

INGO SCHULZE

»ICH MÖCHTE IHNEN HOFFNUNG MACHEN«

Franz Fühmann oder Der Mythos als Ort der Verständigung

Anfang Juli 1984 wartete ich in der Sektion Altertumswissenschaften der Uni Jena darauf, zu meiner ersten mündlichen Prüfung (Grundkurs Griechenland) aufgerufen zu werden. Der Dozent, der schließlich die Tür öffnete und mich hereinbat, sagte, während ich aufstand und auf ihn zuging: »Ach, wissen Sie schon? Gestern ist Fühmann gestorben!«

In diesem Augenblick brach für mich eine Welt zusammen. Ich hatte Franz Fühmann nie persönlich erlebt, war nie auf einer Lesung von ihm gewesen, ich hatte ihm nie geschrieben, ich hatte weder Fernsehbilder von ihm gesehen noch wußte ich, wie seine Stimme klang. Ich kannte nur einige seiner Bücher. Trotzdem lebte ich in der Gewißheit, in ihm einen wohlwollenden Leser zu haben, sobald ich nur etwas Selbstgeschriebenes vorzuweisen hätte. Ich würde nicht leichtfertig sein, denn in unserem Land, so schien mir, gab es kaum jemanden, der nicht schrieb und seine Texte nicht Fühmann schicken wollte. Auch mir war er die Versicherung dafür, nicht unbeachtet zu bleiben, sollte meine Schreiberei etwas taugen.

Ich weiß nicht, woher ich damals diese Gewißheiten nahm. 1984 hatte ich von ihm gerade die im Jahr zuvor erschienenen Essays gelesen. Lag es an seinem Text über Wolfgang Hilbig? Da schenkt Fühmann seinem Verlag einen Schriftsteller. Und welcher unveröffentlichte Autor träumte nicht davon? Oder lag es an seiner Vorlesung »Das mythische Element in der Literatur« oder den E. T. A.-Hoffmann-Essays? Und noch während meines Grundwehrdiensts hatte ich »Vor Feuerschlünden«, seinen großen Trakl-Essay, gelesen, der den Schattenriß einer Autobiographie in sich barg. Dessen Offenheit, das Vorweisen der eigenen grauenhaften Irrtümer, war bestürzend und befreiend. Nicht weniger unerhört war Fühmanns Reflexion darüber, daß er selbst nach Salzburg fahren durfte, während anderen diese Möglichkeit verwehrt wurde. Wer von denen, die fahren durften, sprach sonst darüber? Wenige Wochen vor jener ersten Prüfung hatte ich einen Vortrag halten dürfen, ein Vergleich von Christa Wolfs »Kassandra« mit Fühmanns »König Ödipus«, es ging um die verschiedenen Arten des Umgangs mit dem Mythos. Daher wußte der Dozent, daß mich dieser Autor etwas anging.

Doch 1984 gab es für den einundzwanzigjährigen Studenten kaum Bücher, die ihn nicht ergriffen, veränderten, erhoben, quälten oder zum Epigonen machten. Beinahe jedes Zeugnis von Geistigkeit konnte brisant werden, jede Lektüre, jedes

Gespräch fand in einem Alltag statt, den politisiert zu nennen sich erübrigte. Alles war politisch. Einen anderen Alltag kannte ich nicht. Doch warum ausgerechnet Franz Fühmann? Der Sternenhimmel der ostdeutschen Literatur leuchtete schließlich hell.

Als Kind habe ich nicht gelesen, drängte aber darauf, vorgelesen zu bekommen. Relativ früh bekam ich »Das hölzerne Pferd – Die Sage vom Untergang Trojas und von den Irrfahrten des Odysseus. Nach Homer und anderen Quellen neu erzählt von Franz Fühmann« geschenkt. Bei Fühmann sind die Götter keine erhabenen Wesen, aber mächtig und gefährlich. »Poseidon hat in meiner Vorstellung oft Züge eines Bahnhofsvorstehers«, schreibt er 1973. »Den Apollo könnt' ich mir ganz gut so denken, den Hermes und Ares zur Not, den Hephaistos, Hades, Dionysos gar nicht. Auch Zeus nicht, ihn am wenigsten: Dies Amt wäre für ihn zu groß / Den Prometheus auch nicht, der spielte herum ... Aber Epimetheus wäre die ideale Besetzung.« Wenn meine Langeweile zu groß wurde, nahm ich mir das Buch heraus und blätterte zu jener Stelle – ich erkannte sie an den Illustrationen –, an der die Trojaner die Griechen fast zu besiegen scheinen. Weil es in dieser Neuerzählung soziale und ökonomische Unterschiede gibt, gewinnt eine Figur wie Thersites an Bedeutung. Er, der einzige ohne Genealogie und Adelsrang, der Mann aus dem Volk, der »immer zum Friedensschluß und zur Rückkehr in die Heimat geraten« hat, erzählt bei Fühmann von Prometheus, denn »die Götter sind grausam und böse und den Menschen feind«. Doch Fühmann weiß: »Im Mythos ist immer der ganze Mensch da, auch als Geschlechts-, auch als Naturwesen, aber nie auf diese reduziert.«

Auf Troja und Odysseus folgte beim abendlichen Vorlesen bald das Kinderbuch »Prometheus«. In ihm entdeckt Fühmann eine Figur, die Aufstieg und Fall verschiedener Zeitalter verbindet. Der Menschenfreund Prometheus wird zum Protagonisten eines Machtkampfs, der den jungen Lesern oder Zuhörern ein Gefühl für das Gewordensein der Welt gibt, für die Abfolge von Bündnissen und Kämpfen, aus denen Hierarchien und damit Herrschaftsverhältnisse entstehen. Erwachsenen mußte es schon damals (und heute erst recht aufgrund der postum erschienenen Teile) als Parabel auf das 20. Jahrhundert erscheinen. Das gilt auch für die »Nibelungen« und erst recht für »Reineke Fuchs«, der im Grunde bereits ein Muster für alle Mafia-Serien liefert: Der Schurke ist tatsächlich ein Schurke, aber als Leser hält man ihm unfaßbarerweise die Treue.

Fühmanns Neuerzählungen von Mythen und Sagen beunruhigten mich als Kind. Warum findet Hektor solch ein schmachliches Ende? Warum muß Prometheus so schrecklich leiden und gewinnt nicht gegen Zeus? Warum sind Götter eitel und egoistisch? Das waren nicht jene Figuren, die ich später im Museum fand. In einer

Gegenwart, in der alles überdeutlich in Gut und Böse aufgeteilt war, stifteten Fühmanns Neuerzählungen Verunsicherung. Man wußte ja nicht einmal, wer die Guten und wer die Bösen waren. Diese Verunsicherung war für mich (und nicht nur für mich) noch wichtiger als die lustvolle Vermittlung weltliterarischer Stoffe, über die wir in der Schule (mit Ausnahme des »Reineke Fuchs«) kaum etwas hörten.

Im Schullesebuch der 8. Klasse begegnete ich Fühmann mit »Kabelkran und blauer Peter«. Ich war irritiert, vielleicht sogar etwas enttäuscht, daß »mein« Autor, der doch bisher ganz der häuslich-vertrauten Atmosphäre angehört hatte, nun »allen« gehörte und Götter und sprechende Tiere keine Rolle spielten. Ich kann mich nicht mehr an die Lesestellen erinnern. Sie werden den Vierzehnjährigen nicht vom Hocker gerissen haben.

Wer heute in Bitterfeld an dem großen, gerade einmal wieder vor dem Abriß geretteten Kulturhaus vorüberfährt, in dem einmal herausragende nationale und internationale Ensembles und Solisten auftraten, in dem die Arbeitenden und ihre Kinder sich in Ballett und Fotografie, in bildender Kunst und Schauspiel versuchen konnten, dem bleibt der Spott über den »Bitterfelder Weg« im Hals stecken, auch wenn dieser in mehrfacher Weise ein Irrweg war. Denn was tatsächlich für »Bitterfeld« tauglich gewesen wäre, wie zum Beispiel der grandiose Roman »Erziehung eines Helden« von Siegfried Pitschmann, dem zweiten Ehemann von Brigitte Reimann, der aus freien Stücken und vor dem Bitterfelder Beschluß auf den Baustellen von Hoyerswerda/Schwarze Pumpe geschuftet hatte, wurde nicht nur nicht gedruckt. Der Autor wurde durch absurde Kampagnen gedemütigt und zum Selbstmordversuch getrieben.

Fühmann hat sich dem Anspruch des »Bitterfeldes Wegs« gestellt und immer wieder versucht, ihn zu erfüllen. Doch sein Widerspruch ist grundsätzlicher Art: »Was zum Beispiel empfindet ein Mensch, der weiß, daß er sein Leben lang so ziemlich dieselbe Arbeit für so ziemlich dasselbe Geld verrichten wird, als beglückend und was als bedrückend an eben dieser Arbeit; wo bringt sie ihm Reize, wo Freude, wo Leid, in welchen Bildern, auf welche Weise erscheint sie in seinem Denken und Fühlen usw. usw. Ich weiß es nicht und kann es nicht nachempfinden, und der Arbeiter spricht, obwohl er mein Freund ist, nicht darüber, weil es für ihn die allerselbstverständlichsten Dinge sind, so selbstverständlich, daß man die Frage danach gar nicht versteht, weil man die Antwort eben in Fleisch und Blut hat, nicht im Mund.«

Fühmann schummelt nicht. Es ist der Blick von einem, der die Welt der Arbeiterinnen und Arbeiter nicht aus eigener Erfahrung kennt, sich das aber als Defizit ankreidet und sich damit nicht abfinden will.

»Aufs Gymnasium kamen Arbeiter nicht; nach dem Abitur war ich zur Wehrmacht gekommen und hatte ein Maschinengewehr bedienen gelernt; in sowjetischer

Kriegsgefangenschaft hatte ich in einem kleinen Waldlager Bäume gefällt und dann Karl Marx gelesen, und nach meiner Entlassung war ich für zehn Jahre an einen Büroschreibtisch geraten«, wo er seine Zeit »mit der Gliederung von Lektionen und Referaten, mit Aktennotizen und einem Rattenkönig an Papier und Protokollen hingebracht« hat. Hier macht sich einer auf den Weg, der nur den »Abklatsch der Wirklichkeit auf Rotations- und Schreibmaschinenpapier« kennt.

Fühmann, für den »Wahrheit und Schreiben« Synonyme sind, markiert eher die Unterschiede, die ihn von den Arbeitern trennen, als daß er die Grenzen mit seiner erzählerischen Kraft verwischt. Weil er die Voraussetzungen seines Schreibens benennt, weil sein Blickwinkel nichts vortäuscht, weiß ich als Leser immer, woran ich bei ihm bin.

Deshalb ist »Kabelkran und blauer Peter« heute wohl noch interessanter als bei seiner Veröffentlichung 1961. Denn diejenigen, deren Arbeit körperliche Schufferei ist, werden heute in der Literatur, im Film und Fernsehen kaum noch sichtbar – und wenn, dann als *underdogs* in den Nachmittagsprogrammen. Diese Exkursion des Schriftstellers auf die Werft (er hat viele weitere Versuche unternommen, in Großbetrieben zu arbeiten) liest sich von heute aus auch als Beginn eines Weges, der zu seiner literarischen Schürfarbeit »Im Berg« führen wird.

Seine Erzählungen entdeckte ich nicht selbst. Anfang 1978, in den Winterferien der 9. Klasse, saß ich der Malerin Gerda Lepke in ihrem winzigen Atelier am Laubegaster Ufer in Dresden Modell. Ich hatte gerade die Hermann-Hesse-Romane und Erzählungen gelesen und rang mit mir, ob ich in den sogenannten persönlichen Gesprächen mit unserem Klassenlehrer, der uns für die Offizierslaufbahn werben oder zumindest das Zugeständnis eines dreijährigen Armeediensts abpressen wollte, nicht doch, wie mein Banknachbar, er war Mitglied im Kreuzchor, bekennen sollte, den Dienst an der Waffe aus religiösen Gründen zu verweigern. Während Gerda mit der schräg vor ihr liegenden Leinwand kämpfte – die Pinsel waren an Stöcke gebunden – und mir von dem Duft der Ölfarben und des Terpentins, dem vielen Kaffee und dem überheizten Raum schon etwas flau war, sprach sie darüber, daß sie sich gerade mit Fühmann »beschäftige«. Sie schien immer einen Autor zu haben, mit dem sie sich beschäftigte. Und darunter waren einige, die ich auch aus meinen Lesebüchern kannte, Kurt Tucholsky und Majakowski zum Beispiel, aber auch ein gewisser Robert Walser, von dem ich noch nie gehört hatte. Nun sprach sie über Fühmanns Erzählungen. Vor allem die erste, »Kameraden«, empfahl sie mir nachdrücklich (die unter dem Titel »Betrogen bis zum jüngsten Tag« verfilmt worden war). Ich kaufte mir den Band (oder bekam ich ihn geschenkt?) und muß zumindest bis zum »König Ödipus«

gelangt sein. Etwas später las ich den Zyklus »Das Judenauto«, ohne mir des Glücks bewußt zu sein, ihn in der ursprünglichen Fassung kennenzulernen, die allerdings erst 1979 herausgekommen war, achtzehn Jahre nach der Erstpublikation. Wiederum vier, fünf Jahre später, ich war schon Student, nahm ich mir die Erzählungen wegen des »Ödipus« erneut vor. Erst da fielen mir die Verletzungen auf, die Fühmann seinen Texten aus Überzeugung oder Selbstzensur zugefügt hatte. In »König Ödipus« planen Wehrmachtssoldaten während der Okkupation Griechenlands eine Aufführung der Tragödie des Sophokles. In langen Gesprächen bemühen sie sich um deren Deutung und offenbaren dabei ihren Rassenwahn wie ihre Blindheit für die eigene Situation. Die langen Sätze der Beschreibungen und wörtlichen Reden winden sich wie Schlangen um die Figuren. Immer gehetzter wird der Erzählduktus, der das Geschehen auf die Katastrophe zuführt. Die Peripetie blitzt auf den letzten zwei Seiten wie eine Erkenntnis auf, die nicht gänzlich unvorbereitet kommt, jedoch in der Eindeutigkeit, ja Konformität, mit der sie geschildert wird, die Novelle ihrer Ambivalenz beraubt und einen Hauptmann dem Publikum sagen läßt, was Sache ist: »und nun brach die neue Zeit des Menschenrechts aus den Schlünden des Balkans und den Hainen des Maquis und den sanften Ebenen Polens und rollte donnernd her aus den Weiten Rußlands, um die alte Zeit zu begraben, der anzugehören einfach schon Schuld war«.

Es zerstört nicht die Novelle, aber es bleibt ein Kratzer, den man wie auf einer Schallplatte hört. Das als Fühmanns Tribut für eine Veröffentlichung zu deuten, wäre zu billig. Allein äußeren Zwängen hätte er sich nicht gebeugt.

Die vierzehn Erzählungen von »Das Judenauto« fügen sich zu einer großen Lebenserzählung, die man heute wohl »Roman« nennen würde. Dafür, wie Fühmann die eigene Verblendung nachzeichnet, gibt es, soweit ich das sehe, kaum Vergleichbares in deutscher Sprache. Kindheit, Jugend, die Zeit im Arbeitsdienst, in der Wehrmacht und der sowjetischen Gefangenschaft werden aus der Position desjenigen erzählt, der die nationalsozialistische Gesinnung verinnerlicht hat. Dieses »ich«, sei es das Kind mit seiner Angst vor den Juden oder der Landser, der noch Anfang Mai 1945 auf die Wunderwaffe hofft, quält mich als Leser, weil er keinen Ausweg aus seiner Logik findet, einem Gespinst aus Antisemitismus, Nationalismus, Antikommunismus, Herrenmenschentum, Angst und Rechtfertigung von Kriegsverbrechen. Die Unerbittlichkeit vorzuführen, die dieses Denken beherrscht, es nacherlebbar zu machen, wie ein Glauben auch Lüge und Verbrechen zu integrieren vermag, ist die Leistung dieser Prosa. Die zwei letzten Erzählungen fallen heraus und bekennen sich nun, da sich das erzählende Ich dem Abgrund entkommen glaubt, zur im Entstehen begriffenen neuen Welt, deren Licht aus dem Osten kommt. Dabei bleibt Fühmanns

Darstellung so anschaulich und deutlich, daß ich als Leser die alten Muster unter dem neuen Bekenntnis sehe. Nun sollen sie aber wirklich einer anderen, einer besseren Sache dienen. In den Nachbemerkungen zur Ausgabe von 1979 schreibt Fühmann: »Diese vierzehn Episoden des ›Judenausos‹ werden hier dem Leser zum ersten Mal in der ursprünglichen Gestalt des Gesamtzyklus mitgeteilt. Die bisher gedruckte Version folgte dem Redigierungsvorschlag meiner damaligen Lektoren, die jene erste Fassung für unlesbar hielten. Heute scheint es mir eher umgekehrt, aber es ist meinen Autoritäten von damals gelungen, mich zu überzeugen, und ich füge hinzu: Sie hatten's nicht schwer.« Fühmann spricht von einem literarischen Qualitätsgefälle »zwischen der ersten und der letzten Geschichte«, wobei die Vorschläge der Lektoren »auf eine Angleichung« hinausliefen, »wenn auch auf eine nach unten«.

Sein Zusatz »Sie hatten's nicht schwer« ist etwas, worauf man immer wieder bei Fühmann trifft. Er schiebt das Versagen nicht auf andere, auf die Zensur. Seine inneren Nöte und Schuldgefühle, auch seine Hilflosigkeit, gehören dazu.

»Ich widerstehe jedoch auch heute der Versuchung«, fährt Fühmann fort, »diesen Zyklus, dessen methodischer Eklektizismus mir bald weh tat, zu verstümmeln oder umzuarbeiten, also eine erste ästhetische Reflexion über den Ort meiner selbst in der neuen Gesellschaft auf den Stand einer zweiten und dritten zu bringen, anstatt eben diese zweite und dritte als bewußteres Leben und Schreiben zu leisten und die erste zu lassen, was sie gewesen ist: Stufe. Im Prozeß der Selbstfindung eines Autors sind alte Arbeiten nur korrigierbar durch neue, vorausgesetzt, daß sie das überhaupt sind (...).« Nach einem Hinweis auf Brecht heißt es dann: »Das Endziel meiner literarischen Bemühungen wäre die Darstellung Eines, von dem ich erfahren könnte, dieser sei ich. Ich werde sie wohl nie in dem Grade vollbringen, in dem ich ihr Vollbringen wünsche wie fürchte: Nicht der äußere Zensor, der innere ist das Hauptproblem. Nebenbei: Die Identität dieser Instanzen (...) macht letztlich den Mangel des ›Judenausos‹ aus.«

Das Bestehen einer Zensur in der DDR öffentlich anzusprechen ist das eine, den eigenen Anteil daran zu benennen das andere. Fühmann legt den Zusammenhang beider Zensuren offen. Für ihn ist Veränderung ein gesellschaftlicher und ein persönlicher Prozeß, also etwas, das sich gegenseitig beeinflusst und in Bewegung ist. Für die Selbstermächtigung und Emanzipation, die Fühmann im Laufe seines Lebens gelingt – bei allen Skrupeln, die an ihm in verschiedenste, mitunter entgegengesetzte Richtungen zerren –, brauchen Staat und Gesellschaft letztlich bis zum Herbst 1989, auch wenn sich der Spielraum zuvor stetig erweitert hat.

Wer sich Fühmanns Erzählungen widmet, nimmt auch die Veränderungen, ja Umbrüche im Werk dieses Schriftstellers wahr, der in meinen Augen wie kein anderer deutscher Autor seiner Generation die Verführungen des 20. Jahrhunderts

am eigenen Leib erfahren *und* zur Sprache gebracht hat. Dazu gehört auch die Kritik am eignen Werk. Deshalb kann ich als Leser alles ernst nehmen, deshalb interessiert mich alles. Bei Fühmann will ich jeden Mosaikstein kennen, um die Wandlungen des Autors wie seiner Bücher möglichst genau verfolgen zu können. Fühmann macht durch seine kontinuierlichen und schonungslosen Selbstreflexionen das Verhältnis zwischen Autor und Werk zum Thema, diese Auseinandersetzung wird selbst werkhafte. Wer dem Leser außer seiner Schuld und Schmach auch noch dieses schambehaftete Verhältnis offenbart – es ist keinesfalls weniger schmerzhaft, das Mißlingen eines Buches einzugestehen, als eine Verfehlung im Leben –, löst auch im Leser, ob diesem das bewußt ist oder nicht, eine Selbstbefragung aus, die den Autor in der Vorstellung oder in der Realität zum Ansprechpartner für die eigenen Nöte macht.

Die Erzählungen Fühmanns unterscheiden sich im Stil und der Struktur, auch wenn beispielsweise die Geschichten des »Judenausos« oder jene des Kleinods »Der Jongleur im Kino« stilistisch homogen sind. Es spannt sich aber ein Bogen von jenen Erzählungen, die der eigenen Schuld und Verstrickung in Nationalsozialismus und Krieg gelten, über die Versuche, der DDR-Wirklichkeit mit einem ähnlich realistischen Erzählen wie über die Vergangenheit beizukommen, bis hin zu einem satirisch-phantastischen Erzählen, das den herkömmlichen Realismus sprengt. Anna Seghers konnte noch 1956 eine (allerdings erst 1990 publizierte) realistische Erzählung wie »Der gerechte Richter« schreiben (ein junger Richter weigert sich, jemanden wider besseres Wissen schuldig zu sprechen, und wird deshalb selbst verurteilt). Fühmann hingegen braucht andere Mittel, um seiner Gegenwart angemessen beizukommen. Wirkt die »Bagatelle rundum positiv« noch satirisch-sarkastisch (ein Schriftsteller kritisiert in der Zeitung einen abgesetzten Brigadier und erfährt anschließend von diesem, daß alles ganz anders war, ohne daß sich der Verfasser daraufhin zu korrigieren vermag), scheint die Erzählung »Drei nackte Männer« nur noch phantastisch enden zu können.

Das Berückende an dieser Erzählung ist die Gelassenheit, mit der der Ich-Erzähler spricht. Sein Zorn und sein Eifer sind erkaltet zu scharfen, präzisen Beschreibungen. Allein die Schilderung, wie drei nackte Männer sich in der Sauna bewegen, macht einen Kommentar zu den realen Herrschaftsverhältnissen überflüssig. »Das alles sah völlig natürlich aus und lief ab, als sei es lang eingeübt, obwohl solche Riten gewiß nicht exerziert werden können, ja wahrscheinlich nicht einmal einer Weisung entspringen. Sie ergeben sich; (...) die Natur der Gesellschaft drückt sich darin aus.«

Der Ich-Erzähler, der einem Wir von Saunagästen angehört, erblickt am Ende der Erzählung jene drei Männer, die er in der Sauna bisher nur nackt erlebte,

in einer Limousine auf einer Allee. Der Chef grüßt ihn wohlwollend, »doch da hob sich der Wagen schon vom Straßenbelag und fuhr, in eine leichte Serpentine schwenkend, in langsam stetigem Steigen direkt durch die Luft in ein lautlos von innen sich öffnendes Fenster eines fünften oder sechsten Stockes des Hochhauses am Markt, das sich lautlos und leicht wie ein Schmetterlingsflügel hinter dem Entrückten wieder schloß«.

Wann ist die neue ostdeutsche Funktionärsschicht sonst so präzise in ihren Privilegien, ihrer Machtgewißheit, ihrem Fraternisieren, ihrer Verunsicherung, ihrem Wohlleben und ihrer Selbstzufriedenheit beschrieben worden?

Fühmann gibt seiner Erzählung aber auch noch einen literarischen Bezugsrahmen, er spannt den Text zwischen zwei Einschüben auf, die für die Handlung entbehrlich scheinen. Der Erzähler ist nämlich »gerade in ästhetisch-theoretische Grübeleien um eine Apologie der Form versponnen«. Es geht um »den Unterschied zwischen lebendiger und erstarrter Form«, den er »durch einen Vergleich zweier Sonette – Texte verwandter Thematik von Gryphius und Emanuel Geibel etwa – (...) herauszuarbeiten gedachte«. Er würde den Auftritt der drei nackten Männer der lebendigen Form zuordnen, die er hätte »kaum besser studieren können als eben hier«.

Als der Erzähler die Limousine mit den drei Männern bemerkt, befindet er sich auf dem Weg »zu einer Sitzung des Verbandes der Freunde ästhetischer Forschung«. Doch seine Schrift über »Formnotwendigkeiten« fällt bei der zuständigen Kommission durch. Der Erzähler wird sogar »als Träger einer recht bedenklichen Fehleinschätzung der deutschen Barockdichtung verurteilt«, was im Text nur als Klammerbemerkung eingeschoben wird.

Fühmann muß klar gewesen sein, welche Wirkungen seine »lebendige Form« haben würde. Er, der schmälicher als Schweigen jene Kritik fand, die sich über die Schmutzflecken an den neuen Kleidern des Kaisers beschwerte, zeigte den Kaiser nackt. Das Abheben der drei Männer wird zur »Formnotwendigkeit«.

Mit dieser Schlußwendung schließt sich tatsächlich auch erzählerisch ein Fenster. Die Zustände, mit denen Fühmann sich in der DDR konfrontiert sieht, sind für ihn nicht mehr »realistisch« zu fassen. Was ihm eben noch mit den »Studien zur bürgerlichen Gesellschaft« gelungen war (so der Untertitel von »Der Jongleur im Kino« in der Erstausgabe von 1970), greift nicht mehr in der Gegenwart. Die Diskrepanz von offiziellem Sprachgebrauch und tatsächlichem Alltag läßt die Realität zunehmend irrealer werden. Gäbe es eine Folgerichtigkeit in der literarischen Wandlung, dann müßte ich es »folgerichtig« nennen, daß die letzte Erzählung dieses Bandes, die zugleich die erste des neuen Erzählungsbandes sein wird, bereits dem Genre der von Fühmann kreierten »Saiäns-fiktischen« angehört: »Ich schrieb sie, um eine existentielle



Lähmung zu überwinden, und fand in jener irrealen Welt und Weise die mir anders nicht gewinnbare Form, das, was mich quälte, in Wort zu fassen.« So formuliert er es 1981 im Vorwort zu »Saiäns-fiktschen«, der den Band der gesammelten Erzählungen fortsetzt. Es geht um die Freiheit des Willens, um die Freiheit des einzelnen und um Selbstbehauptung. Der Titel der Erzählung heißt: »Ohnmacht«.

Fühmann als Erzähler bleiben die »Saiäns-fiktschen« (»Pavlos Papierbuch«), die Traumnotate – sie machen einen ganzen Band der gesammelten Werke aus! –, seine mythischen Neuerzählungen (»Marsyas«) oder Erzählungen für Kinder (»Märchen auf Bestellung«). In dem Maße aber, in dem Fühmann als »realistischer« Erzähler seiner Gegenwart verstummt, tritt der Essayist Fühmann hervor. Im Essay, dieser freien und reflektierten Prosaform, werden Vergangenheit und Gegenwart unter ein Dach geholt.

»Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens«, das Reisetagebuch eines Aufenthaltes in Budapest, 1973 veröffentlicht, geriet früh in meine Hände, vielleicht kurz vor oder nach dem Abitur, auf jeden Fall noch vor Bulgakows »Der Meister und Margarita«, denn ich verstand die Anspielung auf den schwarzen Schriftzug »Voland« nicht, den Fühmann auf einem Gütertaxi entdeckt. Prompt verwandelt sich die Budapester Szenerie in eine Bulgakowsche, was einen auf den Gedanken bringt, daß Platonow und Bulgakow die wahrhaftigen Realisten der Stalinzeit waren.

Der familiäre Ton dieses Tagebuchs, die Lebendigkeit jeder Szene, die Komik und Tragik machen den Leser zum Reisegefährten. 1967 war Fühmann als Tagebuchschreiber auf den Spuren Fontanes gescheitert. Im Ruppiner Tagebuch findet sich oft die Klammerbemerkung: Das darf ich nicht schreiben. Fünf Jahre später in Budapest ist Fühmann freier und bereit, auf die grundlegenden Fragen zuzusteuern, wie es die Anspielung auf Hölderlin im Titel verspricht: »Hätte ich nach Auschwitz kommen können? Gewiß: Ich hätte mich im September 1938 statt mit K. zur SA ja nur mit W. zur SS, zur Schwarzen SS zu melden brauchen; die Frage HJ, SA oder SS war für mich die Frage einer Freundschaft, sonst gar nichts. (...) Und W. ist nach Auschwitz gekommen.«

1972, ein Jahr vor der Veröffentlichung des Tagebuchs, war die vierteilige Fernsehserie »Die Bilder des Zeugen Schattmann« nach dem Roman von Peter Edel im DDR-Fernsehen gelaufen, gedreht zum Teil in Auschwitz, etliche Darsteller waren ehemalige Häftlinge gewesen. Das war nicht der erste Film über den Holocaust (hervorzuheben ist vor allem »Sterne« von Konrad Wolf, 1959), aber der TV-Vierteiler wirkte nachhaltiger. Und nun sagt einer der bekanntesten und anerkanntesten Autoren des Landes: Nur ein Zufall hat mich davor bewahrt, Aufseher in Auschwitz zu werden.

Sein öffentliches Bekenntnis zur De-facto-Mittäterschaft wird auch zu einer Selbstbefreiung. Er habe in der Gesellschaft »bis dahin immer nur als der Mann gestanden (...), der halt aus dem Nazismus kommt und eigentlich gar kein moralisches Recht hat, sie zu kritisieren«, sagt er in einem Gespräch mit Wilfried F. Schoeller: »Ich bin aus dem Buch (...) völlig anders herausgekommen, als ich hineingegangen bin. Von da an begann ich Bücher zu schreiben – nicht um mitzuteilen, was man weiß, sondern um mir selbst im Prozeß des Schreibens Klarheit zu schaffen.«

Was auch immer er fortan zum Thema seiner Essays wählt, es läßt sich nicht darüber schreiben, ohne die eigene Lebenserfahrung zur Sprache zu bringen. Er kommt gar nicht umhin, die Welt, in der er lebt, zu kommentieren, präzise und sarkastisch. Das macht die Themen so brisant.

Zentral für das Verständnis und die Wirkung von Fühmanns Werk ist seine Vorlesung »Das mythische Element in der Literatur«, in erweiterter Form zum ersten Mal 1975 veröffentlicht. Bereits im Budapester Tagebuch gibt es längere Überlegungen zum Mythos. Auch der Begriff »mythisches Element« taucht bereits dort auf. Doch in dieser Vorlesung, diesem Essay baut er seine Überlegungen systematisch auf.

Bemerkenswert ist zum einen sein Sprachgestus: »Ich möchte Ihnen Hoffnung machen, wir werden den Gegenstand des Mythos entdecken, bis dahin aber muß ich Ihnen, wenn nicht eine Höllenfahrt, so doch eine kleine Wüstenpilgerschaft zumuten, nämlich durch eine Mini-Sahara der Abstraktion. Bitte halten Sie durch, ich mach es so kurz, als ich eben kann.«

Bei einer Vorlesung gehören Anreden und rhetorische Fragen dazu. Doch läßt sich kaum eine Haltung vorstellen, die weiter vom Dozieren entfernt ist als die Fühmanns. Er signalisiert wiederholt, selbst ein Lernender zu sein, er deckt die eigenen Irrungen und Wirrungen auf, und er macht es so kurz oder so gut, als er »eben kann«. Für studentische Ohren muß sich das 1974 wie das Andere schlechthin angehört haben. Allein mit dem Zitat aus dem Ulysses, dem Hinweis, selbst der Archetypus-Theorie von C. G. Jung anzuhängen, oder mit seiner Verwunderung darüber, daß die Ästhetik von Lukács in der DDR so schwer zu beschaffen sei, mißachtete er etliche Stoppschilder. Mehr noch hätten mich als Zuhörer seine Offenheit, sein Ernstnehmen des Publikums für ihn eingenommen. Hätte ich es nach der Vorlesung gewagt, ihn anzusprechen? Und was hätte ich gesagt? Daß er mir einen Schlüssel angeboten hat, den ich fortan höchst »aufschlußreich« für die Literatur, ja fürs Leben ausprobieren würde? Was Fühmann einem an die Hand gibt, ist gleichermaßen tauglich für den Ulysses wie für einen beliebigen Schlager, vorausgesetzt, das eine oder das andere berührt mich.

Und was für Literatur und Kunst gilt, unterscheidet sich nie grundsätzlich von den Beziehungen im Alltag.

Seine Theorie des mythischen Elements rührt an die *conditio humana*, sie legt offen, warum wir Literatur, warum wir die Künste brauchen: »Ich habe im Ich mein Menschsein erfahren, und nun muß die Menschheit mein Ich erfahren – aber wie könnte das geschehen? Wie teile ich meine Erfahrung mit, daß sie zu der des Andern werde – und dadurch auch die des Anderen zu meinen – und wir uns, einander und aneinander vergleichend, uns selbst erkennen und damit doch wirklich erst ein Ich sind?« Franz Fühmann beschreibt das mythische Element – »jenes Ingrediens, das bestimmte Worte und Handlungskompositionen so überwältigend wirken läßt und zugleich das Was und Wie dieses Wirkens begrifflich unerklärbar macht« – als Gleichnis wie als Zauberwort, als etwas, das jenes, was ich in meinem Inneren an Glück oder Schmerz erlebt habe, überhaupt erst vergleichbar macht. Es ist letztlich eine Poetik der Beziehungen, eine Poetik, die ein Du voraussetzt, die auf das Gegenüber, auf den anderen angewiesen ist, deren Ort in der Verständigung zwischen den Menschen liegt. Der Gleichnischarakter des Mythos ermöglicht überhaupt erst den Austausch.

»Das Gleichnis ist, wissenschaftlich gesehen, eine unwahre, eine unsinnige Aussage – wie kommt es, daß ich sie dennoch als wahr, ja als einzig adäquat empfinde, so daß ich von ihr sage, sie *habe* mein Leid gemessen, und daß ich an dieser Wahrheit einen Trost, die notwendige Hilfe finden kann? Es kommt zunächst daher, daß meine subjektive Erfahrung nur im Gleichnis objektivierbar ist, und ein Gleichnis wiederum ist nur deshalb möglich, weil Inneres durch Äußeres abbildbar ist.« Denn nur so läßt sich begreifen, daß sich auch der andere freut oder daß auch der andere leidet »so wie ich. *Wie ich*: Ich bin nicht mehr allein; das Gleichnis ist der dritte Ort, wo sich meine und seine Erfahrung als gemeinsame treffen«.

In dem Essay »Schiefer und Schreiben« von 1975, wie später auch in der Anfangspassage von »Im Berg«, beschreibt Fühmann einen Bergmann, einen Häuer. Dieser »wechselte einen der provisorischen Stahlstempel aus, die längs des Strebs wie Säulen standen; er mußte, da er den Stempel löste, sich mit der Schulter unter die Querplatte schieben, die zwischen dem Stempel und dem Rist liegt, und diesen Herzschlag lang war er Atlas, und es schien mir, als trage er den Berg«.

Unter Tage, wo »jedes Tun und Lassen im Wirkungsfeld des Todes stand«, wo man berührt, was nie zuvor berührt worden ist, wo »neue Küsten gewonnen« werden »hinab in die Zeit«, findet Fühmann seinen Ort. Hier stellt sich ihm die Frage nach dem Sinn der eigenen Arbeit, nach deren Nutzen für andere,

dringlicher als irgendwo sonst. Im Bergwerk ist besonders evident, wie unauflöslich Natur und Gesellschaft ineinander verschlungen sind.

»Mythen (...) ereignen sich ununterbrochen, und wer sie sieht und erzählen kann, ist ein Dichter«, heißt es bereits im Budapest-Tagebuch. Fühmann sieht »im Berg« den Mythos. Deshalb ist er für ihn der Ort, um die eigene Erfahrung an »Modellen von Menschheitserfahrung« zu messen, dem eigenen Leben eine Deutung zu geben, die das Jetzt und Hier nicht ignoriert, aber auch nicht darin aufgeht.

Wenn es ein Bild für Fühmann gibt, dann ist es für mich dieser Atlas. Er trägt nicht die Welt, auch nicht den Berg, aber er trägt seinen Teil an Geschichte, an Schuld, an Verantwortung, an Erkenntnis, an Glück und Schmach. Will er schreiben, kann er sich dem nicht entziehen. Er ist kein Herakles, der sich mit einem Trick dieser Last entledigt, um in weiteren Abenteuern zu glänzen.

Von seinem Scheitern hat Fühmann selbst gesprochen. Oft wird er als ein Gescheiterter beschrieben. Ich sehe ihn anders. Für mich ging und geht von ihm immer Ermutigung aus.

Fühmann hat sich aus zwei Weltanschauungen, dem Nationalsozialismus und dem Stalinismus, denen er in Gläubigkeit angehangen hat, herausgearbeitet. Und er hat sich einem dritten Glauben verweigert. Ein drittes Mal sollte es keine Eindeutigkeit mehr für ihn geben. Über die Jahre hinweg hat er versucht, diese vermeintliche Leerstelle, wohl auch mit Hilfe des Alkohols, erneut zu füllen. Nun zieht, immer vernehmbarer, etwas anderes in seinem Schreiben herauf. Er läßt sich von der ideologischen Engstirnigkeit, der Formelhaftigkeit des Sprachgebrauchs und den Schikanen nicht versteinern. Fühmann besteht auf Wahrhaftigkeit, auf einem Zuhören, Fragen und Antworten, auf einer Offenheit, die sich der menschlichen Unzulänglichkeit wie der eigenen Untaten und Schuld bewußt bleibt. Es ist diese Haltung, die jene, die seine Bücher lesen, zu Verbündeten und Gesprächspartnern macht. Und das ist es wohl auch, was mich immer wieder zu Fühmanns Büchern zieht, was seine Erzählungen und Essays im wahrsten Wortsinn so »anziehend« macht.

Mitunter frage ich mich, was Fühmann geschrieben hätte, wenn ihm noch fünf oder zehn oder zwanzig Jahre mehr an Lebenszeit geblieben wären. Wie hätte er auf den abermaligen Weltenwechsel reagiert? Fühmann fehlt. Denn gerade in seiner Kritik, in seinem Schmerz, ja in dem Selbstbild des Gescheiterten, steckt ein Anspruch an die einzelnen wie an die Gesellschaft, der auch heute nicht eingelöst ist.

Sind wir seinem Anspruch nähergekommen oder haben wir uns von ihm entfernt? Oder beides? Wer die Bücher von Franz Fühmann liest, tritt unwillkürlich in ein Gespräch ein, in dem sich auch diese Frage immer wieder stellt.