

Amsterdamer Beiträge
zur neueren Germanistik

herausgegeben von

Gerd Labrousse
Gerhard P. Knapp
Anthonya Visser

Wissenschaftlicher Beirat:

Lutz Danneberg (Humboldt-Universität zu Berlin) — Martha
B. Helfer (University of Utah) — Dieter Hensing
(Universiteit van Amsterdam) — Lothar Köhn (Westf.
Wilhelms-Universität Münster) — Walter Schönau (Rijks-
universiteit Groningen) — Ian Wallace (University of Bath)

Amsterdamer Beiträge
zur neueren Germanistik
Band 48 — 2000

Heiner Müller:
Probleme und Perspektiven
Bath-Symposion 1998

herausgegeben von

Ian Wallace
Dennis Tate
Gerd Labrousse



Amsterdam — Atlanta, GA 2000

Anna Chiarloni

Heiner Müllers *ars memorativa*
Zum Gedicht 'SEIFE IN BAYREUTH'

Heiner Müller's poem, which arose from a Neo-Nazi demonstration in Bayreuth, is interpreted as a memento for reunified Germany. The analysis of the text focuses on the autobiographical flow of the mechanisms of memory. It dwells in particular on the symbolic significance of the terms "Ordnung" and "Sauberkeit". In conclusion, the article suggests that there was an ideological shift in Müller's writing after the collapse of the Berlin Wall.

La memoria es un escribano que vive
dentro el hombre. (Juan de Aranda, 1613)

SEIFE IN BAYREUTH¹

Für Daniel Barenboim

Als Kind hörte ich die Erwachsenen sagen:
In den Konzentrationslagern wird aus den Juden
Seife gemacht. Seitdem konnte ich mich mit Seife
Nicht mehr anfreunden und verabscheute Seifengeruch.
Jetzt wohne ich, weil ich den TRISTAN inszeniere
In einer Neubauwohnung in der Stadt Bayreuth.
Die Wohnung ist sauber wie ich noch keine gesehen habe
Alles ist am Platz: Die Messer Die Löffel Die Gabeln
Die Töpfe Die Pfannen Die Teller Die Tassen Das Doppelbett.
Die Dusche, MADE IN GERMANY, kann Tote aufwecken.
An den Wänden Blumen- und Alpenkitsch.
Hier ist Ordnung, auch das Grün hinter dem Haus
In Ordnung, die Straße still, gegenüber die HYPOBANK.
Als ich das Fenster aufmache zum erstenmal: Seifengeruch.
Das Haus der Garten die Stadt Bayreuth riechen nach Seife.
Jetzt weiß ich, sage ich gegen die Stille
Was es heißt in der Hölle zu wohnen und
Nicht tot zu sein oder ein Mörder. Hier
Wurde AUSCHWITZ geboren im Seifengeruch.

15.8.1992, als in Bayreuth eine Demonstration für Rudolf Heß verboten wurde.

¹ Heiner Müller: *Die Gedichte. Werke 1*. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt/M. 1998. S. 245.

Die Wunde der Vergangenheit blutet noch. Auschwitz hat nicht aufgehört, mit seinen ungelösten Fragen die Gegenwart zu überschatten. Lesen wir die Anmerkung zu Müllers Text, so finden wir eine verwirrende Nachricht. Wie jedes Jahr im August versuchen die Neofaschisten 1992 zur Ehre von Hitlers Stellvertreter Rudolf Heß in Bayreuth zu demonstrieren.² Das Gedicht konstituiert sich wie eine Stellungnahme: Heiner Müller reagiert mit Versen, die den Charakter eines provokatorischen Memento haben.

Karg die Sprache, parataktisch, sämtlich adjektivlos. Auffallend ist die Abwesenheit von menschlichen Figuren in dieser aseptischen Stadtlandschaft. Als ob eine kollektive Verdrängung alles ausgelöscht hätte. Prüfend schaut sich das lyrische Ich um. Ein Fenster wird geöffnet. Da steigt die Erinnerungsspirale auf, mit ihrem unvermeidbaren, wiederholten Versschluß: *Seifengeruch*. Bis zum Endparadox, das unerwartet und doch endgültig wie ein Verdikt zuschlägt. Schauen wir, wie sich der Text als Urteilsspruch – und als epifanische Erkenntnis – artikuliert.

Kein Märchen, sondern die nackte Erzählung eines Nazi-Verfahrens hat hier das Kind gehört. Diese Erfahrung teilt zeitlich seinen existenziellen Kreis ein. Wie ein Gitter skandieren die Zeitadverbien – als, seitdem, jetzt – die Etappen einer geschichtlichen Wahrnehmung. *Als*: Das lyrische Ich hat die Urimpression einer Brutalität fixiert, gespeichert. Eine Spur, die sich in ihm einzeichnet wie ein Bild in Wachs. *Seitdem* wirkt sie wie eine absolute Gegenwart. *Jetzt* leitet jene Spur zur Erkenntnis. Müller verwendet also einen psychischen Mechanismus – die Retention –, um anno 1992 seine Geschichtsauffassung zu behaupten.³

Mit seinem Ich-zentrierten Incipit – Vers 1/4 – zeigt der Dichter, wie hinter einer typischen kindlichen Haltung – der bekannten, spröde anrührenden Scheu der Seife gegenüber – die frühe Erfahrung des Horrors steckt. Ein Horror, der spontan und assoziativ abgerufen wird. Wie ein Schaltkreis operiert der Seifengeruch eine *iteratio*, er läßt das Bewußtsein von der Gegenwartserfahrung – “[j]etzt wohne ich, weil ich den TRISTAN

² Rudolf Heß (1894-1987) war Hitlers Stellvertreter und SS-Obergruppenführer. 1941 flog er nach Schottland und sprang mit dem Fallschirm über Feindesland ab, um mit Großbritannien Friedensverhandlungen zu führen mit dem Ziel gemeinsamen Vorgehens gegen die UdSSR. 1946 wurde er in Nürnberg zu lebenslanger Haft verurteilt. Zahlreiche Begnadigungsappelle scheiterten am Veto der UdSSR, was ihn in rechtsradikalen Zirkeln zum Märtyrer stilisierte. Heß hat sich im August 1987 in Spandau das Leben genommen.

³ Es ist das Vermögen, das Vergangene, obgleich es nicht mehr ist, im Geist gegenwärtig zu halten. Augustinus: *Confessiones*. Liber XI. 28. Lipsiae 1909. S. 228.

inszeniere/ In einer Neubauwohnung in der Stadt Bayreuth” – in die Vergangenheit springen.

Räumlich wird die Abrufung der frühen Wahrnehmung genau verankert, nicht nur dank der Überschrift, sondern auch im Text durch die Epanalepse des *Hier* (V.12 und 18). Es ist hier – die Stadt der Wagner-Festspiele wird dreimal genannt –, daß die endgültige Erkenntnis formuliert wird. Zuerst muß aber das lyrische Ich den Fluß des Gedächtnisses langsam rückwärts verfolgen. Die erste Feststellung, wenn auch von einem gewissen Erstaunen begleitet, klingt noch positiv: “Die Wohnung ist sauber wie ich noch keine gesehen habe/ Alles ist am Platz.”. In der darauf folgenden Aufzählung erscheinen die kulturell unschuldigen Instrumente eines normalen Alltags. Aber die fehlende Interpunktion mit dem großgeschriebenen, hämmernden *D* gekoppelt – elfmal skandiert der dentale Konsonant die Verse 8-10 –, meldet schon eine phobische Interferenz, während das blanke Interieur in verstreute Fragmente aufgesplittert wird:

[...] Die Messer Die Löffel Die Gabeln
Die Töpfe Die Pfannen Die Teller Die Tassen Das Doppelbett.
Die Dusche [...]

Nun beginnt das Uhrwerk des suchenden Erinnerns rückwärts zu laufen. Bis das Auge die Dusche erreicht. Unheimlich wirkt der 10. Vers, der zwischen zwei Punkten wie ein makaber sarkastisches Denkmal an die teutonische Effizienz genau in der Mitte des Gedichts eingekellt steht:

Die Dusche, MADE IN GERMANY, kann Tote aufwecken.

Die Dusche, der Apparat der Körperhygiene also, wird mit dem Siegel der deutschen Industrie markiert. Und – wenn auch sardonisch – mit dem Tod. Was hier trotz der Umkehrung, – die Toten kann hier die Dusche wieder aufleben lassen – erweckt wird, ist eine binäre Verkettungsspur. Die eines (typisch deutschen) treffsicheren Funktionierens, und die eines fatalen KZ-Bildes: die Duschen nämlich, unter die nach der Aussonderung die Häftlinge getrieben wurden. Und die Duschen, die die Gaskammern tarnten.

Konsequent erscheint daher, daß die Narbe der traumatischen Urimpression in den folgenden Versen pünktlich wiedererscheint. Aus einer stillen, westdeutsch markierten Idylle taucht wie ein Revenant die Seife der kindlichen Erfahrung auf:

An den Wänden Blumen- und Alpenkitsch.
Hier ist Ordnung, auch das Grün hinter dem Haus
In Ordnung, die Straße still, gegenüber die HYPOBANK.

Als ich das Fenster aufmache zum erstenmal: Seifengeruch.
Das Haus der Garten die Stadt Bayreuth riechen nach Seife.

Die Kategorie Ordnung – man beachte die Anapher – ist hier entscheidend. Welche Assoziationen bringt sie mit? Wenn wir das semantische Feld betrachten, können wir beobachten, wie der Text graduell der Schlußsynapse entgegenläuft. In vielen Sprachen bedeckt das Wort Ordnung den Begriff des Befehls.⁴ Anthropologisch impliziert Ordnung Sauberkeit. Hygiene heißt ihre Legitimation: Ein Begriff, der mit den Nazis auf Reinheit, Rassenhygiene und Säuberung ausgedehnt wurde. Dies ist die semantische Spur, die nun dem Leser – mindestens unterschwellig – präsent ist. Es ist bekannt, daß selbst die KZ-Folterer immer auf Ordnung und Sauberkeit bedacht waren, wie beim Frankfurter Auschwitz-Prozeß ausführlich berichtet.⁵ Müllers Vision arbeitet mit dieser Assoziation. Dabei spürt aber der Leser auch eine spezifisch deutsche Komponente. Um zu zeigen, was ich meine, sei mir ein extratextueller Exkurs erlaubt.

Es ist auffallend, wie oft – im Gegensatz zur Mittelmeer-Kultur – die negative Valenz des Binoms Ordnung/Sauberkeit in der deutschen künstlerischen Vorstellungswelt der Nachkriegszeit vorkommt. Sicher wirkt im Hintergrund die Reaktion gegen gewisse NS-Stereotypen, die im vermeintlichen “jüdischen Schmutz” eine Ansteckungsgefahr anzeigen.⁶ Das genügt aber nicht, jene negative Konnotation ganz zu erklären, die übrigens trotz der faschistischen Diktatur in der italienischen Kultur völlig fehlt. Ein Aspekt, den man vertiefen sollte. Hier beschränke ich mich auf ein paar Hinweise.

Im deutschen künstlerischen Bereich gibt es nicht nur die Folterer mit weißen Handschuhen, die in Weiß’ *Ermittlung* auftreten, einem Stück, das bekanntlich den Frankfurter Auschwitz-Prozeß poetisch verarbeitet. Viel

⁴ Englisch (*order*), Französisch (*ordre*), Italienisch (*ordine*).

⁵ In seinem Vorwort zur italienischen Ausgabe der Verteidigungsschrift von Rudolf Höss notiert Primo Levi, wie ordentlich und sauber das Privatleben des Kommandanten von Auschwitz bis 1945 verlief. Vgl. *Comandante ad Auschwitz. Memoriale autobiografico di Rudolf Höss*. Torino 1985. Auch Peter Weiß registriert diesen Aspekt in seinem Auschwitz-Oratorium. Vgl. *Die Ermittlung*. Frankfurt/M. 1985. S. 102: Immer “sauber und ordentlich” mußte es in der Stube von Unterscharführer Stark sein.

⁶ Bei den jüngeren Dichtern ist oft das Nachdenken über diese Reaktion metaphorisch zu vernehmen. Das Gedicht ‘Hausputz muß sein’ von Jan Koneffke scheint mir in diesem Sinne bezeichnend. Nachdem die Wohnung gründlich poliert wird, lautet der Schluß: “aber wie kummervoll sitzen wir später/ im blitzblanken Haus / unter glänzendem Zelt/ nachts fegt der Wind uns das Elend das Elend/ wieder zur Hintertür herein”. In: *Halt! Paradiesischer Sektor! Gedichte*. Rom 1995. S. 19.

mehr werden Ordnung und Sauberkeit oft als Zeichen einer spießbürgerlichen Doppelmoral betrachtet. *Das Familienbad* von Wolf Biermann (1962) ist – wenn auch spielerisch-grotesk – ein bezeichnendes Beispiel.⁷ Noch tiefer wirkt das dadurch inspirierte Kunstobjekt – *Illustration*, 1966 – des westdeutschen Malers Hans Peter Alvermann: hier wird das Wort “SAU/BER” mit einer rudimentalen Chrom-Duschanlage auf eine zierliche wilhelminische Toilette montiert, die mit Hakenkreuz und Foltersinstrumenten versehen ist.⁸ Der Täter ist also unter uns, im hygienischen und alltäglichsten Rahmen eingefügt. Kommen wir zu Müllers Text zurück.

Der Dichter scheint dem selben Leitfaden zu folgen.⁹ Der sauberen, ordentlichen, schweigenden Stadt Bayreuth gegenüber operiert der sinnliche Sensor des Gedächtnisses einen Kurzschluß: “Seifengeruch”.

Nun reorganisiert das Ich seine sinnliche Wirklichkeitswahrnehmung. Was danach in den Text hineinbricht, ist die Verbindung zwischen Heute und Gestern. Das Wort Gedächtnis – was wir *memoria* nennen – kehrt seine unmittelbare, in der deutschen Sprache verankerte Verwandtschaft mit dem Gedanken hervor. An diesem Punkt führt das Wiedererinnern zum Wissen, zu einer rationalen Erkenntnis der Jetzt-Wirklichkeit, die in den kräftigen, trochäischen Versen mit männlicher Kadenz Ausdruck findet:

Jetzt weiß ich, sage ich gegen die Stille
Was es heißt in der Hölle zu wohnen und
Nicht tot zu sein oder ein Mörder. Hier
Wurde AUSCHWITZ geboren im Seifengeruch.

Der Nationalsozialismus wird zum Schluß als spezifische Ausformung eines bürgerlich-normativen Zusammenhangs dargestellt, der sich im blank gescheuerten Alltag versteckt. Wie bei Peter Weiß gehören Stille und Hölle zusammen: Das “Inferno”, das ist die Verdrängung der deutschen Vergangenheit, die erlaubt, daß man anno 1992 in Bayreuth zugunsten eines Folterers marschieren will. Aber darauf werden wir später kommen.

⁷ Wolf Biermann: *Die Drahtarfe*. Berlin 1965. S. 56. Es handelt von einem netten, fetten Vater, der jeden Samstag Kohlen holt für das Bad, “daß er sau/ daß er sau/daß er saubre Kinder hat”, und der schließlich, in Erinnerung an seine Soldatenzeit am Mittelmeer Hai spielend, seine Frau abschlachtet.

⁸ Aachen, Neue Galerie – Sammlung Ludwig.

⁹ Der Schrecken, der aus einer menschenleeren und sauberen Welt entsteht, wird auch im Gedicht ‘Das leere Treppenhaus’ thematisiert. Siehe: *Die Gedichte* (wie Anm. 1). S. 307.

II

Bis jetzt haben wir Müllers anamnestiche Sequenz verfolgt. Nun ein Blick auf die optische Gestaltung des Gedichts. Zunächst fällt auf, daß die Blockschrift ein visuelles *theatrum memoriae* inszeniert, das aus einer bestimmten Geschichtsauffassung entsteht: AUSCHWITZ wird mit TRISTAN, MADE IN GERMANY und HYPOBANK in Verbindung gebracht. Da führt die Blockschrift zu einer semantischen Addition: Durch die optische Markierung wird Wagner als Künstler der Gründerzeit, als Ausdruck – nach Adorno – eines auf die Katastrophe hinführenden deutschen Kapitalismus gekennzeichnet.¹⁰

Das Genozid steht also am Ende eines kulturell-wirtschaftlichen Kontinuums, das hier angeklagt wird. Emblemata einer aggressiven imperialistischen Haltung – die englische Markierung wurde bekanntlich Anfang dieses Jahrhunderts gegen Großbritanniens Export eingeführt¹¹ – werden hier chronologisch aufgereiht und optisch mit dem Topos der deutschen Tragödie verkettet. Es ist dieser verschwiegene Nexus, den Heiner Müller 1992, in einem wiedervereinigten Deutschland, anschaulich klarmachen will, als in Bayreuth eine Demonstration für Rudolf Heß versucht, sich Raum zu schaffen. “Gegen die Stille” der Stadt spricht – schreit – der Dichter seine Empörung.

¹⁰ Das Verhältnis zu Wagner ist problematisch. In Israel wird er nicht gespielt. “Jene Musik haben allzuoft die Häftlinge in den NS-Lagern hören müssen” sagte neuerdings ein altes Mitglied des “Israel Philharmonic Orchestra”, um die Empörung von Zubin Mehta zu erklären, als das Ravello-Festival den Konzert-Abend mit einem registrierten Parsival-Motiv eröffnete. So berichtet *La Repubblica* vom 20.8.1998. Wie die Diskussion nach meinem Beitrag bewiesen hat, bleibt die Auseinandersetzung mit Wagner und den Bayreuther Festspielen offen. Der Vorschlag Bernhard Greiners, den Titel des Gedichts auch als mögliche Anspielung an eine Bayreuther Soapopera-Stimmung zu lesen, könnte die Interpretation des Gedichts erweitern. Dann wäre es aber schwieriger zu verstehen, warum sich Heiner Müller an einer Tristan-Inszenierung beteiligt hat, wie Jost Hermand bissig bemerkte. Der Schlüssel liegt möglicherweise in Müllers Interesse für Wagners Gesamtkunstwerk. Vgl. Gerd Rienäcker: *Lanzelot – Tristan*. In: *Im KALKFELL. Für Heiner Müller. Arbeitsbuch*. Berlin 1996. S. 49.

¹¹ Koppel S. Pinson: *Modern Germany*. New York 1964. “The tremendous expansion of German industry brought [...] a vast development of foreign trade. The trade-mark ‘Made in Germany’, at first imposed by Great Britain to protect consumers against supposedly inferior competition, came to be a symbol of expert craftsmanship and high-grade quality. [...] Krupp’s had its agents all over the world. These helped their firm become one of the notorious *merchants of death*”. S. 226, 229.

Die Demonstration wird verboten, entnehmen wir der Fußnote. Daher ist die Stadt still. Trotzdem wittert Müller eine latente Gefahr, die von unten droht.¹²

Auffallend ist die ideologische Haltung, die das Gedicht vermittelt. Hier ist nichts von jenem Geschichtsnihilismus zu spüren, der Müller im Westen so bekannt gemacht hatte. Im Gegenteil arbeitet der Dichter nochmal rabiat an der deutschen Geschichte. Schon mit dem ersten episch klingenden Vers signalisiert er seine historiographische Auffassung: “Als Kind hörte ich die Erwachsenen sagen”, d.h. die Deutschen wußten, was mit den Juden passierte. Sogar den Kindern war es bekannt. Was folgt, konstituiert sich – wenn auch fragmentarisch – als politische Erklärung der Todesmaschinerie Auschwitz. Das “MADE IN GERMANY” zielt auf die deutschen Industriekonzerne, die den NS unterstützten, wobei die “HYPOBANK” auf eine neue Expansionsphase des Kapitalismus im vereinigten Deutschland kritisch hinweist. Damit wird der Bayreuther, d.h. der westdeutsche Kontext, mit Härte verurteilt.

Das scheint mir ein Kernpunkt der Dynamik Müllers in den letzten Jahren zu sein, auch wenn man seine Darstellung als schematisch bezeichnen kann.

Der von Frank Hörnigk herausgegebene Gedichtband erlaubt uns, Müllers Perspektive chronologisch zu verfolgen. Ich werde mich stichwortartig auf drei Stationen beschränken.

- a) Orientierungslosigkeit gegenüber den Tiananmen-Ereignissen. Verleugnung jeder Identifikation. Fehlen einer Zukunftsperspektive. Es ist die tragische, selbstkritische Haltung, die der ersten Fassung des Gedichts ‘FERNSEHEN’ zu entnehmen ist (September 1989).¹³
- b) Der Zorn gegen die Liquidierung der DDR und die Unterwerfungsgeste vieler Mitbürger dem Westen gegenüber. Die Angst eines Identitätsverlusts. Das Gefühl, nirgendwo zu Hause zu sein. Als Schlüssel zu diesem Zusammenhang kann man das Gedicht ‘HERZ DER FINSTERNIS NACH JOSEPH CONRAD’ aus dem Jahre 1991 lesen.¹⁴
- c) Die Suche nach einem tragfähigen Selbstverständnis, der Wille, das antifaschistische DDR-Fundament laut zu behaupten. “Taub sind die Sieger die Besiegten stumm”, liest man in ‘FREMDER BLICK: ABSCHIED VON BERLIN’.¹⁵ Gegen die kontinuierliche Erosion der DDR-Identität soll die

¹² Auf eine ähnliche Gefahr könnte auch das Bank-Präfixoid HYPO hinweisen, das etymologisch betrachtet *darunter*, *unter* bedeutet.

¹³ Vgl. Anna Chiarloni: *From the Ramparts of History: Two Versions of a Poetic Text by Heiner Müller*. In: *Heiner Müller: CONTEXTS and HISTORY*. Hg. v. Gerhard Fischer. Tübingen 1995. S. 243-248.

¹⁴ In: *Die Gedichte* (wie Anm. 1). S. 234.

¹⁵ Ebd. S. 287.

Geschichte wieder erzählt werden. Dieser Station gehören Texte wie 'SEIFE IN BAYREUTH' und 'GELD FÜR SPANIEN' an.¹⁶

Mir scheint, daß solche Gedichte aus dem Bedürfnis entstanden sind, erneut an eine fortschrittliche Tradition anzuknüpfen. In der Tat ist Müller jetzt viel näher bei Bertolt Brecht und Peter Weiß angesiedelt, als bei Wagner oder Nietzsche. Hier ist keine Ideologie der Vergeblichkeit, keine Selbstabdankung zu spüren. Im Gegenteil verwendet der Dichter seine eigene Biographie – im Gedicht 'SEIFE IN BAYREUTH' die Struktur des persönlichen Gedächtnisses – um eine entschiedene (marxistische) Interpretation des Phänomens Auschwitz zu behaupten. Das robuste "Jetzt weiß ich" der 16. Zeile stammt aus der Überzeugung, daß seine individuelle Erfahrung Geltung für das besitzt, was mit Begriffen wie "kollektives" oder "historisches Gedächtnis" umschrieben wird. Gleichzeitig artikuliert Müller provokativ seine Unzugehörigkeit zu einer Welt, die das Nachleben des Faschismus zu lange geduldet hat. Hier will er keinen intellektuellen Wohnsitz haben. So wirkt der Text als Sicherung seiner eigenen historischen Identität.

Kein Zufall, daß nun ein Opfer als Zeuge aufgerufen wird: Daniel Barenboim, dem jüdischen Orchesterleiter, ist das Gedicht gewidmet. Nur "für" ihn und "gegen" die Stille Bayreuths spricht der Dichter sein Gedicht. Für ihn rekonstruiert Müller poetisch den ideologischen Stammbaum seiner Existenz. Dabei bewahrt er rettend jenes kollektive Gedächtnis, das im Rausch des deutschen Wandels verlorenzugehen droht.

¹⁶ Ebd. S. 247f.