

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

**Bakalářská práce**

Olomouc 2012

Veronika Břízová

KATEDRA GERMANISTIKY  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PETER WEISS: „MARAT/SADE“

Interpretation des Dramas

**Bakalářská práce**

**Autor:** Veronika Břízová

**Vedoucí práce:** Prof. PhDr. Ingeborg Fialová-Fürst, Dr.

Olomouc 2012

## **Prohlášení**

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci/diplomovou práci na téma: Peter Weiss: „Marat/Sade“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 10. 5. 2012

Podpis .....

Břizová Veronika

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen, als die im Literaturverzeichnis angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Insbesondere versichere ich, dass ich alle sinngemäßen Übernahmen aus anderen Werken als solche kenntlich gemacht habe.

Olomouc, den 10. 5. 2012

Unterschrift: .....

Břizová Veronika

## **Anotace**

Příjmení a jméno autora: Břízová Veronika  
Institute: Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky  
Název práce: Peter Weiss: „Marat/Sade“  
Die Interpretation des Dramas.  
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ingeborg Fialová-Fürst, Dr.  
Počet znaků: 70 412  
Počet příloh: 0  
Počet titulů použité literatury: 10

### Klíčová slova:

Peter Weiss – Marat/Sade – Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade – interpretace díla – Markýz de Sade – Jean Paul Marat – Charlotte Corday – epické divadlo od Bertolta Brechta – Velká francouzská revoluce

Cílem této bakalářské práce je interpretace díla „*Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade*“ od Petera Weisse. Dnes je toto drama krátce nazýváno „*Marat/Sade*“.

Ve své práci chci poskytnout komplexní pohled na drama k jeho správnému pochopení. Jsem si vědoma skutečnosti, že je velice obtížné objevit ještě něco nového při zpracování tohoto díla. Existuje velké množství publikací, které se zabývají výkladem divadelní hry „*Marat/Sade*“ od Petera Weisse. Vzhledem k rozsahu tématu a množství publikací k němu již zveřejněných, věřím, že prezentuji dobrou a užitečnou práci.

## Annotation

Author's name: Břízová Veronika  
School: Palacký University Olomouc  
Philosophical Faculty  
Department of German Studies  
Title: Peter Weiss: „Marat/Sade“  
The interpretation of the drama.  
Consultant: Prof. PhDr. Ingeborg Fialová-Fürst, Dr.  
Number of signs: 70 412  
Number of attachments: 0  
Number of used books: 10

### Keywords:

Peter Weiss – Marat/Sade – The Persecution and Assassination of Jean Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade – interpretation of drama – Marquis de Sade – Jean Paul Marat – Charlotte Corday – epic theatre by Bertolt Brecht – French Revolution

Main purpose of this thesis is analyzing of drama „*The Persecution and Assassination of Jean Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*“ by Peter Weiss. This drama is called „*Marat/Sade*“.

The aim of this work is to provide a complex view on drama in order to proper understanding of that. However, it is very complicated to discover anything new in this drama, since numbers of publication worked on interpretation of the play „*Marat/Sade*“ was done. In order not to copying the idea from a public source, my work is focused on summary of already published works. Analyze of important historical and theoretical fact was carried out, to better understanding of the performance. Despite the fact of the large topic, and numerous of publications, I believe that I am presenting a good and useful work.

# Inhaltsverzeichnis

<b>EINFÜHRUNG.....</b>	<b>1</b>
<b>1. PETER WEISS.....</b>	<b>2</b>
<b>2. GESCHICHTLICHER HINTERGRUND.....</b>	<b>5</b>
<b>2.1. Französische Revolution.....</b>	<b>5</b>
2.1.1. Die Finanznöte und die Krise der Gesellschaftsordnung.....	5
2.1.2. Die Uneinigkeit des Dritten Standes.....	6
<b>2.2. Die Hauptfiguren des Werkes und ihre Rolle in der Französischen Revolution.....</b>	<b>9</b>
2.2.1. Marquis de Sade .....	9
2.2.2. Jean Paul Marat .....	10
2.2.3. Charlotte Corday.....	11
2.2.4. Charenton.....	12
2.2.5. Coulmier .....	13
2.2.6. Duperret .....	14
2.2.7. Roux.....	14
<b>3. INTERPRETATION DES DRAMAS .....</b>	<b>15</b>
<b>3.1. Handlung des Dramas.....</b>	<b>15</b>
<b>3.2. Über verschiedenen Fassungen des Dramas.....</b>	<b>17</b>
<b>3.3. Die formale Seite des Dramas .....</b>	<b>18</b>
<b>3.4. Die Zeitebenen .....</b>	<b>19</b>
<b>3.5. Das epische Theater .....</b>	<b>20</b>
<b>3.6. Aufbau des Dramas.....</b>	<b>23</b>
<b>3.7. Die Figuren im Stück .....</b>	<b>26</b>
<b>SCHLUSSFORDERUNGEN.....</b>	<b>33</b>
<b>RESÜMEE .....</b>	<b>38</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>39</b>

## **Einführung**

Das Ziel meiner Bakkalaureatsarbeit ist das Werk von Peter Weiss „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“ zu interpretieren.

Peter Ulrich Weiss wurde 8. November 1916 in Nowawes bei Potsdam geboren. Er war deutscher Schriftsteller, Filmer, Maler und Grafiker, der nach dem zweiten Weltkrieg wirkte. Das Werk „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“ gehört zu Peter Weiss’ großen politischen Dramen und verschaffen ihm eine weltweite Geltung. Heute wird dieses Werk nur kurz bezeichnet als „*Marat/Sade*“.

In meiner Arbeit will ich die komplexe Einsicht in die Problematik des Dramas bieten, um es gut zu verstehen. Erstes Kapitel werde ich Peter Weiss, dem Autor des Werkes, widmen.

Weil Peter Weiss’ Stück „*Marat/Sade*“ auf viele theoretische und historische Kenntnisse sich bezieht, werde ich mich im zweiten Kapitel mit dem geschichtlichen Hintergrund beschäftigen, um gute Grundlage zur eigenen Interpretation zu gewinnen. Das Stück hält sich eng an historische Fakten der Französischen Revolution und gründet sich auf authentischem Material. Die Hauptfiguren des Werkes und ihre Rolle in der Französischen Revolution sind historisch belegbar. Doch ist das Werk von einem historischen Stück so weit wie nur irgend möglich entfernt ist.

Was die theoretischen Kenntnisse angeht, Peter Weiss realisiert in „*Marat/Sade*“ in großem Maße die Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht. Das Brechts epische Theater in Bezug auf das Peter Weiss’ Drama zu betrachten, wird auch untrennbarer Bestandteil dieser Arbeit.

Das Ziel meiner Arbeit wird vor allem das Drama vom Peter Weiss „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“ zu interpretieren und auf die hauptsächlich historischen sowie theoretischen Grundlagen, die man zum Verständnis des Dramas braucht, sich zu konzentrieren. Ich werde um die Zusammenfassung der wichtigsten Informationen zum Verständnis des Dramas mich bemühen.

## 1. Peter Weiss

Peter Ulrich Weiss wurde am 8. November 1916 in Nowawes bei Berlin geboren. Er war deutscher Schriftsteller, Regisseur, Maler und Grafiker, der nach dem zweiten Weltkrieg wirkte.

Wegen seiner jüdischen Abstammung musste er im Jahr 1934 Deutschland verlassen. Vor der Auswanderung starb seine Schwester Margit nach einem Verkehrsunfall. Zunächst ging Weiss mit seinen Eltern und Geschwistern nach England, dann in die Tschechoslowakei, nach Warnsdorf. Er schrieb, malte, Hesse wurde für ihn wichtig, nach einem Besuch bei diesem in Montagnola ging er nach Prag auf die Kunstakademie. 1939 folgte er den Eltern, die nach der Besetzung des Sudetenlandes nach Schweden emigriert sind. Im Exil begann der schwierige Prozess der Ablösung von den Eltern, der Versuch, sich als Maler zu behaupten, die Notwendigkeit, sich mit Brotarbeit durchzuschlagen.

Zu neuen Schreibversuchen führte erst die kulturelle Öffnung nach dem Krieg, ein erster Band schwedischer Prosagedichte „*Från ö till ö*“ („*Von Insel zu Insel*“), Reportagen über eine Reise ins zerstörte Berlin (1947) wurden für eine Stockholmer Zeitung verfasst und unter dem Titel „*De besegrade*“ in einen Prosamonolog umgeformt: „*Die Besiegten*“, ein Text, der viele spätere Motive vorwegnahm. Ein erstes Drama entstand, „*Rotundan*“ („*Der Turm*“), ein „*alptraumartiges Stück*“ über die Befreiung aus den Fesseln der eigenen Vergangenheit, als Hörspiel konzipiert, 1950 als Einakter in Stockholm uraufgeführt, 1963 auf Deutsch herausgebracht. Auch der Prosatext „*Duellen*“ („*Das Duell*“) war ein Versuch, im Medium der künstlerischen Sprache die Verslossenheit in sich selbst zu überwinden. Der Surrealismus und die Psychoanalyse halfen, die verschlossenen Bilder in Bewegung zu setzen und mit der Verwandlung in Sprache sich im Exil einen Ort zu erobern, der Identität ermöglichen könnte.

Der Avantgardefilm wurde in den fünfziger Jahren für die künstlerische Arbeit und Selbstverständigung wichtig.

Peter Weiss drehte fast ein Dutzend surrealistische und dokumentarische Filme bis zum Anfang der sechziger Jahre, Filme, deren experimentelle Bildsequenzen (wie schon die Malerei) immer wieder den menschlichen Körper und die Grundformen von Gewalt und Kampf andeuteten. Mit seinem sozialkritischen Film über ein Jugendgefängnis in Schweden, „*Im Namen des Gesetzes*“, geriet Weiss mit seiner

Dokumentation der „nackten Wirklichkeit im Gefängnis“ in Konflikt mit der staatlichen Filmzensur, eine publizistische Diskussion über die Zensur schloss sich an, Gewerkschaften und Arbeiterparteien demonstrierten gegen die staatlichen Eingriffe in die künstlerische Arbeit (Mai 1958).

Der Zensur war auch ein Kapitel in Weiss' Monographie über den „*Avantgardefilm*“ gewidmet, die 1956 erschien. Peter Weiss war mehr als vierzig Jahre alt, als 1960 zum erstenmal ein Buch von ihm in Deutschland erschien: „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*“, ein sprachexperimenteller und zugleich sensualistischer Prosatext, schon Anfang der fünfziger Jahre geschrieben, wurde in der Bundesrepublik als eine neue, avantgardistische Poetik rezipiert.

Die Radikalität der autobiographischen Prosa, „*Abschied von den Eltern*“ (1961) und „*Fluchtpunkt*“ (1962), die Unbedingtheit in der Erkundung seines Ichs und seiner Verklammerung mit der Familie, die unerbittlichen Erkenntnisse, dem zufälligen Überleben im Exil einen Sinn zu geben, trafen in der literarischen Öffentlichkeit kaum auf Verständnis.

Die großen politischen Dramen, die von 1964 bis 1971, von „*Marat/Sade*“ über „*Die Ermittlung*“, den „*Gesang vom lusitanischen Popanz*“, den „*Vietnam-Diskurs*“, „*Trotzki im Exil*“ bis „*Hölderlin*“ dem zeitgenössischen Theater eine neue gesellschaftliche Brisanz und künstlerische Ausdruckskraft eroberten, verschafften Peter Weiss eine weltweite Geltung.

Das Drama „*Marat/Sade*“ wurde nach seiner Uraufführung in Berlin am 29. April 1964 unter der Regie Konrad Swinarskis am Schillertheater zu einem der größten internationalen Theatererfolge. Bis Ende April 1964 wurde das Stück von über 30 Theatern in 22 Ländern der Welt zur Aufführung angenommen. Buchausgaben des Stückes erschienen in 14 Sprachen. Im Laufe von 10 Jahren wurde das Stück in 16 Sprachen übersetzt und auf fast 100 Bühnen in über 25 Ländern aller fünf Kontinente aufgeführt.<sup>1</sup>

Das Theaterstück „*Marat/Sade*“ überraschte das Publikum und die Leser damit, dass es sich eng an historische Fakten hält, auf authentischem Material sich gründet und doch von einem historischen Stück so weit wie nur irgend möglich entfernt ist.

---

<sup>1</sup> Surowiec, Magdalena. *Peter Weiss' Drama „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats“ als Beispiel für die Realisierung der Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht.* [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://aspektedergermanistik.blogspot.com/2011/12/peter-weiss-drama-die-verfolgung-und.html>.

Die dramatische Arbeit wurde begleitet durch eine politische und ästhetische Selbstverständigung in den theoretischen Schriften („*Rapporte*“ und „*Rapporte 2*“). Eine zentrale Bedeutung dürfte dabei den Dante-Texten und der Laokoon-Rede zukommen, in der die lebensgeschichtlich gravierend empfundene Spannung von Bild und Wort nicht nur auf dem Hintergrund der alten ästhetischen Debatte diskutiert, sondern auch die „jüngste Vergangenheit“ in die Fragen nach dem Verhältnis von Bild und Wort einbezogen wurde.

Gerade darin dürfte die ungewöhnliche Intensität der theoretischen und literarischen Arbeiten von Peter Weiss liegen, die Einsicht von Sade, dass jede Revolution scheitern werde, solange nicht die „*Gefängnisse des Innern*“ geöffnet werden, entsprang einer tiefgreifenden lebensgeschichtlichen Erfahrung, deren spannungsvolle Dynamik in den scheinbar widersprüchlichen Komponenten von poetischer Vision und historischer Recherche, Surrealismus und marxistischer Analyse, Hölderlin und Marx usw. auszumachen ist.

Die ganzen 1970er Jahre hindurch arbeitete Peter Weiss an der „*Ästhetik des Widerstands*“, einem trilogischen Romanwerk über den kommunistischen Widerstand gegen den Faschismus, über die Arbeiterbewegung und ihren widersprüchlichen, zerrissenen Verlauf von 1918 bis zum Ende von Krieg und Faschismus, ein Roman geschichtlicher Trauer- und Erinnerungsarbeit, der vor allem auch den Verbrechen des Stalinismus und ihren verheerenden Auswirkungen gilt.

Nach der Fertigstellung des Romans nahm Peter Weiss noch einmal die Bearbeitung von Kafkas „*Prozess*“ vor.

„*Der neue Prozess*“ wurde 1982 in Stockholm uraufgeführt, in einer Inszenierung, in der wie bei früheren Stücken Peter Weiss und seine Frau Gunilla Palmstierna-Weiss zusammengearbeitet haben.

Zwei Monate später, am 10. Mai 1982, starb Peter Weiss in Stockholm.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Höller, Hans. Peter Weiss 1916-1982: *Leben und Werk*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://www.peterweiss.org/der-autor/biografie.html>.

## **2. Geschichtlicher Hintergrund**

### **2.1. Französische Revolution**

Peter Weiss hat die Handlung seines Dramas in die Zeit nach der Französischen Revolution am Anfang der Regierung Napoleons Bonaparte situiert. Hauptsächlichere geschichtliche Hintergründe des Dramas sind aber die Ereignisse der Französischen Revolution:

#### **2.1.1. Die Finanznöte und die Krise der Gesellschaftsordnung**

Die Französische Revolution ist die Phase der französischen Geschichte von 1789 bis 1799. Die hauptsächlichsten Ursachen der Revolution waren die Finanznöte, weil ganz Frankreich vor dem Bankrott stand.

Das weitere Problem war die Krise der Feudalgesellschaft. Das Modell der Feudalgesellschaft wie es damals herrschte – der Adel, der Klerus und dann die anderen Hörigen, die auch die Mehrheit der Bevölkerung bildeten – entsprach nicht mehr der damaligen Situation. In der Gesellschaft entstanden neue Volksklassen, die die alte Gesellschaftsordnung sprengten, z.B. Bürger und kleine Unternehmer.

Die weitere Ursache der Revolution war auch die Krise der absoluten Monarchie. Bisher galt der König als der Vollbringer der Regierung und der Verwaltung. Die Gerechtigkeit konnte nur der Adel und die Klerus erringen, also die reichste Schicht und bezahlten die niedrigen Steuern. Dagegen galt für die Hörigen, die zu der ärmsten Schicht gehörten, anderes Steuersystem, was die höheren Steuern bedeutete. Weil die Bevölkerung mit diesem zweierlei Maßstab immer unzufriedener war, wurden seit Anfang der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts verschiedene Reformen durchgeführt, hauptsächlich viele mit Produktion verbundenen Gesetze, wie z.B. die Aufhebung der Binnenzölle, um den Binnenhandel zu unterstützen.

Der Adel protestierte gegen diese Reformen, weil er darin die Benachteiligung seiner Position sah. Aufgrund dessen war die Gerichtsreform gegen den Adel durchgeführt. Am 1. Mai 1789 hat König Ludwig XVI. die Generalstände einberufen, die aus Klerus, Adel und dem Dritten Stand bestanden. Der Dritte Stand ist die Bezeichnung für die Vertreter, die aus dem Volk gewählt wurden. Der Dritte Stand war auch hier in der Mehrheit.

Die ersten zwei Stände wollten nicht mit dem Dritten Stand über die Regierung verhandeln, so bildete der Dritte Stand am 17. Juni 1789 die Nationalversammlung, die sich am 9. Juli 1789 zur Verfassungsgebenden Nationalversammlung umbenannte. Hauptsächliches Ziel der Verfassungsgebenden Nationalversammlung war das Herausgeben einer neuen Verfassung.

Am 14. Juli 1789 wurde das Stadtgefängnis Bastille als Hauptsymbol der absolutistischen Macht vom Volk erobert und zerstört.

Dann kam die Phase der konstitutionellen Monarchie. Die Verfassungsgebende Nationalversammlung löste die Steuer-Privilegien, die Zehenten, die Gilden und hob herrschaftliche Rechte auf. Seither wurde die Rechtgleichheit aller Leute vor dem Gesetz proklamiert.

Im Jahr 1789 wurde weiter die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte herausgegeben, die rechtstaatliche Prinzipien, Religions-, Meinungs- und Pressefreiheit sowie Volkssouveränität und Gewaltenteilung enthielt

Im Jahr 1791 wurde endlich Die neue Verfassung herausgegeben, die aus dieser Erklärung aus dem Jahre 1789 hervorging.

Im Juli 1791 wurden die Vertreter der Gesetzgebenden Nationalversammlung gewählt, die die Verfassungsgebende Nationalversammlung ersetzte.

### **2.1.2. Die Uneinigkeit des Dritten Standes**

Im Dritten Stand regierte in dieser Zeit keine Einigkeit mehr und innerhalb der aus dem Volk gewählten Vertreter entwickelten sich sowohl die gemäßigte Gruppe, als auch radikalere Gruppen. Jede Gruppe sah die Revolution ganz anders und später hatten sie auch unterschiedliche Ziele. Obwohl innerhalb des Dritten Standes auch kontrarevolutionäre Vertreter waren, hatten den größeren Einfluß auf die Menschen die radikalen politischen Klubs, v. a. Girondisten und noch radikaler – die Jakobiner. Man kann sagen, dass die Girondisten zu der gemäßigten Rechten gehörten, weil ihr Hauptziel die Herausgabe der Neuen Verfassung war und mit der Konstitutionellen Monarchie zufrieden waren. Die anderen gemäßigten oder kontrarevolutionären Klubs fanden dann nicht mehr nötig, die Revolution weiterzuführen. Die damalige Situation in Paris war sehr schlecht. Die Leute litten an Hungersnot, weil alle Lebensmittel zu teuer waren, was auch die Folge der Finanzkrise war.

In der Nacht vom 9. bis 10. August 1792 kam es zum Aufstand der Girondisten mit Georges Danton an der Spitze. Das Volk griff den Königsitz an und der König

Ludwig XVI. wurde verhaftet. Im Gegensatz zu den gemäßigten Klubs, zu denen die Girondisten auch gehörten, trauten die Jakobiner dem König in der Position des Staatsoberhauptes nicht und als beste und radikale Lösung erklärten sie das Staatssystem der Republik. Dann verliefen die Wahlen zum Nationalkonvent, wohin fast jeder Mann kandidieren konnte. Am 21. September 1792 fand die erste Tagung statt und der Konvent setzte den König ab.

Jetzt stimmte schon die Mehrheit mit der Staatsordnung der Republik überein und aufgrund dessen wurde am 22. September 1792 die Republik proklamiert.

Die Wichtige Frage war: Was sollte mit dem König passieren? Jean Paul Marat (gehört zum Klub des Cordeliers, dem radikalsten Klub der Französischen Revolution, und war einer der führenden Köpfe des Klubs) war schon seit der Absetzung des Königs für seine Verurteilung wegen Vaterlandsverrat und für schnelle Hinrichtung ohne Gericht. Nach langen Streitigkeiten wurde der König am 12. Januar 1793 mit der Guillotine hingerichtet.

Die Leute waren mit der Lösung der Situation trotzdem nicht zufrieden, deshalb waren auch die Girondisten später im Konvent nicht populär. Dieser Unzufriedenheit und die Sehnsucht des Volkes nach weiteren Veränderungen nutzten die Gegner der Girondisten aus – konkret die Jakobiner mit Maximilien de Robespierre an der Spitze. Am 2. Juni 1793 wurde der Konvent umgestellt und die Vertreter der Girondisten wurden verhaftet und später auch hingerichtet.

Das schob definitiv die Jakobiner an die Spitze der Revolution. Sie richteten den Ausschuss der öffentlichen Wohlfahrt und der allgemeinen Verteidigung ein, der sich mit der Belieferung, der Verteidigung, der Auslandspolitik und der Kriegsproduktion beschäftigte.

Die Zeit zwischen den Jahren 1793 und 1794 wurde als Terror oder Jakobiner-Diktatur bezeichnet. Es wurde das Dekret über die Verdächtigen herausgegeben und es wurden Listen mit den Namen von Leuten aufgestellt, die verhaftet werden sollten. Es wurde auch das Revolutionstribunal für schnelle Prozesse eingerichtet. Fast jeder zweite von den Verdächtigen wurde hingerichtet. In diesem Zeitraum kamen etwa sechszehn Tausend Franzosen ums Leben, aber wahrscheinlich noch mehr Leute (es fehlen Akten aus dieser Zeit).

Die Gegner von Robespierre wollten ihn kompromittieren, sie beschuldigten ihn aller Morde, um seinem Leumund zu schaden. Am 27. Juli 1794 wurden Robespierre und andere Vertreter der Jakobiner verhaftet und am nächsten Tag hingerichtet.

Nach Robespierres Tod wurden noch viele Anhänger der Jakobiner hingerichtet und viele Leute aus den Listen der Verdächtigen wurden befreit.

Im Jahre 1795 wurde die Neue Verfassung herausgegeben – zur Regierung wurde das fünfgliedrige Direktorium bestellt. Die Etappe der Regierung des Direktoriums bezeichnet man auch als sog. „Weißen Terror“. Die Opfer des Weißen Terrors waren hauptsächlich die übrigen Jakobiner. Der Anfang der Regierung des Direktoriums wird manchmal als Ende der Revolution bezeichnet, aber offiziell halten wir fürs Ende der Revolution das Jahr 1799, als Napoleon Bonaparte die Macht ergriff.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> In diese Kapitel benutzte ich die Informationen aus diesen Quellen (Es geht um allgemein bekannte Daten über die Französische Revolution):

Furet, Francois: *Französische Revolution*. Díl 1. Od Turgota k Napoleonovi 1770-1814. Praha: Argo 2004.

Gallo, Max: *Robespierre*. Stuttgart: Klett-Cotta 1989.

Markov, Walter – Middell Katharina – Middell Matthias: *Die Französische Revolution. Bilder und Berichte 1789 – 1799*. Berlin: Propyläen 1989.

Markov, Walter – Soboul, Albert: *1789 – Große Revolution der Franzosen*. Berlin: Akademie-Verlag 1975.

Schnittker, Holger. *Französische Revolution*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z:

<http://www.franzoesische-revolution-1.de>.

Büttner, Sabine. *Die Französische Revolution – eine Online-Einführung*. [online] cit. 2012-05-10.

Dostupné z: <http://www.historicum.net/themen/franzoesische-revolution/einfuehrung/>.

## **2.2. Die Hauptfiguren des Werkes und ihre Rolle in der Französischen Revolution**

### **2.2.1. Marquis de Sade**

Donatien Alphonse François Marquis de Sade, wurde am 2. Juni 1740 in Paris geboren. Er war ein französischer Adeliger (Marquis). Er ist bis heute durch eine Reihe von pornographischen, philosophischen und kirchenfeindlichen Werken bekannt.

Seine Ausbildung begann unter der Leitung des Abbé de Sade d'Ébreuil, seines Onkels väterlicherseits, der Historiker war und Sade um 1750 bis 1755 zu der Collège Louis-le-Grand schickte. Dann besuchte Sade die Kavallerie Schule und schon als Sechszehnjähriger nahm er am Siebenjährigen Krieg teil.

1763 heiratete er Renée-Pélagie Cordier de Launay de Montreuil, mit der er zwei Söhne und eine Tochter hatte. Im Jahre 1790 ließen sie sich scheiden.<sup>4</sup>

Er wurde mehrmals während seines Lebens verhaftet und immer befreit, oder er floh. Erstmals war das im Jahre 1763 wegen der Geißelung einer Prostituierten. Im Jahre 1776 wurde er der Vergiftung und der Sodomie beschuldigt, deswegen floh er nach Italien, um der Hinrichtung zu entgehen. Als er zurückkam, wurde er verhaftet aber wegen seinem schlechten Gesundheitszustand wurde er wieder befreit. Im Juli 1789 war er gerade unter Verschluss in der Bastille. Hier schrieb er seine ersten Werke. Er rief aus seiner Zelle schon ein paar Tage vor ihrem Fall zu den demonstrierenden Leuten zum Sturm auf die Bastille auf.

Nach dem Fall der Bastille war er wieder frei. Wegen schlechter Finanzsituation arbeitete er als Richter beim Revolutionsgericht auf der Seite der Jakobiner. Sade aber stimmte der radikalen Regierung des Terrors nicht zu und deswegen konnte er als Richter nicht mehr arbeiten, weil er für die Partei der Jakobiner unzuverlässig war.

Dann musste er sein ganzes Vermögen verkaufen und mit dem Schreiben der pornographischen Texte sich verdienen.

Im Jahre 1803 wurde er in die dem Innenminister direkt unterstehende Heilanstalt Charenton gebracht. Der Anstaltsdirektor erlaubte ihm während vieler Jahre der Haft,

---

<sup>4</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „*Marat/Sade*“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 11 - 12

mit den Patienten Theaterstücke einzuüben, an denen sich die Pariser Gesellschaft goutierte. 1813 verbot der Minister diese Vorstellungen. Das Ende seines Lebens verbrachte Sade in der Isolation mit Schreibverbot, weil seine Werke die öffentliche Moral schädigten. Sade starb am 2. Dezember 1814 in Charenton.

Heute kennen wir ihn, weil von seinem Name der Begriff „Sadismus“ (wegen seiner beliebten sexuellen Praktiken) abgeleitet wurde.<sup>5</sup>

### **2.2.2. Jean Paul Marat**

Jean Paul Marat wurde am 24. Mai 1743 in Boudry in der Schweiz geboren. Wegen seiner Hautkrankheit wurde seine Haut entstellt. Er litt an Skrofulose, die von Juckreiz begleitet wurde.

Marat studierte Medizin in Frankreich. Zuerst in Bordeaux, später in Paris, wo er außer der Medizin auch Vorlesungen in Physik und Philosophie besuchte. Er wurde durch seine Erfolge bei der Heilung von Gonorrhö (Tripper) berühmt. Später lebte er in England und Irland. Hier gab er auch sein erstes berühmtes Werk „*Vom Menschen*“ heraus, das er dann später ins Französische übersetzte.

Er gehörte auch zu den Freimauern, zuerst in England dann in der Loge La Bien Aimee in Amsterdam. Im Jahr 1774 veröffentlichte er in London die revolutionäre Schrift „*Die Ketten der Sklaverei*“. Er beendete im Jahre 1775 das medizinische Studium, bekam einen Titel in Medizin und noch etwa zehn Jahren praktizierte er in England. Nach dem Studium der Medizin widmete er sich den Naturwissenschaften.<sup>6</sup>

Im Jahre 1777 zog Marat wieder nach Frankreich. Hier experimentierte er mit Feuer, Licht und Elektrizität. Seit dem Jahr 1779 veröffentlichte er viele Bücher aus dem Bereich der Physik, Physiologie, Recht und Theorie der Politik.

Schon vom Anfang unterstützte Marat die Revolution. Am 12. September 1789 begann er die radikale Zeitung *Publiciste Parisien* herausgeben, später wurde diese Zeitung in *Ami du Peuple* umbenannt (und einmal noch in *Journal de la République française* im Jahr 1792). Diese Zeitung war die Stimme der Revolution und des revolutionären Volkes. Marat schrieb und trat darin gegen alle gemäßigten Girondisten und die Gegner der Revolution auf. Er behauptete, dass die

---

<sup>5</sup> Hayman, Ronald: De Sade. A Critical Biography. London: The Trinity Press 1978.

<sup>6</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „*Marat/Sade*“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 16 – 19.

Kontrarevolutionäre die Feinde der Revolution seien und damit auch die Feinde des Staats und des Volkes. Nach seiner Meinung war jeder Gegner der Revolution ein Verräter. In dem Konvent war er fanatischer Fürsprecher des Terrors. Im Juli 1790 befürwortete er die Hinrichtung von 500 – 600 Gegnern der Revolution.

Nach dem Sturz der Monarchie im August 1792 schloss sich Marat den radikalen Jakobinern an und wurde Delegierter des Nationalkonvents und der Präsident der Jakobinischen Partei. Man kann aber auch sagen, dass er an der Spitze des Klubs der Cordeliers stand, der die weitere Splittergruppe der Radikalen darstellte und der einflussreichste Klub der Revolutionszeit war. Marats radikale Aufrufe, noch von Georges Danton unterstützt, der gerade der amtierende Justizminister war, heizten die allgemeine Volksstimmung an. Es kam zwischen dem 2. und 6. September 1792 zum sog. Septembermassaker und was als Massenhysterie und Verhaftung der Gegner der Revolution (Royalisten, Girondisten und Unabhängige) begann, endete mit dem Massaker allen Gefangenen.

Keiner der Politiker der französischen Revolution war dann derart verhasst wie Marat.

Infolge seiner stark juckenden Hautkrankheit war er gezwungen, den größten Teil des Tages in einer Badewanne zu verbringen. Dort wurde er auch am 13. Juli 1793 von Charlotte Corday ermordet.

Marat wurde dann als Held und Märtyrer von allen Anhängern der Jakobiner (bzw. von den Cordelieren) gefeiert.

### **2.2.3. Charlotte Corday**

Marie-Anne-Charlotte Cordey D'Armans wurde am 27. August 1768 in Caen geboren. Sie war sehr belesen und politisch interessiert und war die Anhängerin der Girondisten, die gemäßigt Republikanertum vertraten. Viele Girondisten wurden gezwungen nach Caen zu fliehen und hier den Widerstand zu organisieren. So kam sie auch in enge Verbindung zu den Girondisten Louvet, Pétion und Duperret.

Corday war von der Hinrichtung des Königs und weiteren Verdrängungen der Girondisten von der radikalen jakobinischen Partei aufgeregt und sah Marat als den Haupturheber des Terrors. Sie entschied sich Jean Paul Marat umzubringen.

Um in die Nähe Marats zu kommen, behauptete sie, dass sie die Girondisten aus Caen angeben wolle. Erst beim drittenmal stimmte Marat ihrem Besuch zu. Marat erwartete Corday in seiner Badewanne.

Corday führte den Todesstoß mit solcher Wucht, dass die Lunge, die Aorta und das Herz zugleich getroffen wurden. Marat war auf der Stelle tot. Corday wurde gleich danach verhaftet und am nächsten Tag, am 14. Juli 1793 guillotiniert.

Charlotte Corday wurde von den Anhängern der Girondisten und Kontrarevolutionären als Märtyrerin bezeichnet.<sup>7</sup>

#### **2.2.4. Charenton**

Charenton war damals eine Gemeinde an der Marne, zwei Stunden von Paris entfernt. Heute befindet sich die Gemeinde Charenton-le-Pont 6,2 km südlich vom Pariser Stadtzentrum und grenzt an die Metropole.

Das Irrenhaus in der Stadt hieß Hospice de St. Maurice, aber als man diese Anstalt bezeichnen wollte, sagte man in der Regel bloß: Charenton. Bei der schönen Lage und den ausreichenden Mitteln könnte Charenton in seinem Gebäudekomplex das erste der Pariser Irren-Hospize sein, aber es war es nicht. Es fanden hier beide Geschlechter Zuflucht, aber jeder Platz wurde bezahlt und Freistellen war nur insofern möglich, als die Regierung deren Kosten bestritt. Die rasenden Irren bewohnten dieselben Zellen, die sich auch in den anderen Pariser Anstalten befanden, nur war Charenton durch und durch schmutzig. Der Gestank war unerträglich, Aufwartung und Sorge für die Reinlichkeit wurden sehr nachlässig ausgeübt.

Die Aufnahmen in dieser Anstalt hingen unmittelbar vom Ministerium ab, das auf den Wunsch des Polizeipräfekten von Paris den Patienten hierher sandte. Noch in den 10er Jahren des 19. Jahrhunderts war Charenton ein verborgener Schlupfwinkel für den moralischen Auswurf der bürgerlichen Gesellschaft; man steckte hier hinein die „mauvais sujets“<sup>8</sup>, (im schlechtesten Sinne des Wortes), Menschen, die Laster ausgeübt hatten, deren Offenbarung sich nicht für das öffentliche Gerichtsverfahren schickte“, andere, die man wegen grober politischer Vergehen, vielleicht gar dem Tode entziehen wollte, wieder andere, die sich als schlechte Werkzeuge hoher Kabalen hatten gebrauchen lassen.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 22 – 23.

<sup>8</sup> Mauvais sujets: aus Französisch „die schlechten Bürger“.

<sup>9</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 25 – 26.

### 2.2.5. Coulmier

Abbé Coulmier, ursprünglich ein Prämonstratensermönch, dann Abgeordneter zweier Nationalversammlungen, war in der Zeit, als sich de Sade in Charenton befand, Direktor der Anstalt. Er stand Sades Theaterspielen wohlwollend gegenüber. Er unterstützte den Gedanken, Theaterspielen und vor allem Tanz als Heilmittel bei Geisteskranken zu benutzen. Er richtete einen Theatersaal ein, mit Direktorloge und Seitengerüsten, auf denen die harmlosen Kranken zuschauen durften. In den Saal wurden auch Gäste aus der Stadt zugelassen. Nach einer Liste, die sich erhalten hat, lud Sade einmal über neunzig Gäste ein. Für die Tänze engagierte man Pariser Tänzerinnen.

Im Jahre 1808 beklagt sich der Chefarzt der Anstalt, der berühmte Irrenarzt Royer-Collard, beim Polizeiminister über die Aufführungen de Sades, aber auch über seine Anwesenheit in Charenton. Auf Grund dieser Eingabe verfügte der Minister die Überführung Sades nach der Festung Ham. Aber Coulmier griff ein, weil die Familie Sade noch 5470 Franken für Pension, Holz und Licht schuldig war. (Die Familie de Sades bezahlte jährlich 3000 Franken für die Pension, Bewachung eingerechnet.)

Der Minister hatte ein Einsehen und ließ Sade in Charenton. Das Theaterspielen dauerte bis 1813 und wurde dann auf Beschluss des Ministers verboten. Coulmier wird von Peter Weiss als begeisterter Napoleonverehrer gezeichnet, was dem historischen Coulmier gerecht werden dürfte: kurz nach dem Thronverzicht Napoleons (am 11. 4. 1814) wurde Coulmier als Direktor der Anstalt abberufen (31. 5. 1814).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „*Marat/Sade*“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 26 - 27.

### 2.2.6. Duperret

Über Duperret sind fast keine Lebensangabe bekannt. Es ist also nicht sicher, wann er geboren wurde und wann er starb. Duperret war gemäßigter Republikaner, Girondist. Er war aufgrund der politischen Konstellation zur Zeit der Französischen Revolution ein Gegner Marats, stand auf Marats schwarzen Listen. Weil viele Girondisten nach Caen fliehen mussten, kam Duperret in enge Verbindung zu Corday, Louvet und Pétion, die auch Anhänger der Girondisten waren. In Caen haben sie dann den Widerstand organisiert. In dieser Zeit entschied sich Corday, Jean Paul Marat, den hauptsächlichen Urheber des Terrors, umzubringen.<sup>11</sup>

### 2.2.7. Roux

Jacques Roux war ein französischer Priester und Revolutionär. Wegen seinen radikalen Meinungen wurde er als „le curé rouge“ – „Der rote Priester“ genannt. Im Gegensatz zu Corday und Duperret ist Jacques Roux ein überzeugter Revolutionär.<sup>12</sup> Roux war Mitglied der Jakobiner und gründete 1792 die Enragés, eine linksradikale Splittergruppe der Jakobiner, deren Ziele über die politische Gleichheit hinausgingen. Roux geriet mit seinen radikalen Zielen in programmatischen Gegensatz zu Robespierre, der ihn schließlich im Zusammenhang mit der Septemberbewegung am 5. September 1793 als Unruhestifter verhaften ließ. Nachdem er zu Tode verurteilt worden war, beging er am 10. Februar 1794 Selbstmord.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „*Marat/Sade*“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 22 – 23.

<sup>12</sup> Müller, Fred: Peter Weiss. Drei Dramen. München: Oldenbourg Verlag 1974. Seite 37.

<sup>13</sup> Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. *Jacques Roux*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: [http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Roux](http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Roux).

### 3. Interpretation des Dramas

#### 3.1. Handlung des Dramas

Das Drama präsentiert sich als historisches. Ort der Handlung ist das Hospiz zu Charenton bei Paris, genauer gesagt der Badesaal dieser Anstalt am 13. Juli 1808.<sup>14</sup>

Im Mittelpunkt des Stückes stehen die beiden zentralen Charaktere, wie schon vom Titel deutlich wird, Jean Paul Marat und Marquis de Sade. Unter Anleitung des Herrn de Sade wird hier das Schauspiel über die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats inszeniert. Marquis de Sade tritt hier als Autor und als Regisseur des Dramas auf. Als Schauspieler benutzt er die anderen Bewohner des Hospizes zu Charenton. Es ist also klar, dass es sich um ein Spiel im Spiel handelt. Die Handlung des inszenierten Spiels liegt fünfzehn Jahre zurück, d. h. 1793 und Schauplatz ist das revolutionäre Paris.

Am Anfang hält Coulmier, der Direktor der Anstalt, den Prolog zum Publikum im Zuschauerraum. Dann stellt der Ausrufer die Personen des Stückes vor. Er sagt, welcher von den Patienten der Anstalt welche Rolle spielt. Er beschreibt alle Krankheiten, an denen die Patienten, also die Schauspieler, leiden.

Das Hauptthema des Stückes ist der Mord an Jean Paul Marat, dem Cordelier durchgeführt von Charlotte Corday, die zu den gemäßigten Girondisten gehört. Zuerst wird Corday vorgestellt und dann muss sie dreimal die Wohnung Marats besuchen: zweimal wird sie von Simonne Evrard, Marats Lebensgefährtin, abgewiesen. Corday behauptet, dass sie wichtige Mitteilungen über die Lage in ihrer Stadt Caen, wo die Verschwörer sich versammelten, machen will. Diese Lüge bereitet Corday vor, um Marat persönlich besuchen zu können und ihn dann mit dem Dolch zu ermorden. Wenn sie dann zum dritten Mal zu Marat kommt, ist endlich ihr Plan erfolgreich. Corday führte den Todesstoß mit solcher Wucht, dass die Lunge, die Aorta und das Herz zugleich getroffen wurden. Marat war auf der Stelle tot.<sup>15</sup>

Das Geschehen des Dramas wird mehrmals unterbrochen. Entweder mit Monologen und Meinungsaustausch, z.B. über Tod und Leben zwischen de Sade und Marat, oder

---

<sup>14</sup> Müller, Fred: Peter Weiss. Drei Dramen. München: Oldenbourg Verlag 1974. Seite 12.

<sup>15</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „*Marat/Sade*“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. S. 22 – 23.

mit der Geschichte von Charlotte Corday und ihrer Ankunft in Paris, Jean Paul Marats Geschichte oder de Sades Meinungen zur Nation, dem Patriotismus und der Revolution.

Im Gespräch über Tod und Leben geht es um einen Disput, über die Schriften und Meinungen de Sades. Dieses Gespräch hat mit der Handlung der Rahmengeschichte oder der Binnengeschichte nicht zu tun und es handelt sich um die eigene Initiative des Patienten, der die Figur Marats spielt. Diese Szene (Szene 12, Seite 35) macht nur de Sades Gedanken und Ansichten über Tod, Wert des Lebens und Prozess des Sterbens deutlich.

Diese Dialoge werden manchmal von Coulmier, dem Direktor der Anstalt, unterbrochen, Coulmier bemüht sich, Ordnung herzustellen. Er mischt sich in die Handlung immer dann ein, wenn die Staatsautorität – Napoleon angegriffen werden könnte.

Mit de Sade und Marat wurden von Peter Weiss zwei unterschiedliche Charaktere dargestellt. Marat wollte die Weltsituation verändern. De Sade verweigert sich hingegen der politischen Tatsache.

Nach dem Mord und dem Epilog kommt es im Badesaal zum chaotischen Ausbruch und aus diesem Grund wird auf Coulmiers Anordnung der Vorhang zugezogen.

### 3.2. Über verschiedenen Fassungen des Dramas

Das Drama „*Marat/Sade*“ hat mehrere Fassungen. Bis jetzt sind fünf Fassungen des Dramas bekannt. Die fünf Fassungen des Stückes bezeichnen die verschiedenen Entwicklungsstufen eines Dramentextes. Die Fassungen unterscheiden sich nicht so sehr in den Sprechtexten der Personen, als vielmehr in ihrer dramaturgischen Gliederung und in der Beschreibung der optisch-akustischen Umsetzung des Textes im Hinblick auf die Realisierung auf der Bühne.

Bis auf einige mehr oder weniger bedeutende Änderungen ist der Sprechtext des Dramas in allen fünf Fassungen der gleiche. Alle Fassungen respektieren die Szenenmontage, die auf der Voraussetzung basiert, dass in der Heilanstalt alles durch die Patienten als Darsteller des Stückes gespielt wird. Die Organisation des Spiels auf der Bühne des Badesaals durfte einerseits einer festen szenischen Klammer nicht entbehren, musste andererseits aber den Schein von Zufälligkeit, von Spontaneität bewahren. Die Montage der einzelnen Teile zu der Collage des Dramas als eines Gesamtableaus verfolgen die fünf Fassungen.<sup>16</sup>

Ich bespreche zuerst die 4. Fassung, die als Band 68 der Edition Suhrkamp in Frankfurt am Main im Jahre 1964 mit 140 Seiten erschien. Später arbeitete ich mit der 5. Fassung, die auch als Edition Suhrkamp in Frankfurt am Main im Jahre 1965 mit 143 Seiten erschien. Der Unterschied besteht darin, dass die fünfte Fassung eine durchgesehene Auflage ist, die vom Autor revidiert wurde. Die Seitenangaben in meiner Arbeit entsprechen also der fünften Fassung.

---

<sup>16</sup> Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „*Marat/Sade*“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. Seite 29.

### 3.3. Die formale Seite des Dramas

Im bevorstehenden Kapitel will ich die formalen Merkmale des Dramas beschreiben. Das Drama ist in zwei Akten geteilt und besteht aus 33 Szenen. Jede Szene hat einen eigenen Titel. Diese Titel bilden entweder Stichwörter aus der Handlung der nachfolgenden Szene, oder sind die ersten Worte, die die Szene einführen.

Das Drama ist in Versen geschrieben. Wir können sowohl Blankverse als auch Knittelverse finden.

Der fünfhebige, jambische, reimlose Blankvers befindet sich im ganzen Text. Der Blankvers kann gut variiert werden: Die Zäsuren können im Vers überall stehen, dadurch kann man dann im Drama die Dialoge so wie die Monologe besser aufteilen (z.B. in mehrere Zeilen, zwischen mehrere Figuren). Aber man kann die Verse auch verbinden.

Der Knittelvers besteht aus acht oder neun Silben. Die Verse reimen im Paarreim. Wenn es sich um den freien Knittelvers handelt, kann die Zahl der Silben variieren. Der Knittelvers ist im Text (im Unterschied von dem Blankvers) sehr gut erkennbar und deutlich.

Der Blank- und der Knittelvers werden hier für unterschiedlichen Figuren, Handlungen oder Situationen verwendet.

Der Prolog und Epilog ist ganz im Knittelvers geschrieben. Der ganze Prolog und Epilog sind sehr regelmäßig im Paarreim gereimt.

Der Knittelvers wird fast regelmäßig da benutzt, wo der Ausrufer, der Chor oder die vier Sänger (Kokol, Polpoch, Cucurucu und Rossignol) dran sind. Aber auch bei diesen Figuren treten im Werk Ausnahmen auf und der Knittelvers fehlt. Alle andere Figuren benutzen entweder den Blankvers oder den freien Knittelvers.

Das hauptsächliche Merkmal der Regieanweisungen ist ihre Ausführlichkeit. Es ist alles bis ins kleinste Detail beschrieben. Es ist fast alles sehr fest gegeben und es gibt fast keinen Platz für die Phantasie. Von der Bekleidung aller Figuren, ihrem Alter und ihren Erkrankungen, derentwillen sie im Hospiz Charenton sind, bis zur szenischen Musik ist schon alles vom Autor des Werkes ausgeführt.

Die längste Regieanweisung enthält die Szene „Der Mord“. Diese Szene erwähne ich noch später.

### 3.4. Die Zeitebenen

Wie gesagt, geht es hier um ein Spiel im Spiel. Die Handlung des inszenierten Spieles, die Binnenhandlung spielt sich 1793 ab, Schauplatz ist das revolutionäre Paris, die Handlung ist die Ermordung Jean Paul Marats am 13. Juli 1793 in seinem Zimmer in der Badewanne.

Die Regie der Binnengeschichte führt Herr de Sade, der sich in der Heilanstalt Charenton 1808 befindet. Der Badesaal der Irrenanstalt Charenton ist auch der Schauplatz dieser Rahmenhandlung.

Die Binnengeschichte wird oftmals durch die Figuren aus der Rahmengeschichte unterbrochen, oder die Figuren aus der Rahmengeschichte bemühen sich die Binnengeschichte zu beeinflussen, wie z.B. Herr de Sade in der Rolle des Regisseurs, oder der Direktor der Heilanstalt Coulmier, der sich bemüht Ordnung herzustellen. Die Rahmengeschichte übergeht fließend in die Binnengeschichte, oftmals ist es nicht sicher, auf welcher Zeitebene gespielt wird.

Als eine gewisse Verbindung zwischen diesen beiden Zeitebenen und dem Publikum, das sich in der Gegenwart befindet und als die dritte Zeitebene angegeben werden kann, dient die Figur des Ausrufers, der in vielen Fällen als Kommentator der verlaufenden Geschichte auftritt oder bestimmte Situationen einleitet. Damit kommt er in Kontakt zum Publikum. Wenn man den Kontakt zwischen dem Publikum und dem Ausrufer als die dritte Zeitebene in der Handlung betrachtet, kann man dann das bestimmte Theater, wo gespielt wird, auch als dritten Schauplatz bezeichnen. Dieselbe Situation kommt auch, wenn Coulmier, der Direktor von Charenton, den Prolog zum Publikum hält.

Neben diesen zwei Hauptlinien, die sich zum historischen Geschehen beziehen, und einer Linie, die sich sozusagen zum gegenwärtigen Geschehen bezieht, finden wir im Werk noch weitere Passagen, die sich zu keinen dieser drei Ebenen, beziehen. Das Gespräch über Tod und Leben zwischen de Sade und Marat findet sich auf einer ganz besonderen Ebene. Dieses Gespräch führt de Sade nicht mit Marat, dem Revolutionär und Cordelier aus dem Jahre 1793, sondern mit dem Insassen der Irrenanstalt. Der Schauspieler, der in allen anderen Ebenen, in der Rahmengeschichte und Binnengeschichte, immer die Figur Marats spielt, tritt hier aus seiner Rolle und handelt eigenständig.

### 3.5. Das epische Theater

Der Rahmen des Dramas ist die Umgebung des Hospizes Charenton, wo Marquis de Sade hospitalisiert ist. Er inszeniert hier ein Theaterstück über Marats Mord. Dieses Drama im Drama, ist die innere Binnengeschichte. Der Rahmen des Dramas besteht aus den ersten vier Szenen. Mit der fünften Szene fängt die Binnengeschichte an.

Diese zwei Linien des Werkes durchdringen sich einander, weil der Ausrufer, eine Figur aus dem Rahmen, die Handlung der Binnengeschichte unterbricht, um die Situation zu kommentieren oder uns Erklärung zum Verlaufenden zu geben. Daraus ist die Inspiration durch Brechts episches Theater erkennbar.

Weitere Personen, die nur im Rahmen auftreten sollen, aber auch in die Binnengeschichte eingreifen, sind noch Coulmier, de Sade und weitere Patienten, die sich der Kontrolle entziehen.

Peter Weiss' Stück realisiert in großem Maße die Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht (1898 – 1956). Das epische Theater war Brechts Gegenentwurf zum Illusions- und Einfühlungstheater. Brecht entwickelte im Laufe der 1920er und 1930er Jahre ein Theaterkonzept, das sich gegen das aristotelische Drama und gegen das bürgerliche Drama der frühen Weimarer Republik gerichtet hat. Den Terminus „episches Theater“ hat Bertolt Brecht nach Aufzeichnungen seiner Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann zuerst 1926 verwendet. Er suchte intensiv nach einer seinem Zeitalter angemessenen Theaterform, die auf die moderne, kapitalistische „wissenschaftliche“ Gesellschaft zugeschnitten wäre. So sollten die Zuschauer die Geschehnisse auf der Bühne analysieren, aus ihnen Konsequenzen ziehen und ihre Triebkräfte finden. Das Theater sollte das ausbeuterische System der bürgerlichen Gesellschaft kritisch betrachten und an ihrer revolutionären Veränderung mitwirken. Das Publikum sollte also nicht passiv sein, sondern provoziert werden.

Weiss bemüht sich ständig um die Gewinnung einer Beobachtungs- und Analysedistanz. Deswegen führte er in sein Stück zahlreiche Verfremdungen ein, z.B. die Handlung in zeitlicher Distanz und lose verknüpfte Szenen. Brecht definierte die Verfremdung folgendermaßen: *„Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen. [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen*

*als vergänglich darzustellen.*“ Auf diese Vorgaben achtete Weiss beim Schreiben des „*Marat/Sade*“.

Die Realisierung von Brechts Konzeption spiegelt sich vor allem in der Illusionsbrechung wider. Die Rahmenhandlung, die Inszenierung des Stückes von Sade über die Ermordung Marats aus dem Jahre 1793, findet am 13. Juli 1808 in der Irrenanstalt Charenton statt. Die Gegenwartshandlung – die Aufführung des Dramas von Peter Weiss, realisiert sich in der Gegenwart in einem Theater. Sade begibt sich aus der Inszenierungshandlung von 1808 in die Binnenhandlung von 1793. Coulmier und der Ausrufer wenden sich sowohl an das Publikum der Irrenanstalt, als auch an die Zuschauer im Theater der Gegenwart. Daraus ergibt sich, dass der Zuschauer also drei Handlungsebenen betrachtet. Es gibt keine lineare Fabel, sie wird ständig durchbrochen und noch durch „das Spiel im Spiel“ kompliziert. Demzufolge gibt es keine lineare Handlung. Der Zuschauer kann deswegen nie sicher sein, was eigentlich gespielt wird. So werden die Fabel und die Handlung verfremdet.

Das Publikum sollte sich nach Brecht von dem Stück distanzieren. Die komplexe Struktur und die perspektivische Figurenkonstellation von „*Marat/Sade*“ tragen dazu bei, weil die Zuschauer das dramatische Geschehen aus fünf Perspektiven betrachten können. Es sind die Perspektive des Anstaltsdirektors Coulmier, des radikalen Revolutionsagitators Marat, der Mörderin Corday, des Autors und Akteurs de Sade und des mitagierenden Volkes.

Ein wichtiges Mittel der Verfremdung sind Brechungen und Unterbrechungen des Spiels im Spiel. Neben den Zeitbrechungen gibt es Brechungen, die von den Patienten der Irrenanstalt verursacht werden. Sie fallen aus ihren Rollen, sind unruhig – daher unterbricht Coulmier mehrmals das Spiel. Die Spieler spielen nicht nur ihre Rollen, sondern auch sich selbst. Die Doppelbödigkeit ist Voraussetzung für das ständige Eingreifen Coulmiers. Aus diesem Grund kann er als Mitspieler betrachtet werden. Die Patienten, die die Chorfunktion haben, gehören zur Fabel und haben gleichzeitig eine kommentierende Funktion. Sie provozieren auch zur Spielunterbrechung. Brechungen und Unterbrechungen dienen zur Entlarvung gesellschaftlicher Widersprüche. Auch der beabsichtigte Mord wird durch den „Regisseur“ bzw. durch den Ausrufer unterbrochen, was zur Illusionsbrechung beiträgt.

Auch der Schauplatz hat verfremdeten Charakter. Das Bad innerhalb der Irrenanstalt legt die Vorstellung hygienischer Sauberkeit nahe, aber es steht gleichzeitig im Widerspruch zur „Unsauberkeit“ gesellschaftlicher Verhältnisse.

Weiss ließ in sein Stück viele Mittel der Distanzierung eingehen lassen, vor allem die Bilderbogen-Technik der Lehrstücke Brechts. Diese Technik sollte daran hindern, dass das Bühnenerlebnis den Zuschauer gefühlsmäßig, emotional ergreift, dass er im Miterleben seine Aktivität verbraucht und dass er sich mit den Figuren identifiziert.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Surowiec, Magdalena. *Peter Weiss' Drama „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats“ als Beispiel für die Realisierung der Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht.* [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://aspektedermanistik.blogspot.com/2011/12/peter-weiss-drama-die-verfolgung-und.html>.

### 3.6. Aufbau des Dramas

Die antiillusionistische Handlung verzichtet auf die traditionelle Akteinteilung. „*Marat/Sade*“ besteht aus zwei Akten, es gibt keine Exposition, keinen Wendepunkt, keine Lösung oder Katastrophe. Der Aufbau des Stücks ist ein Mittel der Desillusionierung - die zwei Akten bestehen aus einzelnen Bildern. Jedes Bild hat seine Überschrift. Die Einzelszenen sind locker verknüpft. Die Spannung richtet sich daher nicht auf den Ausgang, sondern auf den Gang der Handlung. Die Szenen werden zusätzlich durch Formen des Kommentars ergänzt – in „*Marat/Sade*“ gibt es also einen Ausrufer, es gibt Musikeinlagen (Gesang und Instrumentalmusik). Der Körper drückt sich in Tanz und Pantomime aus (z.B. Lied und Pantomime von Cordays Ankunft in Paris). Durch die Vielfalt theatralischer Mittel kommt die Collage-Technik zum Ausdruck. Typisch für das epische Theater ist auch die Betonung der visuellen Seite des Stücks: so ist in „*Marat/Sade*“ verschiedenfarbiges Licht zu sehen, das Bühnenbild und die Kostüme von Schauspielern werden genau beschrieben.

Auch die klassischen Formen wie Liturgie und Opernarien haben eine verfremdende Funktion. Die Polemik Marats ist antiklerikal und steht deswegen im Widerspruch zur Form der Liturgie. Der Inhalt der Gespräche zwischen Corday und Duperré widerspricht der klassischen Form. Diese Liebesarien handeln von der Vorbereitung des politischen Mordes, von der Camouflage sexueller Anarchie.

Diese Mittel sollten die Aktivität des Zuschauers wecken, seine kritische Beobachtung schulen. Das epische Theater verstand sich als Theater des wissenschaftlichen Zeitalters. Es betont die Produktivität des veränderlichen und veränderten Menschen. Das epische Theater bezweckt die Besserung der Verhältnisse. Deswegen sollte der Mensch daran glauben, dass er sich und die Dinge verändern kann.

Peter Weiss realisiert noch die weitere wichtige Vorgabe des epischen Theaters. Es geht um eine neue Schauspielermethode, die keine Identifikation mit der Figur voraussetzt. Es ist also sehr problematisch für den Darsteller sich mit einer bestimmten Rolle zu identifizieren. Die Darsteller aller Rollen sollten außer Marquis de Sade und Coulmier die Insassen der Irrenanstalt zu spielen hätten. Zugleich sollen diese Insassen im von de Sade inszenierten Stück „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*“ spielen. So sollte der Schauspieler Distanz zu seiner Rolle haben,

er sollte die Figur zeigen, nicht die Figur sein. Das Binnenspiel im „*Marat/Sade*“ hindert den Schauspielern wesentlich daran, sich mit den Figuren identifizieren zu können.

Es gibt auch eine ganze Reihe Verfremdungen durch die Inszenierung. Die Liturgie und die Liebesarie haben eine parodistische Funktion. Der Text und die Regieanweisungen bestimmen den Charakter der Musik. Die Pantomimen erzeugen eine groteske und verfremdende Wirkung, z.B. wenn die Würdenträger der Kirche ein aus Besen zusammengebundenes Kreuz tragen. Die Regieanweisungen bestimmen die Sprechweise der Schauspieler in Marats Gesichte. Beispielsweise Mutter „*singt mit zeternder Stimme*“, Vater „*mit sich überschlagender Stimme*“, Lavoisier „*leiernd*“.

Weiss übernimmt von Brecht auch das Denken in Widersprüchen, vor allem im Streitgespräch zwischen Marat und de Sade. Marat und Sade verfolgen gegensätzliche Vorstellungen von der Revolution, haben gegensätzliche Entwürfe von Befreiung und Emanzipation und repräsentieren gegensätzliche Verhaltensmodelle der Intellektuellen in der Revolution.

Manchmal wich Weiss jedoch von Brechts Vorgaben ab. Nach Brecht soll der Zuschauer das Bühnengeschehen in die Ordnungsbegriffe seines Verstehens sortieren. Bei Weiss soll er die Kategorien von Raum, Zeit und Kausalität, Vernunft und Wahnsinn, Wirklichkeit und Fiktion seiner Wahrnehmung unterwerfen und nicht umgekehrt.

Der Zweck von Brechts Methode des Denkens in Widersprüchen war die Vermittlung einer Einsicht. Bei Weiss ist das nicht der Fall. Weiss glaubt, dass das Publikum psychischen Schockwirkungen ausgesetzt werden sollte. Solche Elemente, die Schockwirkungen erzeugen sollten, werden zahlreich in die Fabel von „*Marat/Sade*“ eingeflochten. Dazu dient nicht nur das Streitgespräch zwischen Marat und de Sade, sondern auch die Szenen körperlicher Gewalt, der Guillotinerung oder der Ermordung Marats.

Weiss verzichtete auf die Projektionen, die das epische Theater gekennzeichnet haben. In der ersten Fassung des Stücks hatte er zwar noch Projektionen geplant, aber das gesprochene Wort war so stark, dass bei der Inszenierung auf diese Mittel der Illustrierung verzichtet werden konnte.

Aufgrund von den oben genannten Eigenschaften des epischen Theaters kann festgestellt werden, dass Peter Weiss' Stück „*Die Verfolgung und Ermordung Jean*

*Paul Marats, dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“ zweifelsohne ein Beispiel für die Realisierung der Konzeption von Brecht ist. Es muss jedoch erwähnt werden, dass Weiss manchmal von Brechts Vorgaben abweicht, weil er unterschiedliche Wirkungen bei dem Publikum hervorrufen will und andere Ziele verfolgt.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Surowiec, Magdalena. *Peter Weiss' Drama „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats“ als Beispiel für die Realisierung der Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht.* [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://aspektedergermanistik.blogspot.com/2011/12/peter-weiss-drama-die-verfolgung-und.html>.

### 3.7. Die Figuren im Stück

Im Rahmen werden die Szene und die Figuren mit Hilfe der Regieanweisungen dargestellt und der Direktor der Heilanstalt Charenton Coulmier begrüßt das Publikum. Gleich danach kommt auf die Bühne der Ausrufer, der uns die Patienten vorstellt, die die Schauspieler in Sades Drama sind.

Schon zu Beginn wissen wir vom Ausrufer, dass die Rolle von Jean Paul Marat ein Patient mit Paranoia spielt, und die Rolle von Charlotte Corday eine an Schlafsucht und Depression leidende Frau. Es ist sehr klar, dass die Besetzung der Rollen absichtlich war. Diese Tatsache soll zur „Erniedrigung“ der kommenden Handlung dienen und schon vom Anfang das Publikum darauf vorbereiten, dass es sich um ein Theaterstück im parodistischen Stil handeln wird. Das ist umso mehr erkennbar, als der Ausrufer sehr augenfällig davon spricht, ob sich die Frau, die Corday spielt, an ihre Aufgabe wegen ihrer Erkrankung überhaupt erinnert. Es ist auch witzig, dass die Rolle von Marat jemand, der an Paranoia leidet, spielt, weil Marat nur in seiner Wanne sitzt und sozusagen nur auf die eigene Ermordung wartet. Diese Besetzung ermöglicht die Einführung eines Elements des epischen Theater: die Unmöglichkeit der Schauspieler, sich mit ihren Rollen ganz zu identifizieren. Es ist sehr schwer einen Kranken zuzuspielen, der zugleich eine historische Person spielt.

Wie schon erwähnt, leidet Charlotte Corday an Schlafsucht. Schon vom Personenverzeichnis und später auch durch den Ausrufer erfahren wir, dass sie sich wie eine Somnambule bewegt und dass sie ihre Aufgabe (die Ermordung Marats) vergessen oder verschlafen könnte. Es wird also erwartet, dass später auch bei dem Mord etwas Komisches passieren wird. Gerade in dem Moment, als Corday den Todesstoß führt, schlummert sie ein (Seite 127). Die Tatsache, dass so das Erwartete wirklich eintritt, zeigt, wie parodistisch das ganze Werk von Weiss gemeint ist.

Die weitere besondere Rollenbesetzung ist die Figur Duperret: Er soll Charlotte Corday platonisch lieben, aber die Rolle von Duperret wird vom Patienten mit Erotomanie gespielt und er hat das Bedürfnis Corday ständig zu berühren und zu küssen. In diesem Verhalten ist der Widerspruch deutlich: Was platonisch sein und nur in der Vorstellung Duperrets existieren sollte, verändert sich hier in rein physische Handlung.

Die nächste „zweifelhafte“ Besetzung einer Rolle ist Jacques Roux, der ehemalige Priester und radikale Sozialist, der vom Patienten gespielt wird, der im Hospiz wegen

politischer Radikalität interniert wurde. Also geht es um keinen Patienten im richtigen Sinn des Wortes, es handelt sich um einen „politisch unbequemen Menschen“. Weil er in der Heilanstalt interniert ist, hat er radikale Meinungen gegen Napoleon oder seine Diktatur äußern müssen. Dagegen, in der Rolle Jacques Roux, rühmt er Napoleon und die Nation.

Alle diese Widersprüche kommen vor, um die ganze Geschichte noch mehr zu kompromittieren und sie als Scharade zu zeigen.

Auch die häufigen Auftritte der anderen Figuren aus dem Rahmen, die in der Binnengeschichte nur passiv vorkommen, dienen dazu, ernste oder wichtige Momente des Dramas zur Farce zu machen. Außer der Patienten, die manchmal unkontrolliert in die Szene eintreten und scheinbar nur zusammenhanglos faseln, griff in die Binnengeschichte noch der Direktor des Hospizes Coulmier ein, der sich immer um die Beruhigung der scharfen Wörter im Text des Stückes bemüht. Er will dem Publikum zeigen, dass diese Leute da nicht nur Patienten und Pöbel sind, sondern dass sie auch Moral haben und ein gutes Stück spielen können (Seite 33). Coulmier empört sich auch regelmäßig, wenn die derzeitige Regierung oder der Kaiser kritisiert werden (z.B. Seite 42). Diese Eingriffe in den Verlauf des Dramas erinnern das Publikum an die Tatsache, dass alles nur inszeniertes Theaterstück inmitten des Hospizes ist, wo das Hauptwort der Direktor Coulmier und nicht der Regisseur des Dramas (de Sade) hat.

De Sade, als Regisseur des Stückes greift oftmals in die Handlung ein. Entweder um der Figur Hilfe anzubieten und damit die Situation zu lenken, z.B. beim ersten Besuch der Cordey, wo de Sade zu Corday spricht: „*Noch nicht Corday. Dreimal kommst du an seine Tür.*“ (Seite 28), oder um längere Monologe und Dialoge zu halten.

Peter Weiss schrieb die beiden Hauptfiguren, Marat und de Sade, als sehr kompliziert. Er zeigte ihre philosophischen Meinungen, aber auch die individuellen Stellungnahme zur Revolution. Sehr wichtig aus philosophischer Sicht ist das „*Gespräch über Tod und Leben*“ (Szene 12). Im diesem Gespräch (Seiten 35 – 39) kritisiert Sade die Natur. Er sagt, dass die Natur sowohl Leben als auch Tod nur gleichgültig annimmt. Die Natur kann nach seiner Meinung sterben, aber sie kann nicht schreien und schweigt nur gleichgültig. Er sieht die Natur in allen Aspekten als unfähig, sich selbst zu schützen. Dagegen hat der Mensch diese Fähigkeit, weil alle Leute glauben, dass menschliches Leben einen Wert hat. Wenn sich dem Menschen

der Tod nähert, kann er schreien, ums Leben kämpfen. Sade vertritt die Ansicht, dass nur das Warten auf den Tod ohne Bewegung oder ohne etwas dagegen zu unternehmen, dass schmerzhaft und schweigend zu sterben, unnatürlich ist.

Sade beschreibt in dieser Szene auch die Hinrichtung Damiens, die sehr lange dauerte und alle, die das sahen, konnten auch das Leiden des Verurteilten sehen. Es empört ihn die heutige schnelle und anonyme Hinrichtung, die kaum ein paar Sekunden dauert und bei der man gar nicht schreit oder duldet. Wenn man einer mehrstündigen Peinigung zuschaut, weißt man bestimmt, wer der leidende Mensch ist. Sade lehnt die Anonymität des Todes ab. Die Hinrichtung verlor ganz den Glanz. Es geht um keine große Begebenheit mehr. Jeder Mensch sollte aber das Recht haben, eine individuelle Hinrichtung zu erfahren. Sade nennt gute Hinrichtungen „Volksfeste“, die heute nicht mehr so gut sind, wegen dem schnellen namenlosen Guillotiniereien. Das von Sade verherrlichte genussvolle, individuelle Sterben einerseits, seine Detailschilderungen von Gräueltaten andererseits, führen uns zu den in der Sexualpsychologie verwendeten Begriffen des Sadismus (Lust an der Zufügung von Schmerzen) und des Masochismus (Lust am Empfang von Schmerzen). Diese „Perversionen des Geschlechtslebens“ beschreibt Sade immer wieder, er stellt sich das Bild der sich vollziehenden Handlung wiederholt vor.<sup>19</sup>

Die Natur kann der Tod nur schweigend empfangen, sie kann nicht schreien oder sich zum Leben laut melden und kämpfen bis zum letzten Atem. Dagegen darf der Mensch die Lust zum Leben durch den Kampf oder mindestens durch Schreien, Leiden und Pein zeigen.

Hier ist die Ähnlichkeit von Natur und Marat. Marat sitzt auch bis zu seinem Tod nur schweigend da und tut nichts dagegen. Er bemüht sich aus seiner Wanne die umgebende Welt zu beeinflussen, was auch gewissermaßen funktioniert. Am Ende kämpft er nicht um das Leben, er weiß, dass er sowieso krank ist und misst seinem Leben keine so große Wichtigkeit bei. Er lebt nur für die Revolution.

---

<sup>19</sup> Weinreich, Gerd: Peter Weiss „Marat/Sade“. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1991. Seite 27.

Aus dem Disput zwischen Marat und Sade über Tod und Leben wird deutlich, dass der Tod nicht „wirklich“ ist, weil er zugleich Lebensprinzip aller Lebewesen ist, d.h. der Tod ist physisch und philosophisch gesehen nur Veränderung von Materie.<sup>20</sup>

Marat macht Sade Vorwürfe, dass er zu sehr an die eigene Person orientiert ist, dass nicht nur die Natur gleichgültig ist, sondern auch er, da Sade ignoriert die Situation völlig, die ganze Revolution und kämpft nicht ums besseren Leben mit der Nation. Sade pfeift dann zum Beweis seiner Gleichgültigkeit auf die Revolution, auf die französische Nation und alle anderen Nationen (Seite 56). Seine Ignoranz der Umwelt ähnelt der Gleichgültigkeit der Natur. Marat nennt hier Sade „*Bürger Marquis*“, obwohl Marquis ein aristokratischer Titel ist. Das ist sehr ungewöhnlich im Hinblick darauf, dass Sade beim Septembermassaker auftritt, wo viele Royalisten und Unabhängige, das heißt vor allem Adelige, massakriert wurden. Marat erwähnt auch Sades Mitgliedschaft im Tribunal. Man sollte für die Revolution leben und sterben und nicht an seine eigene Individualität denken.

Marat und Sade sind zwei Gegenpole. Sade ist gleichgültig zur Umgebung, ignoriert alles, was nicht ihn betrifft. Marat dagegen behauptet, dass er etwas tun will, das Volk beeinflussen, wird die Situationen bewerten und ändern. Marats revolutionärer Aktivismus wird aber parodiert, weil Marat etwas tun will, aber nicht viel tun kann. Wegen seiner Hautkrankheit verbringt er fast den ganzen Tag in der Badewanne. Sade kann dagegen alles tun, was Marat nicht tun kann, aber er will nicht.

Es ist interessant, dass beide im Drama den gegenseitigen Standpunkt dazu einnehmen. Sade sagt, dass er gleichgültig ist, aber greift immer in die Handlung ein. Marat behauptet, dass er die Umgebung beeinflussen will, sitzt aber die ganze Zeit des Dramas nur gleichgültig in der Wanne.

Aber die Gemeinsamkeit mit Marat sieht Sade darin, dass für sie beide „nur die äußersten Extreme“ (Seite 38) gültig wären.<sup>21</sup>

Die weitere auffallende Tatsache in der Handlung ist, dass Sade, der wegen Sadismus bekannt ist, sich selbst auspeitschen lässt, was ein direktes Gegenteil davon ist. Sade tritt hier in der Rolle des Opfers auf. Das sollte wieder zeigen, wie

---

<sup>20</sup> Weinreich, Gerd: Peter Weiss „Marat/Sade“. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1991. Seite 25.

<sup>21</sup> Weinreich, Gerd: Peter Weiss „Marat/Sade“. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1991. Seite 26.

absurd dieses Drama ist. Es parodiert die Wirklichkeit und verschiebt die Fakten gegenseitig.

Die vier Sänger, Kokol, Polpoch, Cucurucu und Rosignol, fungieren als die Repräsentanten des vierten Standes, der im 19. Jahrhundert große Masse der Arbeiterschaft und der Besitzlosen umfasst. Auch das Chor, durch die anderen Patienten der Anstalt dargestellt, hinzutretet zum Volk. Die Elemente wie das Chor, bzw. die Sänger gab es schon in den antiken Tragödien, wo sie die kommentierende Funktion hatten, und das Brechts epische Theater hat diese erzählenden Elemente übernommen.

Noch vor der Szene „Mord“ kommt ein Interruptus, wo die vier Sänger über den Verlauf der Revolution und die politische Situation singen. Und erst danach kommt der Mord.

In dieser Szene gibt es keinen anderen Dialog oder Monolog außer der Aussage des Ausrufers am Anfang: „*Der Mord*“. Auch steht in der Regieanweisung nicht geschrieben, dass jemand einen Laut von sich geben sollte. Diese Szene spielt sich fast im Stillen ab, nur die anderen Patienten, die mehr als absurde und komische Kulisse der Handlung dienen, schreien. Es steht dort nicht geschrieben, dass Marat schreien sollte, oder dass er zum letztmal ausatmet. Alle Hauptfiguren schweigen. Sade lächelt, aber lautlos. Das weist auf Sades und Marats Gespräch über Tod und Leben zurück, wo Sade sagt, er wolle *die Natur überwinden und sie mit eigenen Waffen schlagen* (Seite 35). De Sade als Autor und Regisseur des Stückes über die Ermordung Jean Paul Marats lässt die Szene „Mord“ ganz ohne das Sprechen abspielen, weil eben die Natur immer auch so still ist und auch zu verschiedenem Unrecht, Leiden und Martyrium schweigt. Deswegen lacht hier Sade lautlos. Das ist sein Sieg über die Natur, weil er zeigt, dass auch der Mensch völlig ohne etwas zu tun und still, mit gewisser Gleichgültigkeit sterben kann. Vielleicht starb darum auch Marat lautlos.

Alle Figuren bilden sozusagen ein Bild, fast ohne Bewegung. Eine solche Beschreibung sollte meiner Meinung nach umso mehr zeigen, wie absurd und grotesk diese Szene ist. Die Stellung von Marat in der Wanne parodiert das berühmte Bild von Jacques-Louis David.

Gleich nach dem Mord beruhigt sich die Bewegung auf der Szene. Corday wird von zwei Schwestern zu Sade gebracht, um ihm den Dolch zurückzugeben. Dann halten

die Schwestern sehr auffällig das Tuch vor der Wanne damit Marat die Wanne verlassen kann.

Alle Hauptfiguren geben im Epilog, nach der Szene „Der Mord“ (Seite 130), etwas wie eine Erklärung ab, warum dieses Stück gespielt wurde. Zuerst tritt der Ausrufer auf, der dem Publikum mitteilt, dass es jetzt um die Rekapitulation des Dramas geht. Dann ruft der Ausrufer nochmal Marat auf und bittet ihn, das Wort zu ergreifen. Der Patient spielt noch immer die Rolle von Marat. Marat behauptet, dass für ihn nur ein Leben existiert, in dem er Herr des eigenen Willens ist. Man muss in diesem Leben die Folgen eigener Taten tragen. Er spricht davon, dass er nur eine Welt kannte, die strikt vom Geld beherrscht wurde (Seite 131), wo aber nur wenige Leute Geld hatten. Das weist zurück auf die Ursache der Französischen Revolution, in der es um die Unzufriedenheit des armen Volkes mit der herrschenden reichen Minderheit von Adligen und Klerus ging.

Weiter spricht Marat „sozialistisch“. Er sagt, dass ein einzelner Mensch keinen Wert hat und Leute nur zusammen etwas bedeuten. Alle Leute sollten zusammen alles Vermögen schützen, und nicht nur die Minderheit der Adligen oder anderen Prominenten das ganze Reichum besitzen. Das war eine von den Ursachen der Französischen Revolution. Die privilegierte Aristokratie, die schon an sich reich war, musste noch dazu keine Steuer zahlen, dagegen mussten die armen Leute Steuer bezahlen. Es sollte also Gleichheit herrschen und keine privilegierte Schicht existieren. Dann könnten alle Leute mindestens gleiche Möglichkeiten haben.

In der Rede Cordays kommt die Meinung vor, dass alle dasselbe wollen und zwar die Freiheit. Die Freiheit ist das Ziel der ganzen Nation, aber die Leute wählen zu ihr verschiedene Wege und statt sich zu einigen, streiten sie sich bis aufs Blut. Die Leute möchten in Eintracht leben, aber dazu müssen sie auch töten. Corday sagt, dass es besser ist einen Menschen töten, um Tausende zu schützen, und dass sie das wieder getan hätte, wenn sie müsste (Seite 133).

Roux, der immer eifrig und fantastisch sprach, spricht jetzt völlig anders. Er kritisiert den hochidealistischen Fanatismus, den er vorher auch ausübte. Er zeigt auf alle Intrigen, die man plante und tat. Er übt auch Kritik am Geld, weil Geld gefährlich ist. Jeder kann jeden kaufen und verschiedene Geheimnisse verbergen. Dann lässt ihn der Direktor des Hospizes Coulmier wegziehen (Seite 133).

Der Ausrufer fragt de Sade, was er mit diesem Drama erreichte.

Sade behauptet, dass die Hauptabsicht des Stückes war, alle Antithesen zu konfrontieren und die Leute zum Zweifeln zu bringen. Sade gesteht, dass die Inszenierung zu keinem einheitlichen Schluss führte und er kann sich für keine der zwei Hauptströmungen entscheiden, die beide Hauptfiguren, Marat und Sade, vertreten (stille Gleichgültigkeit gegen schreienden Kampf). Er dachte vielleicht, dass er sich nach dieser Konfrontation der Meinungen für eine Seite entscheiden könnte, aber er sagt, dass diese Frage immer noch offen bleibt (Seite 134).

Dazu sagt Coulmier, dass jetzt ganz andere Zeiten sind und die Leute nicht mehr leiden müssen. Er behauptet, dass niemand unterdrückt wird, alle das Essen und Kohlen haben und es gibt auch keinen Krieg. Er will die Situation wieder retten und die unangenehme Rede zum Guten wenden, dass niemand sagen kann, dass jemand etwas gegen das heutige System sagte (Seite 134).

Dann beginnen die vier Sänger ein Loblied auf Napoleon und den große Sieg der Franzosen und die Patienten marschieren dazu. Alle enden mit den Worten, dass Frankreich jetzt eine unbesiegbare Armee hat, die alles schafft, und dass die Franzosen jetzt fähig sind, ihre Macht verbreiten (Seite 135). Dazu schreit Coulmier „*Es lebe der Kaiser und die Nation Unsere Heilanstalt Charenton*“ (Seite 135 – 136). Ganz am Ende Schreit Roux, das die Leute wieder nichts sehen, dass sie durch eigene Fehler nicht lernen können und dass sie nur wieder jemandem mit hohen Idealen zuhören und dass sich die Vergangenheit in der Zukunft wiederholen kann.

Jetzt geht alles schon chaotisch zu. Die Patienten marschieren in den Reihen, Roux versucht sie zurückdrängen. Coulmier versucht wie immer etwas dagegen zu tun und die Patienten werden niedergeschlagen. Sade erlebt seinen Triumph und lacht stehend auf dem Stuhl (Seite 137). Es zeigt, wie viel Spaß er hat, wenn die Handlung ganz chaotisch und anarchistisch verläuft. Es ist der Sieg über alle Systeme und Ordnungen. Er gewann ganz gegen die Natur, weil auch die Natur Ordnung ist, die wie Sade am Anfang sagte, sehr statisch und unwandelbar ist.

Auf Coulmiers Anordnung wird der Vorhang zugezogen.

## Schlussforderungen

Das Ziel meiner Bakkalaureatsarbeit war das Werk von Peter Weiss „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“ zu interpretieren. Heute wird dieses Werk nur kurz bezeichnet als „*Marat/Sade*“.

Ich entschied in meiner Arbeit die komplexe Einsicht in die Problematik des Dramas bieten, um es gut zu verstehen. Im ersten Kapitel schrieb ich von Peter Weiss, vom Autor des Werkes.

Es war sehr kompliziert, das Drama zu lesen, ohne die guten Kenntnisse von der Französischen Revolution und vor allem von der Rolle der Hauptfiguren zur Zeit der Revolution, weil Peter Weiss' Stück „*Marat/Sade*“ auf viele theoretische und historische Kenntnisse sich bezieht. Zur Bearbeitung und Interpretation musste ich auch geschichtliche Hintergründe feststellen und hierher gründlich zusammenfassen. Auf diesem Grund beschäftigte ich mich im zweiten Kapitel mit dem geschichtlichen Hintergrund, um gute Grundlage zur eigenen Interpretation zu gewinnen und um dem Leser alle nötigen Informationen zu bieten. Das Stück hält sich eng an historische Fakten der Französischen Revolution und gründet sich auf authentischem Material. Die Hauptfiguren des Werkes und ihre Rolle in der Französischen Revolution sind historisch belegbar. Im zweiten Kapitel schriebe ich also nicht nur von der Französischen Revolution, sondern beschriebe ich auch eigenes Leben der Hauptfiguren des Stückes und die Atmosphäre des Hospizes Charenton. Im Jahr 1808, wann sich das Drama abspielt, ist in Charenton die Unterkunft Coulmiers, des Direktors der Anstalt, historisch belegbar. Aus allen anderen Hauptfiguren ist Sade aber die einzige Figur, die wirklich als Patient in Charenton bekannt ist. Weitere Figuren, die zwar historisch belegbar sind, befanden sich aber nie in Charenton.

Zur Beschreibung des geschichtlichen Hintergrunds als auch zur Verfügung mehr Informationen über der Französischen Revolution und allen Klubs, die in der Revolution auftreten, musste ich viele Bücher benutzen. Am Anfang hatte ich ein bisschen Probleme, mich hauptsächlich in die politische Problematik der Französischen Revolution zu orientieren. Darum entschied ich schon am Anfang, diese Informationen als Bestandteil meiner Arbeit zu betrachten.

Wie schon gesagt, sind zum Verständnis des Dramas auch die theoretischen Kenntnisse nötig. Peter Weiss realisierte in „*Marat/Sade*“ in großem Maße die

Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht. Darum beschäftige ich mich in einem Kapitel dieser Arbeit mit dem Bertolt Brechts epischen Theater.

Am Anfang hatte ich ein bisschen Probleme das Drama zu lesen. Die ausführlichen Regieanweisungen störten mich ganz im Lesen der ganzen Geschichte und auch die Figuren, die in der Handlung ständig eintreten zu unterbrechen. Auch die verschiedenen Zeitebenen und die häufigen Sprüngen der Figuren innerhalb dieser Ebenen komplizierte mich das Lesen des Dramas. Obwohl wir die zwei Grundebenen unterscheiden können, gibt es im Stück auch vielen Situationen, die sich irgendwie zwischen diesen beiden Ebenen abspielen und sozusagen eine neue Ebene bilden. Zu den strittigen Passagen gehört bestimmt der Disput zwischen Marat und Sade über Tod und Leben.

Mit der Problematik der Zeitebenen komplizierte Peter Weiss das Verständnis seines Stückes nicht nur dem Leser, sondern auch eventuell den Darstellern der Figuren im Stück und endlich auch dem Zuschauer.

Der Leser kann mit den Sprüngen der Figuren innerhalb der Zeitebenen verwirrt. Das Geschehen des Dramas wird mehrmals unterbrochen. Entweder mit Monologen und Meinungsaustausch, z.B. über Tod und Leben zwischen de Sade und Marat, oder mit der Geschichte von Charlotte Corday und ihrer Ankunft in Paris, Jean Paul Marats Geschichte oder de Sades Meinungen zur Nation, dem Patriotismus und der Revolution.

Der Darsteller kann sich mit einer Rolle nicht gut identifizieren. Peter Weiss realisiert nämlich die wichtige Vorgabe des epischen Theaters von Bertolt Brecht. Es geht um eine Schauspielmethode, die keine Identifikation mit der Figur voraussetzt. Es ist also sehr problematisch für den Darsteller sich mit einer bestimmten Rolle zu identifizieren. Die Darsteller aller Rolle sollten, außer Marquis de Sade und Coulmier, die Insassen der Irrenanstalt zu spielen hätten. Zugleich sollen diese Insassen im von de Sade inszenierten Stück „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*“ spielen. So sollte der Schauspieler Distanz zu seiner Rolle haben, er sollte die Figur zeigen, nicht die Figur sein. Das Binnenspiel im „*Marat/Sade*“ hindert den Schauspielern wesentlich daran, sich mit den Figuren identifizieren zu können.

Für den Zuschauer im Theater ist problematisch, alle diese Tatsachen wahrnehmen und sie gut verstehen. Es gibt keine lineare Fabel, sie wird ständig durchbrochen und noch durch „das Spiel im Spiel“ kompliziert. Demzufolge gibt es keine lineare

Handlung. Der Zuschauer kann deswegen nie sicher sein, was eigentlich gespielt wird. So werden die Fabel und die Handlung verfremdet und die Verfremdung gehört auch zu den Merkmalen des epischen Theaters von Brecht.

Endlich wurde ich sehr begeistert, wie viel und wie gut dieses Werk durchgearbeitet wurde. Die Form des Werkes als das Spiel im Spiel war für mich sehr interessant, weil ich noch nie so etwas las. Auch das Konzept des Bertolt Brechts epischen Theater war mir bevor ganz unbekannt. Die Handlung gefällt mich sehr mit seinem parodistischen Stil. Es gefällt mir sehr die Absicht des Schriftstellers ganz ernste Situation (der Mord) mit Hilfe der Umgebung und der Figuren total erniedrigen und komisch machen. Faszinierend scheint es mir, dass jeder Dialog oder jede Regieanweisung mit der künstlerischen Pünktlichkeit geschrieben wurden. Ich meine, dass in jedem Satz, der sich ganz normal und ganz unwichtig scheint, eine weitere und tiefere Bedeutung entdeckt sein könnte. Es geht sehr oft um politische Anspielungen, um die historischen Tatsachen aus der Revolutionszeit oder aus den Leben der allen Hauptfiguren, wie z.B. der Hinweis zum Sadismus als vom Marquis de Sade beliebte Sexualpraktik.

Das ist auch der Grund dafür, warum ich so großen Nachdruck auf die historischen und biographischen Grundlagen lege. Meiner Meinung nach ist sehr wichtig den politischen Hintergrund der Französischen Revolution und die Hauptpersonen der Revolution, bzw. ihre Rolle im Verlauf der Revolution kennen. Hauptsächlich die Rolle von Marat, de Sade und Corday in der Revolution ist wichtig zum Verständnis des Dramas.

Es ist schwierig bei der Interpretation dieses Dramas noch etwas Neue entdecken. Es gibt ganz große Menge der Bücher, die sich schon mit der Interpretation des Stückes „*Marat/Sade*“ von Peter Weiss beschäftigen. Ich probierte vom Anfang die ganze Interpretation alleine ausdenken und schreiben. Die Bücher mit verschiedenen Interpretationen las ich dann später. Zu denen muss ich schreiben, dass mit diesen Interpretationen zustimme und fand ich statt, dass meine Überlegung war meistens ganz identisch mit diesen Büchern. Daraus deduziere, dass meine Ideen meistens richtig waren. Ich verstehe meine Arbeit als die Zusammenfassung der wichtigsten Informationen zum Verständnis des Dramas, was auch das Ziel meiner Arbeit war. Meiner Meinung nach erledigte ich mich meiner Aufgabe sehr gut.

## Resumé

Cílem této bakalářské práce je interpretace díla „*Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade*“ od Petera Weisse. Dnes je toto drama krátce nazýváno „*Marat/Sade*“.

Dílo Petera Weisse se odehrává v roce 1808 v blázinci Charenton. Markýz de Sade je zde pacientem a režuruje s dovolením ředitele ústavu Coulmiera divadelní hru. Hru mu pomáhají inscenovat ostatní pacienti. Hrají Maratovu vraždu. Jedná se takzvaně o „hru ve hře“.

Ve své práci chci poskytnout komplexní pohled na drama k jeho správnému pochopení. Práce je rozdělena na tři části. První kapitole věnuji Peteru Weissovi, autorovi dramatu. Protože se Weissova hra „*Marat/Sade*“ zakládá na mnoha historických a teoretických znalostech, zabývám se ve druhé kapitole historickým pozadím díla, abych měla dobré základy k vlastní interpretaci, které se pak věnuji ve třetí kapitole. Stručně řečeno, předchozí znalost teorie a historie je vysoce důležitá pro pochopení dramatu „*Marat/Sade*“ od Petera Weisse.

Jsem si vědoma skutečnosti, že je velice obtížné objevit ještě něco nového při zpracování tohoto díla. Existuje velké množství publikací, které se zabývají výkladem divadelní hry „*Marat/Sade*“ od Petera Weisse. Vzhledem k rozsahu tématu a množství publikací k němu již zveřejněných, věřím, že prezentuji dobrou a užitečnou práci.

## Résumé

Main purpose of this thesis is analyzing of drama „*The Persecution and Assassination of Jean Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*“ by Peter Weiss. This drama is called „*Marat/Sade*“.

The story is placed at Charenton madhouse in 1808. The madhouse manager allowed Marquis de Sade, the patient of the house, to direct the play. The drama is played with assistance of asylum's inmates. They perform the Murder of Marat. It is very common to called this kind of perform as a „play within a play“.

The aim of this work is to provide a complex view on drama in order to proper understanding of that. The thesis is divided into three parts. The first chapter is about Peter Weiss, author of the drama. Since Weiss's perform „*Marat/Sade*“ is based on many historical and theoretical knowledge, I engaged the historical background of the play in the second chapter. My own interpretation, supported by the theoretical knowledge, is present in the third stage. To sum this up, proper knowledge of history and theoretical basement is highly required to understand the drama „*Marat/Sade*“, by Peter Weiss.

However, it is very complicated to discover anything new in this drama, since numbers of publication worked on interpretation of the play „*Marat/Sade*“ was done. In order not to copying the idea from a public source, my work is focused on summary of already published works. Analyze of important historical and theoretical fact was carried out, to better understanding of the performance. Despite the fact of the large topic, and numerous of publications, I believe that I am presenting a good and useful work.

## Resümee

Das Ziel dieser Bakkalaureatsarbeit ist das Werk von Peter Weiss „*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“ zu interpretieren. Heute wird dieses Drama nur kurz bezeichnet als „*Marat/Sade*“.

In dem Werk von Peter Weiss befinden wir im Jahre 1808 in der Irrenanstalt Charenton. Marquis de Sade ist im Hospiz als der Patient und tritt hier mit Verlaub des Direktors Coulmier als ein Regisseur des Dramas auf. Das Theaterstück helfen ihm andere Patienten des Hospizes inszenieren. Es wird der Marats Mord gespielt. Es handelt sich um sozusagen um „ein Drama innen des anderen Dramas“.

In meiner Arbeit will ich die komplexe Einsicht ins Drama bieten, um es gut zu verstehen. Die Arbeit ist in drei Teile geteilt. Erstes Kapitel widme ich Peter Weiss, dem Autor des Werkes. Weil Peter Weiss' Stück „*Marat/Sade*“ auf viele theoretische und historische Kenntnisse sich bezieht, werde ich sich im zweiten Kapitel mit dem geschichtlichen Hintergrund beschäftigen, um gute Grundlage zur eigenen Interpretation, im dritten Kapitel, zu gewinnen. Ich bemühe mich um die Zusammenfassung der wichtigsten Informationen zum Verständnis des Dramas.

Ich bin mich der Tatsache bewusst, dass es schwierig ist, bei der Interpretation dieses Dramas noch etwas Neue zu bearbeiten. Es gibt ganz große Menge der Bücher, die sich schon mit der Interpretation des Stückes „*Marat/Sade*“ von Peter Weiss beschäftigen. Deshalb verstehe ich meine Arbeit als die Zusammenfassung der existierenden Interpretationen des Dramas und der wichtigsten historischen und theoretischen Informationen zu seinem Verständnis.

# **Bibliographie**

## **Primärliteratur**

Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. Fünfte vom Autor revidierte Fassung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1965. ISBN 978-3518100684.

## **Sekundärliteratur**

Braun, Karlheinz: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967. ISBN 978-3518102329.

Furet, Francois: Francouzská revoluce. Díl 1. Od Turgota k Napoleonovi 1770-1814. Praha: Argo 2004. ISBN 80-7203-452-9.

Gallo, Max: Robespierre. Stuttgart: Klett-Cotta 1989. ISBN 978-3608944655.

Hayman, Ronald: De Sade. A Critical Biography. London: The Trinity Press 1978. ISBN 978-0094612204.

Markov, Walter – Middell Katharina – Middell Matthias: Die Französische Revolution. Bilder und Berichte 1789 – 1799. Berlin: Propyläen 1989. ISBN 978-3549053355.

Markov, Walter – Soboul, Albert: 1789 – Große Revolution der Franzosen. Berlin: Akademie-Verlag 1975. ISBN 978-3760912653.

Müller, Fred: Peter Weiss. Drei Dramen. München: Oldenbourg Verlag 1974. ISBN 978-3486088113.

Weinreich, Gerd: Peter Weiss „Marat/Sade“. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1991. ISBN 978-3425060743.

## Verzeichnis der Internetquellen

Büttner, Sabine. *Die Französische Revolution – eine Online-Einführung*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://www.historicum.net/themen/franzoesische-revolution/einfuehrung/>.

Höllner, Hans. *Peter Weiss 1916-1982: Leben und Werk*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://www.peterweiss.org/der-autor/biografie.html>.

Schnittker, Holger. *Französische Revolution*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://www.franzoesische-revolution-1.de>.

Surowiec, Magdalena. *Peter Weiss' Drama „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats“ als Beispiel für die Realisierung der Konzeption des epischen Theaters von Bertolt Brecht*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: <http://aspektedergermanistik.blogspot.com/2011/12/peter-weiss-drama-die-verfolgung-und.html>.

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. *Jacques Roux*. [online] cit. 2012-05-10. Dostupné z: [http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Roux](http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Roux).