

Elemente des Grotesken in Heiner Müllers « Germania Tod in Berlin »

1. Einleitung

2. Das Groteske als auslösender Schock

- 2. 1. Das Groteske trägt zur « Überschwemmung » des Zuschauers bei
- 2. 2. Das Groteske als Subversion

3. Das Groteske als Schwankung zwischen Lachen und Grauen

- 3. 1. Das Karneval-Groteske
- 3. 2. Das Groteske des Unheimlichen

3. Schluß

1. Einleitung

Das Stück «Germania Tod in Berlin» entsteht zum Teil 1956 und wird 1971 beendet. Heiner Müller stößt sich an den DDR-Behörden, die das Stück verbieten. Es erscheint erst 1977 in der BRD. Ungeachtet der Unterstützung mehrerer Berühmtheiten, unter ihnen Fritz Marquardt, der vergeblich vorschlägt, das Stück an der Berliner Volksbühne und später am Berliner Ensemble vorzustellen, bleibt das Stück in der DDR bis Januar 1989 unveröffentlicht. Die Gründe dieser Zensur sind vielfältig : erstens verlangt die Kommission, den Titel der Szenen 5 und 6 « Hommage à Stalin » zu ändern und die letzte Szene « Tod in Berlin 2 », in der Hilse, an Krebs sterbend, eine Hure für Rosa Luxembourg hält, neuzuschreiben.¹ Außerdem erwähnt das Stück ein großes Tabu, und zwar die Ereignisse vom 17. Juni 1953. Als es endlich erscheint wird dieses Stück als skandalös betrachtet. Es liegt daran, daß Heiner Müller damit ein sehr pessimistisches Bild Deutschlands -Germania- gibt, die nicht jedem gefällt. Das liegt auch daran, daß dieses Stück uns ständig zwischen dem Grauen und dem Lachen schwanken läßt. Müller benutzt Elemente des Grotesken, um diese Wirkung zu schaffen, denn das Groteske vereinigt das Entsetzen und die Farce, das Unheimliche und den Karneval.

Der Begriff *Groteske* erscheint in Italien (*grottesca*) am Ende des 15. Jahrhunderts, um Wandschmuck von römischer Häuser zu bezeichnen. Diese Häuser, deren berühmtestes das von Neron ist, das *Domus area*, waren in die Erde gegraben, einer Grotte ähnlich. Diese Wandgemälde bedeckten vollständig die Räume in Rom im ersten Jahrhundert vor Christi. Es waren phantasievoll Ornamente, mit gemalten Pflanzen-Girlanden, mit vielen Figuren, die halb Tier, halb Mensch sind. Im 15. und 16. Jahrhundert ist das Groteske in den bildenden Künsten zu finden, bei Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel. Die Motive des Ungeheuer und des Karnevals sind in ihren Werken allgegenwärtig. Das Groteske verbreitet sich dann in der Literatur. Bei François Rabelais (« Pantagruel » 1532, « Gargantua » 1535) ist es ein Groteskes des Übertriebenen, der Farce, des grossen Lachens, der Derbheit, das dem Burlesken nah ist. Bei Jonathan Swift (*Gulliver's travels* » 1726) ist das Groteske mehr der Satire nah, und ein unbehagliches Gefühl, eine Unruhe entwickelt sich neben dem Lachen. Aber dieses Groteske ist noch als die niedrigste Stufe des Komischen betrachtet, bis Justus Möser und sein « Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-komischen » (1761) dem Grotesken einen positiven Sinn gibt. Dieses Werk ist auch eine Verteidigung des Genres *Grotesken* gegen Johann Christoph Gottsched. Gottsched verbannt aus dem Theater das Vulgäre, die Farce, die *Commedia dell'arte*, weil er denkt, daß dieses Lachen sich der moralischen und sozialen Rolle des nationalen Theaters widersetzt. Er betrachtet das Groteske als tadelnswert, es ist mit dem Körperlichen, der Improvisation verbunden. Möser im Gegenteil versucht diese Belustigung zu rehabilitieren. Möser findet das Prinzip der Karikatur sehr interessant und lehrreich, insofern als daß gleichzeitig zu belustigen und zu belehren erlaubt. Mit der Übertreibung, die ein wesentliches Element des Grotesken ist, zeigt die Karikatur die Fehler, die Schwäche und Dummheiten der Menschen auf, wie zum Beispiel in den Zeichnungen von Hogarth und Callot. Möser verbindet das Groteske mit dem Komischen und der Vereinigung kontrastierender Elemente, aber auch mit dem Anormalen, der Ungeheuerlichkeit, und es sollte also mit Vorsicht benutzt werden. Carl Friedrich Flögel stellt in seiner « Geschichte des Grotesk-komischen » (1788) die populäre Formen des Komischen (Karneval, Narrenfest) vor. Wie Möser zwanzig Jahre vor ihm verbindet er das Groteske mit der Karikatur und mit Harlekin.

¹ Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la république. Le dialogisme à la scène*, Berne, Peter Lang, 1992, S.95/96.

Er macht (wie Lessing) geltend, daß die Figur des Narren eigentlich immer existiert unter dem Namen von Hans oder Peter und mit einer anderen Verkleidung, die unauffälliger ist. Flögel plädiert für die Rehabilitation dieses Theaters, das seine Wurzeln in der griechischen und römischen Antike hat². Im 19. Jahrhundert ergibt sich eine Erneuerung des Grotesken mit den Romantikern. Victor Hugo bezeichnet im Vorwort von « Cromwell » (1827) das Groteske als Kontrastmittel, als Gegensatz zu dem Erhabenen (*le sublime*). Das Groteske ist mit der Verzerrung, dem Bizarren, der Mißproportion, der Entstellung verbunden ; eine typische Figur des Grotesken ist der Wasserspeier. Das Groteske ist das Häßliche neben dem Schönen, das Abstoßende neben dem Reizenden. Das Groteske wird dann bei E.T.A Hoffmann (z. b. « Phantasiestücke nach Callots Manier » 1814), Edgar Allan Poe (*Tales of the grotesque and arabesque* » 1840) und Nicolas Gogol (« Die Nase » 1835) mit dem Phantastischen, der Absonderlichkeit, dem Traum, dem Wahnsinn und dem Grauen verbunden. Das Groteske wird auch mit dem Absurden verbunden, wie bei Eugène Ionesco, Samuel Beckett oder Friedrich Dürrenmatt. Für Dürrenmatt gibt es zwei Arten des Grotesken : « Groteskes einer Romantik zuliebe, das Furcht oder absonderliche Gefühle erwecken will (...) und Groteskes eben der Distanz zuliebe, die nur durch dieses Mittel zu schaffen ist. (...) Das Groteske ist eine der großen Möglichkeit, genau zu sein. (...) Diese Kunst (...) ist eine Angelegenheit des Witzes und des scharfen Verstandes (...) Sie ist unbequem, aber nötig »³. Es entspricht der unendlichen Ungereimheit in der Welt. Dürrenmatt schreibt : « Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind »⁴.

In der Kunst ist das Groteske im allgemeinen bezeichnend für die ästhetische oder stilistische Deformation. Das Groteske hat am Komischen teil und läßt sich gleichwohl vom bloß Komischen spezifisch unterscheiden. Das Groteske hat durch seine Ausbreitung zu verschiedene Interpretationen geführt und ist mit dem Komischen, dem Lächerlichen, der Karikatur, der Satire aber auch mit dem Phantastischen, dem Unheimlichen und dem Grauenhaften in Verbindung gebracht. Es ist sehr schwer, von diesem Begriff « Groteske » nur eine Definition zu geben. Man kann drei Tendenzen unterscheiden : das tragische Groteske (die Romantiker, Hugo, Theorie von Kayser), das komische Groteske (Rabelais, Swift, Theorie von Bakhtine) und das Groteske des Absurden (Beckett, Ionesco, Dürrenmatt). Die zwei bedeutendsten Untersuchungen über das Groteske sind die von Wolfgang Kayser « Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung » (1957) und das Buch von Mikhail Bakhtine über Rabelais (1965). Kayser definiert das Groteske im Schlußkapitel « Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken » : « das Groteske ist die entfremdete Welt. »⁵ : er weist darauf hin, daß die Welt des Märchens keine entfremdete Welt ist ; diese Entfremdung kommt, wenn « was uns vertraut und heimisch war, plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt »⁶ wird ; « das Groteske ist die Gestaltung des « Es » »⁷ ; « die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden »⁸ : « die verfremdete Welt

² Marielle Silhouette, *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926). Contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*, Berne, Peter Lang, 1996, S. 57-61.

³ Friedrich Dürrenmatt, « Anmerkung zur Komödie » (1952), in : Ulrich Profitlich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 246/247.

⁴ Friedrich Dürrenmatt, « Theaterprobleme » (1955), in : Ulrich Profitlich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 250.

⁵ Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg, Gerhard Stalling, 1957, S. 198.

⁶ Wolfgang Kayser, *ebd.*

⁷ Wolfgang Kayser, *ebd.*, S. 199.

⁸ Wolfgang Kayser, *ebd.*

erlaubt keine Orientierung, sie erscheint als Absurd »⁹. Für ihn gibt es doch zwei Arte des Grotesken : « die « phantastische » Groteske mit ihren Traumwelten, und die radikal satirischen Groteske mit ihrem Maskentreiben. »¹⁰. Bakhtine verbindet das Groteske mit der Kultur des Mittelalters, der Tradition des Karnevals, dem befreienden Lachen, der Energie, der Subversion. Zwei Visionen des Grotesken stehen sich gegenüber : Eine nähert sich dem Tragischen, die Andere dem Komischen. Im « Duden » steht : « durch eine starke Übersteigerung oder Verzerrung absonderlich übertrieben, lächerlich wirkend ; Darstellung einer verzerrten Wirklichkeit, die auf paradox erscheinende Weise Grauensvolles, Mißgestaltetes mit komischen Zügen verbindet ». Man findet in dieser Definition die zwei Pole des Grotesken wieder.

Carl Pietzcker gibt eine breite Definition des Grotesken : « er umfaßt das Manierte, das Derbkomische, das Burleske, das Phantastische, das Makabre, das Monströse, das romantisch-Exzentrische und die produzierte Deformation des Menschen »¹¹. Ludmila Foster erklärt : « Wir nennen ein Werk der Literatur « grotesk », wenn es bei uns die Wirkung eines Verzerrten, Absurden, Ungereimten oder Verfremdeten hervorruft »¹². Für Arnold Heidsieck ist das Groteske weder mit dem Manierten, dem Absurden, dem Phantastischen, dem Surrealismus oder dem Tragikomischen zu verwechseln¹³. Für Thomas Cramer wirkt eine Szene grotesk, wenn « das Irrationale, das Phantastische, von der Ratio nicht kontrollierbare und darum Unheimliche » eintritt. Die Irrationalität kann « durch eine Verzerrung der Maßstäbe, durch eine Anormalität des Handelns » oder sie kann « durch die akausale Zusammenfügung heterogener Elemente » erzeugt werden¹⁴. Er definiert das Groteske als « den Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung »¹⁵. Dieses Umschlagen der Komik ins Groteske vollzieht sich « plötzlich und unerwartet »¹⁶, ohne Warnungstafeln. Das Groteske kommt vor allem von einer verwirrenden Verschiebung mit der Realität, die gleichzeitig komisch und beunruhigend wirkt.

Das Groteske ist subjektiv, seine Wirkung ist von dem Betrachter abhängig, was dem einen nur phantastisch oder komisch vorkommt, mag dem anderen völlig absurd oder grotesk erscheinen. Elemente des Grotesken in einem Stück haben auf jeden Fall eine stärkere Wirkung auf den Zuschauer als komische Elemente allein. Das Groteske in « Germania Tod in Berlin » wird von Heiner Müller als ein theatralisches Mittel benutzt, um einen Schock zu provozieren, um Helden (Friedrich den Zweiten, Cäsar, Napoleon, die Nibelungen) oder Persönlichkeiten, die den Terror verkörpern (Hitler, Goebbels) herabzusetzen. Man findet in dem Stück die zwei Pole des Grotesken : das Karneval-Groteske, und das Groteske des Unheimlichen.

⁹ Wolfgang Kayser, *ebd*

¹⁰ Wolfgang Kayser, *ebd.*, S. 200.

¹¹ Carl Pietzcker, « Das Groteske », in : Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 85.

¹² Ludmila Foster, in : Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 116.

¹³ Vgl. Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971.

¹⁴ Thomas Cramer, *Das Groteske bei E.T.A Hoffmann*, München, Wilhelm Fink, 1970, S. 23.

¹⁵ Thomas Cramer, *ebd.*, S. 19.

¹⁶ Thomas Cramer, *ebd*

2. Das Groteske als auslösender Schock.

2.1. Das Groteske trägt zur « Überschwemmung » des Zuschauers bei.

Ein Ziel des Grotesken in « *Germania Tod in Berlin* » ist der Schock. Müller verfolgt mit seinem Theater eine ganz andere Absicht als Bertolt Brecht, der die Distanzierung der Zuschauer von den Ereignissen, die auf der Bühne dargestellt sind, schaffen will, damit sie rational überlegen. Dieser *Verfremdungseffekt* reißt den Zuschauer immer wieder vom Spiel los und stellt ihn dem Spiel gegenüber. Müller will mit allen möglichen Theatermitteln das Publikum in die Vorgänge « hineinreißen »¹⁷. Im Gegenteil erklärt Heiner Müller 1975 in einem Gespräch mit Horst Laube: « Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Die Frage ist, wie man das im Theater erreicht. Daß nicht, was für Brecht noch ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen (...) Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen. »¹⁸. Außerdem soll das Theater kein « Mausoleum für Literatur sein » sondern ein « Laboratorium sozialer Phantasies »¹⁹. Er benutzt verschiedene theatralische Darstellungsmittel wie Projektionswänden, Geräusche, Musik unterschiedlicher Stilen (von Bach bis zu Pink Floyd), Puppen, Filmausschnitten, Zirkusakrobatik, Kampfszenen, so daß das Dargestellte als Phantasmagorie und zunächst Alptraum erscheint²⁰.

Die schockierende Darstellung der Brutalität, die Lächerlichkeit der Persönlichkeiten, die der Terror verkörpern, haben als Ziel, den Zuschauer psychologisch zu erschüttern. Das Lachen erscheint als eine Reaktion auf den Schock, es ist ein « freies, spontanes wie auch ein gehemmt oder defensives Lachen »²¹, das Groteske wirkt gleichzeitig sowohl befreiend als es auch Konflikte schafft. Das Lachen, das durch das Groteske provoziert wird, ist ein Lachen des Aufwachens und Aufweckens unseres Denkens, wie es Michel Foucault in « *Les mots et les choses* » formuliert²². Andreas Keller vergleicht die Wirkungsstrategie Müllers mit den psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds: nach Freud hat das Bewußtsein die Funktion, als Schutz gegen die Bedrohung durch äußere Einflüsse zu dienen, und nur Schocks können diesen Schutz unterlaufen.²³ Die Absicht ist, das Unbewußtsein zu erreichen, dazu muss das Publikum sich angegriffen fühlen. Philip Thomson schreibt: « Wegen der charakteristischen Wirkung des unerwarteten Schocks, den das Groteske auslöst, wird es häufig als Angriffswaffe benutzt »²⁴.

¹⁷ Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, S. 71.

¹⁸ Heiner Müller, « Gespräch zwischen Horst Laube und Heiner Müller », in: Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin, Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 84.

¹⁹ Heiner Müller, « Brief an den DDR-Journalisten Martin Linzer », in: Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin, Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 83.

²⁰ Andreas Keller, *ebd.*, S. 201.

²¹ Philip Thomson, « Funktionen des Grotesken », in: Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 105.

²² Bernhard Greiner, « jetzt will ich sitzen wo gelacht wird: über das Lachen bei Heiner Müller », in: Paul Gerhard Klusmann, Heinrich Mohr (Hg.), *Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens*, Bonn, Bouvier, 1986, S. 35.

²³ Vgl. Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.

²⁴ Philip Thomson, « Funktionen des Grotesken », in: Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 103.

Aber die schockierenden Darstellungen sind weder unbegründet noch zwecklos ; Heiner Müller erklärt : « es hat noch nie eine größere Gruppe von Menschen etwas gelernt ohne Erschrecken, ohne Schock »²⁵. Heiner Müller will die Kontinuität der Gewalt in der Geschichte Deutschlands zeigen. Zum Beispiel zeigt die Szene « Brandenburgisches Konzert 1 » die Kontinuität der Gewalt von der preußischen Zeit bis in die Gegenwart. Durch das Grotresken dieser Szene stellt Heiner Müller eine fiktive und symbolische Kontinuität zwischen Friedrich dem Zweiten und dem dritten Reich dar und zeigt die Kontinuität zwischen Untertangeist und Militarismus. Die DDR wollte mit der preußischen Vergangenheit brechen, dafür hatte man 1951 die Statue von Friedrich dem zweiten von Unter den Linden nach Potsdam geschickt. Aber nicht einfach durch die Deportation des Denkmals läßt sich diese preußische Vergangenheit loswerden. Heiner Müller möchte lieber, daß man sich klar mit dieser Vergangenheit auseinandersetzt, als daß man sie einfach als die « Vorgeschichte » betrachtet und darüber nicht mehr spricht.

Das Grotreske dient dem gleichen Ziel wie die Furcht. Ventil der Unsicherheit, provoziert das Grotreske Reaktionen und Widerstand und bestärkt zugleich die Unbeständigkeit von allem in der Welt. Das Schrecken und das Abstoßende sind dem Grotresken notwendig, unumgänglich, unentbehrlich. Diese Ausnutzung des Schreckens beruft sich auf das *théâtre de l'effroi* von Antonin Artaud : mehr noch als das Bewußtwerden, muß das Theater die Angst in jedem Zuschauer befreien, es muß körperlich wie psychologisch erschüttern. Damit knüpft Heiner Müller an die Tradition des Aristotelès an: Furcht (je nach Übersetzung Entsetzen oder Schrecken) und Mitleid im Publikum zu erwecken. Heiner Müller schreibt : « Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken »²⁶. Es ist auch *Katastrophentheater* : Die Welt ist schrecklich, so muß die Metapher der Welt schrecklich sein.

Das Grotreske entsteht durch den Mangel an Distanz des Zuschauers. Der ununterbrochene Schwall von Emotionen, Anregungen, der Vielzahl der Elemente stürzt dem Zuschauer in einen Zustand, in dem er sich nicht mehr distanzieren kann. « Nicht mehr der Mensch beherrscht die Komik, sondern die Komik beherrscht den Menschen »²⁷, behauptet Thomas Cramer. Sobald der Zuschauer es schafft, die Distanz wieder zu haben, oder sobald er sich in das grotreske Bild versetzt, sich an es adaptiert, hört die Grotreske auf, grotresk zu sein. Kayser erklärt : « Sobald wir die Mächte benennen und ihnen eine Stelle in der kosmischen Ordnung anweisen könnten, verlöre das Grotreske an seinem Wesen (...) Was einbricht bleibt unfaßbar, undeutbar, impersonal »²⁸. Wichtiges Element des Grotresken ist das Unerwartete, der Überraschungseffekt (deswegen erscheinen uns die Märchen nicht als grotresk)²⁹. Kayser schreibt : « Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotresken. »³⁰.

²⁵ Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, S. 99.

²⁶ Andreas Keller, *ibd.*, S. 98.

²⁷ Thomas Cramer, *Das Grotreske bei E.T.A Hoffmann*, München, Wilhelm Fink, 1970, S. 19.

²⁸ Wolfgang Kayser, *Das Grotreske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg, Gerhard Stalling, 1957, S. 199.

²⁹ Thomas Cramer, *Das Grotreske bei E.T.A Hoffmann*, München, Wilhelm Fink, 1970, S. 21.

³⁰ Wolfgang Kayser, *ibd.*

Besonders schockierend sind die Szenen, die das Groteske mit Menschenfresserei verbinden, oder die Szenen, die die Motive des Sexes, des Blutes und der Macht verbinden. Auf die Frage, warum die Nibelungen masturbieren, antwortete Müller in einem Gespräch vom Jahre 1990: « Wenn ich an das Schreiben erinnere, gerade bei Germania, ist es mir immer so gegangen, daß ich mich immer gesträubt habe gegen das, was ich schreibe. Aber ich habe es auch geschrieben, weil ich wußte, es stimmt. Ich wußte in dem Zusammenhang, daß es stimmt »³¹. Das Groteske der Sprache in Verbindung mit dem Grauen einer Situation ist auch schockierend wie in der Szene « Hommage à Stalin 1 »: « Deine Hand, Kamerad./reißt ihn den Arm aus. »³².

2.2. Das Groteske als Subversion

Das Groteske erlaubt die Kritik. Es macht die Leute lächerlich, die die Macht und den Terror verkörpern, es setzt sie herab, wie Hitler und Goebbels in der Szene « die Heilige Familie ». Für Bernhard Greiner sind zwei Grundformen des Lachens in Müllers Texten zu finden: das Lachen in der Negation, in Einheit mit dem tödlichen Ernst und den blutigen Witzen, und das Lachen der Übertretung³³. « Germania Tod in Berlin » ist zweifellos ein subversives Stück. Außerdem widerspricht es die sozialistischen Komödientheorien, die das Theater des Absurden verbannen und die das Lachen als endgültiges Ziel der Komödie verleugnen. Viele Diskussionen über die Funktion des Komischen in einer sozialistischen Gesellschaft finden statt. Diese Debatten werden oft von einer Passage in Karl Marxs Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie bestimmt. In dieser Passage verwendet Marx den Begriff *Komödie*, um « die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt » zu bezeichnen.³⁴ Im Fall des *ancien régime*, dessen Fortbestand im Vormärz-Regime Marx zu seiner These führt, ist der Anbruch der letzten Phase dadurch markiert, daß in Frankreich und England das feudale System durch das bürgerliche ersetzt wurde.

Daraus entsteht ein « Anachronismus » des deutschen Zustands, dessen Vertretern als « Komödianten » erscheinen.³⁵ Aus der Sicht Frankreichs und Englands, in denen die alte Ordnung schon durch eine neue ersetzt worden ist, erweist sich also der Fortbestand des *ancien régime* in Deutschland als lächerlich. Nach Georgina Baum in seinen 1959 erschienenen Buch « Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik »: « Die Komödienform, die aus der Marxschen Analyse abgeleitet werden kann, ist die politische Satire, die mit den schärfsten Mitteln, mit bewußter Aggressivität gegen überholte gesellschaftliche Erscheinungen, gegen die veraltete Ordnung Partei nimmt »³⁶. Komik soll ein objektives Moment in der Geschichte der Klassenkämpfe sein. Nach der Gründung der DDR mußte sich die Frage stellen, ob auch Erscheinungen der sozialistischen Gesellschaft Gegenstand einer Komödie sein könnten. Die Komödie soll vor allem über die Probleme, die in der Gesellschaft

³¹ Christian Klein, « Die Sprache des Körpers im Theater Heiner Müllers », in: Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.), *Heiner Müller. Rückblicke, Perspektiven*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, S. 155.

³² Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 15, Z. 12.

³³ Bernhard Greiner, « jetzt will ich sitzen wo gelacht wird: über das Lachen bei Heiner Müller », in: Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr (Hg.), *Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens*, Bonn, Bouvier, 1986, S. 42.

³⁴ Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, S. 54.

³⁵ Ulrich Profitlich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 206.

³⁶ Heinz-Dieter Weber, « Schwundstufen des Lachens in der frühen Komödie der DDR », in: Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr (Hg.), *Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens*, Bonn, Bouvier, 1986, S. 4.

noch verbessert werden sollen, lachen, aber nicht über die Fehler der neue Regierung. Die Komödie in der DDR soll ein « Abscheu vor der Vorzeit »³⁷ inaugrieren. Komödie ist in sozialistischer Sicht -in Anlehnung an das, was Marx «die zur Weltschau ausgestellte Nichtigkeit des ancien régime » nennt- der Name eines Genres, das aus heutiger sozialistischer Perspektive die Klassengesellschaft so darstellt, daß das Handeln von Vertretern der alten Klasse als abscheulich und zugleich als lächerlich erscheint³⁸. Es soll die gegenwärtige Verhältnisse, die widersprüchlich in dem neuen Staat sind und aus der alten Gesellschaft kommen, wie Egoismus, Rechthaberei, Eifersüchtigkeit dem Reicheren gegenüber, denunzieren. Einerseits werden die rückschrittlichen und blockierenden Faktoren des Geschichtsprozesses durch Verlachen denunziert, auf der anderen Seite wird das Zusammengehörigkeitsgefühl der lachenden Zuschauer gestärkt³⁹. Die Komödie soll die Widersprüche der Zeit sichtbar machen. Für die Darstellung der Gefahr, alte Verhältnisse wiederkommen zu sehen, bietet sich die Satire an, falsche Verhältnisse werden lächerlich gemacht. In der Rede auf der zweiten Bitterfelder Konferenz im Jahre 1964 behauptet Walter Ulbricht, daß die einzig nützlichen Widersprüche diejenigen sind, die schon aufgelöst sind, und daß die Kunst ganz den sozialistischen Zielen untergeordnet ist, was schon ähnlich in der ersten Bitterfelder Konferenz 1959 gesagt worden war. Mit der wirtschaftlichen und politischen Konsolidierung der DDR während der sechziger Jahren wurde die heiter-satiristische Selbstkritik möglich, mit dem Eintritt von Honecker 1971 erleichtert sich ein wenig die Situation. Neben der Darstellung von Irrtümern sind auch wirkliche Konflikte und Widersprüche akzeptiert, da die Probleme der DDR jetzt als überwindbar und lösbar erscheinen, aber die komische Herabsetzung der Vorbildfiguren soll nicht die (enge) Toleranzgrenze überschreiten. Die offiziellen Kommentare warnen davor, daß der Mißbrauch der Kritik zu Pessimismus führen kann, was nicht fortschrittlich sei, und daß Selbstkritik nicht mit Selbstverstümmelung verwechselt werden sollte. Heiner Müller äußert sich Mitte der Siebziger skeptisch gegenüber dem Begriff Heiterkeit : « Wir sind im Moment so ganz auf Heiterkeit gestimmt, und ich glaube, so legitim das ist, können wir uns eine wirkliche Komödie über unsere Verhältnisse gar nicht leisten (...) Das ist ein bißchen eine Ausflucht »⁴⁰. In Inhalt und Form widerspricht Heiner Müller die DDR-Regierung.

³⁷ Heinz-Dieter Weber, *ebd.*, S. 5.

³⁸ Vgl. Ulrich Profitlich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 207.

³⁹ Vgl. Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, S. 155.

⁴⁰ Ulrich Profitlich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1998, S. 210.

3. Das Grotteske als Schwankung zwischen Lachen und Grauen

3. 1. Das Karneval-Grotteske

Das Grotteske in « Germania Tod in Berlin » ist in vielen Aspekten ein Karneval-Grotteske im Sinne Bakhtins, ein Grotteske der Extravaganz, der Übertreibung, der Derbheit, des grossen Lachens (énorme rire Rabelaisien). Bakhtine interessiert sich für den Karneval, weil es alle Unterschiede zwischen Schauspieler und Zuschauer ignoriert, es ist ein Theater ohne Bühne, und außerdem ahmt es das Leben nach, ohne zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu entscheiden. Jardon Leute jeden Alters und jeder sozialen Klasse feiern frei zusammen. Es entspricht Müllers Formulierung, daß das zukünftige Theater « ein Theater, das letztlich kein Publikum mehr braucht, wo aufgehoben ist der Widerspruch zwischen Bühne und Zuschauerraum » sein soll⁴¹. Die Zuschauer sollen nicht passive « Konsumenten »⁴² sein. Müller plädiert für die Emanzipation der Kunstrezipienten zu den Kunstproduzenten. Es erscheint ihm « absolut unrealistisch, daß Leute sich auf die Bühne stellen und irgend etwas machen und andere sitzen unten. »⁴³. Er wünschte, die Szene « Die heilige Familie », die genau in der Mitte des Stückes ist, an einem anderen Ort oder draußen zu spielen⁴⁴.

Die karnevalistische Tradition findet sich -nach der antiken Saturnale, der mittelalterlichen Fastnacht und dem Narrenfest- bei Rabelais, später dann in der Tradition des Harlekins oder des Hanswursts, beide Figuren der *Commedia dell'arte*, des Straßentheaters, das Masken und Verkleidungen ausnutzt, um *tipi fissi* (der schlechte Mediziner, der prahlende Soldat, der geizige Kaufmann, der kluge Hausdiener...) darzustellen und zu verlachen. Müller übernimmt aus der karnevalistischen Tradition viele Elemente. Ich werde hier meine Untersuchung des Grottesken in « Germania Tod in Berlin » nach den Hauptmerkmalen des Karneval-Grottesken gliedern :

Die Umkehrung der gewohnten Hierarchie erlaubt, die Macht zu verlachen (während des Narrenfestes wird ein Posse König für ein Tag): man sieht das in der Zirkus-Szene « Brandenburgisches Konzert 2 » wo zwei Clowns Friedrich den Zweiten und den Müller von Sans-Souci spielen, und in der Szene « Die Heilige Familie », in der Hitler und Goebbels als Possen erscheinen, Hitler ist lächerlich und kindlich gemacht, und es gibt **Wechsel der sexuellen Merkmalen** (Goebbels erscheint als schwangere Frau).

Die Übertreibung und das grosses Lachen : die burlesken Szenen, in deren die Clowns sich wie gewöhnlich ständig streiten und die Szene « Die Heilige Familie », die an der Münchner Uraufführung als eine Kabarett- Szene inszeniert wurde.

Der kulinarische Wahnsinn (da die Fastenzeit folgt) wie etwa Gargantua von Rabelais : bei Heiner Müller zeigt es sich aber grausam in dem Kannibalismus (« Hommage à Stalin 1 », wo Soldaten, Napoleon und Cäsar als Gespenster erscheinen und Leichen essen, « Die Heilige Familie », wo Hitler zum Frühstück einen seinen Männern ißt und Benzin trinkt.)

Die Trivialität und Obszönität : die grobe Sprache und die Beschimpfungen, die obszöne Kommentare der Maurer und der Huren, die Onanie der Nibelungen in « Hommage à Stalin 1 » und des Clowns 2 in « Brandenburgisches Konzert 1 », das obszöne Verhalten Hitlers mit Goebbels. Die grotteske Kultur ist vor allem im Körperlichen festgesetzt, alles ist nach dem Niedrigen orientiert, es gibt eine ständige Herabsetzung des Spirituellen. Für Heiner Müller erscheint der Körper als der Ort, an dem die Konflikte Gestalt annehmen : « Das ist in

⁴¹ Theo Girshausen, *Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers*, Köln, Prometh, 1981, S. 181.

⁴² Theo Girshausen, *ibd.*, S. 180.

⁴³ Theo Girshausen, *ibd.*

⁴⁴ Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiote de la république. Le dialogisme à la scène*, Berne, Peter Lang, 1992, S. 170.

der Tat mein Punkt im Theater : Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solang es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei »⁴⁵. Die Szene « Nachtstück » illustriert diesen Satz sehr gut. Es ist ein Theater, das dem Körper vieler Bedeutung beimisst, um die Verdrängung der Triebe zu vermeiden, die ohnedies mit Gewalt wieder hervorbrechen würden. Bakhtine erzählt auch, daß die Exzentrizität sehr nützlich ist, weil sie alles, was normalerweise unterdrückt wird, auszudrücken erlaubt⁴⁶.

Das gotteslästerliche und profane Lachen : « Die Heilige Familie » ist eine chaplinische Parodie⁴⁷ der Geburt Christis, wo Hitler als Josef erscheint und Goebbels als Maria ein Contergan-Wolf zur Welt bringt, und als Geschenk geben ihm « die Heiligen Drei » (Könige) ein Kriegsspielzeug, ein Satz Folterwerkzeuge, und ein getöteten Farbigen zum Essen. Die Ehrenkompanie Hitlers hat « Engelsflügel » und bellt eine Litanei⁴⁸. Der Satz « Die Wege der Vorsehung sind wunderbar »⁴⁹ ist eine Anspielung auf den biblischen Satz « die Wege des Herrn sind unergründlich ». Am Ende der Szene schreien « die Heiligen Drei » (Könige) « Hallelujah ! Hosianna ! »⁵⁰. In der letzten Szene erzählt der junge Maurer, daß er eine Hure für die « Heilige Jungfrau »⁵¹ gehalten hat. Aber profan ist auch die Darstellung historischer und mythischer Helden als Kannibalen (Napoléon, Cäsar in « Hommage à Stalin 1 »), oder als Mörder (die Nibelungen in « Hommage à Stalin 1 », Gandhi in « Die Brüder 2 »), und profan ist die sehr kritische Darstellung Deutschlands (Germania erscheint als riesige Hebamme und Mutter von Hitler) und der DDR.

Riesen, Puppen, Clowns, Verkleidungen : In der ersten Szene « die Straße 1 » treten ein Bäcker und ein Schilderverteiler « überlebensgroß »⁵² auf, die Nibelungen sind auch « überlebensgroß »⁵³, Germania erscheint als riesige Hebamme⁵⁴ (in « Germania 3 » erscheint der « Rosa Riese », der masturbiert). Riesen gehören auch zu der karnevalistischen Tradition, es waren Leuten auf Stelzen laufend, die die Menge erschreckten ; sie sind auch in der Literatur wie bei Rabelais oder bei Swift zu finden. Im « Nachtstück » erscheint « ein Mensch, überlebensgroß, vielleicht eine Puppe »⁵⁵, der als ein *Pierrot*, ein trauriger Clown, erscheint (« er weint mit jedem Auge eine Träne »⁵⁶). Die Szene « Brandenburgisches Konzert 1 » ist eine Zirkus-Szene mit zwei Clowns, und ein Löwe, der wahrscheinlich eine Puppe ist, tritt auf. Die zwei Clowns könnten Harlekin und sein Kumpel Brighella sein ; sie lachen und weinen, streiten sich ständig und machen Dummheiten. In der folgenden Szene « Brandenburgisches Konzert 2 » erscheint Friedrich der Zweite als Vampir.

⁴⁵ Christian Klein, « Die Sprache des Körpers im Theater Heiner Müllers », in : Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.), *Heiner Müller. Rückblicke, Perspektiven*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, S. 157.

⁴⁶ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1988, S. 187.

⁴⁷ Genia Schulz, « Germania Tod in Berlin » (1980), in : Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin, Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 90.

⁴⁸ Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 29, Z. 23.

⁴⁹ Heiner Müller, *ebd.*, S. 26, Z. 35.

⁵⁰ Heiner Müller, *ebd.*, S. 31, Z. 33.

⁵¹ Heiner Müller, *ebd.*, S. 45, Z. 29.

⁵² Heiner Müller, *ebd.*, S. 1, Z. 11 und 22.

⁵³ Heiner Müller, *ebd.*, S. 16, Z. 8.

⁵⁴ Heiner Müller, *ebd.*, S. 28, Z. 26.

⁵⁵ Heiner Müller, *ebd.*, S. 43, Z. 23.

⁵⁶ Heiner Müller, *ebd.*, S. 44, Z. 22.

3. 2. Das Grotteske des Unheimlichen

In « Germania Tod in Berlin » findet sich auch eine andere Art des Grottesken. Es ist ein Grotteskes der Verzweiflung, des Grausamen, das ein unheimliches Gefühl in dem Zuschauer erweckt. Es ist ein Grotteskes im Sinne Kaysers, das unberuhigend und entsetzend ist. Petsch schreibt : « Nun gehört das Grotteske zu jenen ästhetischen Erscheinungen, die wir zunächst mit einem « negativen Vorzeichen » versehen, daß heißt, die uns auf den ersten Blick abstoßen »⁵⁷. Etwas bekanntes und vertrautes wird plötzlich fremd und störend. Die Weltorientierung wird versagt und die Welt wird unheimlich. Nach Kayser geht es im Grottesken « primär um das Versagen schon der physischen Weltorientierung »⁵⁸. Heiner Müller will Verwirrung und Desorientierung schaffen, um den Leser « aus den gewohnten Bahnen, in denen er die Welt wahrnimmt, herauszureißen und ihn mit einer radikal anderen, verstörenden Perspektive zu konfrontieren »⁵⁹. Thomson beschreibt : « Der erschreckende oder widerliche Aspekt schleicht sich unterschwellig in unser Vergnügen ein : schallendes Gelächter erstarrt zur Grimasse ». ⁶⁰104 Das Lachen ist also ein Lachen der Verzweiflung, der Unsicherheit, « mit Bitterkeit gemischt »⁶¹. Es gibt in diesem Grottesken die Verfremdung, die Desorientierung, die Aufhebung von Ordnung, Sinn und Zusammenhang, es will auch « das Dämonische in der Welt bannen und beschwören »⁶².

Die Zirkus-Szene « Brandenburgisches Konzert 1 » enthält vor allem Elemente des komischen Grottesken, aber zwei Passagen wirken unheimlich : erstens die akrobatische Szene mit dem Löwe⁶³. Anfangs ist es noch lustig, der Clown 2 hat angst vor dem Löwen und hängt sich an ein Trapez, der Clown 1 hängt sich an Clown 2 und kitzelt ihn, um ihn zum loslassen zu bringen. Sie fallen beide zusammen und zerbrechen den Löwen in zwei Teile. Nachher wollen sie einfach tun, als ob der Löwe gar nicht existierte. Diese Szene wird schweigend gespielt, man fragt sich, was der Löwe symbolisiert (wahrscheinlich die BRD und die DDR), das alles wirkt unberuhigend, destabilisierend. Die zweite Passage ist die mit dem Krückstock⁶⁴, die auch hauptsächlich lustig ist (der Clown 2 zittert vor dem Clown 1/Friedrich dem Zweiten) bis Clown 1 ihn schlägt, während er den berühmte Satz « Ich bin der erste Diener meines Staates »⁶⁵ sagt, der Clown 2 wehrt sich nicht, er leckt an dem Krückstock und fängt an, ihn aufzuessen. Die Szene endet im Paradeschritt zu Marschmusik. Der Untertangeist zeigt sich durch das Verhalten des Clowns 2. Man fühlt sich hier unwohl und verunsichert.

⁵⁷ Robert Petsch, « Das Grotteske » (1940), in : Otto F. Best (Hg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 26.

⁵⁸ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg, Gerhard Stalling, 1957, S. 200.

⁵⁹ Philip Thomson, « Funktionen des Grottesken », in : Otto F. Best (Hg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 103.

⁶⁰ Philip Thomson, *ebd.*, S. 104.

⁶¹ Wolfgang Kayser, *ebd.*, S. 200.

⁶² Wolfgang Kayser, *ebd.*, S. 202.

⁶³ Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 9, Z. 21-28.

⁶⁴ Heiner Müller, *ebd.*, S. 12-13.

⁶⁵ Heiner Müller, *ebd.*, S. 13, Z. 4.

In der Szene «Hommage à Stalin 1» erscheinen Tote, Gespenster, die Kannibalismus und schwarzen Humor üben. Napoléon erscheint «bleich und dick»⁶⁶ und «schleift einen Soldaten seiner großen Armee an den Füßen hinter sich her»⁶⁷, Cäsar hat ein «grünes Gesicht» und «die Toga blutig und durchlöchert»⁶⁸. Die Soldaten machen makabre Witze: «Soldat 1: der Grüne hinter ihm ist Cäsar. Der hat sein Fett, dreiundzwanzig Löcher. Soldat 2: wenn du den Arsch nicht mitzählst»⁶⁹. Ein unangenehmes und unbehagliches Gefühl entwickelt sich: «immer mehr Soldaten taumeln und kriechen auf die Bühne, fallen, bleiben liegen»⁷⁰. Dann treten die Nibelungen auf. Es gibt ein Spiel mit Klischees, sie trinken Bier aus Schädeln («Hirnschalen»), sind kämpferisch und grausam. Diese Passage vereinigt die Motive der Gewalt und der Onanie, die Nibelungen schlagen sich Tod, genießen es und masturbieren sich. Am Ende entsteht ein «Monster aus Schrott und Menschenmaterial»⁷¹, in einem großen Lärm aus «Metall, Schreien, Gesangsfetzen»⁷². Der Zuschauer hat ein grauenvoller Eindruck.

In der Szene «Das Arbeiterdenkmal» gibt es ein makabren Tanz: Jugendlichen attackieren Hilse, es gibt ein «plötzlicher Einfall»⁷³ (Überraschungseffekt) und die Jugendlichen improvisieren einen Rock und werfen im Rhythmus Steine auf den Maurer.

Die Szene «Die Heilige Familie» ist mehr eine Szene des burlesken Groteskes, aber es gibt Momente, die mit Horror einhergehen, zum Beispiel mit der Vorstellung der grausamen Geschenke der heiligen drei Königen und der Geburt eines Contergan-Wolfes. Man findet hier also das groteske Motiv der Verzerrung, der Mißbildung. Am Ende der Szene brüllt die Ehrenkompagnie (mit fürchterlichen Eberköpfen) «Deutschland erwache! Sieg Heil!»⁷⁴ und die «Heiligen Drei» in der «Position der 3 Affen» (ich sehe nichts, ich höre nichts, ich sage nichts) singen «Halleluja! Hosanna!»⁷⁵. Man fühlt sich hier wieder unwohl, das frühere Lachen wird von Entsetzen abgelöst.

Die Szene «Nachtstück» ist sehr unheimlich und beunruhigend, es ist wie ein stummer Alptraum. Die groteske Weltgestaltung ist im Nachtstück der Romantik zu finden. In der Malerei ist es ein Bild, dessen nächtliche Dunkelheit durch Mondschein oder Feuer ein wenig erhellt ist⁷⁶, in der Literatur denkt man vor allem an E.T.A Hoffmann. Es erscheint ein Mensch, wahrscheinlich eine Puppe, manipuliert von einem «Deus absconditus». Die Puppe hat keinen Mund, um sich auszudrücken, sondern Plakate. Sie ist völlig hilflos und wird von außen daran gehindert, Fahrrad zu fahren. Er zweifelt an seinen eigenen Beinen, da er nicht versteht, was los ist, und er denkt, daß er schuld an seine Hilflosigkeit ist. Als er das Fahrrad nicht mehr benutzen kann, da er keine Beine mehr hat, wird das Fahrrad endlich erreichbar. Der hoffnungslosen Endschrei lässt den Mund erscheinen. Es ist eine tragische Szene, die eine Anspielung auf Ödipus («leeren Augenhöhlen»⁷⁷) ist: er kann die Handlung nicht beeinflussen. Es ist auch eine Anspielung auf das Theater von Beckett («zwei Beckett-

⁶⁶ Heiner Müller, *ebd.*, S. 15, Z. 23.

⁶⁷ Heiner Müller, *ebd.*, S. 15, Z. 24-25.

⁶⁸ Heiner Müller, *ebd.*, S. 15, Z. 30-31.

⁶⁹ Heiner Müller, *ebd.*, S. 15, Z. 32-34.

⁷⁰ Heiner Müller, *ebd.*, S. 16, Z. 7-8.

⁷¹ Heiner Müller, *ebd.*, S. 18, Z. 24.

⁷² Heiner Müller, *ebd.*, S. 18, Z. 23.

⁷³ Heiner Müller, *ebd.*, S. 35, Z. 25.

⁷⁴ Heiner Müller, *ebd.*, S.31, Z. 27.

⁷⁵ Heiner Müller, *ebd.*, S.31, Z. 33.

⁷⁶ Vgl. Genia Schulz, «Germania Tod in Berlin» (1980), in: Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin, Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 92.

⁷⁷ Heiner Müller, *ebd.*, S. 44, Z. 28.

Stachel »⁷⁸) : die Welt ist absurd und die unendliche Ungereimheit wird dargestellt. Es ist eine Szene, die eine Pantomime mit Pierrot (« er weint jedem Auge eine Träne »⁷⁹) gleicht. Die Zerstückelung des Menschen/Marionette und das ecklige Detail der Läuse wirken sehr unangenehm. Es ist ein « Krieg ohne Schlacht » (Name eines anderen Stückes von Heiner Müller), ein Krieg, wo der Mensch verzweifelt, hilflos und manipuliert wird. Genia Schulz schreibt : « Unentscheidbar, ob diese groteske Selbst-Demontage Bild für Germania selbst, für den Kommunisten⁸⁰, das Bewußtsein des Autors oder all dies zusammen ist. Deutlich ist nur eine poetische Logik, nach der alle Figuren der Selbstzerstörung, Fragmentierung und verzweifelten Trauer hier noch einmal in einer Pantomime zusammengefaßt werden »⁸¹.

⁷⁸ Heiner Müller, *ebd.*, S. 44, Z. 23.

⁷⁹ Heiner Müller, *ebd.*, S. 44, Z. 22.

⁸⁰ Die vorangegangenen Szene endet mit der Frage des Kommunisten : « wer bin ich ? ».

⁸¹ Genia Schulz, « Germania Tod in Berlin » (1980), in : Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin, Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983, S. 92.

4. Schluß

In « Germania Tod in Berlin » gibt es viele Elemente des Grotesken. Heiner Müller will nicht nur zum Lachen bringen, er will provozieren, schockieren, damit der Zuschauer sich « überschwemmt » fühlt. Es ist ein subversives Stück, indem es Kritik an die « Vorgeschichte » und an die aktuelle Geschichte Deutschlands übt und indem es den Komödientheorien der DDR widerspricht. Das Groteske in « Germania Tod in Berlin » ist eine ständige Schwankung zwischen Lachen und Entsetzen. Dieser Spannungszustand zwischen Komik und Grauen ist ein Hauptmerkmal des Grotesken. Das Groteske ist nämlich « die Verzerrung irgendeiner Erscheinung nach der Seite des Häßlichen, des Abnormen, des Lächerlichen, was aber auch an das Grausige und Fürchterliche grenzen kann »⁸². Lee Byron Jennings behauptet : das groteske Objekt zeigt immer eine Kombination aus furchterregenden und zum Lachen reizenden Eigenschaften »⁸³. Einerseits macht Heiner Müller die Helden und fürchterliche Berühmtheiten lächerlich, indem sie sich kindlich und komisch verhalten. Andererseits ist das Lachen mit dem Grauen vereinigt, die Farce mit dem Alptraum, es gibt viele Passagen, die unheimlich wirken. Dieses Lachen « bleibt im Halse stecken »⁸⁴, schreibt Arnold Heidsieck. Die Ausdruckskraft in « Germania Tod in Berlin » kommt größtenteils durch diese Benutzung des Groteskes neben Zitatmontagen, mit dem Ziel, die Kontinuität der Gewalt in der Geschichte Deutschlands und Europas darzustellen. Das Groteske verstärkt das Gefühl von allgegenwärtiger Gewalt, das von dem Text ausgelöst wird, die Szene des grossen karnavalistischen Lachens gemischt mit grausamen Darstellungen destabilisierten der Zuschauer noch mehr.

Amandine Sécheresse.

⁸² Robert Petsch, « Das Groteske » (1940), in : Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 29.

⁸³ Michael Steig, « Zur Definition des Grotesken : Versuch einer Synthese » (1970), in : Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 83.

⁸⁴ Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971, S. 18.

Literaturverzeichnis

Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin, Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart, Ernst Klett, 1983.

Über Heiner Müller :

Theo Girshausen, *Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers*, Köln, Prometh, 1981.

Paul Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr (Hg.), *Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens*, Bonn, Bouvier, 1986.

Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiote de la république. Le dialogisme à la scène*, Berne, Peter Lang, 1992.

Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.

Theo Buck, Jean-Marie Valentin (Hg.), *Heiner Müller. Rückblicke, Perspektiven*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995.

Über die Komödie :

Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1988.

Ulrich Profitlich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1998.

Über das Groteske :

Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg, Gerhard Stalling, 1957.

Thomas Cramer, *Das Groteske bei E.T.A Hoffmann*, München, Wilhelm Fink, 1970.

Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971

Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Marielle Silhouette, *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926). Contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*, Berne, Peter Lang, 1996.