

Copyright is owned by the Author of the thesis. Permission is given for a copy to be downloaded by an individual for the purpose of research and private study only. The thesis may not be reproduced elsewhere without the permission of the Author.

THEATER IN
DER IRRENANSTALT

A thesis presented in partial fulfilment
of the requirements for the degree of
Master of Arts in German
at Massey University.

Sue Mary Boland
1977

A B S T R A C T

The image of the madhouse has long been used to express man's existential insecurity. Two German plays of the early sixties, Friedrich Dürrenmatt's Die Physiker (1962) and Peter Weiss' Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade (1964) are set in the insane asylum. Although the two settings differ - the former play being set in a modern sanatorium, the latter in an infamous nineteenth-century madhouse - the use of this dramatic space in both plays is significantly similar. This thesis investigates the relationships of space and time in the dimensions of the asylum first in Die Physiker then in Marat/Sade, to discover the links of this dramatic metaphor to our reality, the way in which the audience is involved in the dramatic space of the madhouse and the contribution of this setting as a dynamic element of the drama.

A network of symbolic objects, signs and leitmotifs structures the apparent confusion of the asylum in Dürrenmatt's Die Physiker, and signals its transition from a place of refuge to a prison. The protected, static atmosphere of the asylum turns out to be a trap, and withdrawal from responsibility proves irresponsible, if not impossible. The spatial development of the play is paradoxical: as the madhouse closes in on its inmates and the outside world disappears, a new breadth of perspective and vision becomes possible. The time structure similarly brings history, its inexorable chain of causality and its tyranny over the individual into focus. Past and present are taken up in the metaphor of the madhouse, which is then projected onto our future.

In Weiss' Marat/Sade several levels of time and place are interwoven on the contemporary stage Weiss presents his play, which shows the presentation by the Marquis de Sade of a play, depicting events of the French Revolution, before an audience in the asylum of Charenton in 1808. Again, a somewhat menacing order is imposed on the equally menacing disorder of the madhouse. The various levels of space and time gradually draw together, trapping the spectator in an environment of brutal inhumanity and institutionalised oppression which is, in fact, as aspect

of his own experience of reality. On every level of carefully structured space and on the treadmill of time, man's desire for freedom is trapped. The historical pattern of prediction and inevitable fulfilment, cause and effect, depriving man of self-direction, is projected onto our future.

While offering no false solutions for the dilemma of modern man, the asylum becomes a focal point from which history and present reality can be viewed as having some kind of coherent continuity. The asylum serves as a containing form, a framework which provides structure and form to express our chaotic and disordered reality.

I N H A L T

Einführung; Das Irrenhaus als Spielort	1
Les Cerisiers: Aufnahme der Aussenwelt	8
Das Erbe des Wahnsinns	21
Charenton: Übergang in die Wirklichkeit	32
Das Irrenhaus der Geschichte	43
Schlussbetrachtung: Herausforderung des Zuschauers	55
Literaturverzeichnis	59

Einführung

Das Irrenhaus als Spielort

In der Geschichte der Menschheit ist das Irrenhaus immer wieder die Metapher einer ungereimten Welt gewesen. Vom Narrenschiff¹ bis zur Blechtrommel² hat der Mensch seine metaphysische und existentielle Unsicherheit in der Gestalt des Irren zum Ausdruck gebracht. In unseren unruhigen Zeiten kehrt dieses Urbild in einer neuen Gestalt zurück: nicht das Irresein des Individuums an sich, sondern das Irrenhaus selbst ist sowohl Ausdruck wie auch Verständnis unserer Welt. Theodor Ziolkowski hat das Erscheinen des Irrenhauses im modernen Roman erörtert³; in den frühen sechziger Jahre tritt das Irrenhaus in der dramatischen Literatur erneut in Erscheinung.

Am 21sten Februar 1962 war im Schauspielhaus Zürich, die Uraufführung von Friedrich Dürrenmatts Die Physiker⁴. Spielort des Dramas: „Les Cerisiers“, eine Irrenanstalt. Kaum zwei Jahre später, am 29ten April 1964 wurde Peter Weiss' Theaterstück Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade⁵ im Berliner Schillertheater uraufgeführt. Auch dieses Stück spielt im Irrenhaus. Beide Stücke waren international höchst erfolgreich. Die Resonanz, die diese Stücke schufen, erlaubt die Frage, ob die Irrenanstalt als dramatischer Ort nicht eine besondere Bedeutung für das Zeitalter (unser Zeitalter!) hat, in denen sie entstanden sind.

Zweifellos glich die Welt der frühen sechziger Jahre in vieler Hinsicht einem Tollhaus. Das Ende eines furchtbaren Krieges

-
1. S. Brant, Das Narren Schyff, (1494).
 2. G. Grass, Die Blechtrommel, (Neuwied am Rhein, 1959).
 3. T. Ziolkowski, The view from the madhouse. In: T.Z., Dimensions of the Modern Novel, (Princeton, 1969), S. 332-336.
 4. F. Dürrenmatt, Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten, (Zürich, 1962).
 5. P. Weiss, Marat/Sade, (Frankfurt am Main, 1964). (In dieser Untersuchung als Marat/Sade abgekürzt.) Alle Seitennummer in dieser Arbeit beziehen sich auf dieser ^{zahlen} Fassung des Marat-Stückes.

führte nicht etwa zum Frieden, sondern zur Fortführung des Krieges, allerdings eines „kalten“ Krieges, im Schatten der zu zerstörerischen Zwecken entfesselten Atomenergie. Die Möglichkeit einer Massenvernichtung durch Atombomben rückte in greifbare Nähe. Das anonyme Individuum, eingetaucht in vermasste Gesellschaften, fühlte sich gefährdet. Im Jahre 1960 drückte Dürrenmatt eben dieses Unsicherheitsgefühl aus:

Jede Riesenmacht wächst an sich ins
Unheimliche, Unmenschliche, Abstrakte,
ob sie es nun will oder nicht, unab-
hängig von ihren Zielen, von ihrem
Willen, flösst Schrecken ein nach
ausen allein durch ihr Vorhandensein
(...) ein Gefühl, etwas Unkontrollierbarem,
Unpersönlichem, Willkürlichem, Schicksalhaftem,
Bildlosem, ja Blindwütigem gegenüberzustehen.⁶

Die Maschinerie der Welt scheint in unserem Jahrhundert ohne den entmachteten Einzelmenschen zu funktionieren.

Dürrenmatts Stück Die Physiker ist aus dieser drohenden Welt entstanden. Der Realitätsbezug des Dramas ist vielfach besprochen; Elisabeth Brock-Sulzer erwähnt das Thema der Gefährdung der Welt⁷, während Strelka sich über Dürrenmatts Bild der heutigen Welt äussert: „Es ist eine Welt der Sinnlosigkeit und Unentwirrbarkeit, des Wertchaos und der Kälte“⁸. In diesem Stück kommt die Unüberschaubarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck⁹; das Problem der wissenschaftlichen und politischen Verantwortung in einem Geschichtsprozess, der dem Wahnsinn gleicht.¹⁰

Weiss' Drama Marat/Sade erhellt die Problematik unseres Zeitalters durch den geschichtlichen Hintergrund des Stückes. Die Parallele der Geschichte der Französischen Revolution zu unserer Zeit ist oft festgestellt, doch nur selten genauer untersucht worden.. Habermas spricht

6. F. Dürrenmatt, Amerikanisches und Europäisches Drama. In: F.D., Theater-Schriften und Reden, (Zürich, 1966), S. 160.
7. E. Brock-Sulzer, Friedrich Dürrenmatt: Stationen seines Werkes, (Zürich, 1970), S. 114.
8. J. Strelka, Friedrich Dürrenmatt. Die Paradox-Groteske als Wirklichkeitsbewältigung. In: J.S., Brecht, Horvath, Dürrenmatt; Wege und Abwege des modernen Dramas, (Wien, 1962), S. 150.
9. W. Hinck, Geschichte als Komodie: Dürrenmatt. In: W.H., Das moderne Drama in Deutschland, (Göttingen, 1973), S. 180.
10. H. Bänziger, Frisch und Dürrenmatt, (Zurich, 1962), S. 188-189. Vgl. P. Demetz, Friedrich Dürrenmatt. In: P.D., Die Süsse Anarchie, (Berlin, 1970), S.184. Vgl. auch U. Jenny, Friedrich Dürrenmatt, (Velber bei Hannover, 1965), S. 77f.

vom „Erbe der Revolution“¹¹; Marianne Kesting von der „Kettenreaktion von Revolutionen und Bürgerkriegen“¹², die sich noch heute fortsetzt. Doch ist die Bedeutung des historischen Verhältnisses nicht eindeutig interpretiert worden: In dieser historischen Parallele sieht Rischbieter die Konsequenzen der Anarchie von 1793 für das Jahr 1964¹³ und die Erlahmung des Sozialismus¹⁴. Haiduk dagegen betont den Vergleich zwischen zwei restaurativen Zeitaltern, die zur Regression neigten, und bezeichnet das Stück als „Ausdruck eines Unbehagens an der restaurativen Entwicklung der westdeutschen Gesellschaft“¹⁵. Zwischen den beiden Tendenzen erkennt Braun die heutige Bedeutung des Marat-Stückes „als Demonstration gesellschaftlicher Widersprüche am Modell eines historischen Stoffes, für Zuschauer von heute“¹⁶.

Die Gleichsetzung zwischen Welt und Irrenhaus wird oft allzu unproblematisch angenommen—z.B. Hans Moeler über Marat/Sade: "As in Dürrenmatt's The Physicists, the world takes on the face of a mental institution"¹⁷. Das Verhältnis von „Les Cerisiers“ zu unserer Wirklichkeit wird von dem grotesken¹⁸, paradoxen¹⁹ und vielleicht allegorischen Charakter dieser Irrenanstalt verstärkt. Edward Diller beschreibt unsere Reaktion:

to the ostensible incongruity of
scientists living in an insane asylum
surrounded by mad men, only to ask
of ourselves later if this isn't
a type of allegorical theater re-

-
11. J. Habermas, Ein Verdrängungsprozess wird enthüllt. In: Materialien zu Peter Weiss' Marat/Sade, hrsg. von K. Braun, (Frankfurt am Main, 1967), S.124.
 12. M. Kesting, Das Marat-Stück von Peter Weiss, Programmheft des Schiller-Theaters Berlin, (Berlin, 1964/5).
 13. H. Rischbieter, Peter Weiss, (Velber bei Hannover, 1967), S.48.
 14. ebd., S.56.
 15. M. Haiduk, P. Weiss' Drama Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats..., Weimarer Beiträge I, (1966), S. 82.
 16. K. Braun, Schaubude- Irrenhaus-Ausschwitz. Überlegungen zum Theater des Peter Weiss. In: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“, (Frankfurt am Main, 1967), S.149.
 17. H.B. Moeler, German Theater 1964: Weiss' Reasoning in the Madhouse, Symposium XX, (1966), S.166.
 18. J. Strelka, Brecht, Horváth, Dürrenmatt; Wege und Abwege des modernen Dramas, (Wien, 1962), S.154.
 19. A. Arnold, Friedrich Dürrenmatt, (Berlin, 1969), S.80.
 20. C.M. Jauslin, Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen, (Zürich, 1964), S.117f.

presenting a very real and threatening aspect of our world²¹,

Kienzle²² und Ellestad²³ haben diese Frage zum Teil beantwortet, indem sie diesen dramatischen Ort als eine Gegenwelt, etwa als Modell zum Verständnis der Realität bezeichnet haben. Doch bleibt Dillers Frage nur ungenügend behandelt.

Der Streit über die Funktion des Irrenhauses in Marat/Sade ist etwas lebhafter. Erst Henning Rischbieter hat die Frage gestellt: „Was bedeutet das Irrenhaus als Spielort?“²⁴. Genno betrachtet Charenton als „metaphor of our own madhouse world“²⁵ und sieht die Selbstbessenheit der Insassen als bezeichnend für die moderne Gesellschaft. Karnick erwähnt die Erweiterung des Irrenhauses zum Weltgleichnis²⁶. Aber Sontag²⁷ Schneider²⁸ und Rühle²⁹ halten das Irrenhaus vielmehr für eine Kulisse, deren Raserei und Wildheit die verunsichernde Wirkung (oder nach Schneiders Meinung; „Wirkungslosigkeit“) des Gedankenkampfes steigert.

Unterschiedliche Auffassungen der Rolle des Irrenhauses als Spielort kamen in verschiedenen Aufführungen von Marat/Sade zum Ausdruck. Peter Brooks Inszenierung unterstreicht das Irresein: „das Irrenhaus ist Welt, die Welt ein Irrenhaus“³⁰. Später erklärte Rischbieter das Verhältnis Irrenhaus/Welt genauer:

-
21. E. Diller, Dürrenmatt's use of the Stage as a Dramatic Element, Symposium XX, (1966), S.204.
 22. S. Kienzle, Friedrich Dürrenmatt. In: Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen, hrsg. von D. Weber, (Stuttgart, 1968), S.369, S.379.
 23. E.M. Ellestad, Friedrich Dürrenmatt's Mausefälle, German Quarterly XLIII, (1970), S.772.
 24. H. Rischbieter, Peter Weiss. In: H.R. und E. Wendt, Deutsche Dramatik in West und Ost, (Velber bei Hannover, 1965), S.23.
 25. C.N. Genno, Peter Weiss's Marat/Sade, Modern Drama XIII, (1970), S.308.
 26. M. Karnick, Peter Weiss' dramatische Collagen. In: Dürrenmatt, Frisch. Weiss.: Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart, (München, 1969), S.152.
 27. S. Sontag, Marat/Sade/Artaud. In: Against Interpretation and other Essays, (London, 1967), S.164f.
 28. P. Schneider, Über das Marat-Stück von Peter Weiss. In: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“, (Frankfurt am Main, 1967), S.133.
 29. ebd., G. Rühle, Heymes Inszenierung in Wiesbaden, S.81-83.
 30. H. Rischbieter, Peter Weiss. In: H.R. und E. Wendt, Deutsche Dramatik in West und Ost, (Velber bei Hannover, 1965), S.24.

Überherrscht wird das Stück von der Irren-kulisse. Daraus ist gefolgert worden, es stelle die Welt als Irrenhaus dar. Das Umgekehrte will mir richtig vorkommen: Es drängt im Irrenhaus die Welt zusammen³¹.

Der radikale Gegensatz zu diesem Urteil kam in der Rostocker Aufführung zum Ausdruck. Manfred Haiduk, der an dieser Inszenierung beteiligt war, erklärt, dass es nicht gelten könne, Charenton als „Paradigma für eine irre Welt“ zu betrachten, da nämlich nicht nur Irren, sondern auch politisch missliebige Personen dort untergebracht wurden³². Daraus folgert er vermutlich, dass alle Insassen geistig gesund waren; wenigstens verhalten sie sich so in dieser Aufführung. Wendt fragt sich, warum sie nicht alle längst entlassen wären³³.

Wichtig in beiden Stücken ist auch ihre Wirkung auf den Zuschauer. Lehnert behauptet, dass wir in Dürrenmatts Die Physiker nichts über die Wirklichkeit lernen, sondern „... unsere Reaktion auf die Veränderungen unserer Welt auf einer Spielebene gedeutet“³⁴ sehen. Ellestad, unter anderen, hält das Stück für einen Versuch, „to lure the audience into a direct confrontation with reality“³⁵. Der Zuschauer fühlt sich von der Darstellung der „Ausmerzungen des Individuums“³⁶, der Ohnmacht des Einzelnen³⁷, und seines widerwilligen Mitmachens³⁸ angesprochen, und wird dadurch zu einer Stellungnahme gegenüber seiner Lage aufgefordert.

31. H. Rischbieter, Peter Weiss, (Velber bei Hannover, 1967), S.64.

32. M. Haiduk, P. Weiss' Drama, Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats..., Weimarer Beiträge I, (1966), S.94, A.38.

33. E. Wendt, Peter Weiss zwischen den Ideologien, Akzente, (5/1965), S.421.

34. H. Lehnert, Fiktionale Struktur und physikalische Realität in Dürrenmatt's Die Physiker, Sprachkunst I, (1970), S.326.

35. E.M. Ellestad, Friedrich Dürrenmatt's Mausefalle, German Quarterly XLIII, (1970), S.771. Vgl. A. Arnold, Friedrich Dürrenmatt, (Berlin, 1969), S.77-78.

36. J. Knopf, Friedrich Dürrenmatt, (München, 1976), S. 100f.

37. H. Mayer, Dürrenmatt und Brecht oder die Zurücknahme. In: Der Unbequeme Dürrenmatt, hrsg. von R. Grimm, W. Jäggi, und H. Oesch, (Basel, 1962), S.115.

38. S. Kienzle, Friedrich Dürrenmatt. In Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen, hrsg. von D. Weber, (Stuttgart, 1968), S.364.

Der Anspruch von Marat/Sade auf seinen Zuschauer ist aufdringlicher; er wird vom Stück bedroht³⁹, ja auch angegriffen⁴⁰. Auch in diesem Stück ist die missliche Lage des an die Geschichte ausgelieferten, machtlosen Individuums ersichtlich⁴¹. Karnick bemerkt den Zusammenhang zwischen dem „Spiel der Unfreiheit des Menschen und der Verunsicherung der Welt“⁴², und folgert, dass „wir selbst als Zuschauer zugleich Insassen (sind). Wir sind es, die die von Marat und de Sade angesprochenen Probleme lösen müssen“⁴³.

In beiden Stücken ist die Irrenanstalt höchst ambivalent. Einerseits bietet sie Schutz und Freiheit⁴⁴; doch hält sie ihre Insassen in ihrer Krise gefangen⁴⁵. Offensichtlich ist das Irrenhaus als Bild der Welt schwerlich mit dem Fortschrittsglauben des Sozialismus zu versöhnen. Die Wahl dieses dramatischen Ortes zeigt einen gewissen Zweifel am Fortschrittsglauben und an die Zukunft überhaupt⁴⁶. Angesichts solchen Zweifels muss der Einzelne die Verantwortung für seine eigene Zukunft auf sich nehmen.

In Dürrenmatts Die Physiker und Weiss' Marat/Sade hat der dramatische Ort, in beiden Fällen die Irrenanstalt, neue Bedeutung und Ausdruckskraft, die dem Zuschauer zu einer neuen Einsicht in die Umstände seines Zeitalters verhelfen. Die Irrenanstalt ist jetzt keine statische Kulisse, sondern sie nimmt am Werdegang beider Dramen teil, und gewinnt

-
39. P. Demetz, Peter Weiss. In: P.D., Die Süsse Anarchie, (Berlin, 1970), S.151.
40. S. Sontag, Marat/Sade/Artaud. In: S.S., Against Interpretation and other essays, (London, 1967), S.166.
41. H. Salzinger, Peter Weiss. In: Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen, (Stuttgart, 1968), S.397.
42. M. Karnick, Peter Weiss' Dramatische Collagen. In: Dürrenmatt, Frisch, Weiss.; Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart, (München, 1969), S.138.
43. ebd. S.152.
44. E. Brock-Sulzer, Friedrich Dürrenmatt: Stationen seines Werkes, (Zürich, 1970), S.122. Vgl. I. Hilton, Peter Weiss; a search for affinities, (London, 1970), S.45.
45. E. Diller, Dürrenmatt's use of the Stage as a Dramatic Element, Symposium XX, (1966), S.204. Vgl. B. Murdoch, Dürrenmatt's „Physicists“ and the Tragic Tradition, Modern Drama, XIII, (1970), S.273.
46. K. Braun, Schaubude-Irrenhaus-Ausschwitz. Überlegungen zum Theater des Peter Weiss. In: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“, (Frankfurt am Main, 1967), S.148. Vgl. J. Knopf, Friedrich Dürrenmatt, (München, 1976), S.106.

dadurch Eigenleben. Die Struktur der Raumverhältnisse dieser Stücke erklärt die Aussage der Irrenanstalt als dramatischen Ort und ihren Zusammenhang mit der Umwelt des Zuschauers. Es ist uns klar, dass die Irrenanstalt als dramatischer Spielort besondere Bedeutung für unser Zeitalter hat. In der Struktur der Zeitverhältnisse beider Dramen sehen wir die Beziehung der Irrenanstalt zu unserer eigenen Geschichtserfahrung, zu unserer Gegenwart und zu den Möglichkeiten unserer Zukunft.

Es ist die Absicht der vorliegenden Arbeit, das Verhältnis der Irrenanstalt als dramatischen Ortes zur Aussenwelt und zum Zuschauer an Hand der Dramen Die Physiker und Marat/Sade zu untersuchen und dadurch die dramatische Aussage dieses Spielorts zu entdecken. Ich möchte untersuchen, wie sich die dramatische Illusion der Bühnenwirklichkeit zur Wirklichkeit des Zuschauers verhält, auch wie sich die dargestellten Rollen zu der existentiellen Not des Zuschauers verhalten; ferner, wie Dürrenmatt und Weiss den konfusen, ja wahnsinnigen Inhalt unserer Geschichte und Gegenwart in die logisch geordnete Form der Irrenanstalt einfügen. Aus einer systematischen Untersuchung der Raum- und Zeitverhältnisse dieser beiden Stücke soll erhellen, in welcher Hinsicht die sogenannte Irrenkulisse Ausdruck der heutigen Wirklichkeitserfahrung ist, und was für Heilmittel sie bietet für den in der heutigen Geschichte inhaftieren und durch sie verstörten Zuschauer.

Les Cerisiers:
Aufnahme der Aussenwelt

Auf den ersten Blick ist Dürrenmatts Komödie Die Physiker höchst irreführend und verwirrend. Mit jeder unerwarteten Enthüllung verwandeln sich die Verhältnisse der Personen zueinander, wie auch zur Irrenanstalt, die sie beherbergt, und zur Aussenwelt. Selbst die Irrenanstalt verwandelt sich aus einem Zufluchtsort in ein Gefängnis. Doch können wir nur vermuten, dass alle Verwandlungen, etwa Maskierungen vergleichbar, einem gemeinsamen Zweck dienen, den es hier zu entdecken gilt. Wenn wir daher die Raumverhältnisse etwas näher untersuchen, dann finden wir immer mehr Orientierungszeichen, die dem scheinbaren Chaos Ordnung und Struktur geben, und wir entdecken, dass trotz der Verstellungen und Heucheleien der einzelnen Charaktere, der Gang der Handlung von den auf der Bühne sichtbaren aber stillschweigenden Gegenständen enthüllt, gelenkt und gerechtfertigt wird. Hier möchte ich versuchen, der Entwicklung der Raumverhältnisse nachzugehen, um in der Unordnung einen beabsichtigten Plan, eine Struktur zu finden. Absichtliche Unordnung wird damit ein wesentlicher Teil der dramatischen Aussage.

Man fragt sich zunächst, warum Dürrenmatt eine mehrere Seiten umfassende und detaillierte Bühnenanweisung zu dem Stück Die Physiker geschrieben hat¹. Obwohl dieser literarische Exkurs dem Dramaturg behilflich sein mag, bleibt er für das Publikum, das ihn wahrscheinlich nicht lesen wird, ebenso unerheblich, wie unzugänglich. Wie aber der Inhalt der Bühnenanweisung mit dem Verlauf des Stückes verbunden ist, bedarf einer kurzen Erklärung.

Dürrenmatt selbst will uns in der Bühnenanweisung versichern, dass seine Beschreibung der Landschaft, welche das Sanatorium 'Les Cerisiers' umgibt, unwichtig sei:

1. F. Dürrenmatt, Die Physiker, (Zürich, 1962), S. 9-12.

„
Doch spielt das Örtliche eigentlich keine Rolle, wird hier nur der Genauigkeit zuliebe erwähnt, verlassen wir doch nie die 'Villa' des Irrenhauses (nun ist das Wort doch gefallen)... (S.10) - Meine Betonung.

Aber diese Behauptung ist ein allzu durchsichtiger Vorwand, um die Tatsache, dass sich die Handlung in einem Irrenhaus abspielt, durchblicken zu lassen. Dass Dürrenmatts ungezwungener Ton etwas Wichtiges andeutet, und dass daher die im Detail beschriebene Landschaft nur eine Fassade ist, welche die eigentliche Natur des dramatischen Ortes ganz beiläufig verhüllt, können wir vermuten. Das kleine Wort doch bestätigt unsere Vermutung.

Die Anstalt, später (S.10) als Irrenhaus bezeichnet, wird eingangs nur als ein privates Sanatorium, 'Les Cerisiers', beschrieben. Es liegt in der Nähe einer spiessbürgerlichen Stadt, die einmal vornehm war, doch jetzt verschlafen und abseits vom Getriebe liegt. Dieselbe Ruhe und Regelmässigkeit sind in der umgebenden Landschaft zu erkennen:

Dazu beruhigt überflüssigerweise die Landschaft die Nerven. (S.9)

Die „blauen Gebirgszüge“², die „human bewaldete(n) Hügel“³, und die „weite, abends rauchende Ebene“⁴, Bild der menschlichen Einkehr, haben beruhigende Wirkung auf das Gemüt. Nur die Gruppen von Gefangenen, die im Dienste der Landwirtschaft arbeiten, stören dieses Idyll.

Im Kontrast zu der nervenberuhigenden Annehmlichkeit der Landschaft stehen die bucklige Irrenärztin, Fräulein Doktor h.c.Dr.med.Mathilde von Zahnd, Leiterin der Irrenanstalt, und ihre Patienten, die Insassen der Irrenanstalt, die in der Bühnenanweisung beschrieben werden als:

...vertrottelte Aristokraten, arteriosklerotische Politiker- falls sie nicht noch regieren- debile Millionäre, schizophrene Schriftsteller, manisch-depressive Grossindustrielle u.s.w., kurz die ganze geistig verwirrte Elite des halben Abendlandes... (S.10)

Diese Patienten sehen wir nicht, aber ihr Rang deutet auf das Ansehen der Anstalt und deren Leiterin. Doch hier schon eine Warnung: die Mächtigen

2. Dürrenmatt, Die Physiker, S.9.

3. ebd.

4. ebd.

der Gesellschaft, denen Fraülein von Zahnd ihren Ruhm und Ruf als Psychiater verdankt, sind zugleich auch Opfer ihrer Macht.

Unser Blick wird dann auf den umliegenden Park und einen Neubau des Sanatoriums gelenkt. Abgesondert liegt die Villa, in der die drei Physiker wohnen. Die drei Insassen dieser Villa unterscheiden sich von den anderen Patienten dadurch, dass sie fast Musterpatienten sind:

...harmlose, liebenswerte Irre, lenkbar,
leicht zu behandeln und anspruchslos. (S.11)

Dieser Anschein von Fügsamkeit ist keineswegs zuverlässig. Zwei von den drei Physikern haben je bereits vor Beginn des Stückes die ihnen zugeordnete, persönliche Pflegerin erdrosselt. Eine der Leichen liegt noch bei Aufgang des Vorhangs auf der Bühne!

Was in der zweiten Hälfte der Bühnenanweisung noch beschrieben wurde, ist nun auch auf der Bühne sichtbar. Die Kontraste des Bühnenbildes deuten auf den Widerspruch zwischen der Fassade eines umfriedeten Pflegeheims und der gewalttätigen Unberechenbarkeit des Wahnsinns, der darin waltet. Umgekippte Möbel zeugen vom Kampf, der dem Mord vorangegangen ist, und die Sicherheitsmassnahmen, die wegen solcher Gewalttätigkeit nötig wurden, bilden einen Gegensatz zu dem Reichtum und der Vornehmheit der sonstigen Umgebung:

Im übrigen hat der Umbau in ein Irrenhaus (die Villa war einst der von Zahndsche Sommersitz) im Salon schmerzliche Spuren hinterlassen. Die Wände sind bis auf Mannshöhe mit hygienischer Lackfarbe überstrichen, dann erst kommt der darunterliegende Gips zum Vorschein. (S.11)

Die Festigkeit der mit schwarzen Leder gepolsterten, nummerierten Türen, die in die Zimmer der Physiker führen, hat eine ganz andere Funktion als die eherne Vornehmheit der schweren Eichentür. Im Hintergrund hören wir klassische Musik; die ganze Szene ist von mildem Sonnenlicht durchflutet.

Eine letzte misstönende Einzelheit, die zu der unbehaglichen Ruhe der Szene beiträgt, ist die Anwesenheit von Kriminalbeamten, die Ermittlungen über den Mord anstellen, und wir sehen, dass auch die Detektive angesichts dieser Untat eine gemütliche, seelenruhige Miene aufsetzen, die mit ihrer Beschäftigung schlecht übereinstimmt. Die Szene ist jetzt vollständig; das Spiel kann beginnen.

Die Mordkommission ist mitten in der Arbeit. Aber der Inspektor, der die Kommission leitet, findet sich bald von den Regeln der Irrenanstalt gehemmt. Er möchte den Mörder, Ernesti, vernehmen, aber er muss warten. Ernesti, der sich für Einstein hält, muss sich nach soeben begangenen Mord beruhigen. Er muss seine Geige spielen. Und man kann einen Mann, der sich für Einstein hält, weder vernehmen noch verhaften. Die gesetzliche Ordnung, die der Inspektor hier durchzusetzen hat, besitzt keine Geltung mehr. Die Irrenanstalt hat ihre eigenen Regeln. Es ist sogar untersagt, zu rauchen und zu trinken:

Hier dürfen die Patienten rauchen und
nicht die Besucher. Sonst wäre gleich
der ganze Salon verpestet. (s.16)

Dem Inspektor wird der Kognak verweigert, die Zigarre verboten: er ist hier entrechtet. Der Inspektor, der seine Amtsgewalt nicht ausüben darf, kann nur verwirrt und unbeholfen warten, während der erstere der beiden Mörder, der sich übrigens für Newton hält, die Möbel zurechtrückt und den Inspektor über seine eigene Schuld aufklärt.

Wir können Newton kaum für verrückt halten. Seine Rede klingt vernünftig, und er ist auch der einzige, der nach diesem Mord Ordnung in die Szene bringt. Dass diese Ordnungsliebe nicht unbedingt mit geistiger Ordnung gleichzusetzen ist, wird an der Schnur der Stehlampe ersichtlich. Newton stellt die Stehlampe wieder auf, um Ordnung zu schaffen, aber er kann die Verbindung zwischen dieser Schnur und der Vorhangskordel, mit der er seinen Mord ausführte, ebensowenig wie die Verbindung zwischen seinem und dem Mord Einsteins einsehen:

Aber das ist doch etwas ganz anderes,
Herr Inspektor. Ich bin schliesslich
nicht verrückt. (s.17)

Die Verbindung zwischen dem Lichtschalter und der Auslösertaste einer Atombombe ist für den Physiker klar zu sehen⁵, aber die Bedeutung der Schnur, die uns grausam klar ist, bleibt ihm ein Rätsel.

In der darauffolgenden Szene bemerken wir, wie der Inspektor seine Einstellung zu den Regeln, die ihn früher so gehemmt hatten, ändert.

5. „So vermag heute jeder Esel eine Glühbirne zum Leuchten zu bringen -oder eine Atombombe zur Explosion.“ Dürrenmatt, Die Physiker, S.19.

Schon kennt er sich in der Irrenanstalt aus und da er jetzt rauchen darf, nimmt er auch an den Vorrechten der Insassen teil:

(Fräulein Doktor:) Rauchen Sie nur ruhig, Inspektor. Ich benötige auch dringend eine Zigarette. Oberschwester Marta hin oder her. Geben Sie mir Feuer. (s.21)

Fräulein von Zahnd hat das Recht und die Macht, Gesetze zu schaffen und wieder aufzuheben. Das prompte Einverständnis, das Inspektor Voss ihrer Willkür entgegenbringt, bereitet seine spätere Verwandlung vor; obwohl er immer noch versucht, die Gesetze der normalen Welt in der Irrenanstalt aufrechtzuhalten, wird er sanft von Fräulein von Zahnd dazu bewogen, die Unzurechnungsfähigkeit der unglücklichen Kernphysiker etwa Strahlungsschäden zuzuschreiben.

Unsere Aufmerksamkeit wird in dieser Szene auch auf das Porträt über dem Kamin gelenkt, das schon in der Bühnenanweisung erwähnt wurde. Dieses Porträt ist kein Einzelbild, sondern es ist Teil einer Reihe von Bildern, die mit jedem Mord gewechselt werden; das vorhergehende Bild war das Porträt des Kanzlers Joachim von Zahnd. Diese Porträts bilden einerseits die Mächtigen der Gesellschaft ab, die durchaus ins Irrenhaus gehören; andererseits zeigen diese Porträts indirekt das Gefährliche an Fräulein von Zahnds Machtbefugnis, und die Zweifelhaftigkeit ihrer eigenen geistigen Gesundheit. Es wird uns klar, dass die Gegenwelt, in der die Physiker sich sicher fühlen, von dieser Irrenärztin total überwacht wird. Obwohl die Bedeutungen von solchen Äusserungen wie, z.B.:

Für wen sich meine Patienten halten, bestimme ich. (S.21)

nur unklar zu verstehen sind, erinnern uns die Porträts ständig daran, dass die Irrenärztin letztes Mitglied einer Familie ist, die trotz (oder wegen) ihrer Macht und ihres Reichtums in dieser gleichen Irrenanstalt ihrem Ende entgegensieht.

Im Gegensatz zu diesem drohenden Aspekt der Irrenanstalt sieht die Familie Möbius, die jetzt, Blockflöten spielend, zu Besuch kommt, geradezu naiv aus. Frau Möbius stellt der Irrenärztin ihren neuen Mann, den Missionar Rose, vor. Um seine Verlegenheit zu lindern äussert sich der Missionar über die freundliche Ruhe der Anstalt:

Ein wahrer Gottesfriede waltet in diesem Hause, so recht nach dem Psalmwort: Denn der Herr hört die Armen und verachtet seine Gefangenen nicht.⁶ (S.27)

(Nun ist das Wort doch gefallen!) Schwester Irene liegt inzwischen 'in Gottesfrieden' aufgebahrt in der Kapelle und zumindest zwei der Physiker sind durch ihr Verbrechen zu Häftlingen dieser Anstalt geworden. Die Unangemessenheit dieser Worte wird sogleich von einer symbolischen Handlung betont: der jüngste Sohn findet die mörderische Lampenschmur auf dem Boden liegend und übergibt sie artig der Irrenärztin. Die Schnur spricht für sich selbst.

Verlegenheit und Heuchelei der Familie Möbius zeigen sich auch in ihrer Stellungnahme zu Möbius' Wahnsinn:

Du bist in einem Sanatorium, nicht in einem Irrenhaus. Deine Nerven sind einfach angegriffen, das ist alles. (S.32)

Möbius unterbricht den Versuch seiner Familie ihn zu rechtfertigen und er gibt ihr allen Grund, ihn guten Gewissens zu vergessen: er spielt eine echte Raserei, wie sie der klassischen Tragödie entspricht. Hier sehen wir wieder den auf den Kopf gestellten Tisch, in den Möbius sich jetzt wie in eine Raketenkabine setzt, als Zeichen der verkehrten Verhältnisse. Von hier spricht er die Verse des „Psalms Salomos, den Weltraumfahrern zu singen“; es ist eine Wahnsinnsvision der kosmischen Zerstörung, die seine Familie prompt in die Flucht schlägt.

Der Besuch der Familie störte vorübergehend die Ruhe der Anstalt, welche die Insassen vor den Anforderungen der Welt schützt. Die nächste Drohung rührt nicht von der Aussenwelt, sondern von Möbius' Pflegerin, Schwester Monika, her. Sie hat Möbius' Verstellung entdeckt und, da sie nicht mehr glaubt, dass er verrückt ist, trachtet sie, ihn zu befreien. Sie fordert Möbius heraus, seine Narrenkappe abzulegen, genau so wie sie ihre Haube nun abnimmt. Die verschiedenen Bedeutungen, die diese Handlungen für Schwester Monika und für Möbius haben, erklären das Missverständnis, das dann zum dritten Mord führt. Für Schwester Monika ist die Haube, samt ihrer Uniform, Zeichen der Sterilität und der Gefühlslosigkeit der Anstalt, Ausdruck der erzwungenen Nächstenliebe ihres Berufes, die ihre leidenschaftliche Liebe für Möbius zunichte

6. Psalm 69:34.

macht. Sie will sich selbst und Möbius von der geistigen Erstickung der Anstalt befreien, sich Möbius hingeben, und ihn der Öffentlichkeit und seinen Pflichten als Mann und als Forscher zurückgeben. Möbius dagegen sieht nur die Gefahr, dass er der Sicherheit der Irrenanstalt enthoben wird und dass der Wahn einer verliebten Frau, ihm eine neue Freiheit bietend, für ihn und für die Menschheit zu gefährlich ist.

Einstein unterbricht diese Szene und warnt Schwester Monika vor der Gefahr ihres Vorhabens, indem er ihre Lage mit der Lage der toten Schwester Irene vergleicht:

Auch Schwester Irene und ich liebten uns.
 Sie wollte alles für mich tun...Sie wollte
 mit mir aufs Land ziehen...sie wollte mich
 heiraten. Sogar die Bewilligung hatte sie
 schon (...) Da erdrosselte ich sie. (S.41)

Einstein verbleibt im Hintergrund des Bühnenraums, wo anfangs eine Leiche lag, so dass er zu einer sichtbaren Warnung der Folgen von Schwester Monikas Tollheit wird.

Schwester Monika ist jedoch gegen jede Warnung taub, und während wir ihrer unaufhaltsamen Verfolgung desselben Planes zusehen, der schon zweimal nicht in die Ehe sondern in den Tod führte, wird der Bühnenraum immer dunkler. Die konventionelle Bühnentechnik verengt den Handlungsraum in der Dunkelheit. Hier wird die liebende Schwester erwürgt. Die grausame Heftigkeit ist verschleiert und von der Dunkelheit aufgesogen. Der Lichtstrahl, der nach dem Mord in das Zimmer dringt, zeigt weder Vernunft noch Hoffnung, sondern enthüllt die Gestalt Newtons in seinem Kostüm des Irren. Dann hört man Einstein wieder Geige spielen. Lässig holt sich Newton auch die Kognakflasche; der Mord hat die Regelmässigkeit und Ruhe der Irrenanstalt kaum gestört.

Der Anfang des zweiten Aktes gleicht dem des Ersten fast bis ins Detail. Wieder messen, ermitteln und photographieren Kriminalbeamte, die Untersuchungen über noch einen Mord anstellen. Aber es ist jetzt Nacht, und die umgebende Aussenwelt ist auch verschwunden. Das sanfte Sonnenlicht des Novembernachmittags wird von künstlicher Beleuchtung ersetzt, die von dem Kronleuchter und der Stehlampe herrührt. Die ganze Irrenanstalt ist jetzt von Dunkelheit eingeschlossen, die langsam mit dem ersten Akt herangewachsen war.

Die drückende Enge der Anstalt wird von der Gegenwart der riesenhaften männlichen Pfleger bestärkt. Aber die Lächerlichkeit ihrer Beschäftigung als Kellner lässt uns am Ausmass ihrer Gewalt zweifeln, und wir fragen uns, ob es eigentlich diese Gewalt ist, welche die Physiker in der Irrenanstalt gefangen hält.

Die neue Zuversicht und Selbstverständlichkeit, die der Inspektor jetzt erweist, sind um so auffallender, weil der Dialog und die Handlung uns so stark an den ersten Akt erinnern. Doch sind die Rollen hier vertauscht. Der Inspektor befragt die Irrenärztin, die sich nervös den Schweiss von der Stirn trocknet, wie er selbst es im ersten Akt getan hatte⁷. Der Inspektor, jetzt Eingeweihter der Irrenanstalt, bedient sich des Kognaks und der Zigarren, also der Privilegien der Insassen. Aber sein Gebrauch dieser Vorrechte entspricht seinem freiwilligen Verzicht auf die Gerechtigkeit:

Die Gerechtigkeit, mein Freund, macht
zum ersten Male Ferien, ein immenses
Gefühl. (S.52)

Die Physiker sind jetzt nicht nur durch ihre Gefangenschaft in der Irrenanstalt von der Aussenwelt abgesondert, sondern die Gesetze der Aussenwelt, und damit alle Menschenrechte, sind für sie entkräftet. Mit der Aufnahme des Inspektors in die Ordnung der Irrenanstalt verschwindet praktisch jeder Bezug zu einer gesetzlich geregelten Existenz der Aussenwelt.

In dieser Szene, wo ein Kordon-Bleu-Essen von den Pflegern serviert wird, sehen wir wieder die ironische Vermischung des feinen Geschmacks mit der gleichzeitigen Vergegenwärtigung eines dritten entsetzlichen Mordes, an den uns die Pfleger erinnern. Die verschiedenen Reaktionen der Physiker auf die Speise zeigen ihre Einstellung zu den Rollen, die sie in der Irrenanstalt spielen müssen. Möbius' Mangel an Appetit zeigt seine Schuldgefühle und innere Störung aus der Untat, die er begangen hat. Kein Schuldgefühl beunruhigt dagegen Newtons Gewissen oder seinen 'gesunden' Appetit:

7. Dürrenmatt, Die Physiker, S.15.

...es galt meinen Wahnsinn durch einen Mord endgültig zu beweisen. Sie, das Poulet à la broche schmeckt aber wirklich grossartig. (S.54)

Er tat nur seine Pflicht dem Geheimdienst seines Landes gegenüber, der ihm gebot, das Geheimnis seiner Deckrolle selbst durch einen Mord zu bewahren.

In der folgenden Entlarvungsszene entdecken wir, dass Kilton (Newton) und Eisler (Einstein) zwei Spitzel sind, und dass jeder für seinen Geheimdienst dieselbe Aufgabe auszuführen hat, nämlich Möbius' wissenschaftliche Kenntnisse für sein Land zu gewinnen. Auf diese Entdeckung folgt eine Konfrontation zwischen den beiden Spionen, die einander mit Revolvern drohen. Wieder erhellt sich die Lächerlichkeit der Lage aus den Gegenständen: die Revolver, wie auch die Mächte, die sie vertreten, sind in dieser Irrenanstalt ohnmächtig, und sie werden darum schliesslich zusammen mit der Kognakflasche, welche die Macht der Irrenärztin ebensowenig gefährdete, hinter dem Kamingitter versteckt.

Die Entlarvung scheint jetzt fertig. Alle drei Physiker sind jetzt gleich machtlos, gefangen, und schuldig. Das Mahl, das sie zusammen essen, wird zu einem feierlichen Ritual der Bruderschaft:

„die reinste Henkersmahlzeit.“ (S.57)

Die buchstäbliche Bedeutung dieses Wortes ist noch nicht verwirklicht worden, aber die Verwandlung des Raumes in den nächsten Minuten zeigt schon, dass dieses kein Abschiedsmahl ist, wenn Abschied von der Irrenanstalt damit gemeint ist. Vorher sperrte das Gleichgewicht zwischen den konkurrierenden Mächten den Ausweg aus der Irrenanstalt. Jetzt stehen Gitter vor den Fenstern, von Spezialschlossern befestigt. Flucht ist nur noch möglich, wenn alle drei zusammenarbeiten.

Möbius ergreift diese Gelegenheit, seine Mitwirkung an einer Flucht zu verweigern, indem er sich über die Alternativen erkundigt, welche die anderen ihm bieten. Jetzt verlieren Einstein und Newton ihren Appetit.

Mit seiner scharfsichtigen Vernunft enthüllt Möbius das Dilemma, das den verlockenden Angeboten der Weltmächte innewohnt: Im Gegensatz zu der fieberhaften Forschungsarbeit, die draussen auf sie wartet,

gewährt die Irrenanstalt einfache Ruhe, in der Möbius äusserst wichtige Erkenntnisse gewonnen hatte. Zudem kritisiert Möbius die Kurzsichtigkeit der anderen Physiker, die sich noch für freie Menschen halten:

Jeder preist mir eine andere Theorie an,
doch die Realität, die man mir bietet,
ist dieselbe: ein Gefängnis. Da ziehe ich
mein Irrenhaus vor. Es gibt mir wenigstens
die Sicherheit, von Politikern nicht
ausgenützt zu werden. (S.63)

Angesichts der Gefahren der Aussenwelt ist diese Gefangenschaft fast tröstlich. Die Entdeckung der Zurechnungsfähigkeit unserer drei Physiker führte jedoch jeweils zu ihrem Wahnsinnsausbruch.

In Möbius' folgenden Reden erklärt er die Gründe für seine Wahl der Narrenkappe. Wir sehen jetzt, dass die Anstalt nicht nur die Physiker vor der Aussenwelt, sondern auch die Menschheit vor den Physikern bewahrt. Als Mörder sind die drei Physiker schon in Haft. Aber der globale Mord, Folge der Veröffentlichung ihrer Entdeckungen, wäre noch viel schrecklicher:

Ich habe getötet, damit nicht ein noch
schrecklicheres Morden anhebe. (S.65)

Die einzige Möglichkeit, diese tödlichen Geheimnisse zu verschweigen, ist die Irrenanstalt. Nur durch die freiwillige Gefangenschaft können sich die Physiker rechtfertigen:

Entweder haben wir geopfert oder
gemordet...Entweder löschen wir uns
im Gedächtnis der Menschen aus, oder
die Menschheit erlischt. (S.65)

Als freiwillige Selbstverleugnung, Erfüllung einer moralischen Pflicht, ist der Rückzug in die Irrenanstalt annehmbar, sogar erhaben. Die hochtönenden Trinksprüche, mit denen die Physiker ihrer Würgeopfer gedenken, zeigen ihr Bedürfnis, ihre Taten als Mittel zu einem edlen Zweck zu heiligen:

Monika! Ich musste dich opfern.
Deine Liebe segne die Freundschaft,
die wir drei Physiker in deinem
Namen geschlossen haben. Gib uns die
Kraft, als Narren das Geheimnis unserer
Wissenschaft treu zu bewahren. (S.66)

Darauf treten die drei wieder hinter ihre Masken und sie ziehen sich nach einem heiligen Eide- auf ihre Zimmer zurück.

Nach dieser Gedächtnisfeier ist der Raum vorübergehend leer. Wir dürfen kurz aufatmen, bevor die sachlichen, doch drohenden Gestalten, Fräulein von Zahnd und ihre Pfleger, eintreten. Die drei Pfleger räumen ab wie Kellner in einer schlechten Wirtschaft. Sie tragen die Uniform von Gefängniswächtern.

Fräulein von Zahnd ersetzt nun das Bild des Geheimrates durch das Porträt des Generals von Zahnd. Die Macht des Staates ist durch die Macht der Militärs symbolisch ersetzt worden. Aber in der Irrenanstalt haben Militärs ebensowenig Gewalt wie jede andere Macht der Aussenwelt. Die plötzliche Gegenwart des eingerahmten Militärs ist die Ankündigung der kommenden Fehme. Der Ton der Sprache unserer humanen Irrenärztin hat sich gewandelt: sie kommentiert nicht mehr; sie kommandiert. Jetzt, auf Befehl des Fräulein von Zahnd werden Scheinwerfer eingeschaltet. Mit dieser Massnahme ist die Verwandlung der Irrenanstalt in ein Gefängnis, in eine Art Konzentrationslager, vollzogen.

Gleichzeitig mit der Ausschaltung der gewohnten elektrischen Beleuchtung wird die umschliessende Dunkelheit von den grellen, unausstehlichen Strahlen der Scheinwerfer durchbrochen. Aber diese Bestrahlung dient nicht der Erleuchtung, sondern der Blendung, ja sogar der Verblendung. Die Streitfragen, die am Anfang verschleiert waren, stehen jetzt scharf im Brennpunkt. Auch die Physiker, ihrer Masken entblösst, stehen in diesem Licht, ohne jeden Ausweg, unentschuldig und verraten.

Nachdem die Pfleger die Revolver und Geräte aus dem Raum getragen haben, stehen nun die drei Physiker ihrer Kerkermeisterin gegenüber. In dieser gespannten Begegnung enthüllt Fräulein von Zahnd ihr grösstes Geheimnis. Die Physiker sind in eine Falle geraten. Die Gefangenen treffen hier und jetzt auf ihren Richter. Indem sie die Physiker auf Ewigkeit von der Welt verbannt, beruft sie sich auf den gleichen Salomo, der auch ihr erschienen ist. Dem Zuschauer ist es überlassen, sie auch für eine Närrin zu halten, oder eine Weise. Die Physiker schliessen aus dieser Verwandlung ihr tragisches Ende: schuldig vor dem Gesetz, oder harmlose Irre.

Fräulein von Zahnd deutet zunächst die letzte Verwandlung der Funktion des Irrenhauses an. Jetzt begreifen wir, warum Dürrenmatt zur

Einführung des Stückes eine idyllische Landschaft zeichnete⁸, die jetzt zu einer lebensbedrohenden Industrielandschaft angewachsen ist. Fräulein von Zahnds grosses Geschäft, gespeist aus Möbius' Forschungen, ist unsere Umweltkrise. Es wird jetzt klar, dass der Bildwechsel noch einmal Zeichen für einen Mord ist, diesmal für die mörderische Zerstörung der Menschheit. Die Henkersmahlzeit ist jetzt vorbei, und das Amt, das die Physiker freiwillig niedergelegt haben, wird von einer grössenwahnsinnigen Irrenärztin ergriffen, deren einziger Zweck ist, die Kenntnisse der Physiker und die Welt rücksichtslos auszubeuten.

Die Irrenanstalt ist von Wårtern, Nacht und Hoffnungslosigkeit umrungen. Kein Ausweg ist offen, und die Physiker ziehen sich tiefer in das Gefångnis ihrer vorgetåuschten Persönlichkeiten, dann auch in ihre Einzelzimmer, zurück. Aber die Richtung ist paradox. Die Zwangsjacke ist jetzt so eng, dass die ganze Welt in sie passt. Jetzt ist nicht nur die sonnige Landschaft der Bühnenanweisung, sondern auch die ganze Welt im Wahnsinn aufgehoben. Der Kerker der Physiker ist unentrinnbar; wir, Menschen dieser Erde, sind mit ihnen eingekerkert.

Eine letzte Frage: warum dann die abschliessenden und scheinbar sich immer wiederholenden Monologe der drei Physiker? In ihrer geistigen Umnachtung wiederholen sie kindlich die Daten und Taten ihrer angenommenen Masken, wie sie etwa im Brockhaus verzeichnet sind: das Leben und Werk Newtons und Albert Einsteins. Jedoch wie steht es um Möbius, der seinen Monolog mit den Worten beginnt:

Ich bin Salomo. Ich bin der arme
König Salomo.. (S.73)

Von einer überdimensionalen Perspektive, ganz ausserhalb von Raum und Zeit, nimmt er wahr, wie eine ausgebrannte Erde um einen gelben Stern (die Sonne) sinnlos kreist.

Der Bühnenraum ist jetzt leer. Leise erhebt sich in der unheimlichen Stille der Geigenton Einsteins. Wie nach jeder der vorangegangenen Entleibungen- sprich: Morde- spielt er seine Trauermusik. Die Klage der Geige vergegenwärtigt den unerbittlichen Mord der Menschheit, aber

8. vgl. Bühnenanweisung, Dürrenmatt, Die Physiker, S.9-12.

sie erinnert uns gleichzeitig an die Zivilisation, die vor unseren Augen erlischt.

Erst am Ende des Stückes sehen wir die Zusammenhänge in dem Wirrwarr von Kognakflasche, Zigarren und Revolvern, von umgekipptem Tisch und von Geschirr, von Kronleuchter, Stehlampe, Lichtschalter und Scheinwerfer, Vorhangskordel und Lampenschnur, Haube und Narrenkappe, Porträts und Masken, Tageslicht und Dunkelheit, von Physikern und Wärtern, von einer buckligen Irrenärztin und dem goldenen König Salomo. Die Bedeutung jeder Einzelheit erhellt sich aus der dramatischen Spannung eines tödlichen Spiels von Verkehrungen. Der dramatische Vorgang wird durch die Wiederholung und Querverbindung von Gesten, Motiven und Zeichen strukturiert. Alle schlagen in ihr eigenes Gegenteil um.

Die Ironie der dramatischen Aussage hat Dürrenmatt selbst in dem neunten seiner „21 Punkte zu den Physikern“ dargelegt:

Planmässig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: Das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z.B. Oedipus) (S.78)

Der Übergang vom Mikrokosmos einer Irrenanstalt zum Makrokosmos eines Weltwahns, der uns alle verschlingt, zeichnet sich in den Raumverhältnissen dieses Dramas ab.

* * * * *

Das Erbe des Wahnsinns

In vieler Hinsicht ist Dürrenmatts Irrenanstalt "Les Cerisiers" wirklichkeitsnahe. Wie in jeder Anstalt vergeht die Zeit fast unmerklich; ein Tag ist wie der andere. Wie in jeder Anstalt herrscht Gleichmut. Die Insassen haben nur selten Aussicht auf Heilung oder Erlösung; die Zeitverhältnisse von Gestern, Heute und Morgen sind für sie aufgehoben. Sobald der Vorhang aufgeht, spüren wir die zeitent-hobene Atmosphäre der Irrenanstalt. Im Gegensatz zu der Geschäftigkeit der Kriminalbeamten und den ungeduldigen Fragen des Inspektors bleibt die gewohnheitsmässige Ruhe der Irrenanstalt unberührt.

Das Verstreichen der Zeit scheint für die Irrenanstalt unwichtig. Mag Einstein geigen, solange er will, der Inspektor muss warten, bis das therapeutische Musizieren beendet ist. Voss bemerkt, dass ein fast gleicher Mord vor drei Monaten stattgefunden hat. In der Frist zwischen den beiden Verbrechen hat sich fast nichts verändert, so dass man sich fragt, ob die normalen Gesetze des Zeitvergehens für diese Irrenanstalt noch gelten.

Unsere Verwirrung über die Zeitverhältnisse innerhalb der Irrenanstalt wird durch die Bühnenausstattung bestärkt. Unter der Fassade der Gegenwart sind Spuren der Vergangenheit zu sehen. Die Stukkaturen und der Kronleuchter des alten adligen Sommersitzes stimmen schlecht mit der sachlichen Kargheit der modernen Irrenanstalt überein. Zu dieser Verwirrung von Zeitebenen - und zu unseren und des Inspektors Verwirrung - trägt auch Newtons Auftreten in einem Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts bei¹. Zeiteinheit der klassischen Tragödie und der menschlichen Geschichte durch Jahrhunderte über-schneiden sich. Aber in den Anachronismen - Salomos Heimsuchungen,

1. Dürrenmatt, Die Physiker, S.15.

Newtons Kostümierung- und in der anscheinenden Unordnung der Zeitebenen sehen wir eine gewisse Ordnung sich enthüllen. Die folgende Untersuchung einiger Aspekte der Zeitstruktur des Stückes wird uns helfen, die komplexen Zeitverhältnisse zu verstehen.

Die Mauern der Irrenanstalt bieten einen Schutz vor den Pflichten und Beanspruchungen der Aussenwelt. Dieselbe Anstalt, die vom Getriebe der Welt abgesondert liegt, entfernt ihre Insassen von den Zeitverhältnissen des normalen Lebens. Der Besuch der Familie Möbius erinnert uns an Möbius' frühere Betätigungen. Jetzt aber ist er seit fünfzehn Jahren in der Irrenanstalt, wo sein Zustand unveränderlich geblieben ist. In der Sicherheit der Anstalt zieht sich Möbius tiefer in seine ungestörte, zeitlose Gegenwelt zurück:

Unser guter Möbius macht weder Fort -
noch Rückschritte, Frau Rose. Er puppt
sich in seine Welt ein (...) Er interessiert
sich kaum mehr für die Aussenwelt. (S.28)

Später erfahren wir Möbius' eigene Gedanken über seine Untätigkeit in der Anstalt:

Die Folgen meinerseits sind unwichtig.
Nur das Leben ausserhalb der Anstalt
zählt. (S.37)

Wir sehen jetzt, dass Möbius sich doch der Aussenwelt bewusst ist. Durch sein Aushalten im vermeintlichen Nichtstun vermeidet er die möglichen Folgen seiner Forschungen.

Die Insassen der Irrenanstalt versuchen, ihre Vergangenheit auszulöschen. Möbius spielt den Verrückten, wodurch er die Trennung von seiner Familie endgültig besiegelt:

Die Vergangenheit löscht man am besten mit
einem wahnsinnigen Betragen aus, wenn man
sich schon im Irrenhaus befindet. (S.37)

Die Maske des Wahnsinns ermöglicht nicht nur ein Vergessen, sondern auch die Tilgung der Schuld der Vergangenheit. Dürrenmatt weist schon in der Bühnenanweisung auf diesen Aspekt der Luxusanstalt hin:

Für die horrenden Preise wird auch die
böseste Vergangenheit ein reines
Vergnügen. (S.10)

Aber man fragt sich, ob der Versuch der Physiker, ihre Vergangenheit

in Vergnügen zu verwandeln, so erfolgreich ist.

Die drei Insassen der Irrenanstalt sichern ihre individuelle Unzurechnungsfähigkeit durch ein Maskenspiel ab. Die Masken stellen kulturelle Überlieferungen zur Schau: z.B. die klassische Musik, die Kostüme des achtzehnten Jahrhunderts, Perücke und Salon. Der Inspektor aber versteht nicht die Regeln des Spieles:

(Inspektor:) Sicher. Sie müssen ja weit
über zweihundert Jahre alt sein
(...Newton:) Sie glauben wirklich, ich sei
Newton? (S.17)

Newton ersetzt die Notwendigkeit der wirklichen Zeit dadurch, dass er seine Rolle beliebig wechselt. Er und die anderen Physiker trennen sich von ihren eigenen Vergangenheit, und sie nehmen Zuflucht in der überlieferten Geschichte der Wissenschaften.

Ihre Einstellung zur Zukunft ist jedoch skeptisch. Die Physiker spielen Charaktere, die schon lange tot sind. Die Leiterin der Irrenanstalt spricht von den Fortschritten, die ihr Fach gemacht hat:

In welchem Zeitalter leben wir denn?(...) Stehen
uns neue Mittel zur Verfügung oder nicht, Drogen,
die aus den Tobsüchtigsten sanfte Lämmer machen?
(S.22)

Im Hinblick auf die begangenen Morde muss unsere Antwort entschieden ablehnend sein. Der Gleichmut der Irrenanstalt maskiert die Vorwärtsbewegung der Zeit, und ihre Eintönigkeit schützt die Insassen vor Überraschungen.

Die Insassen der Irrenanstalt sind darauf bedacht, die Zukunft zu vermeiden. Wir aber sind auf den Ausgang des Stückes gespannt, und wir sehen, dass Möbius' Kampf gegen das Fortschreiten der Zeit scheitern muss. Aber durch das Schicksal dieser Physiker wird uns der kausale Zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft klar. In Newtons Rede über den Lichtschalter² führt er die Gefahr des Kausalprinzips vor, dem sowohl das individuelle Menschenleben, als auch die Verfahrensweise der Physik untersteht. Die bewegenden Gründe in Möbius' Leben sind seine Erfindungen. Sowohl Schwester Monika,

2. Dürrenmatt, Die Physiker, S.19.

als auch die anderen Physiker betrachten die Veröffentlichung seiner Erkenntnisse als pflichtgemässe und notwendige Folge:

Sie sind auserwählt(...) Nun haben Sie den Weg zu gehen, den das Wunder befiehlt, unbeirrbar(...) er führt aus dieser Anstalt. Johann Wilhelm, er führt in die Öffentlichkeit. (S.44)

Möbius aber sieht um einen Schritt weiter in die Zukunft:

Was wir denken, hat seine Folgen. Es war meine Pflicht, die Auswirkungen zu studieren, die meine Feldtheorie und meine Gravitationslehre haben würden. Das Resultat ist verheerend. (S.60)

Sobald wir begreifen, dass mit „verheerend“ die totale Verheerung unserer Welt gemeint ist³, können wir Möbius' Wunsch verstehen, verkannt und vergessen zu bleiben.

In dem Versuch, seine Verantwortung gegenüber der künftigen Menschheit zu erfüllen, hat Möbius daher auf seine eigene Zukunft schon verzichtet:

Auf der Universität winkte Ruhm, in der Industrie Geld. Beide Wege waren zu gefährlich(...) Die Verantwortung zwang mir einen anderen Weg auf(...) Ich wählte die Narrenkappe(...) Wir müssen unser Wissen zurücknehmen, und ich habe es zurückgenommen. Es gibt keine andere Lösung. (S.64)

Für Möbius ist seine Zukunft kein Rätsel mehr, und auch keine freie Wahl, sondern ein moralisches Gebot, das er zu befolgen hat. Bedroht von den Folgen seiner Forschungen, sieht er sich gezwungen, der Zukunft den Rücken zu kehren. Sie ist ihm zu gefährlich.

Wir sind mit der räumlichen Veränderung der Irrenanstalt in ein Gefängnis schon bekannt⁴. Jetzt werden wir auf die freiheitsberaubende Wirkung der Zeitverhältnisse gestossen. Die Zuflucht in die Aufhebung der Zeit erweist sich als eine Falle. Die Handlung in der Irrenanstalt geht nicht geradlinig voran, sondern in sich wiederholenden Kreisen. Jedes Tun ist von der regelmässigen Ordnung der Irrenanstalt angeordnet; sogar das Essen der Physiker ist von dieser Formfestigkeit geregelt, und ihre Denkprozesse fügen sich in einen ebenso strengen Rahmen ein :

3. Dürrenmatt, Die Physiker, S.19.

4. S.14f. dieser Arbeit.

Wir müssen wissenschaftlich vorgehen. Wir dürfen uns nicht von Meinungen bestimmen lassen, sondern von logischen Schlüssen. Wir müssen versuchen, das Vernünftige zu finden. (S.62)

Nicht die besondere Lage, sondern die unabänderlichen Regeln der Logik bestimmen ihre Entscheidung.

Durch Wiederholung wird das Handeln der Physiker zu Gesetzen. Die Spielregeln, an welche die Physiker sich halten müssen, bestimmen auch ihre Redeweise. In der Szene der Gedächtnisfeier benutzt jeder dieselbe Formel:

(Newton:) Ich trinke auf Dorothea Moser.
 (Die Beiden Anderen:) Auf Schwester Dorothea!
 (Newton:) Dorothea! Ich musste dich opfern...(S.66)

Kein persönlicher Gefühlsausdruck unterbricht die vorschriftsmässige Ordnung des Rituals.

Wegen der Gesetzmässigkeit der Handlung können wir auch das unerwarteteste Ereignis des Stuckes im voraus ahnen. Auch die Morde waren voraussehbar, trotz der Beteuerungen des Fräulein von Zahnd:

Diese Unglücksfälle waren nicht vorauszusehen, ebensogut könnten Sie oder ich Krankenschwestern erdrosseln. Es gibt medizinisch keine Erklärung für das Vorgefallene.
 (S.23)

Erst später entpuppt sich diese Behauptung als eine Irreführung, aber schon hier warnt uns ihre durchsichtige Theorie über die Gehirnsschäden der Physiker. Das Vorgefallene war vorauszusehen, ja auch vorauszu bestimmen, und keineswegs Unglücksfall. In der Tat sieht Möbius die Notwendigkeit seines Mordes von Schwester Monika voraus, und er warnt sie davor:

Es ist tödlich, an den König Salomo zu glauben... Sie rennen in ihr Verderben.
 (S.39)

Auch Einsteins prophetische Warnung, die wir im zweiten Kapitel besprachen⁵, betont die Unerbittlichkeit von Ursache und Wirkung, welche die Handlung der Physiker lenkt.

5. S.14. dieser Arbeit.

Mit der Zeit wird die Freiheit der Physiker immer beschränkter. Wir sehen zu, wie sie ihre Würde als frei handelnde Menschen verlieren, und ihre Individualität allmählich verbleicht. Sie werden sich fast gleich; dritt-eins; sie werden stereotyp. Diese Entwertung des Individuums ist bedingt nicht nur von der Gleichförmigkeit der Anstalt, sondern auch von der Starrheit der Rollen, in denen sie befangen sind:

(Einstein:) Dabei geige ich gar nicht gern,
die Pfeife liebe ich auch nicht. Sie schmeckt
scheusslich.

(Möbius:) Dann lassen Sie es sein.

(Einstein:) Kann ich doch nicht. Als Albert
Einstein. (S.40)

Einstein ist ebensowenig fähig, seinen Mord zu vermeiden, als seine Pfeife aufzugeben. Dieselben Regeln gelten für alle drei Physiker, so dass die Absicht des Fräulein von Zahnd leicht auszuführen ist, ihre Patienten in eine offene Falle zu lenken:

Ich hetzte die drei Krankenschwestern auf euch.
Mit eurem Handeln konnte ich rechnen. Ihr
waret bestimmbar wie Automaten und habt getötet
wie Henker. (S.71)

Die Handlung der Physiker ist typisch, daher voraussagbar, und darum nicht mehr völlig menschlich; es blieb ihnen keine Möglichkeit der Selbstbestimmung.

Wir können die Macht, welche die Zeitgesetze über das Individuum haben, auch bei der Irrenärztin selbst sehen. Fräulein von Zahnd will der letzte gesunde Spross ihrer Familie sein:

Ich bin immer Alleinerbin. Meine Familie
ist so alt, dass es beinahe einem kleinen
medizinischen Wunder gleichkommt, wenn ich
für relativ normal gelten darf, ich meine, was
meinen Geisteszustand betrifft. (S.24)

Doch warnen uns die Porträts ihrer Verwandten⁶, dass auch die Irrenärztin ihrem Erbe des Wahnsinns nicht entrinnen kann. Sie steht in der Nachfolge von grossen Männern, die, obwohl sie über viele Menschen Herr waren, kein Interesse an der Menschheit hatten⁷. Alle

6. Dürrenmatt, Die Physiker, S.20 u. S.67.

7. "Ein grosser Mann, ein wahrer Mensch(...) er hasste überhaupt alle Menschen wie die Pest." Dürrenmatt, Die Physiker, S.20.

sind mehr oder weniger wahnsinnig geworden. Jetzt ist Fräulein von Zahnd an der Reihe.

Die räumlichen Einschliessung entspricht der Tretmühle der Zeit. Unsere Vermutung, dass Vergangenheit und Gegenwart in der Irrenanstalt nicht zu unterscheiden sind, wird von der ständigen Wiederkehr von Strukturen und Leitmotiven bestätigt. Vor und nach jedem Morde werden die gleichen Verfahren, und auch die gleichen Gespräche wiederholt. Nach dem Tode von Schwester Dorothea will der Inspektor den Mörder befragen:

(Inspektor:) Kann ich nun den Mörder -
 (Oberschwester:) Bitte, Herr Inspektor.
 (Inspektor:) - den Täter sehen? (S.14)

Zeit verstreicht. Noch eine Krankenschwester wird erdrosselt. In vertauschten Rollen kehren die gleichen Worte wieder:

(Fräulein Doktor:) Möchten Sie nun die
 Mörder -
 (Inspektor:) Bitte, Fräulein Doktor.
 (Fräulein Doktor:) Ich meine, den Täter
 sehen? (S.48)

Durch Wiederholung werden die Formeln festgelegt und schliesslich unentbehrlich. Jeder Schritt in die Zukunft enthüllt sich als Erfüllung oder Wiederholung der formelhaften Gegenwart, die dann wieder Erfüllung oder Wiederholung der Vergangenheit ist. Diese Logik ist zwingend.

Wenn alle Zeiten in der Irrenanstalt wesentlich gleich sind, dann müssen wir fragen, wie sich in diesem Stück die Zeit überhaupt bewegt. Am Anfang, wie am Ende hören wir die Klage einer Geige⁸. Die Frist des Stückes definiert das Problem, das diesen Zeitraum ausfüllt: das Problem der lebensbedrohenden wissenschaftlichen Forschungen in unserer Zeit. Doch haben wir eine schleichende Zeitentwicklung entdeckt, die genau so paradox wie die Entwicklung des Raumes wirkt. Die Zeitperspektiven des individuellen Lebens wurden immer beschränkter, indem sich die Physiker zuerst ihrer persönlichen Vergangenheit, dann ihrer Zukunft entsagten. Aber die Masken, welche den Verlust des Eigenlebens verraten, tragen die Züge der menschlichen Geschichte, zu der Newton, Einstein und Salomo gehören. Die Auslöschung der persönlichen Zeit ermöglicht eine Erweiterung der

8. Dürrenmatt, Die Physiker, S.20.

Dimensionen des vergänglichen Einzellebens in die Beständigkeit der sich wiederholenden zyklischen Zeit der Menschheitsgeschichte. Die Physiker versuchen, aus den Zeitverhältnissen ihres Lebens zu fliehen, aber der Zusammenhang der ewigen Zeitgesetze hält sie endgültig gefangen.

Der Zusammenhang von allen Zeiten wird uns erst am Ende des Stückes klar. Hier sehen wir in den kreisenden Refrains der Physiker die Zusammenkunft von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, den Zyklus der menschlichen Geschichte zusammengefasst. In der Gegenwart des Stückes stehen drei Menschen, die sich mit drei Personen der Vergangenheit identifizieren. Zwei von den dreien - Newton und Einstein - erzählen von der Vergangenheit: sie sprechen im Präsens. Der dritte - Salomo - prophezeit die Zukunft der Welt: auch diese Vision ist grammatische und geschichtliche Gegenwart.

Aus dieser Vergegenwärtigung von allen Zeitebenen erhellt sich die Verkettung von Geschichte mit der individuellen, menschlichen Handlung. Das Problem und seine Lösung, die Erfindung und ihre Folge erscheinen gleichzeitig; der Geige spielende Einstein deklariert:

Ich liebe die Menschen und liebe meine Geige,
aber auf meine Empfehlung hin baute man die
Atombombe. (S.73)

Alle drei Physiker stehen in einer Nachfolge von Wissenschaftlern, deren Erfindungen die Geschichte der Menschheit stark beeinflusst haben⁹. Möbius jedoch hat die Fragen gelöst, die für Einstein und Newton unlösbar bleiben mussten. Jetzt aber scheint es, dass die Reihe enden muss. Alle Fragen sind verstummt. Ihre Forschungen haben sie an den Rand einer tragischen Schuld geführt. Ihre Entdeckungen sind jetzt von ihren Entdeckern unabhängig geworden. Fräulein von Zahnd verkündet die Unerbittlichkeit dieses Fortschreitens als Schicksal:

Alles Denkbare wird einmal gedacht. Jetzt oder
in der Zukunft. (S.70)

Am Ende des Stückes erkennt Möbius die Unwiderruflichkeit von jeder Tat und von jedem Gedanken, die in den Lauf der Zeit eintreten:

9. Sir Isaac Newton, 1642-1727, August Ferdinand Möbius, 1790-1868, Albert Einstein, 1879-1955.

Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden. (S.72)

Aber die Frage bleibt offen, ob wir die Physiker für ihre Ideen, und zugleich den Missbrauch und die Ausbeutung ihrer Ideen zur Verantwortung ziehen müssen.

In der Gestalt Salomos sehen wir sowohl den Zusammenhang der Geschichte als auch ihren Zusammenbruch - d.h. den Verlust einer geschichtlichen Zukunft. Die Nachfolge von Wissenschaftlern ist auch eine Nachfolge von biblischen Weisen. Newton schrieb „Bemerkungen zum Propheten Daniel und zur Johannes-Apokalypse“¹⁰. Einstein war Jude, d.i. Israelit. Salomo lebte vor Daniel¹¹, und jetzt kehrt er in der Endzeit, welche in der Offenbarung des Johannes beschrieben ist, wieder. Salomo galt jeder Zeit als Weiser, als Prophet und als Psalmist. Seine Psalmen berichten über die Geschichte, geben Rat für die Gegenwart, und weissagen die Zukunft seines Vokes. Seine beiden Psalmen in diesem Stück sind prophetisch:

...sogar auf dem Mars frass uns die Sonne
Donnernd, radioaktiv, und gelb (S.35)
...In den Fratzen kein Erinnern mehr
An die atmende Erde (S.36)
...irgendwo um einen kleinen, gelben,
namenlosen Stern kreist (...) die
radioaktive Erde. (S.74)

Die Gegenwart, aus der Salomo, König einer Vergangenheit, zu uns spricht ist damit unsere eigene Zukunft:

Einst war ich unermesslich reich,
weise und gottesfürchtig (...) Ich
war eine Fürst des Friedens und der
Gerechtigkeit. Aber meine Weisheit
zerstörte meine Gottesfurcht (...) und
(...) meinen Reichtum. Nun sind die Städte
tot, über die ich regierte, mein Reich
leer (...) (S.73)

Ebenso hat in diesem Drama die Weisheit eines Menschen den Gottesfrieden zerstört, und die Gerechtigkeit „macht zum ersten Male Ferien“¹².

-
10. Sir I. Newton, Observations upon the prophecies of Daniel, and the Apocalypse of St. John, 1733.
11. Salomos Reich dauerte von ungefähr 965-926 vor Christus; die Abfassungszeit des Buches des Propheten Daniel ist sehr umstritten, aber das Buch wurde höchstwahrscheinlich im 6. Jahrhundert vor Christus geschrieben.
12. Dürrenmatt, Die Physiker, S.52.

Jetzt übertragen sich die Folgen vom Missbrauch der Weisheit und der Macht auf unsere Zeit:

... und irgendwo um einen kleinen, gelben,
namenlosen Stern kreist, sinnlos, immerzu,
die radioaktive Erde. Ich bin Salomo ...
(S.74)

Für Salomo ist die nukleare Massenvernichtung, deren Vorstellung unsere eigene Zeit quält, schon Tatbestand; sie ist Geschichte.

Wir bleiben einen Schritt in dieser Folge zurück. Die Irrenärztin spricht immer noch von ihrer Weltherrschaft als Zukünftiges. Aber die Folgen, die zur Zerstörung führen werden, haben ihr Werk schon begonnen:

Das Weltunternehmen startet, die
Produktion rollt an. (S.72)

Das Schweigen der Physiker nach diesen Worten ist das Schweigen von Entmachteten, die den unaufhaltsamen Vollzug eines Todesurteils an unserer Welt beobachten. Die Zeit ist spät, und die ewige Nacht des goldenen Königs ist zu früh angebrochen.

Zeit und Raum wirken zusammen, um das Gefängnis der Irrenanstalt zu verschliessen. Die Figuren und die Landschaft, die ursprünglich zur Aussenwelt gehörten, werden im Laufe des Stückes vom Raum und von der Ordnung der Irrenanstalt übernommen. Die Aussenwelt wird Vergangenheit, die Irrenanstalt Gegenwart. Aber die Mauern und die zeitlichen Grenzen der Irrenanstalt weiten sich auf die Zukunft der ganzen Welt aus. Die Wahl für die Physiker schien klar zu sein:

Entweder bleiben wir im Irrenhaus, oder
die Welt wird eines. Entweder löschen wir
uns im Gedächtnis der Menschen aus, oder
die Menschheit erlischt. (S.65)

Die Physiker haben versucht, sich in die Vergessenheit der Irrenanstalt zu begeben. Ihre Erkenntnisse aber lassen sich nicht austilgen. Diese Erkenntnisse sind Auslöser einer Kraft, die sich entweder zum Guten oder zum Bösen kehrt. Die Zukunft der Welt liegt jetzt in der Irrenanstalt.

Doch ist das Geschick der Welt dort schon vorenthalten:

Die Rechnung ist aufgegangen.
Nicht zugunsten der Welt, aber zugunsten
einer alten, buckligen Jungfrau. (S.73)

Die Folge einer solchen ironischen Verkehrung kann nur Wahnsinn sein. Die Vernichtung der Welt ist unvermeidlich, ja bereits vollzogen. Jede Zuversicht, jede Hoffnung auf eine normale Zukunft ist erloschen. Der Zeitlauf der Geschichte der Menschheit bricht hier zusammen. Die Aussenwelt ist in die Irrenanstalt eingetreten; jetzt verschlingt die Irrenanstalt ihre eigenen Kinder. Der Vorhang unseres Dramas fällt auf das Dunkel des Weltalls.

Charenton:

Übergang in die Wirklichkeit

Der Raum, in dem Peter Weiss' Stück Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade¹ sich abspielt, ist der Badesaal der französischen Irrenanstalt Charenton². Die Bühne ist mit Wannen, Duschanlagen und Massagetischen, also den „technischen Errungenschaften der Körperpflege“ (S.19) eingerichtet. Die weissgekachelten Wände erscheinen ebenso steril wie die eintönigen weissen Anstaltshemden der Insassen und die hellgraue Kleidung des Pflegepersonals. Sowohl die Pfleger als auch die kräftigen Schwestern tragen über ihrer hellgrauen Uniform „lange weisse Schürzen, die ihnen das Aussehen von Schlächtern geben“ (S.9). In den Taschen der Schürzen stecken Knüppel. So herrscht zwar Ordnung, aber in einer Atmosphäre von schlecht verborgener Gewalt.

Die Irrenanstalt hat in diesem Stück eine doppelte Funktion. Sie beherbergt nicht nur Geistesgestörte sondern ^{sie ist} auch Stätte der Bildung und der dramatischen Kunst. Unter den Insassen von Charenton waren politische Häftlinge; nicht der geringste unter ihnen Donatien Alphonse François Marquis de Sade. Dieser bekam von Coulmier, dem Direktor der Anstalt, die Erlaubnis, dort seine Schauspiele zu inszenieren³. Weiss führt uns eine solche Inszenierung vor: unter der Leitung des Marquis de Sade machen die Irren Theater.

Die Handlung des Stückes ist kurz beschrieben: am 13 Juli 1793 kommt Charlotte Corday zum dritten Mal an Marats Tür. Sie wird schliesslich vorgelassen und tötet ihn mit einem Dolch. Das ist alles. Die wenigen Szenen, in denen sich diese Handlung abspielt, sind

-
1. P. Weiss, Marat/Sade, (Frankfurt am Main, 1964). Im Weiteren als Marat/Sade abgekürzt.
 2. s. Charenton und Coulmier. In: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“, hrsg. von K. Braun, (Frankfurt am Main, 1967), S. 25-28.
 3. M. Foucault, Madness and Civilisation; a History of Insanity in the Age of Reason, übers. von R. Howard, (London, 1967), S. 69-70.

jedoch mit vielfältigen anderen Szenen verflochten, die den geschichtlichen, politischen und philosophischen Hintergrund zu dieser Tat erleuchten. Wir sehen die zunehmende Spaltung zwischen Corday, der patriotischen Girondistin, und Marat, dem radikalen Jakobiner. Auch Marats politische Entwicklung und seine Enttäuschung über die Mitläufer, deren Verzagtheit die Forderung nach einem Diktator auslöste, spielen eine wichtige Rolle bei seiner Ermordung⁴.

Durch das Stück hindurch läuft ein weiterer Handlungsfaden, der die Raumebenen von Irrenanstalt und der Französischen Revolution zusammenfügt, denn die Spannung des Stückes zielt nicht auf die Ermordung allein, sondern breitet sich über das Gedankenduell zwischen Sade, der sich linker Hand auf der Bühne aufhält, und Marat, der rechts in seiner Wanne sitzt. Beide sind auf Podien erhoben, und während ihrer Wortkämpfe ist der Bühnenraum oft leer⁵. Ihre konträren Positionen sind schnell umrissen. Sade, Mitglied einer untergehenden Klasse, hasst die Welt und verachtet alle Menschen. Er lebt nur noch in den Exzessen seiner Phantasie. Von seiner sinnlosen Umwelt zurückgezogen glaubt er nur an sich selbst. In seiner nihilistischen Gleichgültigkeit ist er frei, den Radikalen Marat zu erproben und ihn ideologisch herauszufordern, vielleicht zu schlagen.

Marats Unvermögen ist klar. Er ist von seiner Tätigkeit als Revolutionär gefesselt und in seiner Wanne gefangen. Er glaubt an die Revolution, die doch immer wieder von kurzsichtiger Eigennützigkeit ihrer Träger verraten worden ist. Die Revolution ist der einzige Sinn von Marats Leben. Sade hält dagegen die Revolution für völlig sinnlos. Die Dialektik der beiden Einstellungen erhellt sich aus der Struktur des geteilten Bühnenraums, der die Gegenspieler zugleich verbindet und doch sichtbar trennt.

Der Zuschauer soll von Anfang an verstehen, dass die verschiedenen Spielebenen des Dramas --Marats Badewanne, die verschiedenen Orte in Paris, das Hospiz zu Charenton, das Theater, unsere Wirklichkeit--

4. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, (Chicago and London, 1967), S. 166-170.

5. z.B. Gespräch über Tod und Leben, P. Weiss, Marat/Sade, (Frankfurt am Main, 1964), S. 37-41.

separat bleiben. Einer der Patienten, der die Rolle des Ausrufers spielt, erklärt uns den Unterschied zwischen den verrückten Schauspielern und ihren Rollen:

Marat erkennen Sie in diesem Manne
 der bereits Platz genommen hat in der Wanne
zeigt mit dem Stab auf ihn
 (...) zur Ausführung der Rolle haben wir
 einen erwählt
 der zu jenen an Paranoia leidenden Patienten
 zählt... (S.14)

Dieser Patient ist keineswegs mit dem auch an Paranoia leidenden, historischen Marat gleichzusetzen aber die Ähnlichkeiten sind auffallend! Sade handelt auf verschiedenen Raumebenen. Er handelt als Insasse der Irrenanstalt, aber er mengt sich immer wieder in sein Theaterstück ein, daher auch in die dargestellte Raumebene der Revolution. Der Ausrufer vermittelt auch später noch mit seinem zeigenden Stab zwischen Zuschauer, Bühne und Irrenanstalt. Beim dritten Mordversuch

(...) zeigt(er) mit dem Stab auf Corday
 Nun sehen Sie wie zum dritten Mal
 diejenige die in diesem Saal
 die Corday spielt in unserm Stück
 vor der Tür des Marat versucht ihr Glück
 (S.118)

Die Raumebenen sind kongruent. Corday, oder genauer: „diejenige(...) die Corday spielt in unserm Stück...“ ist gleichzeitig Patientin in dem Badesaal der Anstalt, „actrice“ in Sades Stück, Corday vor Marats „historischer“ Tür... und Schauspielerin in Weiss' Stück auf den Bühnen der Gegenwart. Zwischen diesen gleich gegenwärtigen Raumebenen entsteht eine ironische Spannung; die Handlung in jeder Raumebene wird von den anderen Raumebenen eingerahmt und interpretiert.

Solche Verschachtelung der Verhältnisse verwirrt Coulmier. Er ist Zuschauer der Handlung und zugleich Teil davon. Er handelt sozusagen stellvertretend für uns, bis wir--das ist meine These, die schon bei Dürrenmatt Bestätigung fand--auch wir Teil der Handlung geworden sind und uns auf der Bühne wiedererkennen, eins geworden mit den Ereignissen einer dramatischen Katastrophe von überzeitlicher Bedeutung.

Auch die Schwestern vergessen, dass sie nur zur Anstalt gehören. In ihrer Reaktion auf Sades Beschreibung der Folterung Damiens (S.39)

immer wieder auf die Irrenanstalt⁷. Die vier Sänger, die rote Jakob-
inermutzen tragen, dienen zugleich als Erzähler (Chor im Sinne der
klassischen Tragödie) und als Marats Anhänger, die sich leider mehr
für entleerten Weinflaschen als für Marats Revolution interessieren.

Die Patienten spielen das Volk. Ihre Rolle ist labiler. In
mehreren Szenen sind sie der unbeständige Strassenpobel, der sich blind
jedem Führer und jeder Sache anschliesst:

Es lebe Napoleon und die Nation
(...) Es lebe die Wassersuppe und die
Zwangsjacke
(...) Es lebe Marat (S.58)

Gerade hier sehen wir den Übergang von Aussenwelt zur Irrenanstalt.
Die Lenkbarkeit und zugleich Ziellosigkeit dieser Massenbewegung, die sich
sprachlich im Kreise ihrer Konfusion dreht, entpuppt sich als die
hysterische Raserei von Irren, die jeder geschichtlichen Zeit angehören.
Die Verbindung von Irrenhaus und Aussenwelt zeigt sich wieder in der
Szene der Nationalversammlung, wo der Pöbel Marat zujubelt:

MaratMaratMaratMaratMarat
(...) Es leben die Backerladen
Es lebe die Freiheit
Nieder mit der Zwangsjacke (S.106)

In der Anonymität der Masse verlieren die Patienten/Revolutionäre ihre
Selbstbestimmung, bis sie marionettenhaft jedem Befehl und Aufruf
folgen. Wieder verbindet der Ausrufer die Spielebenen der Aussenwelt
(der Revolution) und der Irrenanstalt mit dem Zuschauerraum. Zuschauer
und Schauspieler/Insassen werden lakonisch gleichgesetzt:

Verehrtes Publikum
Zusammengesetzt aus allen Ständen
weist über das Publikum
ist auch das Ensemble in diesen Wänden
zeigt auf die Schauspieler

Patienten, wie auch Publikum sind „in diesen Wänden“ -- der Irrenanstalt
und des Theaters -- gefangen.

Die Musik in Marat/Sade steigert das Gefühl der Einkerkering und
beklemmt auch die Zuschauer. Der eintönige militärische Rhythmus der

7. z. B. P. Weiss, Marat/Sade, (Frankfurt am Main, 1964), S.60, S.64.

Revolution dringt allmählich in die Irrenanstalt ein, bis die Patienten von dem hypnotischen Takt beherrscht werden. Doch drückt dieser Rhythmus nicht den Freiheitsdrang, sondern die sinnlose, sich wiederholende Gleichgültigkeit der Umwelt, die jeden Befreiungsversuch hemmt aus. Er ist sowohl der Rhythmus des regelmässigen Fallbeils, als auch der Peitschenhiebe, die Sades Monolog über die Vergeblichkeit der Revolution (S. 64-69) begleiten. Auch der zügellose Marschtakt in der Endszene (S. 132-133) ist nur Steigerung desselben unwiderstehlichen Taktes, der jetzt alle Patienten mit sich reisst.

Während die Musik die Raumebenen des Stückes verbindet, drückt sie auch die ironische Verschachtelung der Raumebenen aus. Die Illusion der Unmittelbarkeit wird von einer Reihe von Leitmotiven gebrochen (z.B. das Corday-Thema, die Pansflöte), die das Vorgeführte zeigen und melden. Oft ist das Verhältnis--oder Missverhältnis zwischen Musik und Handlung ironisch: die feierliche Musik der Huldigungsszene (S.19-22) entlarvt den komischen Pomp des ernsthaften Rituals. Die Ironie erlaubt uns kritischen Abstand. Aber unsere Scheinsicherheit wird bald für ungültig erklärt. Im Epilog (S.129-133) verwandelt sich die feierliche Musik der Huldigung Napoleons in einen Marsch, der den drohenden Rhythmus des Fallbeils und die verhängnisvollen Trommelwirbel (S. 36, S. 85, S. 108), die jedesmal Tod ankündigen-- also den ganzen Lauf der Revolution, des Stückes und seiner Aufführung in Charenton-- in sich zusammenfasst.

Auch die Pantomimen und Tänze der Patienten fordern uns heraus, die ironische Spannung der Raumebenen wahrzunehmen. Oft wird das Gesagte durch Übertreibung oder durch Ironie der sichtbaren Handlung parodiert. Der widerliche Gestank von Verdorbenheit in Paris:

wo der Geruch der Blumen sich mit dem Geruch
des Blutes vermischte (S.32)

wird durch die kleine Komödie des Messerkaufs ins Leichte gewendet:

Corday(...)verbirgt den Dolch
unterm Brusttuch. Der Verkäufer
schaut ihr in den Busen und
beschreibt eine Gebärde der
Bewunderung. (S.32)

Aber der Humor der spielerischen Irren wird immer schwärzer, ihre Bewegungen immer drohender. Diese Szene (S. 29-34) entwickelt sich

zu einer Hinrichtungspantomime, dann zu einem grotesken Totentanz:

Zwei Patienten, von einem Tuch überdeckt, stellen ein Pferd dar. Sie ziehen einen Karren, in dem Verurteilte in Hemden stehen. Ein Priester gibt ihnen die letzte Weihe. Die Patienten die den Karren begleiten drehen sich verzückt und verkrümmt, tanzen und schütteln sich. Einige werden von Konvulsionen ergriffen und werfen sich in Krämpfen nieder. Ein gedämpftes Kichern und Stöhnen. Zur Musik das Stampfen der Schritte. (S. 32-33)

Die Verbindung der Alltagswirklichkeit der Revolution mit der Raserei von Irren entlarvt den Wahnsinn der historischen Wirklichkeit.

In den Pantomimen entsteht die Verbindung zwischen Wollust und Tod⁸, die in der „Kopulations Pantomime“ ihren Höhepunkt erreicht. Der Freiheitsdrang der Revolution wird als obszöne Vertiertheit entlarvt; revolutionärer Impuls ist vulgäre Triebhandlung. Wir, die wir der Unfreiheit der sinnlosen Rache und Triebhaftigkeit der Revolution zusehen, sind im Gefängnis der Geschichte und der menschlichen Natur mit einbezogen.

Die wichtigsten Stadien der Handlung erstarren in Tableaux, die uns die Aussage stark einprägen. Aber diese Stockungen erinnern uns auch an die Unechtheit der Bühnenwirklichkeit, der wir kritisch gegenüberstehen. Marats Tod ist von jedem Gefühl entleert; das Tableau stellt nicht Marats Tod, sondern Davids Bild davon dar, und Marat steigt gleich danach aus seiner Wanne. Seine Ermordung ist keine Heldentat, auch kein Martyrium, sondern eine entwertete, mechanische Tötung, die von Anfang an bekannt, weil „angesagt“, war.

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird immer wieder auf das Bild von Marat in seiner Wanne gelenkt. Die Wanne verbindet die Raumebenen der Irrenanstalt und der Revolution, da sie sowohl mit den Einrichtungen des Badesaals, als auch mit dem historischen Befinden Marats übereinstimmt⁹. In Weiss' Stück sitzt Marat sogar vor der Nationalversammlung

8. s.M. Praz, The Romantic Agony, übers. von A. Davidson, (London and New York, 1970), S. 105-107.

9. „Marat's disease(...) had become so serious that he was obliged to seek relief from the severe pain and irritation it caused him by remaining immersed in a bathtub.“ L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, (Chicago and London, 1967), S.166.

in seiner Wanne! Diese Wanne dient als kleinster Raum, wo sich Blut, Feuer und Dunkelheit, Einkerkerung, Wahn und ein alle Raumebenen allmählich durchdringendes Geschrei bildlich konzentrieren.

Marats rosiges Badewasser, von dem Blüten seiner entzündeten Haut gefärbt, spiegelt im Mikrokosmos das rachsüchtige Blutvergiessen der Revolution wider:

Was ist eine Wanne voll Blut
gegen das Blut das noch fließen wird
Einmal dachten wir dass ein paar hundert
 Tote genügten
(...) und heute sind sie nicht mehr zu zählen
dort überall (S.28)

Die erstickende, fieberhafte Atmosphäre von Marats Zimmer ist in der ganzen Stadt Paris, wie auch im dunstigen Badesaals von Charenton zu spüren:

es ist ein warmes dickes Dampfen
wie in Schlachthäusern (S.33)

Blut durchflutet den ganzen Spielraum der Revolution- auch das Abendlicht ist rosig (S.114)- und es wird in eindrucksvollen Einzelfällen, wie Cordays grausiger Vorstellung des kopfabschlagenden, von Blut triefenden Fallbeils verdichtet. In der Darstellung von Marats Mord wird das Blut zum erstenmal eigentlich sichtbar. 'Blut überströmt ihn.' (S.128).

In dem Blutbad der Geschichte gehen die ursprünglichen Streitfragen und Ideale verloren:

(...) im Blut verronnen
ist alles was du an Wahrheit gewonnen
 (S.111)

Zunehmende Finsternis und das Geschrei der Revolution dringen in Marats Zimmer ein:

(Marat) starrt wie erblindet
warum wirdes so dunkel (...)
(Simonne) Es war nur eine Wolke die
 vorbeizog
oder Rauch
Man verbrennt jetzt die Leichen (S.71)

Die flackernde, rauchende Lampe in Marats Zimmer entspricht dem weniger harmlosen Dunst draussen, der die Massen verblendet. Im Gewitter der Szene „Marats Gesichte“ (S.85-96) klärt sich Marats Verwirrung über seine eigene Lage. Die Raserei dieser Wahnsinnsvision veranschaulicht

die Verrücktheit der Geschichte. Einzelheiten werden sichtbar:

ich seh jetzt deutlich
was das für Figuren waren
von Anfang an (S.89)

Aber die Umnachtung der unmittelbaren Geschichte hüllt Marat wieder ein; am Ende kann er seine Mörderin weder sehen noch hören.

Verfolgung, Blut und Badewasser, Dunkelheit und Lärm halten Marat gefangen. Die Badewanne wird zu einem Sinnbild der Einkerkung:

du liegst in deiner Wanne
(...) allein mit deinen Vorstellungen
der Welt
die den Ereignissen draussen nicht mehr
entsprechen
Du wolltest dich einmengen in die Wirklichkeit
und sie hat dich in die Enge gedrängt (S.48)

Nicht nur Marat ist eingekerkert. Die Insassen des Irrenhauses nehmen den Freiheitsruf der Revolutionäre auf:

Wer hält uns zu unrecht gefangen wer sperrt
uns ein
Wir sind gesund und wollen in Freiheit sein
(S.23)

Sade war in der Bastille eingesperrt. Aber er hält den menschlichen Körper für einen noch beklemmenderen Kerker, der den Einzelnen von seinen Mitmenschen isoliert. Diese Einsperrung entmachtete jede Revolution:

diese Gefängnisse des Innern
sind schlimmer als die tiefsten steinernen
Verliese
und so lange sie nicht geöffnet werden
bleibt all euer Aufruhr
nur eine Gefängnisrevolte
die niedergeschlagen wird
von bestochenen Mitgefangenen. (S.122)

Die umfangende Irrenanstalt, Hintergrund des Revolutionsversuches, bestätigt Sades Worte.

Die Insassen der Anstalt, wie auch die Unterdrückten und Jakobiner, sträuben sich gegen ihre Beschränkungen. Die Aufruhr und die Ordnung der Revolution sind Voraussetzungen der neuen Ordnung:

(Marat) Wir haben die Auflösung und
das Chaos
das ist gut

das ist das erste Stadium
 Jetzt müssen wir zum zweiten Stadium
 gelangen
 (S.104)

Leider gelangen die Revolutionäre weder zu einer neuen Freiheit noch zu Gerechtigkeit, sondern lediglich zu weiterer Freiheitsbeschränkung. Sie wählen sich einen Diktator. Marats Worte gehen in dem Tumult unter, den sie ausgelöst haben, und der Freiheitsdrang der Revolutionäre verwandelt sich schnell in tierische Blutgier und rasende Rachsucht. Die alpartige Hinrichtungsszene wird zunächst als Wirklichkeit enthüllt; Corday erdolcht Marat in einer Verzückung von Wollust und Hass- die linke Hand streichelt, die rechte tötet.

In der letzten wilden Aufregung sind Patienten und Insassen gleich. Der Direktor der Irrenanstalt rühmt die politische Aufklärung seiner Zeit, aber die sichtbare Handlung widerspricht dem Gesagten, und die Worte der Vier Sänger:

so nähern wir uns doch alle
 dem gemeinsamen Ziel (S.131)

sind allein wegen der Tatsache ironisch, dass sie auf der Stelle marschieren. Eine bildhafte Verherrlichung Napoleons verziert die Irrenanstalt und schliesst den politischen Kreis- jetzt sind die Huldigungsgebärden, die wir in der Szene 'Huldigung Marats' sahen, an Napoleon gerichtet.

Der Pantomimenzug der Irren setzt sich in Bewegung, und der feierliche Marsch wird, von der Musik gesteigert, zu einer wilden Raserei, in der sich Revolution und Irrenanstalt vereinigen. Der Ausgang der Umwälzung kommt in dem Reimgeklengel der Irren zum Ausdruck:

Charenton Charenton
 Napoleon Napoleon
 Nation Nation
 Revolution Revolution
 Kopulation Kopulation (S.132)

Wahnsinn und Tyrannei, Unterdrückung und Blutvergiessen, Brutalität und Obszönitäten werden in dem harmlosen, kindlichen Reim zusammengefasst. In diesen paar Worten werden alle Raumebenen des Stückes vergegenwärtigt; Spielräume der Revolution (1793) des Kaiserreiches (1804), von Charenton (1808) und der Geschichte überhaupt fließen im

Chor zusammen.

In dieser letzten Szene zerrinnen die Grenzen der Badewanne und der Mauern, und auch die Eingeschlossenheit des Individuums wird in dem Gedränge überwunden. Ein Zugwind von draussen bläht die Gardinen in den Badesaal hinein, und wir sehen wie die Mauern der Irrenanstalt vom draussen lauerndem Chaos gesprengt werden. In den so aufgelösten Raumverhältnissen des Stückes bleibt nur noch eine Grenze, die zwischen den Zuschauern und den drohend vormarschierenden Rebellen. Wir sind mit ihnen in dem Theater und in dem Teufelskreis des Stückes eingekerkert. Jetzt richten sich die Anklagen und Forderungen der Revolution an den Zuschauer, der angerufen wird:

sich selbst von innen nach aussen zu stülpen
und alles mit neuen Augen zu sehn (S.41)

und zwar, mit dem Seherblick eines Irren. Das Irrenhaus, Bühne der Revolutionsprobe, mündet jetzt in das Leben und das Milieu des Zuschauers. Das Revolutionsspiel geht in den 'normalen' Wahnsinn unserer Welt über.

Das Irrenhaus der Geschichte

Die Zeitverhältnisse in Marat/Sade sind nicht weniger komplex und vielschichtig als die Raumverhältnisse, denen unsere Aufmerksamkeit im letzten Kapitel galt. Wir Bürger des zwanzigsten Jahrhunderts sitzen im Theater und sind Zeugen wie:

(...) heute am dreizehnten Juli acht-
 zweihundert und acht
 wie vor fünfzehn Jahre die immerwährende
 Nacht
 für jenen dort in der Wanne begann (S.18)

Es scheint, dass diese beiden Zeitebenen (1793/1808) so parallel verlaufen, wie es die klassische Zeiteinheit erfordert: die zentrale Handlung der ersten dargestellten Zeitebene, Cordays drei Besuche und die Erdolchung Marats, findet innerhalb eines Tages statt. Die zweite dargestellte Zeitebene ist die Zeit der Darstellung dieser Handlung in Charenton unter der Leitung des Marquis de Sade. Die Zeitdauer dieser Rahmenhandlung, der Inszenierung dieses Dramas vor der Familie Coulmier also, hat sich Peter Weiss zum Zeitmass seines Stückes gemacht. Aber die scheinbar schlichte Ordnung der Zeitverhältnisse, die dem Dramatiker ungeahnte Freiheiten bietet, geht bald in Unordnung über. Der Ausgang der Handlung, Marats Tod, wird schon am Anfang angedeutet (S. 13). Die lineare Fortbewegung der Zeit auf dieses Ende zu wird immer wieder von Rückblende, Kommentar und Prophetie unterbrochen, so dass die Zeitebenen, indem sie aufeinander prallen, immer mehr ineinander aufgehen. In dieser Vermischung der Zeiten können wir jedoch Zeichen und Strukturen finden, die uns helfen, die Bedeutung der Zeitverhältnisse zu entschlüsseln.

Die dargestellten Zeitebenen, 1793 und 1808, sind fest in der historischen Wirklichkeit verwurzelt. In der Darstellung dieser Zeitebenen erscheint noch eine Zeitebene, früher als die beiden anderen. Besonders der Exkursus „Marats Gesichte“ (S. 85-96) erlaubt uns einen Rückblick auf die Umstände, die den Ereignissen von 1793 1808 vorangingen. Geschichtlich belegbar sind fast alle Hinweise

auf Marats Kindheit (S. 83-89)¹, auf seine Schriften und ihre Aufnahme (S. 90-92)², auf seine Karriere als Arzt und Wissenschaftler (S. 90-91)³, aber auch als Quacksalber (S. 91)⁴, auf seine Enttäuschungen (S. 91-93)⁵, und seine Feindschaft mit seinen Zeitgenossen (z.B. S. 93f., S. 103)⁶ und auch auf seine Hautkrankheit und seinen Verfolgungswahn⁷. In Marats Eigenleben sehen wir den hemmenden Einfluss der Vergangenheit, die ihm jetzt zum Vorwurf wird (S. 85-95). Als Vorkämpfer der Revolution protestiert Marat auch gegen schon vergangene Unterdrückung und Ausbeutung, die dem Volk noch den Rücken beugen (S.43, S.110 u.a. O.)⁸.

Der Gang der Revolution und die Ursachen, die schliesslich zu Marats Ermordung führten, werden oft mit fast wörtlichen Zitaten Marats geschildert. Er musste zusehen, wie das konfiszierte Vermögen der Kirche und der Aristokratie nicht an das Volk verteilt wurde, sondern in die Taschen der Neureichen floss (S. 101)⁹. Die Revolution, von dem neuen Adel verraten, stiess auf eine Krise (S. 60)¹⁰; Marat rief das Volk auf, die Feinde der Revolution zu töten (S. 28)¹¹ und einen Notdiktator zu erwählen (S. 104)¹². Auch die Kostümierung der Patienten und die Schlagworte der Revolution (S. 23) dienen dazu, das Stück historisch zu fundieren.

-
1. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, (Chicago and London, 1967), S. 3-4.
 2. ebd., S. 16-19, S.23.
 3. ebd., S. 4-14, S. 21.
 4. ebd., S. 10-13.
 5. ebd., S. 25f.
 6. z. B. mit Lavoisier: J.P. Marat, Textes Choisis, Einleitung und Anmerkungen von M. Vovelle, (Paris, 1963), S. 184. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, S.88.
 7. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, S.25, S. 166.
 8. J.P. Marat, Textes Choisis, S. 74-77. Vgl. P.H. Beik, The French Revolution, (New York, 1970), S. 216-220.
 9. J.P. Marat, Textes Choisis, S. 234. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat, A Study in Radicalism, S. 101-102.
 10. P.H. Beik, The French Revolution, S. 216.
 11. J.P. Marat, Textes Choisis, S. 184-185. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, S. 69.
 12. J.P. Marat, Textes Choisis, S. 200-201. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat, A Study in Radicalism, S. 111, S. 129.

Als weiterer geschichtlicher Hintergrund zu Weiss' Stück dienen die Aufführungen von Sades Stücken in Charenton, die unter der Schirmherrschaft Coulmiers stattfanden¹³. Fortschritt in der Pflege von Geisteskranken wird zur Schau gestellt:

Als moderne und aufgeklärte Leute sind wir dafür dass bei uns heute die Patienten der Irrenanstalt nicht mehr darben unter Gewalt sondern sich in Bildung und Kunst betätigen (S. 13)

Die „Bürger eines neuen Zeitalters“ (S. 61) wollen die verdrängten Wirrnisse der Revolution austoben und dadurch überwinden. Doch sehen wir neue Zeichen der Gewalt (z. B. die Knüppel der Pfleger), die immer wieder auf den allzu freimütigen Roux und schliesslich auf alle Patienten brutal angewendet werden. Der Versuch einer Befreiung gelingt am Ende nicht!

In der Gestaltung der Zeitebene 1808 sind die Schriften und Philosophie des Marquis de Sade ebenfalls wichtig. Sade war ab 1803 bis zu seinem Tod im Jahre 1814 Insasse von Charenton. Seine Ansichten über die grausame Gleichgültigkeit (S. 37-38)¹⁴ und Zerstörungswut der Natur¹⁵, deren Hauptprinzip der Tod ist (S. 37)¹⁶, über die Vereinsamung und Vergänglichkeit des Einzelmenschen (S. 65)¹⁷ und seine berühmte, sinngebende Verbindung des Todes mit der Wollust (S. 38-39, S. 119f.)¹⁸ klingen in diesem Stück nach. Auch die Form von Marat/Sade befolgt Sades Formel von „analysierende(n) und philosophische(n) Dialoge(n) gegen Szenerien körperlicher Exzesse“¹⁹.

-
13. M. Foucault, Madness and Civilisation; a History of Insanity in the Age of Reason, S. 69-70.
 14. S. de Beauvoir, The Marquis de Sade. An essay by Simone de Beauvoir, übs. von A. Michelson, (London, 1962), S. 59. Vgl. M. Praz, The Romantic Agony, übs. von A. Davidson, (London and New York, 1970), S. 107.
 15. S. de Beauvoir, The Marquis de Sade, S. 75. Vgl. M. Praz, The Romantic Agony, S. 105.
 16. S. de Beauvoir, The Marquis de Sade, S. 73-74. Vgl. M. Praz, The Romantic Agony, S. 105.
 17. S. de Beauvoir, The Marquis de Sade, S. 66, S. 70.
 18. S. de Beauvoir, The Marquis de Sade, S. 71. Vgl. M. Praz, The Romantic Agony, S. 107.
 19. D.A.F. Marquis de Sade, La Philosophie dans le Boudoir. Das Zitat ist H. Rischbieter, Peter Weiss. In: H.R. und E. Wendt, Deutsche Dramatik in West und Ost, (Velber bei Hannover, 1965), S. 20 entnommen.

In den geschichtlichen Zeitebenen des Stückes erblicken wir unsere eigene Gegenwart. Weiss hatte ursprünglich die Absicht, unverkennbare Kulissen der Kriegsausrüstung des zwanzigsten Jahrhunderts auf die Wände des Irrenhauses projizieren zu lassen²⁰. Doch ist die Beziehung der dargestellten Zeiten zu unserer Zeit auch ohne das klar. Der Ausrufer spricht die Zuschauer oft darauf an. Wir erkennen uns und unser Zeitalter, eher als das achtzehnte Jahrhundert, in den Anklagen der unmenschlichen Anonymität des Todes (S. 68), der Ausbeutung der Menschen im Namen der Kultur (S. 77), und der Käuflichkeit der zum Krieg missbrauchten Wissenschaften (S. 78). Sades Schreckensvision:

nur ein anonymes entwertetes Sterben
in das wir ganze Völker schicken könnten
in kalter Berechnung (S. 39)

ist nicht mehr Möglichkeit, sondern aktuelle Geschichte. Auch die gefängnisartigen Städte und Konzentrationslager, die Corday als zeitgenössisch beschreibt, sind eigentlich Zeugnis unseres Zeitalters. Die Wirkung dieser Hinweise auf unsere Zeit wird dadurch verstärkt, dass sie fugenlos in den Zeitebenen der Vergangenheit eingegliedert sind, zu denen sie angeblich gehören. Der Schock der Erkenntnis dieser unerwarteten Anachronismen lässt uns plötzlich eine Parallele zwischen den Zeitebenen ziehen, die doch nie von den Personen auf der Bühne unmittelbar ausgesprochen wird. Das Wort „Technokratie“ lässt durchblicken, dass die Morde der Französischen Revolution eigentlich Teil unserer täglichen Ordnung sind:

ausgeführt in einer stumpfen Unmenschlichkeit
in einer eigentümlicher Technokratie (S.68)

Cordays wiederholten Fragen:

Was ist dies für eine Stadt
was sind dies für Strassen
(...) und wer spricht die Urteile (S. 116-117)

sind jetzt an uns gerichtet; wir erkennen uns als Insassen dieser Gefängnisstädte.

Übergänge zwischen den Zeitebenen werden immer häufiger.

20. D. Ster, Gespräch mit Peter Weiss, Theater heute, (Sonderheft 1964), S.45.

Rückblick aus der Zeit der Darstellung unterbricht die dargestellte Zeit; der Ausrufer beschreibt das schöne Liebespaar, Corday und Duperret, 'eh ihnen der Kopf fällt vom Genick' (S. 73). Der irre Duperret sieht die Verhältnisse klar:

Doch wer ist Marat
irgendein hergelaufener
Corsikaner Verzeihung Sardinier
(S.54)

Gleichheit der Zeit, wie diese Gleichsetzung von Marat mit dem corsikanischen Napoleon²¹, wird in der Sprache angedeutet. Coulmier fühlt sich von der Nähe der Vergangenheit bedroht und bemüht sich, die Grenzen der Zeit zu befestigen (z.B. S.103). Anachronismen und Muster fassen die Geschichte zusammen, und die Zeitstrecke zwischen Marats Tod und 1808 wird endlich im historischen Festzug der Insassen (S. 126-128) veranschaulicht. Vergangenheit greift in Gegenwart über.

Der vielleicht offenkundigste Anachronismus ist der Kommentar des Ausrufers. Er greift in die Handlung ein, unterbricht sie und hemmt sie mit seinem deutenden Zeigestab. Wir werden gezwungen, das Verhältnis der Vergangenheit zu seiner und auch zu unserer Gegenwart zu sehen:

Wir zeigen nur was sich in unserer Stadt
einmal ohne Zweifel abgespielt hat
So lasst es uns also in Ruhe betrachten
weil wir die Taten von damals verachten
Denn an Einsicht sind wir heute viel klüger
als jene deren Zeit für immer vorüber
(S. 35-6)

In diesen ironischen Worten wird uns klar, dass jene Zeit eben nicht vorüber ist, und dass die Illusion der 'fast erreichten' Revolution, die Marat beklagte, immer noch beharrt. Wir haben die Gelegenheit verpasst, aus der Vergangenheit eine Lehre zu ziehen.

Eine weiteres Teil des Erbes der Vergangenheit ist der Einfluss der christlichen-oder vielmehr kirchlichen Tradition, die an dem gesellschaftlichen Unrecht immer mitschuldig war²². Marats

21. Marats Vater war Sardinier. s.L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat, a Study in Radicalism, S.3.

22. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, S.21f.

parodistische Liturgie von Ausnutzung und Unterdrückung des naiven Volkes (S. 41-44) erweckt noch im Jahr 1808 Widerhall: „Die Litaneien der Schwestern klingen dazu auf“ (S. 43). Die Hungernden und Unwissenden werden mit dem alttestamentarischen Vorbild des leidenden Knechtes Gottes²³ besänftigt. Ein lästerliches Vaterunser (S. 45) entlarvt die Unanständigkeit dieser Verkehrtheit der Zeiten.

Die enge Verbindung von allen Zeitebenen wird von der biblischen Bildlichkeit in Marat/Sade unterstrichen. Die biblische Überlieferung spielt eine wichtige Rolle in Marats Ermordung. Corday sieht sich als Nachfolgerin Judiths (S.115)²⁴. Marats Hinrichtungsszene ist von dem Fiebern seiner entzündeten Haut, von Dunkelheit und Verwirrung, von dem Blutbad inner- und ausserhalb seiner Wanne, und auch vom Grollen der Musik und Beben des Bühnenraumes- kurzum, von den Plagen der Apokalypse begleitet (S. 85-95)²⁵.

In der Szene „Armer Marat in seiner Wanne“ (S.107-111) wird auf Jesus' Wacht in Gethsemane angespielt²⁶; während Marat versucht, sich vor Sade zu rechtfertigen, legen sich seine Jünger, die vier Sänger, träge hin. Diese Parallelen betonen die Unerbittlichkeit und auch den religiösen Charakter von Marats „Opfertod“, der die Sünden der Geschichte doch nicht tilgen kann.

Auch die zwei Hauptfiguren des Stückes, Marat und Sade, überbrücken die Zeitebenen. Sie sind ausserhalb der Zeit, überlebensgrosse Gestalten, deren Gedanken lange nach ihrem Tod lebendig blieben. Marat 'lebte' noch im Jahre 1808 und im zwanzigsten Jahrhundert als Opfer der Legende, die ihn zum Sündenbock verzerrt hat:

und sie werden ihn ernennen zu
einem blutgierigen Ungeheuer
das in die Geschichte eingehen kann
unter dem Namen Marat. (S.107)

Wegen seines Ruhms wurde Marat von seiner fragwürdigen Vergangenheit

23. Jesaja 52: 13 bis Ende Kapitel 53.

24. Vgl. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, S. 169.

25. s. Die Offenbarung S. Johannis des Theologen 16; die sieben Schalen des göttlichen Zorns.

26. Evangelium S. Matthäi 26: 36-45.

verfolgt, aber er war auch mit der Zukunft vertraut. Seine Sehergabe entdeckte oft Verräter der Revolution und gewann ihm den Namen 'Cassandra Marat'²⁷. Die Worte der Sänger, „du bist uns um ein Jahrhundert voraus“ (S.111), rühren von Marats Kollege, Camille Desmoulins her²⁸, aber er gilt auch für heute, da wir Marats Radikalismus neu schätzen.

Auch Sade war seiner Zeit voraus, und seine Erforschungen der Grenzen des Menschlichen erwiesen sich allein im Rückblick als unheimlich treffend. Sade selbst erschrak vor der Wirklichkeit seiner Ahnungen:

im Karmelitenkloster
musste ich mich im Hof plötzlich
zusammenkrümmen
und erbrechen
als ich sah wie meine Prophezeiungen
sich verwirklichten. (S.67)

In Sades Prophezeiungen der Massenvernichtung (S. 37) und der Vernichtung des Individuums in der gesellschaftlichen Gleichförmigkeit (S. 68) erkennen wir Möglichkeit und Realität unserer eigenen Zeit.

Die unaufhaltsame Folge von Ursache und Folge, von Voraussage und Erfüllung vermindert die Unterschiede zwischen den Zeitebenen des Stückes. Jede Handlung, von den Litaneien der Schwestern bis zu Marats Tod, wird wie ein mechanisches, wiederholbares Ritual ausgeführt. Glockenläute, Pantomimen, Urteile, Cordays Besuche punktieren jeweils einen Zeitraum, in dem die Zeit stillzustehen scheint. Der mehrmals wiederholte Kehrreim der Insassen wird immer zudringlicher:

Marat was ist aus unserer Revolution geworden
Marat wir wollen nicht mehr warten bis morgen
Marat wir sind immer noch arme Leute
und die versprochenen Änderungen wollen wir heute

Dieser Kehrreim, in seiner Form zwar unverändert aufklingend, steigert den Ausdruck der Hoffnungslosigkeit des verarmten Volkes bis zur Verzweiflung.

Linearer Fortschritt ist in dieser Darstellung der Geschichte kaum ersichtlich, jedoch ist eine kreisläufige Zeitbewegung wahrzunehmen.

27. L.R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study in Radicalism, S. 174.

28. ebd., S. 145.

Das Stück fängt an und endet mit Glockenläuten (S.12, S.133) und mit einer enthusiastischen Huldigungsszene (S. 19-23, S.129). Dasselbe sinnlose Kreisen, das wir in den Raumverhältnissen bemerkten, wird in Zeitverhältnissen beschrieben. Wenn Sade von der Zwecklosigkeit der guten Absichten von Massenbewegungen spricht, dann laufen die Irren als Veranschaulichung seines Pessimismus im Kreise. Später sehen wir Marats gute Absichten verlorengelassen: verzweifelt fordert der Gleichmacher das Volk auf, sich einen Diktator zu wählen (S.104). Auch hier unterstreicht die Gleichzeitigkeit von Rede--Sades Kritik-- und Bewegung--das Kreisen der Irren--das Immer- wieder der Geschichte. Immer wieder setzten sich die Armen für gesellschaftliche Gleichheit ein; immer wieder wird die untergehende Aristokratie von einer neuen herrschenden, also ausbeutenden Kaste ersetzt. In dem „Interruptus“ (S.126-8) wird die Tretmühle der Geschichte klar dargestellt:

Marat muss denn das so sein
dass immer einer oben zum Schein
irgendwas leitet und irgendwas lenkt
und sich dabei den Kopf verrenkt
(...) Der Bonaparte der ist jetzt da
kommt wie du aus Sardinien oder Korsika
und verspricht uns den ewigen Frieden
und gibt uns Arbeit in den Waffenschmieden
(S.128)

Der Kreis von Unterdrückung und Erhebung, Tyrannei und Aufstand setzt sich ununterbrochen sinnlos fort, ohne einem Ziel-- etwa einer neuen Ordnung der Gesellschaft--näher zu kommen.

Eine Grundgestalt des Raumes, die auch in den Zeitverhältnissen vorwiegt, ist das Bild des Kerkers. Gegenwart erweist sich als eine Umzingelung, die jeden Fortschritt sperrt:

Wie wir uns auch abmühen das Neue zu fassen
es entsteht doch erst
zwischen ungeschickten Handlungen
So verseucht sind wir von den Gedankengängen
die Generation von Generation übernahm
(S.48-49)

Endlich versteht Marat, dass der Vorkämpfer, der echte Revolutionär eigentlich die Ausnahme ist; der Kerker der Vergangenheit ist für 'normale' Menschen unentrinnbar:

nie werdet ihr herauskommen aus euer
Vergangenheit
nie werdet ihr verstehen

in welche Umwandlungen ihr hineingeraten
seid (S.101)

Hier erweist sich das Irrenhaus als Gefängnis von unbewältigten
Vergangenheiten, worin wir alle eingesperrt sind.

Auch Marat ist in der Zeit eingekerkert. Rückblick drängt den
Zeitverlauf seines Lebens zusammen und fängt ihn in der Ohnmacht eines
immer zu kurzen Lebens ein. Corday scheint es, dass sie schon mit
einem Toten spricht (S.124). Für Sade ist hingegen der einzige Ausweg
aus dem Gefängnis der Zeit die Vergessenheit, die er in seinem Testa-
ment verlangte:

und wenn ich verschwinde
möchte ich alle Spuren
hinter mir auslöschen (S.69)²⁹

Marat und Sade ist auch dieser Ausweg blockiert. Ihre Legenden halten
sie noch heute gefangen.

In der dramatischen Metapher des Irrenhauses werden alle Zeit-
ebenen zusammengefasst, alle Bruchstücke der Zeit wieder zusammen-
gesetzt. Die Irrenanstalt stellt also die Geschichte dar; ihre Insassen
sind die Opfer der Geschichte, die ebensowenig Aussicht auf Heilung zu
haben scheinen wie die Revolution auf einen Fortschritt der menschlichen
Verhältnisse. Ihre-- und unsere-- Krankheit gleicht Cordays Schlafsucht;
sie sind bestimmbar, und töten wie Marionetten, ohne die Bedeutung
ihrer Taten zu erkennen. Vor der Unerbittlichkeit des Geschehenen
sind sie machtlos, daher teilnahmslos. In der Wirklichkeit hat Corday
Marat schon getötet:

und niemand von uns kann was dafür
dass sie schon bereitsteht vor seiner
Tür (S.25)

Der zwingende Takt der geschichtlichen Wiederkehr raubt dem Volk
seine Selbstbestimmung, und die Zeitgesetze werden zu Unterdrückungs-
instrumenten, denen keiner widerstehen kann. Die glorreichen Ideale
der Revolution gehen im Hochschrauben von Vergeltungsschlägen verloren:

Einmal dachten wir dass ein paar hundert
Tote genügten

29. S. de Beauvoir, The Marquis de Sade, S. 11.

dann sahen wir dass tausende noch zu wenig
 waren
 und heute sind sie nicht mehr zu zählen
 (S.28)

Massenmord ist Notwendigkeit zur Reinigung der Geschichte geworden.

Wenn alle Zeitebenen in ihrer Unmenschlichkeit wesentlich gleich sind und jede Gegenwart nur zyklische Wiederholung der Vergangenheit, dann bietet die Irrenanstalt, die hier zum metaphorischen Ort der menschlichen Geschichte geworden ist, ihren Insassen Gewissensfreiheit. Denn Geisteskranke haben keine Verantwortung zu tragen; sie sind unzurechnungsfähig. In den lenkbaren Massen verbirgt sich der Einzelne hinter der Maske dieser Unzurechnungsfähigkeit. Doch sehen wir immer wieder Urteile und Hinrichtungen, und Marat wird wegen seiner Äusserungen und Taten zur Rechenschaft gezogen. Man fragt sich, inwiefern Marat und die Irren Erzeugnisse ihrer Zeit sind und ob sie für ihre Handlungen verantwortlich sind. Eine gewollte Ambivalenz zeigt sich hier.

Die Frage von Schuld und Verantwortung lässt sich nur in Anbetracht der verschiedenen Fassungen und Aufführungen des Stückes beantworten. Weiss hat den Schluss seines Stückes mehrmals verändert. Die Uraufführung fand in Berlin in der Inszenierung von Konrad Swinarski statt. Text dieser Aufführung (und auch Hansgünther Heymes Aufführung in Wiesbaden) war die dritte Fassung des Stückes, in welcher der Zug der Insassen hinter Napoleon vorwärtsmarschierte. Dann aber, in Swinarskis Aufführung, entpuppte sich Napoleon als ein Totengerippe. An dieser Gestalt des Todes ging die Revolution zugrunde. Der Tod war Gesetz der Umwälzung.

In der späteren Inszenierung in London benutzte Peter Brook den Epilog, den Weiss früher als undramatisch abgelehnt hatte³⁰. Hier heisst es:

So for me the last word can never be spoken
 I am left with a question that is always open.³¹

30. D. Ster, Gespräch mit Peter Weiss, Theater heute, (Sonderheft 1964), S.45.

31. P. Weiss, The Persecution and Assassination of Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade, übs. von A. Skelton, Übertragung in Versform von A. Mitchell, (London, 1965) S.107.

Auch diese Aufführung endete mit dem jetzt kopflosen Zug der Revolutionäre, die klinisch einfach verrückt waren. Die Frage nach ihrer Selbstbestimmung blieb offen.

In der Rostocker Inszenierung von Hanns Anselm Perten war Weiss' Verpflichtung zum Marxismus klar zu sehen. Das Publikum der DDR hatte eher mit Marat Sympathie, als mit seinem Gegenspieler. Die Gestalt Sade wurde daher verkleinert. Rainer Kerndl³² bemerkt, dass der Schauspieler, der in dieser Aufführung Sade spielte, eigentlich gegen die Rolle spielte. Diese Inszenierung machte klar, dass die Revolution nicht an innerer Zersetzung, sondern an Verrat zugrunde ging. Die Insassen von Charenton durften nicht mehr rasend sein; als Vertreter des unterdrückten und entmachteten Volkes waren sie intelligent und beherrscht. Die Schuld der gescheiterten Revolution lag an den Konterrevolutionären.

Wo auch eine Inszenierung in dem Schlussteil Antworten auf die zahlreichen Fragen des Stückes bietet, verleugnet sie das Gleichgewicht des Ganzen, das in der dritten bis fünften Fassung vorherrscht. Als Gegengewicht zur unverantwortlichen Raserei der Irren erhellen die Zeitverhältnisse die Kette von Tat und Folge, die individuelle Verantwortung. Das Stück bietet weder Urteil noch Lehrsatz, sondern Möglichkeiten und Alternativen.

Das Ende des Stückes deutet auf unsere Zukunft hin. Sehen wir in der letzten Raserei und Raumerweiterung den Fortbestand des alten Zyklus, oder vielleicht einen neuen Anfang? Kann der Mensch aus dem Irrenhaus der Geschichte heraustreten? - Oder liegt vor uns nur die Vernichtung? Wir sahen schon, dass Sades Prophezeiungen sich verwirklichten (S.67); der Ausgang der Revolution ist für Sade kein Geheimnis:

jetzt sehe ich
 wohin sie führt
 diese Revolution
 (...) zu einem Versiechen des Einzelnen
 zu einem langsamen Aufgehen in Gleichförmigkeit

32. R. Kerndl, Pertens Inszenierung in Rostock. In: Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“, hrsg. v. K. Braun, Frankfurt am Main, 1967, S.89.

zu einem Absterben des Urteilsvermögens
 zu einer Selbstverleugnung
 zu einer tödlichen Schwäche (S.68-9)

Der Mensch hat die Möglichkeit, sich von Kriegen, Technologie und willenloser Anpassung an chaotische Verhältnisse verunmenschlichen zu lassen, ja sogar „alles Leben/aufzuheben“ (S.40).

Es bleibt noch eine Möglichkeit, den Kreis zu sprengen. Das Vorgeführte ist letzten Endes unter Kontrolle des Regisseurs. Er kann eine Pause beliebig einschalten;

als könnte das Ende auf das alles zielt
 nach eigenem Wunsch und nach eigenem
 Verlangen
 geändert werden und aufgefangen (S.96)

Nur durch eine Konfrontation mit der Geschichte, wie sie Peter Weiss in diesem Stück vorführt, können wir Kraft und Einsicht gewinnen, um den Schluss unseres eigenen Dramas umzuschreiben.

Schlussbetrachtung

Herausforderung des Zuschauers

Wir sind aufgefordert worden, an dem Blick auf eine verrückt gewordene Welt teilzunehmen. Die dramatische Metapher, in der diese Weltanschauung zum Ausdruck kam, war die Irrenanstalt. Genauer gesagt, zwei verschiedene Irrenanstalten; die erste, „Les Cerisiers“, eine moderne Nervenklinik, die andere, Charenton, ein berüchtigtes Tollhaus des neunzehnten Jahrhunderts. Doch erwiesen sich beide Anstalten als beunruhigend gleichartig. In der modernen Irrenanstalt lagen der Aufruhr und die Unterdrückung von Charenton verborgen. In beiden Irrenhäusern fanden dieselben ironischen Verkehrungen statt, die den Wahnsinn unserer Welt entlarven. Das Pflegepersonal in beiden Anstalten ist ebenso verrückt wie die Insassen, unter denen sowohl Hauptfiguren der Geschichte, als auch die Mächtigen unserer Gegenwart anzutreffen sind. Alle Normalität wird in Frage gestellt.

Im gleichen Masse, wie die Irrenanstalt sich vor den Augen der Zuschauer verwandelt, entlarven sich ihre Bezüge zu unserer Welt immer mehr. Die Ruhe der Anstalt ist unbehaglich. Ihre hygienische Fassade überdeckt keine menschliche Ordnung, sondern eine unmenschliche Sterilität und einen geordneten Zustand, der nur mit Brutalität und Gewalt zu bewahren ist. Tyrannei und rücksichtslose Ausbeutung des Menschen und seiner schöpferischen Arbeit, je ein Aspekt von Dürrenmatts und Weiss' Auffassung unserer Geschichte und unserer Gegenwart, werden im Rahmen der Irrenanstalt an den Tag gelegt. Diese Enthüllung verleugnet unseren leeren Anspruch auf Fortschritt und hebt die regressiven Tendenzen der Gesellschaft hervor. Die zeitlichen und räumlichen Grenzen der Irrenanstalt weiten sich also auf unsere Welt aus und fangen uns mit ein. Auf einmal sehen wir, dass der sichere Zufluchtsort keinen Ausweg aus der existenziellen Misere dieses Zeitalters bietet.

Auch die persönliche Identität der Insassen von „Les Cerisiers“ und Charenton wird in Frage gestellt. Namen und Rollen werden überall genau angegeben, aber diese Einzelheiten sind ziemlich trügerisch. Die

Irren von Charenton wie die geistesgestörten Physiker sind willenlose Menschen: leicht zu behandeln, weil in ihrer Anonymität verharrend. Sie sind Produkte einer Umwelt, die sie entmenschlicht hat und den kleinen Rest ihrer Menschlichkeit auch noch bedroht. Insasse einer Irrenanstalt ist der neue Jedermann, mit dem wir Mitleid haben, bis wir plötzlich verstehen, dass auch unsere geistige Gesundheit auf dem Spiel steht.

Zu den Krankheitssymptomen dieses Insassen der Irrenanstalt gehört eine manchmal absurde Desorientierung. Er kann die wahren Verhältnisse seiner Welt nicht mehr einsehen, ist oft geradezu umnachtet. In seiner Verwirrung verwechselt er immer wieder seinen Ort und seine Zeit; er kann die Gegenwart, in der er lebt, kaum von der Vergangenheit unterscheiden. Wegen seiner Unkenntnis ist seine Handlungsweise leicht vorauszusehen, und er ist lenkbar wie eine Marionette. Er hat Angst vor der Obrigkeit in seiner Gesellschaft und vor der Zukunft, die ihm in Form von Halluzinationen entgegentritt. Aus Selbsterhaltungstrieb schützt er sich vor der drohenden Umwelt durch sein besessenes Verhalten; er kümmert sich nur noch um sich selbst. Er besteht nur noch als Funktionär, als Rolle, aber hegt dennoch einen gefährlichen Wahn der Freiheit.

Im Gegensatz zu der Verwirrung der Insassen ist die Irrenanstalt wohl geordnet. Die Raum- und Zeitverhältnisse der Irrenanstalt sind von Zeichen, Leitmotiven und Mustern strukturiert. Doch stellte sich diese Ordnung als eine Falle heraus. In beiden Stücken erscheint unsere Erfahrungswelt als Konzentrationslager und Gefängnis. Der Insasse dieser Irrenanstalt wird allmählich von Umnachtung und Dunkelheit, von physischer Gewalt und von seiner Vereinzelung eingesperrt. Auch die Tretmühle der sich zyklisch wiederholenden Geschichte und seiner eigenen Handlung hält ihn gefangen und verhindert jeden Fortschritt.

In der Einschliessung und in der zyklischen Struktur der Raum- und Zeitverhältnisse sehen wir die Entmachtung des Insassen. In der Eintönigkeit seiner Umwelt wird er stereotyp; seine Handlung ist immer von dem Vorbild der Vergangenheit vorbestimmt, und er wird seiner Selbstbestimmung und Individualität beraubt. Diese Einkerkering erlaubt ihm eine letzte Freiheit; für seine Taten lehnt er jede Verantwortung

ab. Wenn er einmal frei wird, hat er zwischen harmloser Unzurechnungsfähigkeit und tragischer Schuld zu wählen.

Die Prognose für den Insassen der Irrenanstalt ist alles andere als optimistisch. Am Ende von beiden Stücken kehrt er in die Raserei zurück. Seine Umnachtung und Unfreiheit rühren von der Vergangenheit her und sind zugleich Modell seiner Zukunft. Durch ständige Wiederholung haben seine Wahnsinnsanfälle den Charakter eines Gesetzes angenommen. Weil er immer so gehandelt hat, wird er immer wieder so handeln. Nur ist sein Wahnsinn jetzt zu kosmischen Dimensionen angewachsen, so dass die Spirale in der totalen Vernichtung enden muss. Die einzige Möglichkeit, den Kreis auf andere Weise zu brechen und die Nachwirkung der Geschichte zu bannen besteht in der Konfrontation des Insassen mit den zeitlichen und räumlichen Grenzen seines Kerkers. Das Theater ist der geeignete Raum, der eine solche Konfrontation erlaubt; das haben Weiss und Dürrenmatt zu zeigen versucht.

Die Darstellung der heutigen Welt, die Einbeziehung des arglosen Zuschauers und die anachronistische Widerspiegelung der Zukunft im Bild der Irrenanstalt- das sind die am Anfang erwähnten Bezüge einer dramatischen Metapher zum Zuschauer, zu seiner Umwelt und zu seiner Zukunft. Nur zu der besonderen Funktion der Irrenanstalt als metaphorische Verdeutlichung unserer Wirklichkeit ist noch etwas zu bemerken.

Der Blick aus der Irrenanstalt auf das Leben ist doppelt heilsam. Zunächst ermöglicht er dem Zuschauer, die Welt, in der er verwickelt und verwirrt lebt, aus einem gewissen Abstand zu sehen. Aber während er dem sinnwidrigen Treiben und der Unmenschlichkeit der Geisteskranken kritisch zusieht, werden seine falschen Vorstellungen der vorgespielten Wirklichkeit als eine unbequeme Wahrheit entblösst. In dem Schock der Erkenntnis seiner eigenen Welt in der Irrenanstalt wird die Verantwortung für sein Tun, die ihm schliesslich auferlegt ist, unverkennbar. Die Sicherheit der Unzurechnungsfähigkeit wird als ein Privileg entlarvt, das wir uns weder weiterhin leisten können, noch dürfen.

Die Irrenanstalt dient als dramatische Metapher, die unsere Wirklichkeitserfahrung einrahmt und verständlich macht. Innerhalb dieses Rahmens können Zeit- und Raumverhältnisse je nach dem Zweck des

Dramatikers gerafft werden, um die Verkettung von blinder Tat und ihrer Folge unmittelbar, oder im Sinne einer Warnung zu vergegenwärtigen. Fragmente von Geschichte und Gegenwart werden in diesen logischen Rahmen eingefügt, der deren inneren Zusammenhang klar zum Ausdruck bringt. Die Wirklichkeitserfahrung des klinischen Wahnsinns, im dramatischen Ort der Irrenanstalt ausgedrückt, bietet Struktur und Inhalt, die den formlosen Wahnsinn der Geschichte für die Insassen einer gestörten Welt erklärt. Auch nach dem Ende beider Dramen bleibt die Irrenanstalt, als Ausdruck einer wahnsinnig gewordenen Welt und als Herausforderung, bewusst zu denken und zu handeln, bei uns gegenwärtig.

LITERATURVERZEICHNIS1. Quellen.

- Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Zürich 1962.
- Dürrenmatt, Friedrich: Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Zürich 1976.
- Dürrenmatt, Friedrich: Theater-Schriften und Reden. Zürich 1966.
- Marat, Jean Paul: Textes Choisis. Introduction et Notes par Michel Vovelle. Paris 1963 (Les Classiques du Peuple).
- Sade, Donatien Alphonse Francois: Oeuvres. Introduction par Jean-Jacques Pauvert. Paris 1953.
- Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt am Main 1964.
- Weiss, Peter: The Persecution and Assassination of Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade. English version by Geoffrey Skelton. Verse adaptation by Adrian Mitchell. London 1965.

2. Sekundärliteratur.

- Arnold, Armin: Friedrich Dürrenmatt. Berlin 1969 (Köpfe des XX. Jahrhunderts Bd. 57).
- Bänziger, Hans: Frisch und Dürrenmatt. 5., neu bearbeitete Auflage Bern und München 1967 (1. Auflage 1960).
- Beauvoir, Simone de: The Marquis de Sade. An essay by Simone de Beauvoir. Translated by Annette Michelson. With selections from his writings chosen by Paul Dinnage. London 1962.
- Beik, Paul H. (Hrsg.): The French Revolution. New York 1970 (Documentary History of Western Civilization).
- Braun, Karlheinz (Hrsg.): Materialien zu Peter Weiss' Marat/Sade. Frankfurt am Main 1967.
- Braun, Karlheinz: Schaubude-Irrenhaus-Ausschwitz. Überlegungen zum Theater des Peter Weiss. In: Materialien zu Peter Weiss' Marat/Sade. Hrsg. v.K. Braun. Frankfurt am Main 1967, S. 136-156.
- Brock-Sulzer, Elisabeth: Dürrenmatt in unserer Zeit. Eine Werkinterpretation nach Selbstzeugnissen. Basel 1968.
- Brock-Sulzer, Elisabeth: Dürrenmatt und die Quellen. In: Der Unbequeme Dürrenmatt. Hrsg. v.R. Grimm, W. Jäggi, H. Oesch. Basel 1962, S. 117-136, (Theater unserer Zeit Bd. 4).
- Brock-Sulzer, Elisabeth: Friedrich Dürrenmatt: Stationen seines Werkes. Zürich 1970 3., ergänzte Auflage (1. Auflage 1960).

- Brock-Sulzer, Elisabeth: Marat - Schiller-Theater Berlin. Theater heute (Sonderheft Theater), 1964, S.37.
- Buri, Fritz: Der „Einfall“ der Gnade in Dürrenmatts dramatischen Werk. In: Der unbequeme Dürrenmatt. Hrsg. v.R. Grimm, W. Jäggi, H. Oesch, Basel 1962, S. 35-69 (Theater unserer Zeit Bd. 4).
- Demetz, Peter: Friedrich Dürrenmatt. In: P.D.: Die Süsse Anarchie. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Beate Paulus. Berlin 1970, S. 174-190.
- Demetz, Peter: Peter Weiss. In: P.D.: Die Süsse Anarchie. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Beate Paulus. Berlin 1970, S. 147-157.
- Diller, Edward: Dürrenmatt's use of the Stage as a Dramatic Element. Symposium 20, 1966, S. 197-206.
- Ellestad, Everett M.: Friedrich Dürrenmatt's „Mausefälle“. German Quarterly 43, 1970, S. 770-779.
- Fickert, Kurt: The Curtain Speech in Dürrenmatt's The Physicists. Modern Drama 13, May 1970. S. 40-46.
- Foucault, Michel: Madness and Civilization; a History of Insanity in the Age of Reason. Translated from the French by Richard Howard. London 1967.
- Genno, Charles N.: Peter Weiss's Marat/Sade. Modern Drama 13, Dec. 1970, S. 304-315.
- Gottschalk, Louis R.: Jean Paul Marat. A Study in Radicalism. Chicago and London 1967.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.): Episches Theater. Köln und Berlin 1966 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek, Bd. 15).
- Grimm, Reinhold: Parodie und Grotteske im Werk Dürrenmatts. In: Der unbequeme Dürrenmatt. Hrsg. v.R. Grimm, W. Jäggi, H. Oesch. Basel 1962, S. 71-86 (Theater unserer Zeit, Bd. 4).
- Habermas, Jürgen: Ein Verdrängungsprozess wird enthüllt. In: Materialien zu Peter Weiss' Marat/Sade. Hrsg. v.K. Braun. Frankfurt am Main 1967, S. 120-124.
- Haiduk, Manfred: P. Weiss' Drama Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats.... Weimarer Beiträge 1 & 2, 1966, S. 81-104, 186-209.
- Hilton, Ian: Peter Weiss; a search for affinities. London 1970 (Modern German Authors - Texts and Contexts, Vol. 3).
- Hinck, Walter: Dokumentarisches und politisches Theater (Kipphardt, Weiss, Dorst, Strassentheater, Handke). In: W.H.: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen 1973, S. 206-214.
- Hinck, Walter: Geschichte als Komödie: Dürrenmatt. In: W.H.: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen 1973, S. 180-191.
- Hinck, Walter: Wissenschaft und Theater (Brecht, Hacks, Dürrenmatt, Frisch, Hochhuth). In: W.H.: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen 1973, S. 202-205.
- Hinton Thomas, R. & Keith Bullivant: Literature in Upheaval - West German writers and the challenge of the 1960s. New York 1974.

- Hintze, Joachim: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg 1969 (Marburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 24).
- Jacobi, Johannes: Peter Weiss - ein Dramatiker von Weltrang? In: Über Peter Weiss. Hrsg. v.V. Canaris. Frankfurt am Main 1970, S. 58-63.
- Jauslin, Christian M.: Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen. Zürich 1964.
- Jenny, Urs: Friedrich Dürrenmatt. Velber bei Hannover 1965 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd.6).
- Karnick, Manfred: Peter Weiss' dramatische Collagen. In: Dürrenmatt. Frisch. Weiss; drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart. München 1969, S. 115-162.
- Kesting, Marianne: Das Marat-Stück von Peter Weiss. Programmheft des Schiller-Theaters Berlin 1964/65.
- Kienzle, Siegfried: Friedrich Dürrenmatt. In: Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Hrsg. v.D. Weber. Stuttgart 1968, S. 362-389.
- Knopf, Jan: Friedrich Dürrenmatt. München 1976 (Autorenbücher, Bd.3).
- Lehnert, Herbert: Fiktionale Struktur und physikalische Realität in Dürrenmatts Die Physiker. Sprachkunst 1, 1970, S. 318-330.
- Litschke, Peer-Ingo: Der Schriftsteller Peter Weiss. Eine Bibliographie. In: Über Peter Weiss. Hrsg. v.V. Canaris. Frankfurt am Main 1970, S. 172-176.
- Mandel, Siegfried: Group 47. The refined intellect. London and Amsterdam 1973 (Crosscurrents/modern critiques).
- Mayer, Hans: Dürrenmatt und Brecht oder die Zurücknahme. In: Der unbequeme Dürrenmatt. Hrsg. v.R. Grimm, W. Jäggi, H. Oesch. Basel 1962, S. 97-116 (Theater unserer Zeit, Bd. 4).
- Moeler, Hans-Bernard: German Theater 1964: Weiss' Reasoning in the Madhouse. Symposium 20, 1966, S. 163-173.
- Murdoch, Brian: Dürrenmatt's Physicists and the Tragic Tradition. Modern Drama 13, Dec. 1970, S. 270-275.
- Neumann, Gerhard: Friedrich Dürrenmatt. In: Dürrenmatt. Frisch. Weiss; drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart. München 1969, S. 27-60.
- Oberle, Werner: Grundsätzliches zum Werk Friedrich Dürrenmatts. In: Der unbequeme Dürrenmatt. Hrsg. v.R. Grimm, W. Jäggi, H. Oesch. Basel 1962, S. 9-29 (Theater unserer Zeit, Bd. 4).
- Praz, Mario: The Shadow of the divine Marquis. In: M.P.: The Romantic Agony. Translated from the Italian by A. Davidson. 2. edition, with a new foreword by F. Kermode. London & New York 1970, S. 97-195 (1. edition 1933).
- Profitlich, Ulrich: Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur; eine Einführung. Stuttgart 1973.
- Rischbieter, Henning: Peter Weiss. In: H.R. und Ernst Wendt: Deutsche Dramatik in West und Ost. Velber bei Hannover 1965, S. 18-24 (Reihe Theater heute, Bd. 16).
- Rischbieter, Henning: Peter Weiss. Velber bei Hannover 1967 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd. 45).

- Rühle, Günther: Heymes Inszenierung in Wiesbaden. In: Materialien zu Peter Weiss' Marat/Sade. Hrsg. v.K. Braun. Frankfurt am Main 1967, S. 80-83.
- Salzinger, Helmut: Peter Weiss. In: Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Hrsg. v.D. Weber. Stuttgart 1968, S. 390-412.
- Schneider, Peter: Über das Marat-Stück von Peter Weiss. In: Materialien zu Peter Weiss' Marat/Sade. Hrsg. v.K. Braun. Frankfurt am Main 1967, S. 125-136.
- Sontag, Susan: Marat/Sade/Artaud. In: S.S.: Against Interpretation and other essays. London 1967, S. 163-174.
- Spycher, Peter: Friedrich Dürrenmatt; das erzählerische Werk. Frauenfeld 1972.
- Ster, Dieter: Gespräch mit Peter Weiss. Theater heute (Sonderheft Theater), 1964. S. 44-45.
- Ster, Dieter: Proben zu Marat. Theater heute (Sonderheft Theater), 1964, S. 46-47.
- Strelka, Joseph: Friedrich Dürrenmatt. Die Paradox-Groteske als Wirklichkeitsbewältigung. In: J.S.: Brecht, Horváth, Dürrenmatt; Wege und Abwege des modernen Dramas. Wien 1962, S. 114-165.
- Wendt, Ernst: Peter Weiss zwischen den Ideologien. Akzente, 1964/5, S. 415-425.
- Ziolkowski, Theodore: The View from the Madhouse. In: T.Z.: Dimensions of the Modern Novel. Princeton 1969, S. 332-361.

* * * * *