzeiten von 1793 und 1808 ineinander über gehen, ihre Inhalte verwischen und die Forderungen der Revolution plötzlich wieder in seine Zeit hineingetragen werden.¹¹

B. Sänger und Ausrufer

Die Sänger stellen den vierten Stand dar. Sie sind, ähnlich wie der Ausrufer, Harlekinfiguren, Possenreißer, von ihrem Auftreten her nicht ganz ernstzunehmen. Ihre Aussagen allerdings sind als Forderungen des durch sie repräsentierten Standes durchaus wichtig und dürfen ganz sicher nicht vernachlässigt werden. Sie dienen in diesem Stück aber nicht nur als Vertreter der Bourgeoisie, sondern auch als Vermittler zwischen den Zeitebenen 1793 und 1808. Scheinbar durchbrechen sie das Spiel de Sades nicht, sie fallen nicht aus ihren Rollen, zeigen sich nicht als Patienten der Heilanstalt. Dennoch haben sie einen Blick auf die Vorgänge von 1808, auf die technischen Probleme der Inszenierung genauso, wie auf den weiteren Verlauf der Revolution:

⁹ Jürgen Schröder, Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« von Goethes »Götz« bis Heiner Müllers »Germania«? Eine Vorlesung, Tübingen, 1994, 312

¹⁰ Brigitte Keller-Schumacher, Dialog und Mord. Eine Interpretation des »Marat/Sade« von Peter Weiss, Frankfurt a. M., 1973, 362

¹¹ Schröder, Geschichtsdramen, 318

KOKOL UND POLPOCH

Armer Marat in deiner Wanne
Von Zeit hast du nur noch ne kurze Spanne
mit rasender Eil geht's zu auf dein End
obgleich die Corday auf ihrer Bank jetzt pennt

CUCURUCU UND ROSSIGNOL

Stellt euch vor sie würd es verschlafen
[...]

KOKOL UND POLPOCH

Armer Marat schärf deine Ohren
denn ohne dich sind wir verloren (S. 108)

Sie läuten die weitere Entwicklung des Stückes ein, das nun unmittelbar vor dem dritten Besuch der Corday steht, spielen mit deren psychischer Krankheit und wissen zugleich, daß die Revolution, zumindest nach de Sades und Peter Weiss' Verständnis, in der Ermordung Marats ihren Höhepunkt findet; er ist der einzige, der die Revolution vollenden und das Volk zu seinem Recht hätte bringen können.¹² Die vier Sänger stehen hinter Marat, weil sie wissen, daß sie aufbauend auf seinen Gedanken zur Revolution weitergehende Forderungen stellen können, sie werden zum „kritischen Korrektiv, auch gegen die eigenen Führer.“¹³ Deutlich wird dies an ihrem Refrain, der an verschiedenen Stellen des Stückes auftaucht:

Marat was ist aus unserer Revolution geworden
Marat wir wolln nicht mehr warten bis morgen
Marat wir sind immer noch arme Leute
und die versprochenen Änderungen wollen wir heute (S. 21; 50; 96)

Die Sänger verknüpfen hierdurch die Spielebene von 1793 mit der von 1808, denn ihre Forderungen gelten auch in dieser Zeit weiter, „die Misere von 1793 führt direkt in das Irrenhaus von Charenton.“¹⁴

Etwas anders aufgebaut ist die Figur des Ausrufers. Er ist zwar ähnlich grotesk gekleidet und als Harlekin beschrieben, stellt aber im Stück de Sades keine real handelnde Person dar, sondern agiert vielmehr als „Spielleiter von Weiss“.¹⁵ Er verbindet nicht nur die Ebenen von 1793 und 1808 miteinander, sondern überträgt das Geschehen von 1808 zugleich auf die Gegenwart des Bühnengeschehens von heute bzw. von 1964:

¹² vgl. Gespräch zwischen P. Weiss und D. Stér 1964, in: Braun (Hg.), Materialien, 93

¹³ Stefan Howald, Peter Weiss zur Einführung, Hamburg, 1994, 73

¹⁴ Schröder, Geschichtsdramen, 318

¹⁵ Durzak, Drama der Gegenwart, 276

Anstatt solch kopflose Ungeduld zu zeigen
sollte es in dieser schwierigen Zeit lieber schweigen
und für jene arbeiten und ihnen vertrauen
die aus eigener Kraft wieder was aufbauen
Genau wie Sie meine Damen und Herrn
sähen wir die Einigung sehr gern (S. 51)

Er kommentiert hier das Geschehen nicht nur für Coulmier und dessen Gäste, er wendet sich direkt an das Publikum des Theaters, in dem Peter Weiss' Drama aufgeführt wird,¹⁶ spielt auf die „Wirtschaftswunderzeit“ und die deutsche Teilung an. Im Ausrufer zeigen sich Tendenzen hin zu einem epischen Erzähler im Sinne Brechts, worauf im Abschnitt „Episches Theater oder Theater der Grausamkeiten“ noch einzugehen sein wird.

Auch der Ausrufer dient wiederum zum Durchbrechen der Fiktion, er übernimmt von de Sade die Kontrolle des Handlungsablaufes, macht den spielenden Patienten ihre Aufgaben deutlich (vgl. Corday), dient als Souffleuse.¹⁷ Er wird zum Gegenspieler Coulmiers, indem er anstelle des regungslosen de Sade auf die Einsprüche des Anstaltsleiters reagiert und diesen beschwichtigt, und gerade durch dieses Abwiegen macht er noch einmal die Bedeutung des Angesprochenen nicht nur für 1808, sondern auch für 1964 deutlich¹⁸:

Schnell müssen wir hinzufügen
daß wir uns hier nur damit vergnügen
derartige Dinge auszusagen
die natürlich mit unsrer Zeit nichts zu tun haben
Sie meinen dann sollten wir lieber schweigen
wir wollen Ihnen aber nur zeigen
was vielleicht einmal geschehen könnte (S. 81)

¹⁶ Durzak, Drama der Gegenwart, 275

¹⁷ Jürgen Habermas, Ein Verdrängungsprozeß wird enthüllt, in: Braun (Hg.), Materialien, 121

¹⁸ Manfred Haiduk, P. Weiss' Drama »Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats...«, in: Weimarer Beiträge 12, 1966, 103f

C. Duperret

Duperret ist einer der Charaktere, die ausdrücklich mit einer psychischen Krankheit ausgestattet sind. Er hat als Vertreter der Girondisten in Sades Stück die bürgerlichen Ideen zu vertreten, den Liberalismus. Er bringt die dem heutigen Zuschauer vertrauten Thesen der Mäßigung und der individuellen Freiheit (vor allem der wirtschaftlichen Freiheit) vor. Allerdings werden all seine hehren Ideale auf der Stelle durch seine Erotomanie abgewertet und lächerlich gemacht¹⁹:

Einmal
in einem Grundvertrag
in dem die natürlichen Ungleichheiten zwischen den Menschen

Corday biegt sich weit zurück und reißt sich los. Duperret springt ihr nach, weitersingend

einer höheren Ordnung unterstellt werden

atemlos

so daß alle

Eine der Schwestern hält Corday auf und leitet sie zurück. Corday wird zu einer heroischen Pose zurechtgestellt.

wenn auch verschieden an Körper und Geist
doch gleich sind
durch Übereinkunft und Recht

seufzt erleichtert auf. (S. 77f)

Die Aussagen, die er machen muß, halten ihn bloß von seinem eigentlichen Verlangen in der Spielebene von 1808, nämlich an Corday heranzukommen, ab, werden so als aufgesetzt und falsch entlarvt. Die Figur des Duperret bleibt zu jeder Zeit als Patient sichtbar, sein Leiden verhindert, daß er in seiner Rolle aufgehen und somit die Fiktion von Sades Inszenierung als Realität dargestellt werden kann. Eine Ausnahme bildet die 27. Szene in der Nationalversammlung: Hier ist von seiner Krankheit nichts mehr zu spüren, sein Auftreten entspricht dem eines Girondisten, die Fiktion seiner Darstellung wird zur Realität.

¹⁹ Howald, Einführung, 63

D. Corday

Ebenso wie Duperret ist die Darstellerin der Corday wegen einer psychischen Krankheit in Charenton. Grob reißt Weiss das Bild einer Heldin nieder, das während des 19. Jahrhunderts von der historischen Charlotte Corday entworfen wurde,²⁰ indem er eine somnabule Patientin diese Rolle übernehmen läßt, die zudem nicht nur politisch sondern auch sexuell motiviert ist.²¹ Dies wird in Szene 30 deutlich: *„Während des Aussprechens der Namen verzerrt sich ihr Gesicht mehr und mehr zu einer Wildheit, in der sich Haß und Wollust mischen.“* (S. 126)

Nur selten hat Corday wirklich „wache“ Momente, viele ihrer Handlungen sind schlafwandlerisch, auch wenn sie im entscheidenden Augenblick, dem Mord, dann ganz bei der Sache ist. Spielt sie die Corday, so fällt das schlafwandlerische langsam von ihr ab, die Patientin „verschwindet“ zu einem gewissen Teil, allerdings für die Zuschauer nie vollständig. Spielt sie die Patientin, fällt der Charakter der Corday völlig weg.²² An ihrer Person zeigt sich das Ineinander-übergehen der Zeitebenen vielleicht am deutlichsten, da ihre Schlafkrankheit ständig den Ablauf von Sades Inszenierung unterbricht, so daß sich der „Spielleiter“, der Ausrufer, ihrem Tempo anpassen muß:

AUSRUFER

Während Sie darauf warten
daß diese dort ihn vernichtet

zeigt mit dem Stab auf Corday.

Das Orchester intoniert das Corday-Thema.

Pause.

Ausrufer wartet, daß die Schwestern mit ihren Vorbereitungen fertig werden.

Und niemand von uns
und niemand von uns

Corday wird von den Schwestern nach vorn geleitet.

und niemand von uns kann was dafür
daß sie schon bereitsteht vor seiner Tür (S. 24)

Vor jedem ihrer Auftritte erfolgt solch eine Einleitung, sie muß immer erst von den Schwestern aufgeweckt und hergerichtet werden, es steht somit nie die „richtige“ Corday auf der Bühne, sondern stets scheint die kranke Patientin durch ihre Rolle hindurch. Im Stück wird mit dieser Tatsache auch von anderen Charakteren gespielt, so fragt Du-

²⁰ vgl. die Ausführungen zu Corday bei: Braun (Hg.), Materialien, 23

²¹ Haiduk, Marat/Sade, 191

²² Schneider, Marat, 130

perret einmal Corday (und nicht ihre Darstellerin!): „Wovon sprichst du Charlotte / was sind das für Träume / wach auf Charlotte und betrachte die Bäume“ (S. 115).

In der 29. Szene, kurz vor dem Mord, bricht dann Corday das Spiel von 1793 kurz vollständig auf für einen Blick in die Zukunft:

Ich war bei ihnen
eben im Schlaf
Sie stehen dort zusammengedrängt
und hören durch die Luken
die Posten von den Hinrichtungen sprechen
Es ist jetzt die Rede von Backofenschüben
und sie werden abgeholt nach Listen (S. 117)

Wiederum wird für den Zuschauer also die Zeitebene von 1793 durchbrochen und hin ins Jahr 1808 erweitert, indem Corday von ihrem Schlaf auf der Bühne der Anstalt Charonton spricht. Es kommt zu einer unauflösbaren Vermengung zwischen der Patientin und ihrer Rolle, da plötzlich das Krankheitsbild der Darstellerin auch in der Äußerungen der historischen Figur auftaucht.

Mit ihrer Vision von den Backofenschüben sieht sie wohl schon die Entwicklung zum institutionalisiertem Morden in den KZ's voraus. Sosehr sich Weiss später auch auf Marats Seite gestellt haben mag, so zeigt er doch an dieser Stelle seine Ablehnung gegen Marats These, daß „die Halbherzigen die Mitläufer / ausgestoßen werden müssen“ (S.64), indem er Cordays Zweifel hier so eindringlich darstellt.

E. Roux

Eine problematische Gestalt in Bezug auf die Zeitebenen ist Jacque Roux. Peter Weiss definiert Roux nicht ausdrücklich als psychisch Kranken, die einzige Beschreibung zu seiner Person ist, daß er „*ehemaliger Priester, radikaler Sozialist*“ (S. 8) sei. Seine Kleidung weist allerdings wieder auf einen „Irren“ hin: „*Die Ärmel des Hemds sind vorn über seinen Händen zusammengebunden. Er kann sich nur in dieser Zwangsjacke bewegen.*“ (S. 8) Es bleibt also unklar, ob der Darsteller Rouxs ein Geisteskranker, ein revolutionärer Sozialist oder gar Roux selbst ist, der ja schließlich tatsächlich ehemals Priester war. So wird dem Zuschauer auch im Verlauf des Stückes nie deutlich, ob Roux in seinen Ausbrüchen einen von Sade vorgegebenen Text wiedergibt oder frei aus sich heraus redet²³:

ROUX

während er auf einer Bank festgeschnallt wird

Marat
deine Zeit ist jetzt da
Marat zeige dich
sie warten auf dich
denn die Revolution
sie soll nur einen Augenblick wahren
wie ein einschlagender Blitz
der alles verzehrt
in blendender Helle

Roux springt auf, die Bank an seinem Rücken festgeschnallt. Er wird niedergeschlagen. (S. 67)

Seine Worte passen zwar in den Verlauf des Stückes, er springt mit seinen Agitationen dann ein, wenn Marat ans Volk herantreten muß, übernimmt dann dessen Part, erweitert seine Forderungen noch und verweist damit natürlich auch in die Zukunft, „er nimmt die Ziele der proletarischen Revolution vorweg.“²⁴ Allerdings spricht die Brutalität, mit der er von den Pflegern und Schwestern immer wieder überwältigt und unterdrückt wird gegen ein durchgängig von Sade eingeplantes Eingreifen, er scheint die Inszenierung des Mordes auch für „seine“ Zeit 1808 für sehr wichtig zu halten, er wird zu mehr als nur einem Schauspieler und durchbricht dadurch wiederum die verschiedenen Spielebenen.

²³ vgl. David Roberts, Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde, in: Christa und Peter Bürger (Hg.), Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt, ³1988, 179

²⁴ Cohen, Weiss, 125

F. Sade

Sade hat unbestritten eine Sonderstellung in Weiss' Drama inne. Er ist der Autor und Regisseur der Binnenhandlung, bestimmt somit den Verlauf der Handlung und die Aussagen der anderen Charaktere. Die Motivation für seine Inszenierung ist eine Selbstbestätigung seiner Geschichtsauffassung. Für ihn ändert sich die Geschichte nicht, die Inszenierung der Geschichte im Irrenhaus endet so wie die Revolution, „blutig und absurd.“²⁵ Deshalb triumphiert er am Ende. Und deshalb hat er auch kein Interesse daran, dem Publikum von 1808 irgendeine Lehre zu erteilen, es mit seinem Stück zu fesseln. Er dreht diesem Publikum gelangweilt den Rücken zu (S. 17), reagiert nicht auf dessen Einsprüche, die Binnenhandlung gilt ganz seiner eigenen Selbstbestätigung²⁶.

Als einziger Schauspieler bleibt de Sade ungespalten. In seinem Stück stellt er sich selbst dar, nicht eine andere Person, somit sind seine Aussagen die einzig authentischen, da sie von der realen Person getroffen werden.²⁷ Es stellt sich aber die Frage, ob Sade tatsächlich in der Zeitebene von 1793 auftritt. Er redet zwar einmal davon, daß er *kürzlich* seinen Schneider gesehen habe, wie dieser völlig enthemmt einen grausamen Mord

²⁵ Schröder, Geschichtsdramen, 319

²⁶ Howald, Peter Weiss, 64

²⁷ vgl. Schneider, Marat, 131

beging (S. 45), allerdings wird der Ablauf der Zeit auf dieser Spielebene für die Dispute zwischen Sade und Marat regelmäßig unterbrochen, die beiden scheinen deutlich abgehoben, Sade ist auch hier mit dem Wissen des weiteren Verlaufs der Revolution ausgestattet und kann seine Argumentation gegenüber Marat auf diese Überlegenheit stützen:

Marat
diese Gefängnisse des Inneren
sind schlimmer als die tiefsten steinernen Verliese
und solange sie nicht geöffnet werden
bleibt all euer Aufruhr
nur eine Gefängnisrevolte
die niedergestochen wird
von bestochenen Mitgefangenen (S. 123f)

Sade sieht hier nicht nur den weiteren Verlauf der Revolution, sondern er zeigt auch schon das Ende seiner eigenen Inszenierung auf, das brutale Niederschlagen der „Volksmassen“, das Ende der Revolutionsbewegung im Irrenhaus.

Gleichzeitig sind diese Gespräche mit Marat aber auch von ihrer Handlung her abgetrennt von der Inszenierung Sades. Es *geschieht* nichts während dieser Dispute, die beiden sprechen sich nicht an, sie tragen nur ihre Ideen vor, sie diskutieren nichts. So versteht Durzak auch die Inszenierung Sades als „dramatisierten Monolog“, als „Reflexionsbewegung, die er um seiner selbst willen vollzieht.“²⁸

Sade gibt zwar, wie weiter oben beschrieben, die meisten Funktionen des Spielleiters an den Ausrufer ab, es bleibt aber dennoch deutlich, daß er diese Aufführung nach seinem Willen ablaufen läßt. So etwa in Szene 9, als er Corday daran hindert, schon bei ihrem ersten Besuch Marat zu ermorden (S. 28), was ja seine ganze Inszenierung sinnlos machen würde. Sehr deutlich wird seine Funktion als Autor, der über das Handeln seiner Figuren gebietet, an der Stelle, als Corday nach dem Mord zu Sade geführt wird und ihm den Dolch überreicht (S. 131). „Indem sie Sade den Dolch reicht [...] wird offenbar, daß sie kein Werkzeug der Girondisten ist [...], sondern daß sie ganz in der Hand Sades ist, der ihre Tat als Lustmord interpretieren will.“²⁹

Sade verfügt frei über die Handhabung mit den verschiedenen Zeitebenen, er kann den Ablauf der Handlung von 1793 jederzeit unterbrechen, um etwa die „Verfolgung“ Marats in der Szene „Marats Gesichte“ darzustellen oder Marat sozusagen in der Sekunde seiner Ermordung noch einen Ausblick auf die Zukunft, auf das Scheitern seiner

²⁸ Durzak, Drama der Gegenwart, 271

²⁹ Arnd Beise, Ein Existentialist mit Namen Marat. Zur Entstehung des »Marat/Sade« von Peter Weiss, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 111, 1992, 303

Ideen werfen zu lassen. Doch gerade indem er auf diese Weise über Marat triumphiert, wird dem Zuschauer deutlich, daß auch Sade selbst mit seinen Ideen gescheitert ist, er ist in Charenton interniert, Coulmier und dem napoleonischen System letztendlich ausgeliefert.³⁰ Mehr noch, Marats Ideen zeigen sogar noch 1808, auf dem Höhepunkt der Restauration, ihre Sprengkraft, Sade kann seine Thesen ohne Zensur vortragen, bei Marat und Roux schreitet Coulmier jedoch immer wieder ein.³¹

G. Marat

Sades „Gegenspieler“ ist Jean Paul Marat, in der Inszenierung von 1808 dargestellt von einem paranoiden Patienten. Wie die anderen Charaktere bis auf Sade selbst wird er also lediglich von einem von Sade instruierten Schauspieler gemimt, besitzt damit ganz eindeutig nicht die innere Kohärenz in den verschiedenen Zeitebenen, wie dies bei Sade der Fall ist. Der Argumentation, daß sowohl der historische Marat wie auch der ihn darstellende Patient an einer Hautkrankheit litten und insofern dieses Übergewicht etwas ausgeglichen würde,³² ist nur schwer zu folgen: Bei der dem Damentext vorgestellten Personenbeschreibung ist von keiner physischen Besonderheit bei Marat die Rede. Wenn der Ausrufer Marat vorstellt und dabei davon spricht, daß seine Haut flammig und gelb sei, so ist vom Marat der Zeitebene 1793 die Rede und nicht vom Patienten. Besonders suspekt erscheint schließlich das Argument, daß der Darsteller des Marat sein eigenes Leiden mit den Worten „Oh, [sic! S.L.] dieses Jucken, dieses Jucken.“³³ ausdrücken würde. Vollständig lautet diese Stelle:

Marat sucht nach seinem Einsatz.

AUSRUFER
souffliert ihm

O dieses Jucken

³⁰ Howald, Peter Weiss, 64

³¹ Klaus-Detlef Müller, Das Problem der Zeitebenen im modernen deutschen Geschichtsdrama, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 28, 1987, 220

³² u. a. bei: Schneider, Marat, 131f

³³ ebd., 131

MARAT

O dieses Jucken dieses Jucken

zögert

AUSRUFER

souffliert

Das Fieber

MARAT

Das Fieber saust mir im Kopf
in meiner Haut ist ein Brennen und Sieden
Simonne
Simonne tauch das Tuch in Essigwasser
Kühl meine Stirn (46f)

Daß der Ausrufer Marat seine Worte erst in den Mund legen muß deutet nicht sonderlich auf ein inneres Bedürfnis des Darstellers hin!

Marat ist also vom formalen Aufbau des Stückes her dem Autor Sade unterlegen. Und die Einschränkungen gehen noch weiter: gerade Marat, der Aktivist, ist in der Badewanne gefangen. Und doch hebt diese Badewanne ihn wieder aus der Menge der anderen Charaktere hervor: Er bildet den ruhenden Pol dieses Stückes, er beteiligt sich nicht an irgendwelchen körperlichen Exzessen, wenn man einmal von seiner Ermordung absieht. „Die Badewanne verbirgt den Körper, reduziert Marat auch visuell auf seinen Kopf, seine Ideen.“³⁴ Er wechselt auch innerhalb der Ebenen nicht seinen Platz, er ist ganz in der Zeitebene von 1793 verhaftet, so gut wie nie scheint der Patient durch die Rolle des Marat hindurch. Dennoch versteckt Weiss in einer seiner Äußerungen eine Zukunftsvision, die beim Zuschauer von 1964 den Anstoß geben soll, über eine Beziehung der Ebenen 1793 und heute nachzudenken:

Und sie sehen ein Blühen vor sich
ein Blühen des Handels ein Blühen der Industrie
einen einzigartigen Aufschwung
und während wir weiter als je
von unserm Ziel entfernt sind
ist in den Augen der anderen

weist über den Zuschauerraum

die Revolution schon gewonnen (S. 49)

³⁴ Christian Bommert, »Offene Fragen im phantastischen Tumult«. Die Revolutionsinterpretation in Peter Weiss' »Marat«-Drama, in: Harro Zimmermann (Hg.), Schreckensmythen, Hoffnungsbilder: die Französische Revolution in der deutschen Literatur. Essays, Frankfurt a. M., 1989, 337

Es wird hier nicht näher erläutert, welcher Zuschauerraum gemeint ist. Formal wäre es natürlich der von Coulmiers Gästen, selbstverständlich ist aber auch die heutige „bürgerliche“ Gesellschaft damit gemeint, wie auch an der Stelle deutlich wird, an der, wiederum mit dem Publikum als Adressat, von den „neuen Burgen aus Marmor und Stahl“ (S. 80) die Rede ist.³⁵

Weitere Kohärenz erhält Marat auch durch ein zusätzliches Spiel von Weiss mit den Zeitebenen. In der Szene „Marats Gesichte“ verurteilen und verspotten Voltaire und Lavoisier Marats wissenschaftliche Ansichten. Dem heutigen Zuschauer ist jedoch bekannt, daß Marats Vorstellungen hierbei durchaus richtig waren und er wird damit gezwungen, über Marats politische Absichten und Ziele nachzudenken und seine eigene Einstellung hierzu zu überdenken.

IV. Episches Theater oder Theater der Grausamkeiten

Die häufig gestellte Frage, ob sich Weiss' Drama eher an Brechts „Epischen Theater“ oder an Artauds „Theater der Grausamkeiten“ anlehnt, läßt sich nun auch unter dem Gesichtspunkt der Ebenenvielfalt und ihrer Wirkung betrachten. Eine erste Verbindung zwischen diesen beiden Dramentypen stellt Weiss in den „Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes“ her. Er bezieht sich auf Sades dramatische Auffassung, der in einigen seiner Dramen „analysierende und philosophische Dialoge gegen Szenerien körperlicher Exzesse“ (S. 140) stellt. Das Stück spaltet sich dann einerseits in einen „lehrhaften“ Disput zwischen Marat und Sade, der Zuschauer soll sich eine Meinung bilden können. Diese Ebene unterstützt Weiss noch durch das Auseinanderklaffen von Schauspieler und Rolle sowie durch die epische Instanz des Ausrufers, was jeweils eine Konzentration auf die Aussagen bewirken soll. Weiss folgt hier ganz der von Bertolt Brecht in seinem *Kleinen Organon für das Theater* vertretenen Ansicht, daß es nicht „zur restlosen Verwandlung in die Figur“ kommen darf.³⁶

³⁵ Cohen, Weiss, 121

³⁶ Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, 7 Bde., Bd. 7, Frankfurt a. M., 1964, 35

Die andere Ebene wäre dann das Irrenhaus und die Inszenierung der „Verfolgung und Ermordung“, dem Zuschauer wird der Boden unter den Füßen weggezogen, er findet keinen Haltepunkt mehr und wird somit gezwungen, seine Umwelt neu zu überdenken. Beide Theorien fanden ihre jeweils eigenen Umsetzungen: das „Theater der Grausamkeiten“ in der Londoner Inszenierung von Peter Brook, der die „exzessiven Kräfte in Weissens Stück, die Kulisse aus Irrsinn darin“ zu Tage förderte,³⁷ sodaß der Kritiker fürchtete, „der grausige Irrsinn möchte über dem Parkett zusammenschlagen“,³⁸ das „lehrhafte Theater“ in der Rostocker Inszenierung von Hanns Anselm Perten, der den Disput Marat-Sade in den Mittelpunkt stellte und den Chor der „Irren“ zu einem „zur Hoffnung aufgepeitschten und dann betrogenen Volk“ werden ließ.³⁹ Rein formal ist ein Übergewicht einer der beiden Formen wohl nicht zu entscheiden, Roberts betrachtet vielmehr das Nebeneinander beider Konzepte in einem Werk als *die* herausragende Leistung Weiss'.⁴⁰

Beide moderne Dramentheorien finden jedoch im Marat/Sade auch ihre Einschränkung: Aus dem Disput zwischen Marat und Sade erfolgt nämlich gerade keine Lehre, erst die Rezeption des Stückes besonders in der DDR, aber auch der Autor selbst versuchten, diesem Stück eine solche Wendung zu geben. Von seiner ursprünglichen Konzeption her läßt sich diese Ansicht aber nicht nachvollziehen, Marat ist nicht eigenmächtig genug, um sich gegen den Regisseur des Stückes, Sade, durchsetzen zu können, am Schluß bleibt der Zweifel und die Unentschlossenheit Sades stehen.⁴¹

Und auch die Grausamkeit des Artaud'schen Theaters verpufft wirkungslos in der Institution des Irrenhauses und des Theaters selbst. Der Irrsinn, die Befreiung von allen Hemmungen, bleibt in dieser Institution eingeschlossen und kann nicht nach außen in die Gesellschaft dringen, weder in die von 1808 noch in die von 1964. Zu sehr fürchten die Zuschauer, daß der Irrsinn der Bühne „über ihnen zusammenschlagen“ würde.⁴²

³⁷ Ernst Wendt, Peter Weiss zwischen den Ideologien, in: Akzente 12, 1965, 417

³⁸ ebd., 419

³⁹ Michael Stone, Die Verfolgung des Jacques Roux. Premiere in der Zone: *Marat* von Peter Weiss im Volkstheater Rostock, in: Christ und Welt 9.4.1965, zitiert nach: Arnd Beise, Ingo Breuer (Hg.), Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...], Stuttgart, 1995, 143

⁴⁰ Roberts, Marat/Sade, 190

⁴¹ Bommert, Revolutionsinterpretation, 342

⁴² ebd., 341f

V. Schlußbetrachtung

Was ist nun also der Sinn der verschachtelten Spielebenen? Warum geht Weiss das Risiko ein, den Zuschauer mit den häufigen Sprüngen der Figuren innerhalb dieser Ebenen eher zu verwirren, als ihm etwas deutlich zu machen? Weiss geht es um die Vergewärtigung der Vorgänge von 1793 in der heutigen Zeit. „Uns wird die bare Einsicht zugemutet, daß die Französische Revolution ein sehr gegenwärtiges Element unserer unbewältigten Vergangenheit ist.“⁴³ Warum schaltet er dann aber noch die Ebene von 1808 ein? Das Jahr 1808 war der Höhepunkt der Restauration, der Höhepunkt von Napoleons Macht. Die Ziele der Revolution waren „weiter entfernt als je“. Weiss glaubt nun, daß das Publikum von 1964 so weit in den bürgerlichen Denkschemata verhaftet ist, daß es den Schritt von 1793 nach heute nicht direkt nachvollziehen könne. Es muß sich selbst also zunächst im Publikum von 1808 wiedererkennen, um dann durch die Inszenierung Sades, das ständige Eingreifen Coulmiers und die versteckten Hinweise des Ansagers erkennen zu können, welche Bedeutung die offengebliebenen, unerfüllten Forderungen Marats auch in der heutigen Zeit noch haben können.⁴⁴ Die Frage hierbei ist dann allerdings, ob der Disput zwischen Marat und Sade nicht überhaupt in den Hintergrund tritt, denn nicht die „Zwischenebene“ ihrer Gespräche macht diese Diskrepanz deutlich, sondern die Aktionen zwischen Sades Inszenierung 1793 und 1808, die Forderungen des Vierten Standes, die Gegenüberstellung der Revolution mit der Restauration.

⁴³ Habermas, Verdrängungsprozeß, 120

⁴⁴ Schröder, Geschichtsdramen, 325

Bibliographie

Textgrundlage:

Weiss, Peter. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Frankfurt a. M.. 1964 (vom Autor revidierte Fassung 1965)

Sekundärliteratur:

Baumgart, Reinhard. Politisches Theater oder moralische Anstalt? Zur Entwicklung von Peter Weiss. in: ders.. *Die verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft*. Darmstadt / Neuwied. 1973. 196-212

Beise, Arnd. Ein Existentialist mit Namen Marat. Zur Entstehung des »Marat/Sade« von Peter Weiss. in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111. 1992. 284-308

----- Breuer, Ingo (Hg.). *Erläuterungen und Dokumente. Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn de Sade*. Stuttgart. 1995

Bommert, Christian. »Offene Fragen im phantastischen Tumult«. Die Revolutionsinterpretation in Peter Weiss' »Marat«-Drama. in: Zimmermann, Harro (Hg.). *Schreckensmythen, Hoffnungsbilder: die Französische Revolution in der deutschen Literatur. Essays*. Frankfurt a. M.. 1989. 332-345

Braun, Karlheinz (Hg.). *Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«*. Frankfurt a. M.. 1967

Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater*. 7 Bde.. Bd. 7. Frankfurt a. M.. 1964

Cohen, Robert. *Peter Weiss in seiner Zeit: Leben und Werk*. Stuttgart. 1992

Durzak, Manfred. *Dürrenmatt Frisch Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart. ²1972

Haiduk, Manfred. P. Weiss' Drama »Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats...«. in: *Weimarer Beiträge* 12. 1966. 81-104 und 186-209

Howald, Stefan. *Peter Weiss zur Einführung*. Hamburg. 1994

Keller-Schumacher, Brigitte. *Dialog und Mord. Eine Interpretation des »Marat/Sade« von Peter Weiss*. Frankfurt a. M.. 1973

Müller, Klaus-Detlef. Das Problem der Zeitebenen im modernen deutschen Geschichtsdrama. in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 28. 1987. 211-226

Roberts, David. Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde. in: Bürger, Christa und Peter (Hg.). *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt. ³1988. 170-195

Schröder, Jürgen. *Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« von Goethes »Götz« bis Heiner Müllers »Germania«? Eine Vorlesung*. Tübingen. 1994

Wendt, Ernst. Peter Weiss zwischen den Ideologien. in: *Akzente* 12. 1965. 415-425