

Norbert Otto Eke  
(Paderborn)

*Artaud ± Brecht*  
*Peter Weiss' Theater-Revolution (Marat/Sade)\**

Erfolg und Wirkung

Im Katalog der 1991 in der Berliner Akademie der Künste gezeigten Peter-Weiss-Ausstellung hat Heiner Müller sich an die wenigen, durchaus nicht ganz unproblematischen Begegnungen mit Peter Weiss erinnert, dessen »mönchische Haltung zur Utopie«<sup>1</sup> sich mit Müllers eigenen Erfahrungen im realexistierenden Sozialismus seinerzeit nicht hatten zur Deckung bringen lassen wollen. Besonders unversöhnlich seien die Positionen – Müller spricht hier von der »Verschiedenheit der linken Erfahrung«<sup>2</sup> – 1968 nach der Premiere von *Viet Nam Diskurs* am Berliner Ensemble aufeinander geprallt. Peter Weiss, so Müller, »lebte noch, wie Brecht bis zu seinem

---

\* Dieser Beitrag wurde in etwas abgewandelter Form bereits veröffentlicht als: Verwirbelung: Revolution als Theater/Theaterrevolution. Anmerkungen zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. In: Interkulturelle Konstellationen in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Festschrift für Michael Hofmann. Hg. von Ines Böker und Swen Schulte Eickholt. Würzburg 2023, S. 95-110.

<sup>1</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. In: ders.: Werke 9: Eine Autobiographie. Hg. von Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Christian Hippe, Kristin Schulz, Ludwig Haugk und Ingo Way. Frankfurt a.M. 2005, S. 175. Müllers Aufsatz *Fatzer ± Kenner* (Heiner Müller: Werke 8: Schriften. Hg. von Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz und Ludwig Haugk. Frankfurt a.M. 2005, S. 223-231) verdanke ich die Anregung für den Titel meines Vortrags.

<sup>2</sup> Heiner Müller: Erinnerung an Peter Weiss. In: Werke 8 [wie Anm. 1], S. 391-393, hier S. 391.

rechtzeitigen Tod, in zwei Welten, eine davon imaginär, wir bewohnen eine dritte Welt, in der das kleinste Kollektiv der Schizophrene war«<sup>3</sup>. Zu der Abgewogenheit (und auch Abgeklärtheit) seines Urteils über den »Autor eines Jahrhundertwerks, einer andern Suche nach der verlorenen Zeit«<sup>4</sup> (gemeint ist hier die *Ästhetik des Widerstands*), in der dieser kurze Erinnerungstext am Ende einmündet, hatte sich Müller in früheren Jahren durchaus noch nicht durchringen können. Sorgsam zwischen Erfolg und Wirkung trennend, hatte er zumindest 1975 noch bei einem Workshop in Madison über Weiss' Stück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* zu Protokoll gegeben:

Die philosophische Debatte zwischen Marat und Sade findet in Gemeinplätzen statt, und das ermöglicht diesen hohen Grad der Theatralisierung. Der Grund für den großen Theatererfolg und die Theaterträchtigkeit dieses Stückes ist die Platitude der politisch-philosophischen Aussage. Strindberg hat sicher nicht ganz unrecht, wenn er meint, das Theater formuliere die Gemeinplätze der Epoche. Es gibt auch eine Differenz zwischen Erfolg und Wirkung im Theater. Ich glaube nicht an die Wirkung von »Marat/Sade« in irgendeinem politischen Sinn.<sup>5</sup>

Ausweichend hatte Müller damit auf die Frage nach der Verbindung Artaudscher und Brechtscher Theaterpraktiken in Weiss' Stück geantwortet, die seit der legendären Inszenierung des Stückes durch Peter Brook und die Royal Shakespeare Company in London 1964 die Rezeption von *Marat/Sade* begleitet hat. Brook hatte seinerzeit auf das Konzept der Reizüberflutung gesetzt und sich dafür auf den französischen Theatertheoretiker,

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 391f.

<sup>4</sup> Ebd., S. 392.

<sup>5</sup> Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud. In: Heiner Müller. Werke 10: Gespräche 1: 1965-1987. Hg. von Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Ludwig Haugk, Christian Hippe und Ingo Way. Frankfurt a.M. 2008, S. 74-98, hier S. 95.

Schauspieler und Regisseur Antonin Artaud berufen, der im ersten seiner Manifeste über das »Theater der Grausamkeit« der Sprache im Theater eine dem Traum vergleichbare Bedeutung zugesprochen hatte: als Vorbild für ein Theater, das das Feld der Wahrnehmung neu ordnet, Routinen stört und so die Dinge auf nicht (mehr) gesehene Weise ins Spiel bringt<sup>6</sup>.

An Stellungnahmen zum Verhältnis von Weiss und Artaud oder auch zum Verhältnis von Weiss, Brecht und Artaud hat es seitdem nicht gemangelt<sup>7</sup>, wobei die Entscheidung der Frage, ob Weiss sich formal eher an Artauds oder an Brechts Theaterkonzeption orientiert gehabt habe, in der Regel eher zugunsten des epischen Theaters ausgefallen ist<sup>8</sup>. Der überwältigende Bühnenerfolg von Weiss' *Marat/Sade* allerdings erfolgte unabhängig von dieser Frage vor dem Hintergrund der Funktionskrise, in die die Literatur in den 1960er-Jahren im Zuge der allgemeinen Politisierung der Gesellschaft geraten war. In der Auseinandersetzung mit den politischen und künstlerischen Aporien der revolutionären Umbrüche innerhalb der (deutschen) Geschichte fand diese Politisierung ein spezifisches Echo, umso weiter sich die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen in diesem für die Entwicklung der Bundesrepublik eminent folgenreichen Jahrzehnt zuspitzten. Geschrieben an der Schwelle zu einem gesellschaftlichen Aufbruch im Westen mitten im »kalten Krieg« der Systemkonfrontation, der in der Zeit der Entstehung des Stückes jederzeit in einen heißen Krieg umkippen zu können drohte, wirkte Weiss' Stück wie ein Initial für die Auseinandersetzung mit den Perspektiven der Revolution auf dem Theater<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Antonin Artaud: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Deutsch von Gerd Henniger. Frankfurt a.M. 1979, S. 100 (»Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«).

<sup>7</sup> Lediglich exemplarisch erinnert sei hier an Thomas Hockes Studie Artaud und Weiss. Untersuchung zur theoretischen Konzeption des »Theaters der Grausamkeit« und ihrer praktischen Wirksamkeit in Peter Weiss' »Marat/Sade«. Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas 1978.

<sup>8</sup> Auch hier lediglich exemplarisch Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 90.

<sup>9</sup> In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre und den frühen 1970er-Jahren häufen sich die Stücke mit Revolutionssujet, die thematisch den Bogen weit zu spannen wissen von der Darstellung revolutionärer Aufbruchsstimmungen bis hin zur Reflexion des Scheiterns der

## Marat/Sade – ein Stück (der) Selbstverständigung

*Marat/Sade* ist alles andere als ein Geschichtsdrama im eigentlichen Sinn, wie sich aufgrund seines historischen »Settings« erwarten ließe, vielmehr eine mehrfach gebrochene politische Selbstverständigung eines Intellektuellen vor *Zeugen* (die Rolle des Publikums) »über die Rolle der Kunst und die politischen Aufgaben des Künstlers in der gegenwärtigen Zeit«<sup>10</sup>. Sie erfolgt im Echoraum der schwarzen Phantasmen des Marquis de Sade über eine Souveränitätsfindung im Exzess und des millenaristischen Überschwangs, mit welcher der Arzt und Journalist Jean Paul Marat sich in der vorthermidorianischen Phase der Revolution zu einem Apologeten revolutionärer Gewalt aufgeschwungen hat. Zurückgerufen wird in *Marat/Sade* mit der Ermordung des in der zeitgenössischen Rezeption wahlweise als »Bluthund«<sup>11</sup> geschmähten oder nachgeradezu kultisch verehrten Marat<sup>12</sup>, die der Marquis de Sade am Vorabend des 19. Jahrestags des Sturms auf die Bastille,

---

Revolutionäre und der Bebilderung der »Teutschen Misere«, in der Form aber weniger an das *Marat/Sade*-Modell mit seiner artifiziellen Spiel-im-Spiel-Struktur und der Engführung ganz unterschiedlicher Spielmodelle (Zirkus, geistliches Spiel, Commedia dell'arte, Bilderbogen und absurdes Theater, etc.) anschließen als vielmehr an eher konventionelle Muster des Geschichtsdramas (u.a. Günter Grass: *Die Plebejer proben den Aufstand*, 1966; Tankred Dorst: *Toller*, 1968; Dieter Forte: *Martin Luther und Thomas Müntzer oder Die Einführung der Buchhaltung*, 1970; Rolf Hochhuth: *Guerillas*, 1970; Gaston Salvatore: *Büchners Tod*, 1972).

<sup>10</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 8], S. 89.

<sup>11</sup> [Heinrich Zschokke:] Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados. Ein republikanisches Trauerspiel in vier Akten. (Aus den Zeiten der französischen Revolution.) In Jamben. Stettin 1794, S. 29 und passim.

<sup>12</sup> Zur Marat-Rezeption und zum Attentat Charlotte Cordays vgl. u.a. Aglaia I. Hartig: Der heilige Revolutionär. In: Jean Paul Marat: Ich bin das Auge des Volkes. Ein Porträt in Reden und Schriften. Hg. von A.I.H. Berlin 1987, S. 7-49; Petra und Uwe Nettelbeck: Charlotte Corday. Ein Buch der REPUBLIK. Mit einer Portraitgalerie der Revolution nach Levacher und Duplessis-Bertaux. Nördlingen 1987; Beate Greisler: Charlotte Corday – Die Mörderin des Jean Paul Marat. Ein literarischer Diskurs über die Furcht. Bielefeld 1992; Arnd Beise: Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin. Marburg 1992; ders.: Marats Tod 1793-1993. St. Ingbert 2000; Norbert Otto Eke: Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800. München 1997, S. 231-273.

am 13. Juli 1808 also, in der Heilanstalt von Charenton einem durch den Anstaltsleiter Coulmier und seine Familie vertretenen bürgerlichen Publikum vorführt, dabei nicht etwa lediglich eine Episode der Französischen Revolution und mit ihr das Versacken der Revolution in der Restauration; in Szene gesetzt werden in *Marat/Sade* vielmehr Vorstellungsbilder der Revolution als solcher. Sie werden in einer komplexen Textur zusammengeführt, geschichtet und überblendet zu einem Nachspiel gewesener Geschichte. In diesem Nachspiel stellen nicht einfach Schauspieler die Ermordung des mit dem Gestus des alttestamentarischen Propheten auftretenden Jakobiners durch die Attentäterin Charlotte Corday am 13. Juli 1793 nach, vielmehr spielen Schauspieler die Insassen einer Heilanstalt, die ihrerseits die Geschichte der Verfolgung und Ermordung Marats unter der Leitung eines Regisseurs, des Marquis de Sade, spielen, der sich selbst unter Aufhebung der Grenzen von Drinnen und Draußen als gespiegelte Figur in sein Stück hineingeschrieben hat.

Während im »sexualisierten Universum« (Brittnacher)<sup>13</sup> des historischen Marquis de Sade, der als Dramatiker in Freiheit keinen nachhaltigen Erfolg hatte erzielen können<sup>14</sup>, die »Koordinaten von Zeit, Raum und sozialer Realität« weitestgehend aufgelöst waren<sup>15</sup>, hat Weiss dieses vielfach gestaffelte Drama historisch in der Erfahrung der Niederlage, des Nichterreichens und Versäumens politischer Ziele verortet, woran die leitmotivartig wiederholte Frage von vier Bänkelsängern bzw. des Chors »Marat was ist aus unserer Revolution geworden«<sup>16</sup> erinnert. Die Revolution ist zu Grabe getragen;

---

<sup>13</sup> Hans Richard Brittnacher: Die Algebra der Lust: Marquis de Sade. In: ders.: Delirien des Körpers. Phantastik und Pornographie im späten 18. Jahrhundert. Ein Essay. Hannover 1998, S. 22-36, hier S. 29.

<sup>14</sup> Mit einer Ausnahme – *Oxtiern ou les malheurs du libertinage* (1799) – sind die Dramen de Sades zu Lebzeiten des Autors nicht gedruckt worden. Eine vollständige Edition dieses Teils seines Werks – insgesamt 19 Dramen, die als eher medioker gelten – erfolgte erst 1970 in den *Oeuvres complètes*.

<sup>15</sup> Vgl. Lynn Hunt: Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800). In: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Hg. von L.H. Frankfurt a.M. 1994, S. 7-43, hier S. 35.

<sup>16</sup> Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die

Napoleon hat sie mit dem Staatsstreich vom 18. Brumaire beendet<sup>17</sup>, auf den Trümmern der enttäuschten Hoffnungen sein Empire errichtet und seine Herrschaft über ganz Europa ausgedehnt. In dieser Situation macht der Marquise de Sade den Vertreter einer radikalen Gleichheitsidee zur Mittelpunktfigur einer Theateraufführung, mit der er seinem Publikum die abgelegten Leitideen der Revolution (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) nicht allein als Unabgeholtenes und Nichterreichtes zurück ins Gedächtnis ruft, sondern sie im Sinne einer Abklärung auch ins Verhältnis zu den Legendenbildungen und Mythen der ›linken‹ Geschichtsschreibung setzt.

Nicht von ungefähr erfolgt die zentrale Bildgebung von de Sades Spiel (und Peter Weiss' Stück als solchem) so von Davids berühmtem Gemälde »Marat assassin« aus, in dem die nach dem Tod des selbst ernannten ›Volksfreundes‹ für kurze Zeit aufflammende kultische Verehrung ihren ikonographisch stringentesten Ausdruck gefunden hatte. David hatte in seinem Gemälde den Blick auf den leidenden und blutenden Körper des Opfers gelenkt und damit ein visuelles Gegenstück zu der religiös konnotierten Heldenverehrung geschaffen, mit der das revolutionsbewegte Frankreich auf die Ermordung Marats reagierte – bis eine ab 1797 im Zuge einer ideologischen Neuorientierung wachsende Corday-Verherrlichung Marat zur Verkörperung des kollektiven Wahnsinns eines ›falschen‹ (kranken) Revolutionsbewusstseins machte. Die Entleiblichung der Mörderin Corday zur ›reinen‹ Jungfrau annonciert in diesem Zusammenhang den Sieg der bürgerlichen Vernunft über die Körperlichkeit der plebejischen Revolution, die der von Krankheit entstellte Leib Marats in dämonischer Weise repräsentiert.

Eigentlich passiert nur wenig in diesem Spiel des Autors und Regisseurs de Sade, der nach einem kurzen Zwischenspiel in Freiheit (in dem er sich den Jakobinern anschloss) mittlerweile durch die napoleonische Justiz wieder interniert und mit seinen Ideen aus der politisch beruhigten Restaurationsgesellschaft ausgesondert worden ist. Marat sitzt am Tag seiner

---

Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. In: ders: Dramen I. Frankfurt a.M. 1968, S. 155-255, hier S. 166; noch einmal S. 188 und S. 224.

<sup>17</sup> Vgl. dazu die *Proclamation publique de la Constitution de l'an VIII* vom 15. Dezember 1799.

Ermordung in seiner Wohnung in einer Wanne und arbeitet an einer Rede, die er am folgenden Tag zum Gedenken an den Sturm auf die Bastille halten will; er diskutiert mit dem Enragé Roux und zumal dem Marquise de Sade über den Fortgang der Revolution. Parallel dazu wird die Geschichte der Attentäterin Charlotte Corday eingeführt, die Marat nach langen Gesprächen mit dem girondistischen Abgeordneten Dupperet ermorden wird. All das erfolgt auf der Binnenebene des Spiels nach den Vorgaben des Künstlers und Spielmakers de Sade, dessen – allerdings immer wieder aus den Fugen geratende – Inszenierung eigentlich ein Kampf ›Ich‹ gegen ›Ich‹ ist, hier durch die Masken der Spielfiguren ›Marat‹ und ›Sade‹ hindurch: ›Sade gegen Sade‹ oder ›ego‹ gegen ›alter‹. Unversöhnlich stoßen in diesem Kampf philosophische und politische Grundprinzipien aufeinander: Zum einen ist dies der melancholische Eskapismus individueller Selbstentfaltung (Weiss selbst spricht von einem »bis zum Äußersten geführten Individualismus«<sup>18</sup>), vertreten durch den Künstler de Sade, der die Unterdrückung der Sexualität als Spiegelbild politischer Unterdrückung konzeptualisiert, der von einer aufrührerischen Kunst träumt, die die »Gefängnisse des Innern«<sup>19</sup> aufsprengt, und in dieser Fluchtlinie seine eigene Geschichte zwischen individueller Revolte und politischer Aktion, seine Zeit in der Bastille, sein Engagement in der Revolution und seinen Ekel vor der blutig sich nun in die Leiber einschreibenden Gewalt in der Geschichte Marats verspiegelt. Zum anderen ist dies ein politischer Utopismus, der vom einzelnen Menschen absieht und die Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit im Blut zu ersticken droht. Konfliktmodellierung und Stückanlage erlauben dabei keine generalisierende Wertung dieser Positionen, die als solche eine dialektische Einheit polarer (Trieb-)Kräfte der Geschichte bilden, was Weiss' spätere Stellungnahmen mit der Parteinahme für Marat als Vorläufer marxistischer bzw. sozialistischer Positionen<sup>20</sup> eher verunklart als verdeutlicht haben.

Im Mittelpunkt des Spiels der Auseinandersetzung zwischen Marat und

---

<sup>18</sup> Peter Weiss: Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes (1963). In: ders.: Dramen I [wie Anm. 16], S. 266-270, hier S. 267.

<sup>19</sup> Vgl. Weiss: Marat/Sade [wie Anm. 16], S. 245.

<sup>20</sup> Siehe Weiss: Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund [wie Anm. 18], S. 269f.

de Sade steht das für die Legitimation revolutionären Handelns grundbestimmende Verhältnis von Erwartung/Utopie und Ergebnis/Mittel, zugleich damit die Frage einer politischen Ethik und der Integrität der politisch Handelnden. Der historische Marquis de Sade hatte in seinen (tostlosen) Kopulationschoreographien, in denen das Arrangement der Leiber alles zählt, den Exzess buchstäblich bis dorthin durchbuchstabiert, wo es wehtut – weniger weil er auf der Folie *der* und in Opposition *zur* romantischen Liebe die »Autonomisierung des Sexuellen«<sup>21</sup> vorangetrieben hat, als vielmehr weil er in seinen Schriften die Aufklärung konsequent zu Ende gedacht hatte: indem er nämlich für sich in der Natur das »Elementargesetz des Egoismus«<sup>22</sup> aufdeckte. Das hatte über die skandalisierende Ebene des erotischen Exzesses hinaus durchaus einen politischen Subtext, insoweit de Sades Erzählungen und Romane unterhalb der spektakulär pornographischen Ebene zentrale Vorstellungen des Jahrhunderts von »Natur, Glück, Freiheit und Gleichheit«<sup>23</sup> als Konterbande mit sich führten (was als solches für einen Großteil der pornographischen Literatur des 18. Jahrhunderts gilt, die, wie Lynn Hunt gezeigt hat, als literarische und visuelle Praxis verstärkt zumal gegen Ende des Jahrhunderts in Frankreich nicht allein politisch bezogen agierte, sondern auch Teil der politischen Meinungsbildung gewesen war<sup>24</sup>).

Die Spielfigur Sade (ego) bezieht in der Auseinandersetzung mit seinem »alter« Marat (der als solches immer eine Figur zu den Bedingungen seines Spielmeisters ist) in einer »Welt von Leibern«<sup>25</sup> eine Position der (leeren) Mitte jenseits vorgängiger Identitätswürfe: »Ich weiß nicht / bin ich der

---

<sup>21</sup> Sven Lewandowski: Die Pornographie der Gesellschaft. Beobachtungen eines popukulturellen Phänomens. Bielefeld 2012, S. 161.

<sup>22</sup> Brittnacher: Die Algebra der Lust [wie Anm. 13], S. 26.

<sup>23</sup> Robert Darnton: Denkende Wollust oder Die sexuelle Aufklärung der Aufklärung. In: Denkende Wollust. Hg. von R.D. Frankfurt a.M. 1996, S. 5-44, hier S. 17.

<sup>24</sup> Lynn Hunt: Pornographie und die Französische Revolution. In: Die Erfindung der Pornographie [wie Anm. 15], S. 243-283, hier S. 243f. Zur Entwicklung in der zweiten Hälfte der 1790er-Jahre ebd., S. 247.

<sup>25</sup> Weiss: Marat/Sade [wie Anm. 16], S. 244.

Henker oder der Gemarterte«<sup>26</sup>. Weiss' de Sade-Figur ist auf ihre Weise ein scharfsinniger Kritiker der Trennung von Politik und Individuum, der gegen die kalte (rationale) Logik der politischen Notwendigkeit künstlerisch einen vom Körper her bestimmten Einspruch formuliert: »CHOR *im Kanon* Denn was wäre schon diese Revolution / ohne eine allgemeine Kopulation«<sup>27</sup>.

De Sades Vorstellung von der Welt als Ort der Kälte (er spricht von der Natur als sphinxhaftem »Gesicht aus Eis / Daß nichts sie erschüttern kann«<sup>28</sup>) markiert in Weiss' Drama den tiefen Riss im System der politischen Verheißungen und der Praxis einer (revolutionären) Politik, die die Glücksansprüche des Einzelnen zugunsten eines zukünftigen kollektiven Menschheitsglücks beschneidet und die Menschheit mit den Menschen (die geopfert werden) zu erlösen trachtet. Anders als der Künstler de Sade, den der Widerspruch zwischen Idee/Gedanke und Tat/Politik regelrecht zerreißt (»Um zu bestimmen was falsch ist und was recht ist / müssen wir uns kennen / Ich / kenne mich nicht«<sup>29</sup>), ist der »Politiker« Marat ganz bei sich (»*Ich bin die Revolution*«<sup>30</sup>). Beschließt Sade angesichts der Kreisläufigkeit einer den Einzelnen immer wieder aufs Neue zermalmenden Geschichte im Rückbezug aufs Eigene (»Ich pfeife auf diese Bewegungen von Massen / die im Kreis laufen [...] Ich glaube nur an mich selbst«<sup>31</sup>) das Außen gleichsam im Innen ein, stülpt Marat umgekehrt sein Inneres nach Außen, wenn er sich mit der Revolution identifiziert: »Das Geschrei ist drinnen in mir / *Simonne / Ich bin die Revolution*«<sup>32</sup>.

Marat stellt dem sich hier aussprechenden Individualismus als solchem, aber auch der Idee künstlerischer Intervention eine Politik der Tat entgegen (»Mit der Schreibfeder kannst du keine Ordnungen umwerfen«<sup>33</sup>) und insistiert auf

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 184.

<sup>27</sup> Ebd., S. 244.

<sup>28</sup> Ebd., S. 177.

<sup>29</sup> Ebd., S. 184.

<sup>30</sup> Ebd., S. 171 (Hervorhebung N.O.E.).

<sup>31</sup> Ebd., S. 194f.

<sup>32</sup> Ebd., S. 171.

<sup>33</sup> Ebd., S. 187.

der temporären Notwendigkeit der Gewalt als Gegen-Gewalt (»Wir morden nicht / wir töten aus Notwehr / wir kämpfen / um unser Leben«<sup>34</sup>) und zugleich damit als Voraussetzung für die Einlösung der utopischen Versprechen der Revolution.

Was ist eine Wanne voll Blut  
 gegen das Blut das noch fließen wird  
 Einmal dachten wir daß ein paar hundert Tote genügen  
 dann sahen wir daß tausende noch zu wenig waren  
 und heute sind sie nicht mehr zu zählen.<sup>35</sup>

Die Widersprüche werden in dieser Engführung philosophischer und politischer Prinzipien nicht nach der einen oder anderen Seite hin aufgelöst, bleiben vielmehr über den Stückschluss hinaus unentschieden. Im Epilog erteilt der Stücktext so Marat noch einmal das Wort für einen Abgang in der Gewissheit, dass nach ihm andere kommen und die Arbeit fortsetzen werden<sup>36</sup>, während de Sade weiterhin seine Ungewißheit zum Ausdruck bringen darf:

Es war unsre Absicht in den Dialogen  
 Antithesen auszuprobieren  
 und diese immer wieder gegeneinander zu stellen  
 um die ständigen Zweifel zu erhellen  
 Jedoch finde ich wie ichs auch dreh und wende  
 in unserm Drama zu keinem Ende  
 Ich war selbst ein Fürsprecher der Gewalt  
 doch im Gespräch mit Marat sah ich bald  
 daß meine Gewalt eine andre war als seine  
 und daß ich seinen Weg verneine  
 Einerseits der Drang mit Beilen und Messern  
 die Welt zu verändern und zu verbessern  
 andererseits das individuelle System  
 kraft seiner eigenen Gedanken unterzugehen  
 So sehn Sie mich in der gegenwärtigen Lage  
 immer noch vor einer offenen Frage.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 231.

<sup>35</sup> Ebd., S. 170.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 251f.: »Als Leiche bin ich wenig wert / doch es bleibt bestehn was ich gelehrt / so daß andre die nach mir kommen / weiterführen was ich begonnen«.

<sup>37</sup> Ebd., S. 253.

Das Stück selbst endet im Tumult und mit dem triumphierenden Lachen de Sades angesichts des von den Schergen des Anstaltsleiters Coulmier vergeblich niedergeknüppelten Aufruhrs. Einerseits findet das »Unterbewusste als Ferment des Politischen«<sup>38</sup> in dieser tumultuarischen Schlussequenz einen Ausdruck im Aufstand der Leiber, was dem Traum von einer Fortsetzung der revolutionären Bewegung von anderer, nun körperlich-ekstatischer, Seite her recht zu geben scheint. All das bleibt andererseits aber Inszenierung. »Sade weiß und sieht, dass er Unrecht hat, er hat aber seine eigene Widerlegung und Marats vorbehaltlichen Erfolg selbst inszeniert: deshalb kann er am Ende triumphierend lachen«<sup>39</sup>. Unbeantwortet bleibt mit diesem Schluss die hinter der Konstellation »Sade – Marat« stehende Frage, nach den Grenzen der rationalen (materialistischen) Geschichtsauffassung und Revolutionskonzeption.

#### Artaud – Brecht – Weiss

Nicht nur zieht Weiss mit seinem Spieltext alle Register dramatischer Gestaltung; nicht nur verbindet er verschiedene sono-ästhetische (Stimme/Sprechen, Geräusch, Klang, Musik) und sprachliche (Reim, Prosa) Zeichensysteme, singuläres und chorisches Sprechen; nicht nur greift er auf Formen des Stegreifspiels, der Pantomime, des Clownsspiels und des Grand Guignol zurück, verwendet Tableaus usw.; er zitiert damit vor allem auch die Dispositive des Theaterspiels als Rahmen des Wahrnehmbaren, ordnet innerhalb dieses Rahmens aber die Wahrnehmungen neu. Der gestische Charakter der Stückanlage, mit der sich das Theater *als Theater* zeigt, rahmt so das Spiel, stellt ästhetische Grenzen aus und macht Differenz erfahrbar mit der Zielsetzung, neues (anderes) Sehen zu stimulieren. Er macht in Verbindung mit der überbordenden Fülle des sinnlichen Angebots das *Spiel* zum *Schauspiel* (Fest).

Weiss öffnet den Bild- und Wahrnehmungsraum durch Vielfalt und

---

<sup>38</sup> Jens-Fietje Dwars: Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss. Eine Biographie. Berlin 2007, S. 145.

<sup>39</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 8], S. 88.

organisiert von hier aus den theatralen Prozess der Informationsübertragung neu. Freilich tut er dies weniger dadurch, dass er originäre performative Strategien hervorbringt – hier hatten bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts u.a. Eisenstein mit der »Montage der Attraktionen« als Formungs- und Aktivierungselement und Piscator mit dem Arrangement medial heterogenen Materials wichtige Vorarbeiten geleistet, an die Weiss anknüpfen konnte –, als vielmehr dadurch, dass er Anregungen der avanciertesten Theatertheorien seiner Zeit aufnimmt und zu einem integralen Hybrid amalgamiert. Im Hintergrund dieser komplexen Schichtungsarchitektur steht dabei die Krise, in welche das repräsentative Theater mit dem Anspruch, etwas über die Gegenwart zu erzählen, geraten war. Das schlägt die Brücke zu Brecht und Artaud, die bei allen Unterschieden im Einzelnen die Idee teilten, dass das Theater seine Bedeutung findet erst als Ort, »an dem Wirklichkeit anders vorkommt«<sup>40</sup>, was allererst einmal das zu erreichen zur Voraussetzung hat, was Benjamin die »Verschüttung der Orchestra« genannt hat: Den Abgrund zu überwinden, »der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet«<sup>41</sup>.

Zwar generieren Artauds dionysisches Entgrenzungstheater und Brechts rationales Aufklärungstheater Theatralität auf jeweils unterschiedliche Weise und mit durchaus unterschiedlicher Zielsetzung. Allerdings gibt es bei näherem Hinsehen Berührungspunkte zwischen beiden Reformlinien des Theaters, auf die Weiss zurückgreifen konnte: die Aufmerksamkeit für die prozessuale Dimension der Theateraufführung mit ihren aus den Präsenzeffekten von Spielenden (Schauspielern) und Zuschauenden/Zuhörenden (Publikum) sich einstellenden Kommunikationen, das Interesse an den körperlichen und gestischen Anteilen der Aufführung, die Ablehnung des psychologischen Theaters und der Konventionen mimetischer Abbildung. Die

---

<sup>40</sup> Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier [2002], in: René Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke – Texte – Interviews. Hg. von Corinna Brocher und Aenne Quiñones. Reinbek 2009, S. 313-318, hier S. 317.

<sup>41</sup> Walter Benjamin: Was ist das epische Theater <1>. In: ders. Gesammelte Schriften. Bd. II,2. Frankfurt a.M. 1980, S. 519-532, hier S. 519.

auf den ersten Blick konträren Positionen und Konzeptionen Brechts und Artauds kommen zusammen so auch, wie Rainer Nägele herausgearbeitet hat, in der »radikale[n] Opposition gegen eine Tradition des bürgerlichen psychologischen Dramas«: »Spiritualität gegen Psychologie, Zeremonie und Ritual gegen individuellen Ausdruck: Ausdruck der Konvention statt konventioneller Ausdruck der individuellen Persönlichkeit«<sup>42</sup>.

Das Theaterkonzept Artauds, der (dies nur als Randnotiz) in Abel Gance's Stummfilm-Klassiker *Napoléon* (1927) selbst den Revolutionär Jean Paul Marat verkörpert hatte, ist der Versuch einer Revitalisierung des europäischen Theaters von der Seite der Inszenierung her. Artaud projektierte ein totales Theater unter Einbeziehung von Tanz, Musik, Licht, Farben, Masken und Schrei, ein Theater, das den Zuschauer unter Schock setzen, ihn mit seinen Träumen konfrontieren, ihn entsetzen und heilen zugleich wollte. Artauds Theater ist »théâtre sacré«<sup>43</sup>, dionysisches Fest, das den Zuschauer in einen Wirbel hineinzureißen sich anschickte und in dem *phóné* und *logós* nur noch bedingt zusammengehen. Artaud forderte so Stimme/Sprechen von der Mitteilung (Explikation von Zeichen) zu trennen und das »Lautsprechen« in eine Klangskulptur zu verwandeln. Entsprechend hat er die unterschiedlichen Formen der Lautgebung (Stimme und Schrei) den anderen Elementen der Aufführung gleichwertig an die Seite gestellt: als Mittel der Einwirkung auf die Emotionen und das Unbewusste des Publikums von der Seite der Bühne her<sup>44</sup>. Dem »körperlich-konkreten Ort« der Bühne sollte eine konkrete »Sprache aus Klängen, aus Schreien, aus Lichtern und onomatopoetischen Lauten«<sup>45</sup> entsprechen, die sich den (ihren) Raum selbst schafft, also nicht im Dienst einer Repräsentation von Wirklichkeit steht, sondern der Produktion von Affekten dient. »Affektathletik« (*athlétisme affectif*) ist der Begriff, den Artaud dafür verwendet.

---

<sup>42</sup> Rainer Nägele: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt a.M./Basel 2014, S. 23.

<sup>43</sup> Antonin Artaud: »Théâtre sacré«. Œuvres complètes. Tome 4: Le théâtre et son double. Paris 1964.

<sup>44</sup> Vgl. Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 39f. (»Die Inszenierung und die Metaphysik«).

<sup>45</sup> Ebd., S. 96 (»Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«).

Die Konzentration auf das prozessuale Format der Theateraufführung zielt in Artauds Verständnis auf die Herstellung einer die Grenzen der Empirizität (des Wissens, des Subjekts) überschreitenden Produktion von Intensitäten, Bewusstseinsweiterungen und metaphysischen Grenzerfahrungen. Hier im Rahmen dieser dionysischen Entgrenzung findet der häufig missverstandene Begriff der Grausamkeit seine Bestimmung, der Artauds Theater den Namen gegeben hat: Theater der Grausamkeit (*Théâtre de la cruauté*). »Grausamkeit« (cruauté) meint nicht etwa die Darstellung des Leiden-Machens (Folter, Tortur, Qual), sondern zielt auf das Tragische als Erfahrungsmodus der Wirklichkeit. Artaud selbst spricht von einer [schicksal]haften, »sehr viel schrecklichere[n] und notwendiger[n] Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können«<sup>46</sup>. Wir seien »nicht frei«, und das Theater sei dazu da, »uns zunächst einmal dies beizubringen«<sup>47</sup>, heißt es entsprechend in der Schrift »Schluss mit den Meisterwerken«. An den Freund Jacques Prevel schreibt er am 14.11.1932: »Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebengier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre«<sup>48</sup>. Diese Vorstellung leitet die Idee eines Theaters der Präsenz, der Zermalmung<sup>49</sup> und – kathartischen – Heilung. Als »der Zustand, / der Ort, / die Stelle, wo die menschliche Anatomie begriffen / und durch diese das Leben geheilt und regiert werden kann«<sup>50</sup>, ist Artauds Theater »Purgatorium«<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 85 (»Schluß mit den Meisterwerken«) sowie S. 109-112 (»Briefe über Grausamkeit«).

<sup>47</sup> Ebd., S. 85 (»Schluß mit den Meisterwerken«).

<sup>48</sup> Ebd., S. 110 (»Briefe über Grausamkeit«).

<sup>49</sup> Ebd., S. 88 (»Schluß mit den Meisterwerken«).

<sup>50</sup> Antonin Artaud: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater. Aus dem Französischen von Elena Kapralik. München 1980, S. 77.

<sup>51</sup> Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 468.

und »Exorzismus«<sup>52</sup> in einem: »ein mächtiger Anruf von Kräften, die den Geist durch das Exempel wieder an den Ursprung seiner eigenen Konflikte«<sup>53</sup> führen sollte mit dem Ziel der Bewältigung.

Theater also nicht als Repräsentation, sondern als »etwas, das geschieht«<sup>54</sup>, instantan, unmittelbar und dem Augenblick geschuldet. Diesen Charakter von Artauds Theater hat Nägele in einer Auseinandersetzung mit Artauds Theaterkonzeption mit dem Bild des Risses beschrieben: »Die Bilder, die Figuren, die der Schauspieler darstellt, die der Dichter erfindet, sind nicht Nachahmung einer vorgegebenen Realität, sondern brechen diese auf. Sie sind ein Riss durch die Zeit, die Zeit ist aus den Fugen, wo sie erscheinen, denn sie erscheinen im Riss der Zeit«<sup>55</sup>. Was die Zeit aus den Fugen bringe, so Nägele, seien Bilder: »Zeitraum wird Bildraum [...]. Bild ist nicht Abbild, sondern ein vorher nie Gesehenes, das Unvorhergesehene schlechthin, *l'imprévu*. Als solches ist es Schock, Gefahr, Ungefügt«<sup>56</sup>.

Artauds Theater ist darin in gewisser Weise »übergreifig«, insoweit es keine Scheidung mehr zulässt zwischen ›Theater‹ und ›Kunst‹ und den Zuschauer in den ›heiligen‹ Zeit-Raum des Spiels hineinzieht: »Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. [...] Zwischen Zuschauer und Schauspieler, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen«<sup>57</sup>. In dieser Übergriffigkeit berührt Artauds Theater sich mit dem von ganz anderen Voraussetzungen

---

<sup>52</sup> Peter Bürger: »Schabreste der Seele« oder geschlossenes Kunstwerk. Avantgarde und Moderne im Briefwechsel zwischen Antonin Artaud und Jacques Rivière. In: Neue Rundschau 97 (1986), H. 2/3, S. 208-228, hier S. 224.

<sup>53</sup> Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 32 (»Das Theater und die Pest«).

<sup>54</sup> Bernhard Waldenfels: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin 2010, S. 189.

<sup>55</sup> Nägele: Der andere Schauplatz [wie Anm. 42], S. 121.

<sup>56</sup> Ebd., S. 122.

<sup>57</sup> Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 102f. (»Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«).

herkommenden Theater Brechts mit seiner Vorstellung des gestischen Auspielens von Handlung. Die Voraussetzung dafür waren wiederum inszenierte Unterbrechungen im Handlungsfluss und die Akzentuierung des körperlichen Ausdrucks (gegenüber dem Wort).

Brecht hatte das Zeigen des Zeigens als eine Voraussetzung dafür reklamiert, um Theater *als Theater* (Illusion) sichtbar in Erscheinung und damit als Kunst ins Bewusstsein des Zuschauers treten zu lassen: »Zeigt, daß ihr zeigt!«<sup>58</sup> Das ist das Gegenteil erst einmal des dionysischen »Festes«<sup>59</sup>, zielt vielmehr ab auf Prozesse kollektiver Selbstverständigung in der Einheit von Lehren und Lernen. Brechts gestische Perspektive unterscheidet sich damit von der individualistischen Gestik<sup>60</sup>; sie stellt aber auch einen Kontrast dar zum Gestischen in Artauds Theater, darauf hat Nicolas Pethes hingewiesen<sup>61</sup>: Das Gestische in Artauds Theater ruft körperliche Affekte hervor; es *produziert* diese, repräsentiert sie also nicht bloß. Damit bilden die Gesten des Artaudschen Theaters keinen Code aus, stehen allein für sich. Das meint Artauds Forderung nach »echter[r] Wirkung, doch ohne praktische Konsequenzen«<sup>62</sup>.

Brechts *episches* Theater wiederum ist der Versuch, die »Wirklichkeit nicht durch Annäherung (Realismus, Spiel) zu erreichen, sondern durch eine Vergrößerung der Distanz: durch eine »Durchkältung« der Spiel-Dramaturgie<sup>63</sup>. Hans-Thies Lehmann hat in einer »Dramaturgie des Sprungs,

<sup>58</sup> Bertolt Brecht, »Das Zeigen muss gezeigt werden«. In: ders.: Gesammelte Werke 9: Gedichte 2. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, S. 778-780, hier S. 778.

<sup>59</sup> Franz Norbert Mennemeier: Zeichensprache, Körpersprache. Bertolt Brecht und Antonin Artaud: ein Vergleich. In: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters. Hg. von Günter Holtus. Tübingen 1987, S. 359-378, hier S. 376.

<sup>60</sup> Eduard Ditschek: Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. Tübingen 1989, S. 149f.

<sup>61</sup> Nicolas Pethes: Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin, Deleuze). In: Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild. Hg. von Margreth Egidi, Oliver Schneider, Matthias Schöning, Irene Schütze und Caroline Torra-Mattenkloft. Tübingen 2000, S. 299-314, hier S. 306f.

<sup>62</sup> Artaud: Das Theater und sein Double [wie Anm. 6], S. 124 (»Briefe über die Sprache«).

<sup>63</sup> Brecht selbst spricht in seinem 1936 entstandenen Essay *Verfremdungseffekte in der*

der verkürzten Szene, der löchrigen und von Auslassungen skandierten Fabel« die Grundidee dieses durchkälteten Theater gesehen. Die eigentliche Lehre des epischen Theaters sei »in den Lücken zu lesen«, der Text lebe »von Diskontinuität und Widerspruch bis zur Absurdität. Nicht: »eine Szene für die andere, sondern »jede Szene für sich«<sup>64</sup>. Grundlegend dafür sind Techniken des Fremdstellens der Erfahrung und eben der Gestus des Zeigens. Beides sollte die Wahrnehmung entautomatisieren und die Verhältnisse von der Seite ihrer Veränderbarkeit her vorführen.

In der Fluchtlinie solcher Überlegungen arbeitet Brecht an der »Historisierung« der Verhältnisse und lenkt durch sogenannte V-Effekte die Aufmerksamkeit vom *Was* der Darstellung auf das *Wie*. Das Bekannte sollte fremd gemacht werden, um es so neu in den Blick treten zu lassen. Die adäquate Form dafür fand Brecht in Durchbrechungen der Bühnenillusion, in Spielabbrüchen und Störungen, die es dem Zuschauer ermöglichen sollten, der Inszenierung mit eigenen Erfahrungen dazwischenzukommen; mit ihrer Hilfe beabsichtigte er, den Zuschauer wegzuführen von der Repräsentation der fiktiven Vorgänge, um ihn so aus dem passiven und unproduktiven Zustand des Kunstkonsumenten zu lösen.

#### Artaud ± Brecht = Weiss

Peter Weiss schreibt seine dramatische Selbstverständigung *Marat/Sade* im Kreuzungspunkt dieser beiden Theaterkonzeptionen, wenn er sein Theaterstück als eine »sich repräsentierende Repräsentation«<sup>65</sup> ausstellt, zugleich aber auch durch Überschwemmungen die rationale Wahrnehmung unterläuft. *Marat/Sade* ist dionysischer Wirbel, der Lehr- und Lerntheater sein

---

*chinesischen Schauspielkunst* von einer »Durchkältung« des Rollenspiels im chinesischen Theater, dies als Vorbild für die geforderte epische Distanz von Schauspieler und Rolle. (Bertolt Brecht: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Bd. 22,1: Schriften 2, Berlin, Weimar 1993, S. 200-210, hier S. 203).

<sup>64</sup> Hans-Thies Lehmann: Ästhetik des Textes – Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers »Lohndrucker« in Ostberlin. In: ders.: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel. 2. erw. Aufl. Berlin 2012, S. 324-337, hier S. 328.

<sup>65</sup> Mennemeier: Zeichensprache, Körpersprache [wie Anm. 59], S. 376.

will, und es ist Lehr- und Lerntheater, dem immer wieder die Raserei, der Taumel, dazwischenkommt – und am Ende wird de Sade, der ja nichts anderes tut, als mit seiner Inszenierung der Raserei Anlass zu geben und damit im Grunde die Probe aufs Exempel eines Theaters der Anarchie liefert, nicht widerlegt. Wie beim Palimpsest liegen die Konzepte Artauds und Brechts in *Marat/Sade* übereinander: Stets schlägt der eine Text im anderen durch. Auf der Spielebene jedenfalls inszeniert Sade immer wieder tumultuarische Züge annehmende Situationen (zumindest kalkuliert er sie ein oder lässt sie zu): Zustände anderer Ordnung also, der Verrückung und der Überschreitung, die der Anstaltsleiter immer wieder mahnend einzuhegen versucht (was Sade aber ignoriert). Interimistisch wird mit ihnen der nach außen aufrecht erhaltene Modus der ›Normalität‹ überschritten durch Intensitätssteigerungen, denen zuletzt nur der Spielabbruch (›Vorhang«<sup>66</sup>) ein Ende setzt.

Heiner Müller hat in seinem Aufsatz *Fatzer ± Keuner* über Brechts *Fatzer*-Fragment geschrieben, *Fatzer* sei eine »Materialschlacht Brecht gegen Brecht (= Nietzsche gegen Marx, Marx gegen Nietzsche)«<sup>67</sup> gewesen. Brecht habe sie überlebt, indem er sich regelrecht aus ihr herausgeschossen habe »mit dem schweren Geschütz des Marxismus/Leninismus«<sup>68</sup>. Sieht man sich Peter Weiss' Äußerungen zu *Marat/Sade* an, ist man versucht, dies auch zumindest für seine Selbstinterpretationen gelten zu lassen, weniger aber für das Stück, mit dem Weiss sich noch entschieden die Freiheit des Experiments genommen hat.

Müllers Aufsatz mündet in einer Formel, die man durchaus auch auf Peter Weiss übertragen kann: »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat«<sup>69</sup>. Weiss »gebraucht« Brecht auf diese Weise, indem er ihn mit und gegen Artaud liest, und er »gebraucht« Artaud, dessen zumindest frühe Essays und Manifeste er nachweislich ja gekannt hat<sup>70</sup>, indem er ihn auf die

<sup>66</sup> Weiss: *Marat/Sade* [wie Anm. 16], S. 255.

<sup>67</sup> Müller: *Fatzer ± Keuner* [wie Anm. 1], S. 230.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd., S. 231.

<sup>70</sup> Dwars: *Und dennoch Hoffnung* [wie Anm. 38], S. 147.

Folie von Brechts epischem Theater legt. Im Ergebnis gewinnt sein Stück damit die Konturen einer Theaterkunst, die nichts weniger als politisch ist, indem sie an einer Neuverteilung des Wahrnehmbaren im Sinne Rancières arbeitet.

In Rancières Verständnis folgt das Politische einer Logik des Dissenses: als Praxis der Unterbrechung, »welche die Machtbeziehungen in der Offensichtlichkeit des sinnlich Gegebenen selbst vorwegnahm«<sup>71</sup>. Politik und Kunst sind für Rancière dabei nicht etwa »zwei dauernde und getrennte Wirklichkeiten«, »bei denen es darum geht, sich zu fragen, ob sie in Beziehung gesetzt werden *müssen*«, sondern zwei interdependente Aufteilungsformen des Sinnlichen, genauer gesagt: zwei »Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen«<sup>72</sup>. Kunst und Politik treten gleichermaßen als Dissens und Unterbrechung in Erscheinung, und sie haben gemein, dass sie das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Schein neu ordnen. Von der Kunst sagt Rancière, sie stelle damit »Formen der Neugestaltung von Erfahrung her – jenes Terrain, auf dem Formen der politischen Subjektwerdung entstehen können, die selbst wiederum die gemeinsame Erfahrung neu gestalten und neue künstlerische Dissense hervorrufen«<sup>73</sup>.

In dieser Fluchtlinie entfaltet *Marat/Sade* im Schnittpunkt der Theaterlinien Artauds und Brechts – und hier ist Müllers Bemerkung zum Verhältnis von Erfolg und Wirkung vielleicht doch nicht ganz zutreffend – bis heute eine anhaltende Wirksamkeit.

---

<sup>71</sup> Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2009, S. 73.

<sup>72</sup> Ebd., S. 78.

<sup>73</sup> Jacques Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hg. von Maria Muhle. Berlin 2006, S. 75-100, hier S. 89f.