

Leseprobe

# Grabbe-Jahrbuch 2013 32. Jahrgang

Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Lothar Ehrlich und Detlev Kopp



AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2014

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2013 förderten:

**LWL**

Für die Menschen.  
Für Westfalen-Lippe.

**DETMOLD**  
Kulturstadt  
im Teutoburger Wald

**PHOENIX  
CONTACT**

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

[www.grabbe.de](http://www.grabbe.de)

Redaktionsschluss: 31.8.2013

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: Hubert & Co, Göttingen  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1030-6  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

## Christian Dietrich Grabbe

Lothar Ehrlich

„Der böse Blick des Dramatikers“.

*Heiner Müller und Grabbe* ..... 7

Antonio Roselli

„Nichts steht auf Erden fest“.

„Ende der Welt“ und „Ende einer Welt“ in Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“, „Napoleon oder die hundert Tage“ und „Hannibal“ ..... 27

Kai Köhler

„Da fiel was Großes“.

*Sterben bei Grabbe* ..... 61

Sientje Maes

*Theatraler Exzess und ‚gespielte‘ Sinnlosigkeit.*

„Der Cid“ als Zeit- und Gattungskritik ..... 80

Matthias Schaffrick

*Von der gottlosen Welt zum christlichen Wunderknaben.*

*Zerfall des Politischen und Rückkehr der Religion bei*

*Christian Dietrich Grabbe (mit einem Exkurs zum Christus-Fragment)* 96

Michael Buhl

*Immermann und die Goethezeit.*

*Zur Rolle der intertextuellen Verweise im Trauerspiel „Edwin“* ..... 113

Bernd Füllner

„Durch den Staub der Bücher bin ich gekrochen und bin nicht erstickt –“.

*Das Grabbe-Portal als „digitale Archiv-Edition“* ..... 129

## Ferdinand Freiligrath

Manfred Walz

*Ferdinand Freiligrath und der Autographensammler Carl Künzel* ..... 143

## Georg Weerth

Katharina Grabbe

- Ökonomie und ökonomisiertes Erzählen in Georg Weerths  
„Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben“* ..... 158

## Allgemeines

Peter Schütze

- Jahresbericht 2012* ..... 171

## Rezensionen

- Konrad Hutzelmann zu Michael Vogt (Hrsg.): *Karriere (n) eines Lyrikers:  
Ferdinand Freiligrath* (Vormärz-Studien, 25). Bielefeld 2012 ..... 176

- Frank Meier zu „*Im Herzen trag' ich Welten*“. *Ferdinand Freiligrath*.  
DVD. Bielefeld (2012) ..... 183

- Lothar Ehrlich zu Stefan Hüpping: *Rainer Schlösser (1899-1945).*  
*Der „Reichsdramaturg“*. Bielefeld 2012 ..... 184

- Hans Hermann Jansen zu Bodo Plachta: *Dichterbäuser in Deutschland,  
Österreich und der Schweiz*. Stuttgart 2011 ..... 187

- Peter Schütze zu Olaf Velte: *Ein paar Dichter. Gedichte*.  
Frankfurt/M. 2013 ..... 188

## Bibliographien

Claudia Dahl

- Grabbe-Bibliographie 2012 mit Nachträgen* ..... 191  
*Freiligrath-Bibliographie 2012 mit Nachträgen* ..... 197  
*Weerth-Bibliographie 2012 mit Nachträgen* ..... 201

- Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes ..... 203

LOTHAR EHRLICH

## „Der böse Blick des Dramatikers“

Heiner Müller und Grabbe

Bei der Vergabe des ersten Christian Dietrich Grabbe-Preises durch die Stadt Detmold und die Grabbe-Gesellschaft war Heiner Müller Vorsitzender der Jury, konnte allerdings wegen seiner schweren Erkrankung nicht mehr die Laudatio auf den Preisträger Igor Victorowitsch Kroitstsch und sein Theaterstück *Das Drama* übernehmen und zum Festakt am 11. Dezember 1994 anreisen.<sup>1</sup> Müller starb am 30. Dezember 1995. In Erinnerung an einen der größten Dramatiker und Theatermänner des 20. Jahrhunderts hielt Roland Clauß in der Grabbe-Gesellschaft am 7. September 1996 einen Vortrag, der im Jahrbuch nachzulesen ist.<sup>2</sup> Präsident Werner Broer schrieb dazu im Jahresbericht: „Die Grabbe-Gesellschaft glaubte diese Gedächtnisveranstaltung dem 1994 [!] verstorbenen Dramatiker Heiner Müller schuldig zu sein, der durch seine vorbildliche Mitarbeit in der Jury des Grabbe-Preises noch auf dem Krankenbett und wenige Wochen vor seinem Tode ein verpflichtendes Beispiel gegeben hat.“<sup>3</sup>

Bei alledem blieb unausgesprochen,<sup>4</sup> dass Heiner Müller die forcierte Künstlerbiographie Grabbes und seine radikal-kritischen, antiidealistischen Dramen außerordentlich schätzte und immer wieder dessen anregende Wirkung auf die Herausbildung seines Werkes hervorhob.<sup>5</sup> Ausführlich hat er sich darüber bereits am 22. Februar 1974 in einem Interview mit den Leipziger Theaterwissenschaftlern Gottfried Fischborn, Gerda Baumbach und Erika Stephan geäußert. Daraus zitierte Baumbach 1978 in ihrer Dissertation über Heiner Müller,<sup>6</sup> worauf sich der Autor dieses Beitrags in seiner Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Grabbes stützen konnte.<sup>7</sup> Die Grabbe-Passage des Gesprächs, die Gerda Baumbach als Kopie eines maschinenschriftlichen Manuskripts zur Verfügung stellte,<sup>8</sup> liegt publiziert erst seit 2011 vor, und zwar lediglich als Tondokument,<sup>9</sup> nachdem sie in die Heiner-Müller-Ausgabe nicht aufgenommen worden war.<sup>10</sup>

Nummehr ist es – nach fast 40 Jahren – möglich, die Äußerungen Müllers über Grabbe in ihrem vollen Umfang zu ermessen und zu würdigen. Das soll auch dadurch geschehen, dass im Anhang die originale Version des Interviews abgedruckt wird. Auf dieser Grundlage wäre es dann möglich, die Grabbe-Rezeption im Werk Heiner Müllers im Einzelnen zu untersuchen.<sup>11</sup> In dem über dreistündigen Interview, welches Grundfragen seines Schaffensprozesses im politischen, kulturellen und künstlerischen Kontext der DDR behandelt, spielen – abgesehen von seinem widersprüchlichen Verhältnis zu Brecht und zur Theorie und Praxis des Epischen Theaters – die Traditionsbeziehungen kaum eine Rolle. An

einer Stelle kommt er hingegen sogar auf die dramen- und theaterästhetischen Differenzen zwischen den Klassikern Goethe und Schiller zu sprechen. Schiller war für Müller, und auch für Goethe selbst, der genuine klassische Weimarer Bühnenautor.<sup>12</sup> In seinen Dramen gestaltete Schiller jedenfalls in der Wahrnehmung Müllers nicht „Harmonie“, sondern „Gewalt“ und „Grausamkeit“. Diese Neigung, die Goethe bestätigte,<sup>13</sup> führt Müller auf unterschiedliche lebensgeschichtliche Determinationen, auf ein soziales „Grunderlebnis“ des künstlerischen Subjekts zurück, das seine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nachhaltig bestimmte. Das betreffe gerade auch das „Subjektive“ Heinrich von Kleists als einer Voraussetzung für die Entstehung seiner Dramatik (und Epik).

Den Hinweis auf Kleist nimmt Gottfried Fischborn zum Anlass, Müller über sein Verhältnis zu den literarischen und dramaturgischen Traditionen zu befragen. Und es ist bemerkenswert, dass dieser nach einigen Zügen an der Zigarre und einer längeren Pause weder auf Dramatiker des Sturms und Drang noch weiter auf Kleist<sup>14</sup> oder auf Georg Büchner<sup>15</sup> eingeht, sondern – womit die Interviewer wohl nicht rechneten – auf Christian Dietrich Grabbe. Die auf ihn bezogene Passage ist vergleichsweise intensiv und detailliert, und Ansatzpunkte der erklärten Rezeption sind nicht etwa die in die Moderneweisenden epische Strukturelemente seiner Dramen, sondern die biographisch geprägte sprachliche und szenische Rigorosität bei der kritischen Erfassung und Darstellung von politischen und ethischen Konflikten und Katastrophen in sozial konkreten dramatischen Figuren und Handlungen. Müller nimmt Grabbe hier primär nicht so sehr als Neuerer in einzelnen dramatischen Formen wahr, sondern mehr in seinem extrem widerspruchsvollen Verhältnis zur Realität, dass seine Dramen geistig fundierte und dramaturgisch profilierte.

Für Müller ist dabei ein übergreifender „Aspekt“ der Werke Grabbes entscheidend, „wie sich Materialismus realisiert in einem Text“. Bereits Ludwig Tieck nahm nach der Lektüre von *Herzog Theodor von Gothland* in einem Brief an den Autor vom 6. Dezember 1822 eine Tendenz zum „Entsetzlichen, Grausamen und Zynischen“ und zum „Zweifel an Gott oder Schöpfung“ sowie insgesamt „poetischen Materialismus“ wahr.<sup>16</sup> Was Tieck gegenüber dem jungen dramatischen Talent beklagte, stellt für Müller indessen eine enorme dichterische Leistung dar, mit der er sich uneingeschränkt zu identifizieren vermag. Müller meint damit Grabbes und seine eigene rigorose Gestaltungsabsicht, „auf den Kern der Sache zu kommen, der natürlich meist sehr schockierend wirkt, weil er entkleidet ist von allem, was man so um die Sache rum geschrieben hat und da darüber gedeckt hat.“ Diesen „Kern“ seiner über Figuren und Handlungen spielerisch vermittelten Gestaltung verdeutlicht Müller an einigen Beispielen, die nicht aus Grabbes wirkungsgeschichtlich relevanten Dramen stammen (*Napoleon oder die hundert Tage*, *Don Juan* und *Faust* oder *Scherz*, *Satire*, *Ironie*

und tiefere Bedeutung – von Stücken übrigens, die zum Zeitpunkt des Interviews in der DDR noch nicht aufgeführt waren). Vielmehr nennt Müller Szenen aus den Geschichtsdramen *Marius und Sulla* (Fragment, 1823), *Kaiser Heinrich der Sechste* (1829) und *Hannibal* (1835), in denen – und darin liegt zunächst sein Hauptinteresse – „die damalige Königsebene von unten relativiert und aufgehoben“ würde. Den dialektisch-materialistischen Dramatiker interessieren nicht so sehr die historischen Aktionen auf der „Königsebene“, sondern vornehmlich die inhumanen Auswirkungen ihres egoistischen heroischen Handelns auf das Volk, auf die einfachen Menschen, auf die „Bauern-Ebene“.

Vor allem an die Szene III/2 im *Marius und Sulla*-Fragment erinnert sich Heiner Müller, in der eine Mutter mit ihren Kindern den Diktator Sulla anfleht, ihr „Gut und Leben“, ihre „Hütte“ zu schützen, damit die Lebensgrundlage der Familie erhalten bliebe. Sulla erwidert brutal: „Warum?“ (HKA I, 330)<sup>17</sup> Müller sagt zur lakonischen Verweigerung dieses legitimen humanistischen Anspruchs: „Das ist für das neunzehnte Jahrhundert eine ungeheure Fragestellung“. Und damit ist ein wichtiger Gesichtspunkt der dramatischen Konfliktkonstellation in Grabbes Geschichtsdrama über den Zerfall der römischen Republik und die Entstehung der Diktatur angesprochen: Die politischen und militärischen Auseinandersetzungen zwischen Marius und Sulla um die Macht gehen zu Lasten der Plebejer. Das sei in diesem politischen Drama Grabbes „der Kern der Sache“, „wie sich Materialismus realisiert in einem Text“ – durch Gestaltung nicht nur der gewohnten traditionellen „Königsebene“ der Herrscher und Feldherrn, sondern der ungewohnten „Bauernebene“ in innovativen Volksszenen.

„Ein echter Grabbe-Effekt“ ist für Heiner Müller der plötzliche, unmotivierter Tod des Helden auf dem Höhepunkt seiner Macht und seiner imperialen Visionen am Ende des Trauerspiels *Kaiser Heinrich der Sechste* – geradezu ein dramaturgischer Shock. (HKA II, 237f.)<sup>18</sup> Zuvor war in der Szene V/2, im Sinne der Dialektik von „oben“ und „unten“, im Dialog zwischen einem Herdenbesitzer und seinem Knecht gleichsam von der „Bauernebene“ die heroische Geschichte des Kaisers und seines Feldzuges, trotz aller Menschenopfer, durch eine optimistische Perspektive auf das fortwährende Leben ergänzt worden: „Unsre Saaten wachsen immer wieder. – Treibe die Schafe aus.“ (HKA II, 234)<sup>19</sup> Dass dieses Bekenntnis zum ewig andauernden Leben in Natur und Gesellschaft Grabbe nicht nur mit souveräner naiver Selbstverständlichkeit, sondern auch mit Ironie sprachlich und szenisch pointiert umsetzt, entdeckt Müller im *Hannibal*. Die Szene *Warte über einem Haupttor Karthagos*, die während der Entscheidungsschlacht zwischen Hannibal und dem römischen Heer handelt, eröffnet ein Vater mit einer Aufforderung an seinen Sohn: „Kind, sieh genau hin, denn heut erblickst Du etwas, wovon Du nach hundert Jahren erzählen kannst, und zum Glück ists helles Wetter.“ (HKA III, 134)<sup>20</sup> Es folgt eine dialogische Beschreibung

des militärischen Geschehens, die mit naturalistischen Mitteln die Inhumanität der szenischen Vorgänge drastisch zu erkennen gibt und zugleich durch groteske und absurde Zuspitzung einer sarkastischen Wertung unterzieht.

Die Darstellung der sozialen Gegensätze zwischen „oben“ und „unten“ bestimmte seit den späten 1950er Jahren das Werk Heiner Müllers, der ideell und ästhetisch die Tradition des epischen Dramas und Theaters von Brecht aufgriff und zugleich kritisch weiterverarbeitete. Müller fühlte sich von vornherein nicht der klassischen Einfühlungs-dramaturgie verpflichtet, sondern den offenen, epischen Dramenmodellen des europäischen Volkstheaters, Shakespeares, des Sturms und Drang und des Vormärz, also einer modernen Dramen- und Theaterästhetik, deren geschichtliche Entstehung Brecht so skizzierte:

Die Linie, die zu gewissen Versuchen des epischen Theaters gezogen werden kann, führt aus der elisabethanischen Dramatik über Lenz, Schiller (Frühwerke), Goethe (*Götz* und *Faust*, beide Teile), Grabbe, Büchner.<sup>21</sup>

In diesem Horizont wandte sich Heiner Müller Grabbe zu und setzte seine Dramen im Interview von denen des „Tagelöhner Kindes“ Hebbel positiv ab, der in seiner Entwicklung nach „oben“ (als konservativer Theaterautor in der dramaturgischen Nachfolge der Weimarer Klassik) vieles von „unten“ zurückließ, „von dem, was er eigentlich hätte mit nach oben nehmen sollen.“ Grabbe hingegen blieb zeitlebens „unten“, weltanschaulich wie künstlerisch ein radikaler Außenseiter, ein Bohemien, dem ein Weg nach „oben“ (auf die höfischen und die städtischen Theater sowie in die etablierte Gesellschaft der Restaurations-epoche) verstellt war, weil er in seinen Dramen die ambivalenten Widersprüche zwischen den Machtansprüchen und dem ungerechten Handeln der geschichtlichen Helden und den gerechten sozialen Bedürfnissen des Volkes komplex und differenziert gestaltete. Und genau dies – das unversöhnlich polarisierte Verhältnis von „oben“ und „unten“ – faszinierte Müller an Grabbe – zumal in dieser Periode seines Schaffens.

Dabei ist der Zeitpunkt des Interviews zu beachten. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass Müllers Akzeptanz von Grabbes sozialer und mentaler Außenseiter-Disposition sowie der Intentionen seiner Dramen anhaltend war, doch die geistigen und künstlerischen Wandlungen seines eigenen Werkes führten über die angebotenen Verfahren weit hinaus, weil sich sein Verhältnis zu den offenen Dramaturgien in der deutschen Literatur radikalisierte, insbesondere als er ein prononciert „postdramatisches Theater“ vertrat.<sup>22</sup> Müllers Werk mutierte – vor allem seit den 1980er Jahren – von einem ohnehin nur moderaten dramatisch-epischen „Texttheater“ zu einem performativen, nicht-dramatischen Theater.<sup>23</sup> Im Zuge dieser dramatischen und theatralischen Innovationen



ist die ursprünglich formulierte Beispielhaftigkeit Grabbes (wie der von Brecht zitierten Tradition im Ganzen) unter tatsächlichen Rezeptionsmomenten nun geringer zu veranschlagen, ohne dass sie aufgegeben würde. Im Lichte dieser Entwicklung erscheint die Theorie und Praxis des späten Brecht – und erst recht seiner früheren Wegbereiter eines epischen literarischen Dramas – eher traditionell als avantgardistisch. Und insofern hat sich die konsequente Revolution des Theaters nicht nach 1900 und mit Brechts Theorie vom epischen Theater vollzogen, sondern erst seit den 1970er Jahren. „Radikaldramatiker“ wie Grabbe<sup>24</sup> führten die tradierten Normen und Formen in die Krise und überwandten sie in Richtung offener Dramentexte, repräsentierten im Wesentlichen aber noch „vor-avantgardistische“ Konzepte.

Trotz des Paradigmenwechsels in der Theaterpraxis des späten 20. Jahrhunderts, der auch durch die Stücke und Inszenierungen Heiner Müllers wesentlich mitbefördert wurde, kommt er in seiner 1991/92 verfassten Autobiographie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* und in Gesprächen auf Grabbes Werke zu sprechen. Zwei Stücke führt er jetzt neu in den Diskurs ein: *Herzog Theodor von Gothland* und *Napoleon oder die hundert Tage*. Dass Müller gerade Grabbes erstes Stück sehr schätzte, hatte er bereits 1979 gesagt.<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit der kulturpolitischen Affäre um die Uraufführung von *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) – ein Werk, welches Müller nach den gemeinsam mit seiner Frau Inge geschriebenen sozialistischen Lehrstücken in der Nachfolge Brechts *Die Korrektur/Der Lohndrucker* (1958) für sein wahrhaft erstes hielt – besteht er auf der Notwendigkeit für junge Dramatiker, sich am Anfang ihrer Entwicklung über ihr Verhältnis zur Wirklichkeit vehement auszusprechen zu dürfen, sich „auszukotzen“:

Und das ist ja die Voraussetzung für ein dramatisches Œuvre, daß man wenigstens einmal die Gelegenheit hat, den ganzen ‚Glanz und Schmutz‘<sup>26</sup> seiner Seele von sich zu geben. Die ersten Stücke großer Dramatiker – *Titus Andronicus*, *Räuber*, *Götz*, *Schroffenstein*, *Herzog Theodor von Gothland*, *Baal* – sind ja immer Stücke, in denen die Eimer ausgekippt werden, aus welchen Gründen immer, und in einer repressiven politischen Struktur kommt man schwer dazu, da wird alles schnell verbindlich und orientiert auf ein Bezugssystem.<sup>27</sup>

Abgesehen davon, dass sich Grabbe im *Gothland* bei der Gestalt des Negers Berdoa von dem Mohren Aaron in Shakespeares *Titus Andronicus* und in der rebellischen Grundhaltung von Schillers *Räuber* gleichermaßen anregen ließ und es zu den anderen Dramen im Hinblick auf den Protest gegen den Zustand der Welt weitgehende Affinitäten gibt, stellt Heiner Müller Grabbe hier in die von Brecht skizzierte Reihe seiner Vorläufer, indem er deren dramatische Erstlingswerke erinnert.

Der untrennbare Zusammenhang zwischen der Kreativität des sich radikal aussprechenden Ichs und einer „repressiven politischen Struktur“ bzw. eines nivellierenden staatlichen und gesellschaftlichen „Bezugssystem“ verweist sowohl auf die schwierigen Schaffensbedingungen Grabbes in der Restaurationsepoche nach 1815 als auch Müllers in der DDR. Beide Dramatiker hatten sich erstarrenden politischen und kulturellen Verhältnissen zu stellen, sich ihrer zu erwehren, um ihr Werk gegen diese objektiven Widerstände geistig und ästhetisch kompromisslos hervorzubringen und auf dem Theater durchzusetzen – was nur Heiner Müller in zunehmendem Maße und mit internationaler Ausstrahlung gelang, während Grabbe auf der zeitgenössischen nationalen Bühne keine Resonanz erzielte.<sup>28</sup> Beide Theaterautoren wurden – wenn man von Grabbes erfolglosen Bemühen in der mittleren Schaffensperiode (1827-1829) absieht – in ihren Theaterstücken nie „verbindlich“ und kollidierten lebenslang mit dem sie frustrierenden gesellschaftlichen „Bezugssystem“.

Das *Fatzer*-Material (1978) begriff Müller, seine Erfahrungen in beiden deutschen Diktaturen und während des Zusammenbruchs des sozialistischen Systems auf einen dramatischen Dualismus von Held und Gegenspieler fokussierend,

in einer sehr deutschen Tradition, von den *Nibelungen* bis *Die Räuber*, *Faust* und *Dantons Tod* und Grabbes *Gotland* [!]. Dramen der deutschen Teilung, Franz und Karl Moor, *Faust* und Mephisto, *Danton* und Robespierre, *Gotland* [!] und der Neger Berdoa.<sup>29</sup>

Auch wenn die dramatischen Konstellationen der Figurenpaare (Held und Gegenspieler) historisch und sozial durchaus verschieden modelliert sind, erfasst Müller mit seiner lakonischen Zusammenstellung Muster für politische und militärische Gewalt in der Geschichte, für das Verhältnis von Siegern und Besiegten, für die „Opfer“ des modernen Zivilisationsprozesses, vor allem, wenn es um die Durchsetzung von progressiven gesellschaftlichen Ideen geht, z.B. der Aufklärung oder der bürgerlichen Revolution. In den genannten Dramen fallen formulierter humaner Geltungsanspruch und real gewalttätige und dadurch partiell inhumane Praxis schroff auseinander. Gerade jene Projekte, die humane Utopien politisch mit Gewalt und Terror durchzusetzen bestrebt sind, entfernten sich entweder vorübergehend oder dauerhaft von den entworfenen Programmen und scheiterten schließlich vollends. *Faust* und *Gotthland* sind für Heiner Müller exemplarische „Dramen der deutschen Teilung“, weil in ihrer Kontrastierung die Fallhöhe zwischen kultureller Humanität und politischer Inhumanität, zwischen Geist und Macht in der deutschen Geschichte besonders gravierend hervortrete. Um nur ein Beispiel zu nennen: Die Diskrepanz

zwischen der humanistischen Konzeption der Weimarer Klassik (mit ihrer widerspruchsvollen, disparaten Dialektik in der Tätigkeit Fausts im 5. Akt des zweiten Teils der „Tragödie“) und der sich permanent steigernden Bestialität in Grabbes Frühwerk ist maßlos und unüberwindbar. Während Goethe in der Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephisto die Dialektik von Gutem und Bösem, von Gewinn und Verlust im menschheitlichen Entwicklungsprozess entfaltet, gibt es bei Grabbe in der dramatischen Handlung nur zerstörerische Negation, die nicht mehr umschlägt in Konstruktion, am Ende keine Gewinner in den Kämpfen der Geschichte (wie eben schon im *Nibelungenlied*), sondern nur Verlierer. Gothlands ursprünglich ethisch motivierte Strategie, das Inhumane zu bekämpfen, zu beseitigen, führt in seinem Handeln gleichermaßen zum Triumph des Bösen, zur vollständigen Aufgabe des Humanen in einer alle Figuren erfassenden grässlichen Katastrophe.

Müllers Verständnis der anthropologischen Konstellation Gothland-Berdoa, die seiner aggressiven Wirkungsstrategie auf dem Theater entspricht, radikalisiert die differenzierte historische Dialektik zwischen Robespierre und Danton bei Büchner und verweist auf die brisante Aktualität von Grabbes Werk in der von globalen existentiellen Kämpfen und Kriegen beherrschten Gegenwart.<sup>30</sup> Dass es Müller dabei letztlich um scharfe soziale Konfrontationen in der Geschichte geht und er Grabbe als einen politischen Dramatiker begreift, verdeutlicht seine Begründung des Übergangs vom klassischen Jambus zur Prosa in *Napoleon oder die hundert Tage*. Erwähnte Müller dieses episch-offene, monumentale Geschichtsdrama 1974 noch nicht, so erscheint es jetzt als Paradebeispiel für die Veränderungen in der Dramaturgie, zumal im Hinblick auf Fabelerzählung und Struktur, die zumal die Darstellung massenhafter Vorgänge in großen Figurenensembles ermöglicht. Die Überwindung des klassischen Versmaßes in Grabbes Geschichtsdramatik motiviert Heiner Müller im Zusammenhang mit *Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar* mit dem Argument, „weil Prosa den Pomp wegnimmt, das Feudale, und das Politische dann nackter hervortritt“:

Grabbe hat *Marius und Sulla*, im Schatten Napoleons, in Versen entworfen. Napoleon stürzte seine Sprache in die Prosa,<sup>31</sup> die Politik war nicht mehr Schicksal, nur Geschäft.<sup>32</sup> Es war die Prosa des verzweifelten Zynismus vor der Restauration, eine deutsche Entsprechung zum heiteren Fatalismus Stendhals. Sein Vers war epigonal, eine Schiller-Reminiszenz,<sup>33</sup> entstanden aus dem Druck, der von Schiller als Vorbild für Dramatiker in Deutschland ausging.<sup>34</sup>

In einem Brief vom 14. Juli 1830 an seinen Verleger Georg Ferdinand Kettembeil schrieb Grabbe über die Wendung zur Prosa im *Napoleon*: „Ich kann die

Artillerie-Trains, die congruistischen Raketen pp. nicht in Verse zwingen, ohne sie lächerlich zu machen.“<sup>35</sup> Daher ist dieses Geschichtsdrama über die endgültige Niederlage des großen Feldherrn in einer „Prosa des verzweifelten Zynismus“ durch einen Autor verfasst, der damit gegen die europäische Restaurationsepochepolemisierte – genauso wie der marxistische Dramatiker gegen die restaurative DDR. Grabbes dramatisch-theatralischen Schreibstil, der besonders für den unmittelbar nach *Napoleon* entstandenen *Hannibal* charakteristisch ist, bezeichnet Müller als „lakonische Prosa“.<sup>36</sup> Mit dieser – und nicht mit dem Vers – konnte Grabbe seinen „verzweifelten Zynismus“ gegenüber der Gesellschaftsordnung der Restaurationszeit artikulieren.

Nun ist der Übergang vom Metrum zur Prosa nur ein und durchaus nicht das wichtigste Merkmal der ästhetischen Transformation vom traditionellen klassischen zum modernen Drama, und es ist für Müller nur ein ausgewähltes, aber höchst markantes Kennzeichen, welches er mehrfach heranzieht. Die anderen Strukturelemente, die durch die Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang Eingang in die deutsche Dramaturgie fanden und die epische Linie des Dramas begründeten, werden von Heiner Müller in seinen Schriften und Gesprächen nicht nur im Hinblick auf Grabbe nicht eigens thematisiert, obwohl sie für seine Werke im Ganzen konstitutiv sind. Müllers Dramaturgie ist aus seinen Stücken zu extrahieren, er hat sie nicht theoretisch entworfen, sondern – wie Brecht – in der praktischen Theaterarbeit ausprobiert und dabei ständig verändert. Und was seine dramaturgische Tradition und ihre Organisationsformen betrifft, so ist davon auszugehen, dass die meisten Gestaltungserfahrungen in der zum Epischen tendierenden dramatischen Gattung in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts, von der Romantik und dem Vormärz bis zum Naturalismus, immer nachhaltiger hervortreten, bevor sie – mit anderen theatralischen Initiativen (im Bühnenbild, in der Schauspielkunst etc.) in einen ersten Umbruch nach 1900 führen. Insofern ist es schwer, einzelne „offene“ dramaturgische Elemente, die in Heiner Müllers Werk auftreten, auf den einen oder anderen „Radikal dramatiker“ (etwa auf Grabbe) zurückzuführen.

Heiner Müllers Hinwendung zu Grabbe konzentrierte sich also – soweit es die überlieferten Quellen zulassen, solche Schlussfolgerungen zu ziehen – auf markante Besonderheiten, die im Horizont der Entwicklung einer innovativen Dramen- und Theatertheorie zu begreifen sind. Dabei dürfte die Heterogenität des dramatischen Werks von Grabbe im Spannungsfeld von Idealismus und Realismus für Müller gerade produktiv gewesen sein. Und die für ihn wichtigen neuen Impulse entdeckte er in einzelnen Dramen, und dabei war es für ihn kein Problem, dass sich die wahrgenommenen Momente noch nicht zu einer geschlossenen Konzeption, z.B. im Hinblick auf die Intention „Wie sich Materialismus realisiert in einem Text“, verdichteten. Müller interessierte sich, wenn er

in die Geschichte des Dramas und Theaters zurückblickte, nicht so sehr für die erreichten Ergebnisse bei der angestrebten kritisch-realistischen Darstellung der Widersprüche geschichtlicher Prozesse, sondern für die dabei neu angebotenen, durchaus noch unentwickelten ästhetischen Verfahren. Und solche waren in den durchkomponierten klassischen, aristotelischen Dramen nicht zu finden. Daher die Neigung zum Offenen, Fragmentarischen, Dissonanten, ja zum Chaotischen in der Dramatik, und daher die Sympathie für den experimentierenden, nie perfekten Grabbe.

Inwieweit Heiner Müller von Grabbes Werk umfassend Kenntnis besaß, ist anhand der Quellen nicht zu verifizieren. Er äußerte sich lediglich über *Herzog Theodor von Gothland*, *Marius und Sulla*, *Kaiser Heinrich der Sechste*, *Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal*. Eine Lektüre der anderen Dramen ist nicht belegt, wohl aber anzunehmen.<sup>37</sup> Gewiss hat der leidenschaftliche Theatermann die wenigen DDR-Erstaufführungen von Grabbes Dramen entweder gesehen oder mindestens von ihnen gehört oder etwas darüber gelesen. Das betrifft insbesondere die Inszenierungen von *Napoleon* am Meininger Theater 1973 (Regie: Horst Ruprecht), des Doppelprojekts *Iphigenie auf Tauris/Gothland* am Deutschen Theater Berlin 1984 (Regie: Alexander Lang) und von *Don Juan und Faust* an der Berliner Volksbühne 1984 (Helmut Straßburger/Ernstgeorg Hering), an der Müller seit 1976 als künstlerischer Berater wirkte.

1985 sprach Heiner Müller auf dem 5. Kongress der Theaterschaffenden der DDR und bezog sich bei der Bestimmung der Funktion und Wirkung zeitgenössischer Dramatik auch auf den Grabbe, dessen provokatorisches Widerspruchspotential er dadurch in die Debatte über die Kultur- und Theaterpolitik der SED einführte:

Dramatik lebt aus Konflikten und nicht von Harmonien, sie kann nicht bequem sein. Es gibt das Problem der ersten Stücke: *Titus Andronicus*, *Götz von Berlichingen*, *Die Räuber*, *Die Familie Schroffenstein*, *Dantons Tod*, *Herzog Theodor von Gothland*, *Baal*, *Lohndrucker*, *Kipper Paul Bauch*, *Die neuen Leiden des jungen W.* waren, jedes zu seiner Zeit, Ärgernisse. Denn Ärgernis muß kommen. Der Rest steht auch in der *Bibel*.

Allerdings, und hier kann ich ein Unbehagen nicht verschweigen, das mich bei vielleicht zu flüchtigem Blick auf jüngste, nicht nur dramatische Texte befällt, waren die zitierten ersten Stücke frei von Larmoyanz und Resignation. Diese Freiheit vorausgesetzt, konnte und kann, meine ich, der böse Blick des Dramatikers – man macht es sich zu leicht, wenn man ihn als pessimistisch denunziert – den Zuschauer zum Kampf für eine bessere Welt motivieren. Ich fürchte, daß die Larmoyanz und Resignation in neuen Texten auch ein Ergebnis zu früher Zähmung ist, die zu den problematischen Aspekten von Förderungs- und Genehmigungsverfahren gehört.<sup>38</sup>