
Volker Riedel

Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns¹

I.

Franz Fühmann gehört zu den profiliertesten deutschsprachigen Schriftstellern aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Rahmen seines Gesamtwerkes nimmt das Thema ›Griechenland‹ – namentlich die Zeit der Okkupation – einen beträchtlichen Raum ein; ja, Fühmann ist sogar derjenige DDR-Autor, der sich am intensivsten damit befasst hat.²

Die Besetzung Griechenlands im Zweiten Weltkrieg ist ein Thema, das gerade im Kontext der krisenhaften Erschütterungen in der Europäischen Union und der mannigfachen Spannungen innerhalb des deutsch-griechischen Verhältnisses im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts von erheblicher historisch-politischer Brisanz ist; ihre literarischen Gestaltungen sind wichtige Dokumente zeitgenössischer Reflexion und sollten Anregungen geben für das Problembewusstsein späterer Generationen. Zugleich aber sind diese Gestaltungen Teil eines schriftstellerischen Gesamtwerkes, und im Falle Franz Fühmanns ist insbesondere zu fragen, ob sich das Erlebnis Griechenlands – über seine Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Krieg und Faschismus in den Erzählungen bis 1965 hinaus – auch im Schaffen der Folgezeit niedergeschlagen hat.

Franz Fühmann wurde am 15. Januar 1922 in Rochlitz an der Iser (Rokytnice nad Jizerou) im Riesengebirge geboren und starb am 8. Juli 1984 in Berlin.³ Anfang der fünfziger Jahre war er zunächst als Lyriker, ab 1955 auch als Erzähler bekannt geworden. Seit Mitte der sechziger Jahre wandte sich der Schriftsteller der antiken Mythologie zu (der Nacherzählung der Homerischen Epen unter dem Titel *Das Hölzerne Pferd*, dem ›mythologischen Roman‹ *Prometheus* sowie mehreren Erzählungen und dramatischen Texten) und schrieb eine Anzahl programmatischer Essays – darunter *Das mythische Element in der Literatur* (1974). Er verfasste Kinder- und Jugendbücher, autobiographische Schriften, Filmszenarien und Nachdichtungen.

Im Unterschied zu einigen anderen ›linken‹ Intellektuellen aus beiden deutschen Staaten, die ihre frühe Bindung an den Nationalsozialismus ver-

drängt oder verleugnet haben, hat sich Fühmann Zeit seines Lebens mit seiner Vergangenheit bis 1945 radikal auseinandergesetzt.⁴ In sowjetischer Kriegsgefangenschaft zum engagierten Antifaschisten und Sozialisten geworden, hat er später (in aller Deutlichkeit nach 1968) zunehmend Distanz zum »realen Sozialismus« gewonnen,⁵ hat seine grundsätzliche Verbundenheit mit denen, die »das Andere zu Auschwitz«⁶ sind, aber niemals aufgegeben.

Fühmann ist von Sommer 1943 bis Herbst 1944 als Soldat in Griechenland gewesen.⁷ In Athen wurde er in einer Luftnachrichtenzentrale zum Codeschreiber ausgebildet, besuchte 1943 einen Kurs an einer Fronthochschule und erlebte 1944 die Reaktionen deutscher Offiziere auf das Hitler-Attentat vom 20. Juli; 1944 war er zudem am Golf von Korinth stationiert und wurde auf eine Unteroffiziersschule in einem Dorf an der Nordküste der Peloponnes geschickt, wo er auch Relaisstationen gegen Partisanen bewachen sollte. Schließlich nahm er an dem Rückzug zu Fuß über den Olymp nach Serbien teil. Auf diesen Einsatz gehen drei seiner fünf Kriegserzählungen – es sind im Grunde Novellen⁸ – sowie eine der vierzehn autobiographischen Skizzen aus dem Band *Das Judenauto* zurück. Er ist von überragender Bedeutung für Fühmanns künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema »Krieg und Faschismus«, hat wesentlich zu seiner späteren politischen Entwicklung beigetragen und hat auch seine Anteilnahme an den Auswirkungen des Bürgerkriegs zu Beginn der fünfziger Jahre sowie seine Einstellung zur Militärdiktatur seit 1967 beeinflusst. Inwieweit die Werke, die unmittelbar diesen Einsatz betreffen, auf die mythologischen Dichtungen und die mythen-theoretischen Reflexionen in den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens eingewirkt haben, soll zum Schluss dieses Aufsatzes erörtert werden.

Von früh an⁹ war Fühmann an der antiken Mythologie interessiert – bereits aus dem Jahre 1936 stammt ein Gedicht *Prometheus*¹⁰ –, und das stärkste der fünf Gedichte, die Anfang 1942 als seine ersten Veröffentlichungen erschienen sind¹¹, hieß *Griechischer Auszug*¹². Charakteristisch für das lyrische Frühwerk ist das ausgesprochene Missverhältnis zwischen der Überzeugung des Autors vom Sieg der »Wehrmacht« und der düsteren, melancholischen, auf Untergang ausgerichteten Stimmung dieser in mehreren Gedichtzyklen zusammengefassten Texte.¹³ Sie waren in ihrer »Bereitschaft zum Untergang als Zentralkern germanischer Weltanschauung« in die »offizielle« Ideologie durchaus integrierbar¹⁴ – vier Gedichte sind 1944/45 sogar in der von Goebbels herausgegebenen Wochenzeitung *Das Reich* erschienen¹⁵ –; doch sie zeugen zugleich »insgeheim und uneingestanden« von einem »tiefen Unbehagen und Grauen«¹⁶.

Von der griechischen Wirklichkeit allerdings ist in den 1943/44 geschriebenen Gedichten – den einzigen erhalten gebliebenen unmittelbaren Zeugnis-

sen aus dieser Zeit – wenig zu spüren. So gehören zu dem Zyklus *Feierliche Beschwörung* (datiert »Athen, im Herbst 1943«¹⁷) ein den eigentlichen Fragen der Gegenwart entrücktes abstraktes *Lied aus Griechenland* sowie Gedichte auf Landschaften¹⁸, auf Städte und Bauten¹⁹, auf historische Persönlichkeiten²⁰ und auf griechische Mythen²¹. Beachtenswert ist im Hinblick auf Fühmanns späteres Schaffen, dass eines dieser Gedichte den Oidipus-Mythos aufnahm und das Verhältnis von »Schuld« und »Unschuld« erörterte. Oidipus ist hier ein Mann, der »schuldig war ohne die Schuld zu kennen«, der »dem Behälter / der undeutbaren Schuld entstieg«, über den »ein Himmel / von Leiden« niederbrach und sich ein »Triumph Isiel der unbegangnen Sündenschuld« erhob: »Gott, schrie er, Götter, ihr zerbrecht das Recht«. Symptomatisch für die unheilvolle Stimmung der Fühmann'schen Naturbilder ist *Verkündigung in Athen*.²² Düstere noch sind die fünfzehn Gedichte des Zyklus *Empfindsame Reise*, die auf dem Rückzug im Oktober 1944 in Skopje entstanden sind.²³

In einem Gespräch mit Margarete Hannsmann, das im Februar 1980 im Süddeutschen Rundfunk gesendet wurde, hat der Schriftsteller ausgeführt, dass die griechischen »Landschaften« »ganz ungeheuer« auf ihn gewirkt haben und dass ihm immer »gegenwärtig« war, »daß ich in der Landschaft der Mythen stand.«²⁴ Er hat dann mit besonderem Nachdruck davon gesprochen, dass ihn auch »die Menschen« bewegten und dass er in einem Fischerdorf auf der Peloponnes, in dem die Einwohner die deutschen Soldaten stumm ansahen und sich wortlos abwandten, »durch ein Spalier von Haß und Verachtung« marschierte: »Diesen Haß hatte ich überall erfahren, wo wir unseren Fuß hinsetzten, [...] doch ins Mark getroffen hat er mich dort, in dieser Landschaft, vor diesem Meer.«²⁵ Es ist dies ein Kernmotiv der späteren Fühmann'schen Prosa – in den Gedichten aus der Kriegszeit allerdings hat sich davon nichts unmittelbar niedergeschlagen. Wenn der Autor sagt, dass er »in dieser Landschaft Szenen erlebt« habe, »die aus einem Drama von Sophokles hätten stammen können«, dann ist dies wohl so zu verstehen, dass ein »alter Mythos [...] jäh lebendig« wurde und dass »etwas in mir angelegt worden« sei, »das im Unbewußten weiterwirkt hat« und woraus dann später Novellen geworden seien, vor allem der *König Ödipus*. In der unmittelbaren Situation – namentlich auf dem Rückzug »über den Olymp [...], gehetzt und gejagt von Partisanen und englischen Fliegern«, habe er kaum an die alten Mythen denken können: »Später dann allerdings fand ich Zeit zur Besinnung, daß die Mythen voll von Vertreibungen der den Göttern und Menschen Verhaßten, von Reinigungen des Landes sind.«²⁶

II.

Griechen seiner Zeit treten erst in Fühmanns zwischen 1955 und 1965 entstandenen, aus der Erinnerung heraus geschriebenen Erzählungen auf. Es sind teils Hilfskräfte der Deutschen, teils Bewohner, die ihnen ihren Abscheu bekunden. Von übergreifender Bedeutung sind der Kampf gegen Partisanen und die Anerkennung ihres Mutes und ihrer Zuversicht. Allerdings kommt auch in diesen Erzählungen kaum griechisches Leben außerhalb des eigenen Erfahrungsbereichs aus der ›Wehrmacht‹ zum Ausdruck. Wir hören nichts vom Alltag der Bevölkerung; wir hören nichts von Massakern; wir hören auch nichts von der Deportation der Juden. Selbst die Partisanen werden meist aus der Sicht der Deutschen geschildert; erst nach und nach treten sie selbst als handelnde Personen in Erscheinung. Die Konflikte zwischen den einzelnen, untereinander verfeindeten Widerstandsorganisationen jedoch werden zwar in einem Entwurf, nicht aber in den veröffentlichten Novellen berührt. Im Zentrum stehen die Abrechnung mit der nationalsozialistischen Ideologie (und damit auch der eigenen Situation), die Entlarvung der Verblendung und der Inhumanität deutscher Soldaten. Fühmanns Kriegserfahrungen sind in erster Linie ein Medium der rückblickenden Selbsterkenntnis.²⁷ Dabei hat sich der Schriftsteller mehrfach auf eigene Erlebnisse bezogen, sie allerdings zum Teil in andere zeitliche und örtliche Zusammenhänge gestellt und unterschiedlich miteinander kombiniert.

Vor diesen Erzählungen aber liegt noch ein poetisches Zeugnis über die Auswirkungen des Bürgerkriegs: der Band *Die Nelke Nikos* aus dem Jahre 1953. In dem Gedicht *Tanz der griechischen Kinder* aus dem zweiten, den Berliner ›Weltfestspielen der Jugend und Studenten‹ 1951 gewidmeten Teil wird dem Leid der griechischen ›Väter‹ die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Gestalt ihrer Kinder entgegengestellt, die in den osteuropäischen Ländern eine neue Heimat gefunden haben.²⁸ Im Zentrum des dritten Teils steht das Gedicht *Nikos Belojannis*, geschrieben anlässlich der Hinrichtung des kommunistischen Widerstandskämpfers und dreier seiner Gefährten am 30. März 1952: ein aus drei Gedichten bestehender Zyklus, der mehrfach auf Mythen und Persönlichkeiten aus der griechischen Antike Bezug nimmt.²⁹

Seinen Durchbruch als Prosa-Autor erzielte Fühmann mit der Erzählung *Kameraden*, in der sich – auf hohem sprachlichem Niveau und mit einer strengen Motivstruktur – Züge finden, die für seine gesamte Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg kennzeichnend sind und die diese Erzählungen auch noch aus heutiger Sicht zu den radikalsten Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus in der deutschsprachigen Literatur machen.³⁰ die

Verstrickung des ›kleinen Mannes‹ in die Verbrechen des Regimes bei gleichzeitiger differenzierter Sicht auf ›gute‹ und ›böse‹ Charakterzüge,³¹ erhebliche Spannungen zwischen den einzelnen Angehörigen der ›Wehrmacht‹, ein Spektrum unterschiedlicher Soldatentypen und der ständige Wechsel zwischen Einsicht und Verblendung.³² Symptomatisch ist die intellektuelle, auf kulturelle Traditionen bedachte Ausrichtung zumindest einiger dieser Soldaten – eine Ausrichtung, die in den Griechenland-Geschichten vor allem auf die Antike und das ›klassische‹ deutsche Antikebild zielt.

Die Erzählungen *Das Gottesgericht* (entstanden 1956)³³ und *Die Schöpfung* (1965)³⁴ spielen jeweils im Mai 1943 an der Südküste des Golfs von Korinth. Beide haben die Überheblichkeit, die Verblendung, den Umschlag ins Erbärmliche und Inhumane bei den in Griechenland stationierten deutschen Soldaten sowie deren sofortige Bestrafung durch Partisanen zum Gegenstand. Im *Gottesgericht* (der ursprüngliche Titel sollte *Die Götter* lauten) sind vier Soldaten einer Nachrichtenkompanie, die schon seit zwei Jahren auf einer Relaisstation eingesetzt ist, auf der Suche nach Partisanen. Sie entdecken einen als Hilfskraft für die Deutschen arbeitenden griechischen Koch, der sich verbotenerweise am Strand wäscht. Der Funker ist von der traditionellen, auch der NS-Ideologie eigenen Griechenlandverehrung und von einem an Hybris grenzenden Sendungsbewusstsein erfüllt: »Wir sind die Götter! [...] Der Führer hat uns zu Göttern gemacht!«³⁵ Der Feldwebel, ein Oberschullehrer und Spezialist für das frühe Mittelalter, inszeniert ein ›Gottesgericht‹, in dessen Verlauf der Koch erschossen wird – unmittelbar danach aber werden sie selbst von Partisanen getötet.

Während in *Das Gottesgericht* ein Grieche als naiver Helfershelfer der Deutschen geschildert wird, der zudem noch selbst die Überlegenheit der Feinde anerkennt und eigentlich mit ihnen kooperieren will, rückt in *Die Schöpfung* die Ablehnung der Besatzungstruppen durch die Bevölkerung in den Mittelpunkt.³⁶ Eine Funkkompanie, die zuvor in einem Hafen bei Delphi und Theben eingesetzt war, wird mit Schnellbooten über den Golf von Korinth gefahren, um in einem Fischerdorf am Rand eines unkontrollierbaren Partisanengebietes eine Funkstation aufzubauen. Ferdinand Wildenberg – »stolz darauf, Deutscher zu sein« und »für den Führer, das Reich und die Rettung Europas vor dem Bolschewismus« »freudig sein Leben hinzugeben«³⁷ – fühlt sich geradezu zur Verwirklichung eines »promethische[n] Traums|«³⁸, einer *imitatio geneseos* im Sinne des ersten Buches Mose berufen. Dann aber muss er erleben, dass das Dorf verlassen worden ist, und er muss stundenlang das vorgesehene Quartier, das von den Dorfbewohnern zur Kloake³⁹ gemacht wurde, reinigen. Als er die Häuser nach versteckten Griechen durchsuchen und sie ins Kastell

führen soll, findet er nur eine todkranke Greisin, die er unbarmherzig zum Kommandanten zu schleppen versucht. Schließlich wird er von einem Partisanen getötet. In beiden Erzählungen stehen Untat und Strafe in einem sehr engen Kausalverhältnis.

Zwischen *Gottesgericht* und *Schöpfung* liegt eine Episode aus dem *Judenauto* von 1962, in der der Besuch der Fronthochschule und der Dienst in einer Relaisstation mit dem gescheiterten Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944 verknüpft sind, über die Vorgänge in der ›Wehrmacht‹ hinaus aber keine spezifisch griechischen Themen behandelt werden. Der Erzähler hat eine Vorlesungsreihe »Einführung in das Dichtungsgut der Edda unter besonderer Berücksichtigung der Völuspa« belegt, erlebt, wie die Offiziere Ergebnisadressen funken, und ahnt aus ihrem Verhalten – das ihn an Verse aus dem althochdeutschen Weltuntergangs-Gedicht *Muspilli* erinnert – den bevorstehenden Untergang.⁴⁰

III.

Hauptwerk und bewusstes Resümee der Kriegserzählungen ist der von August 1965 bis Januar 1966 entstandene, mit dem satirisch gemeinten Untertitel *Eine Idylle* versehene *König Ödipus*,⁴¹ der zugleich den Übergang zu Fühmanns mythologischer Dichtung darstellt. Vorarbeiten sind über mehr als zehn Jahre nachweisbar; der Autor selbst spricht von einem zwanzigjährigen Entstehungsprozess und nennt das Werk »mein Schmerzenskind, meine Herzensgeschichte«⁴². In dieser Erzählung haben zwei in einer Nachrichteneinheit vor Theben stationierte Soldaten, ein Student der Geschichtswissenschaft und ein Germanist, angeregt durch den Besuch einer Fronthochschule und den Vorlesungszyklus ihres Hauptmanns Dr. Neubert – »im Zivilstand Professor der klassischen Gräzistik«⁴³ – über die attische Tragödie, den Plan gefasst, den *Oidipus tyrannos* des Sophokles aufzuführen. Daran sollten auch – wie es ironisch heißt – »griechischel | Kameraden« mitwirken, »verbündetel |, ihrem König und der ewig-uralten abendländischen Sendung ihres Landes treu gebliebenel | Evzonen«⁴⁴. Die Aufführung kommt infolge des eiligen Rückzugs der ›Wehrmacht‹ nicht zustande. Während dieses strapazenreichen Rückzugs erreicht die Einheit des Hauptmanns Neubert nach tagelangem Umherirren eine nicht näher genannte Kleinstadt im Norden Griechenlands, in deren Zoo sie ihre Quartiere aufschlägt. Die beiden Soldaten versuchen vergebens, zusammen mit dem Hauptmann den Oidipus-Mythos zu deuten und »die Frage der Schuld«⁴⁵ zu beantworten. Bei einem militärischen Einsatz werden ein griechischer Bauer und seine Enkelin als Geiseln genommen und wegen ihrer Verbindung mit den Partisanen misshandelt und hingerichtet. Da erkennt Neubert – in Anlehnung

an Bachofen⁴⁶ – eine Parallelität zwischen der Situation des Oidipus und der Situation der verblendeten deutschen Soldaten: Der thebanische König sei, obgleich er Vatermord und Mutterinzeß nicht bewusst begangen habe, durch sein Verhaftetsein an Regeln des »Mutterrechts« zu einer Zeit, da »Vaterrecht« sich durchsetzte, und folglich in seiner »Unfähigkeit, sich zu erkennen«⁴⁷ objektiv schuldig geworden. Ebenso seien auch sie, die, im Glauben, das Rechte zu tun, und stolz auf ihre »Sendungslehre«, Gesetzen einer überlebten Welt folgten, zu Verbrechern geworden und würden auf Grund eines objektiven Schuldzusammenhangs »im Zusammenprall zweier Menschheitsepochen [...] zermahlen«⁴⁸. Der Hauptmann nimmt wahr, welche tiefere Bedeutung das Hausen in den Raubtierkäfigen hat, und schießt sich eine Kugel in den Kopf – »und da seine Hand zitterte, schoß er sich durch beide Augen«⁴⁹.

In dieser Erzählung sind mehrere biographische Erfahrungen und literarische Vorarbeiten zusammengefloßen.⁵⁰ Das Zoo-Sujet ist, der Idee nach, Fühmanns frühester novellistischer Stoff gewesen. Während des Rückzugs aus Griechenland war seine Einheit mehrere Tage lang in einem Tiergarten in der Nähe von Skopje (das während des Zweiten Weltkrieges von Bulgarien besetzt war) untergebracht.⁵¹ Als der Schriftsteller während seiner sowjetischen Kriegsgefangenschaft hörte, dass in einem faschistischen Konzentrationslager ein Zoo bestanden habe, erinnerte er sich an dieses Erlebnis und begann dessen symbolischen Gehalt zu begreifen und literarisch zu gestalten. Eine erste Reminiszenz bringt bereits die Erzählung *Kameraden*, deren »Held« am Ende sieht, »daß den Soldaten um den Galgen Tierköpfe wuchsen und das Menschenangesicht überwucherten: Wölfe, Hyänen und Schweine«⁵². Im Nachlass des Schriftstellers finden sich mehrere Entwürfe. Die früheste, nicht über die Anfänge hinaus gediehene Skizze vom Oktober 1953 war direkt autobiographisch gehalten und trug den Titel *Allegorie*. Sie sollte mit den Sätzen beginnen: »Die ungeheuerste Allegorie der Wehrmacht hat das Leben selbst geschaffen. Ich schreibe hier nur auf, was ich erlebt habe, und auch in der Reihenfolge, in der ich es bewußt erlebt habe. Die Sache ist nämlich die – und das ist erst die eigentliche Pointe –, daß ich diese Allegorie, an der ich selbst beteiligt gewesen war, erst ein volles Jahr später begriffen habe, und zwar im November des Jahres 1945, in einem Kriegsgefangenenlager in den kaukasischen Bergen.« Offenbar nach Abschluss von *Kameraden* und vor Beginn der Arbeit am *Gottesgericht* hat Fühmann einen Band *Balkan-Erzählungen* konzipiert, der folgende Werke enthalten sollte: 1) *Ein Bild der Wehrmacht (Ein gemütliches Quartier)* / 2) *Götter (Entscheidung)* / 3) *Sehr kurze Geschichte*. Zwischen 1955 und 1959 hat er – unter verschiedenen Titeln – die »Zoogeschichte« geschrieben, in der eine Einheit der »Wehrmacht« während ihres Rückzuges aus Griechenland Unter-

kunft nur in dem Tiergarten einer »S.« genannten, als bulgarisch bezeichneten Kleinstadt findet und sich dort unter den noch lebenden Raubtieren einrichtet. Während die Bewohner des Städtchens das Quartier besichtigen, wird der Oberleutnant von einem Affen totgebissen, worauf die deutschen Soldaten ein Blutbad unter den Bulgaren anrichten und ihre Leichen den Tieren vorwerfen.⁵³

Eine zweite Quelle für den *König Ödipus* ist ein ebenfalls biographische und fiktive Elemente miteinander verbindendes Sujet, in dem der Erzähler ein Tagebuch über einen Einsatz gegen Partisanen auf der Peloponnes schreiben und ein gefangen genommener Partisan durch eine Kloake entkommen sollten. In der frühesten Version – *Der Graben* – wird ein Gefreiter, ein Student der Geisteswissenschaften, aus einem am Golf von Korinth stationierten Luftwaffenstab der »Wehrmacht« im Sommer 1942 zum Unteroffizierslehrgang auf die Peloponnes geschickt und erhält dort den Befehl zur Bekämpfung von Partisanen auf der Insel Delos. Zunächst wegen seiner intellektuellen Interessen schikaniert, wird er später ihretwegen beauftragt, ein Tagebuch über den Einsatz zu führen. Nach der Schilderung von Plünderungen und Festnahmen bricht das Fragment ab.⁵⁴ Die nächste Fassung trägt den Titel *Griechische Legende*. Das Geschehen spielt sich jetzt im Mai 1944 am Golf von Patras ab; der Lehrgang und die Drangsalierungen sind entfallen. Neu hinzugekommen sind Gespräche zwischen dem Ich-Erzähler und dem Obergefreiten Georg, der »eigentlich Studienrat« war und seine Doktorarbeit über den Humanismus bei Sophokles geschrieben hatte. Beide sind geprägt von der (ausführlich geschilderten) Sehnsucht, die sie einst nach Griechenland hatten, und von der Beglückung, die sie in der klassischen Landschaft zunächst empfanden; beide zeigen aber auch schon Anzeichen von Desillusionierung, wissen um den »Zwiespalt zwischen meinen Träumen von Griechenland und der Wirklichkeit Griechenlands in dieser aus den Fugen geratenen Zeit«. Alle Menschen, denen sie begegnen, schweigen. Ein Partisan wird gefangengenommen und misshandelt; doch es gelingt ihm, durch eine Kloake zu entkommen. Der Einsatzführer gibt dies als »tierischen Selbsterhaltungstrieb« aus, »den wir uns als zivilisierte Kulturmenschen gar nicht vorstellen können«, und beauftragt den Erzähler, ein Tagebuch zu schreiben. Dieser aber fragt sich: »Woher nehmen sie die Kraft?« *Griechische Legende* ist der einzige Text, in dem Fühmann die Konflikte und die wechselnden Bündnisse zwischen der kommunistischen ELAS (der Griechischen Volksbefreiungsarmee), der von Napoleon Zervas gegründeten nichtkommunistischen EDES (der Nationalen Republikanischen Griechischen Liga) und den im Allgemeinen mit der »Wehrmacht« kooperierenden Evzonen berührt. Dies geschieht in einem Gespräch unter Soldaten, die die Situation allerdings

nicht durchschauen: »Kein Mensch findet sich zurecht in diesem griechischen Sauhaufen!«⁵⁵

Mitte der sechziger Jahre wollte Fühmann die ›Tagebuch- und Kloakengeschichte‹ mit der ›Zoogeschichte‹ in einer Novelle unter dem Titel *Das Symbol* verbinden: »Es wird zwar nicht der absolute Abschied vom Kriegsthema sein [...], aber doch ein gewisser Schlußpunkt, in dem ich alles sagen möchte, was ich so weiß.«⁵⁶ In *Das Symbol* wird – wie aus dem Manuskript und aus dem Brief an Günter Caspar vom 11. Februar 1965 hervorgeht – der Tagebuchschreiber, der Philosophiestudent und Kenner altgriechischer Autoren W., der im Frühjahr 1943 in Athen stationiert war, von Korinth aus über das Meer zu einem Einsatz gegen Partisanen im Norden der Peloponnes abkommandiert. Er ist noch völlig im faschistischen Denken befangen, interpretiert die ›Wehrmacht‹ als Befreier, führt den gesamten Krieg über Tagebuch und sucht dafür »nach einem Oberbegriff, einem Symbol« (womit der ältere Titel *Allegorie* ersetzt ist), das er zunächst in der ›Schöpfung‹ gefunden zu haben meint. Er erlebt die Flucht des Partisanen durch die Kloake und später auf dem Rückzug den Aufenthalt im Zoo: »eine flüchtige Episode, die plötzlich Riesendimensionen gewinnt«. In der Gefangenschaft (laut Brief »bei den Partisanen«, laut Manuskript drei Jahre später in der Sowjetunion, wo er vom Zoo des KZ-Kommandanten erfährt) »entdeckt er, daß er das Symbol, das er immer suchte, gelebt hat: Im Zoo; er forscht nun weiter und stellt betroffen fest, daß er geistig so in der Kloake steckt wie der Partisan einst physisch und daß er da hindurch muß, wenn er in die Freiheit will«. Der Schluss allerdings ist resignierend: »Dann aber ist er gegen sich zu feige; er nutzt die Chance nicht, wird entlassen, geht nach Westdeutschland, verdrängt sein Wissen, und schließlich ist jene Zeit für ihn eine golden leuchtende Erinnerung.«⁵⁷

Die Zusammenführung der beiden Handlungsstränge ist nicht erfolgt – wie später die großangelegten Projekte *Prometheus* und *Im Berg*, die eine ähnlich langwierige und komplizierte Entstehungsgeschichte haben, ist auch der Versuch, die *gesamte* Griechenland-Erfahrung in *einem* Werk zusammenzufassen, letztlich gescheitert⁵⁸ –; wohl aber sind ›Zoogeschichte‹ und ›Tagebuch- und Kloakengeschichte‹ Vorstufen sowohl zu *Die Schöpfung* als auch zu *König Ödipus* gewesen.⁵⁹ Im Brief an Günter Caspar vom 10. September 1965 heißt es dazu: »Ich habe eine neue Geschichte beendet und eine zweite begonnen; beide gehören thematisch wie von der Machart her zusammen. Sie heißen: ›Die Schöpfung‹ und ›König Ödipus‹ (= die Zoogeschichte, für die ich nun, toi, toi, toi, endgültig eine Form, ein bißchen in der Nachfolge von Jean Paul, gefunden habe [...]).«⁶⁰ Die Motive des Partisanen-Einsatzes, der rassistischen Überheblichkeit deutscher Soldaten und des schändlichen Verhaltens dieser Soldaten

gegenüber der Bevölkerung sind in *Die Schöpfung* übergegangen; *König Ödipus* beruht vor allem auf der ›Zoogeschichte‹, angereichert durch die Partisanenverfolgung, den Rassenwahn, die Diskrepanz zu den einfachen griechischen Menschen und die Einsicht in Kraft und Zuversicht der Partisanen, aber auch durch den Symbolcharakter, durch die Intellektualisierung und durch die (an der Entstehungsgeschichte ablesbare) zunehmende Ausrichtung auf die Antike. Dabei ist das Tagebuchmotiv gegenüber der geschichtsphilosophischen Diskussion im *Symbol* zurückgetreten und im *König Ödipus* ganz ausgeschieden worden. Zurückgedrängt wurden auch das Kloakenmotiv – es lebte weiter in den Episoden des Latrinsäuberns durch die Wehrmachtsangehörigen selbst⁶¹ – und die autobiographischen Bezüge zur Kriegsgefangenschaft.⁶²

Eine dritte autobiographische Quelle des *König Ödipus* ist der Kurs an der Fronthochschule, der bereits im *Judenauto* eine Rolle spielte. Die Handlung ist vom 20. Juli auf den Herbst 1944 verlegt. Vor allem aber hat der Erzähler jetzt eine Vorlesungsreihe über die griechische Tragödie besucht. Hatte Fühmann in seinen früheren Arbeiten über Griechenland auch germanische, mittelalterliche und biblische Motive verwendet, so sind nunmehr – nach Vorstufen in der ›Tagebuch- und Kloakengeschichte‹ – Antike und Gegenwart sehr eng miteinander verbunden. Ob es für den Plan einer Inszenierung einen realen Anlass gegeben hat, muss offenbleiben. Zwar hat am 8. August 1943 auf Phaiastos eine Aufführung des Sophokleischen *Oidipus tyrannos* durch deutsche Soldaten stattgefunden⁶³ – es gibt allerdings keinen Hinweis darauf, dass Fühmann davon Kenntnis hatte. Auch spricht die späte Aufnahme des Motivs in den Handlungskomplex eher dafür, dass es sich um eine Erfindung handelt – zumal sie auf die eigene Affinität zu der Gestalt zurückgeht.

Im *König Ödipus* kommt nicht nur – gegenüber den früheren Erzählungen und über alle biographischen und entstehungsgeschichtlichen Details hinaus – eine umfassende Epochenproblematik von Schuld und Verantwortung zum Ausdruck, sondern es wird auch am stärksten griechisches Leben sichtbar. Zum einen erörtern die beiden Soldaten die Frage: »Warum eigentlich so viele gegen uns sind?«⁶⁴ Sie verstehen zwar nicht, weshalb alle Völker, für deren Wohl sie zu kämpfen meinen, sich von ihnen abwenden, erkennen aber, dass die »Fischer und Bauern« ihnen den Rücken zukehren und nur die »Plutokraten«, die sie doch eigentlich bekämpfen wollten, ihnen zuwinken – eine Erkenntnis, die dann wiederum im Gegensatz zu ihrem Anspruch steht, dass »[d]ie Besten Europas« an ihrer Seite stünden: »die internationalen SS-Legionen, die Pfeilkreuzler, die Feuerkreuzler, die Eiserne Garde, der Ku-Klux-Klan, Quisling und Degrelle, Francos Blaue Division, die kroatischen Ustaschi und die griechischen Evzonen«⁶⁵. Zum anderen wird nicht allein (wie in *Die Schöp-*

fung) das Leid, sondern auch die Widerstandskraft des Volkes sichtbar, werden Partisanen nicht mehr nur gleichsam abstrakt erwähnt, sondern treten jetzt konkret und aktiv in Erscheinung; in den Gestalten des griechischen Bauern und seiner Enkelin sowie in der Frau, die die Soldaten verflucht.⁶⁶ Auch ist die lineare und etwas didaktisch wirkende unmittelbare Verbindung von Schuld und Bestrafung entfallen.

IV.

Die Novelle *König Ödipus* ist der Höhe-, aber noch nicht der Schlusspunkt von Fühmanns künstlerischer Auseinandersetzung mit der Okkupationszeit. 1972/73 schrieb er das Szenarium für den Fernsehfilm *Das Geheimnis des Ödipus*,⁶⁷ bei dem Kurt Jung-Alsen Regie führte und der am 17. März 1974 im Fernsehen der DDR gesendet wurde. Der Film (der sich sehr eng an Fühmanns Szenarium hält⁶⁸) verknüpft Motive der Erzählung und früherer Werke auf andere Weise. Vor allem ist die Handlung nicht mehr mit dem Rückzug, sondern mit dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 verbunden.⁶⁹ Auf das Zoo-Motiv⁷⁰ und auf einen Teil der Gespräche ist verzichtet worden, und einige Handlungszüge sind ausgesprochen vergrößert. So ist Hauptmann Neubert im Film nicht nur stärker als in der Erzählung in die konservative Verschwörung gegen Hitler verwickelt, sondern erscheint auch weniger als eine tragische Gestalt denn als Prototyp eines liberalen Intellektuellen, dessen abstrakter Humanismus widerlegt werden soll. In der Erzählung erkennt Neubert den »Schlüssel« der Oidipus-Problematik in der an Bachofen angelehnten Deutung des Mythos, und er sieht »die neue Zeit des Menschenrechts« aus den Schlünden des Balkans und den Hainen des Maquis und den sanften Ebenen Polens und [...] den Weiten Rußlands« hervorbrechen.⁷¹ Im Film hingegen trägt ein Gestapokommissar die These vor, dass Oidipus als Exponent des Mutterrechts nach den Gesetzen des Vaterrechts schuldig wurde, und bezieht die »neue Zeit« demagogisch auf den Nationalsozialismus – und der Soldat Pauli deutet die Schuld des Oidipus vom Rassenstandpunkt aus und will sich zur Waffen-SS melden. Während sich in der Erzählung »die leiblichen Frevel des Originals [...] im geistigen Raum abspielen«⁷², wird im Film ein Bordellbesuch stärker ausgemalt und auf eine direkte Parallele zum Mythos hin ausgerichtet: Pauli entscheidet sich für eine alte Prostituierte, wodurch an das Verhältnis von Oidipus zu Iokaste erinnert werden soll. Das Problem der Kollaboration klingt an; die Verwunderung über den Hass und die Verachtung der Bevölkerung allerdings entzündet sich an einer Szene, die damit ziemlich überfrachtet ist: Die badenden deutschen Soldaten nähern sich, in der Hoffnung auf ein eroti-

sches Abenteuer, zwei griechischen Mädchen – und als diese vor ihnen fliehen, sagt Pauli: »Woher kommt nur dieser Haß! Wir kämpfen doch auch für sie! Wir kämpfen doch für ganz Europa! Begreifen denn die das nicht?« Am Ende werden die deutschen Soldaten von Partisanen überfallen und getötet; es wird also auf das lineare Verhältnis von Schuld und Strafe zurückgegriffen, das für die Erzählungen *vor dem König Ödipus* charakteristisch war.⁷³ Ob Fühmann filmischen Gepflogenheiten Rechnung tragen oder bestimmten ideologischen Erwartungen entgegenkommen wollte, muss offenbleiben – auf jeden Fall hat er sich (ohne dies näher zu begründen) sehr kritisch zu dem Film geäußert⁷⁴ und hat es abgelehnt, das Szenarium in die Werkausgabe aufzunehmen.⁷⁵ Vermutlich entsprach es nicht mehr seinen differenzierteren politischen und ästhetischen Positionen der siebziger Jahre. Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass es sich im Rahmen jener Motive hält, die für die Griechenland-Erzählungen dieses Schriftstellers bestimmend sind und einige neue Akzente zu setzen versucht.⁷⁶

Fühmanns letzter markanter Text zur griechischen Zeitgeschichte war seine Rede auf einer Solidaritätsveranstaltung des Deutschen Schriftstellerverbandes am 11. Januar 1968: *Unsere Stimme für Griechenland*. Sein Protest gegen die Errichtung der Militärdiktatur ist verbunden mit einer historischen Reflexion darüber, dass es »in der Stellung zu Griechenlands Freiheit und Volkssouveränität von Anfang an zwei Lager in Deutschland gegeben« habe: das eine habe im Unabhängigkeitskrieg gegen die Türken ein »Hilfskontingent von Freiwilligen« geschickt, das andere »eine | Schar bayrischer Beamter und Generäle«. Der Protest findet seine emotionale Kraft in der Erinnerung an die eigenen Erfahrungen: an die »schweigende [...] Verachtung« durch die Bevölkerung des peloponnesischen Dorfes, in dem Fühmanns Einheit eine Funkstation errichten sollte, und an seine lange verdrängte Einsicht, dass »wir nicht, wie wir wähten, als Beschützer, sondern als Büttel einer Tyrannei« in das Land gekommen waren. Schließlich gedenkt der Schriftsteller des Rückzugs: »von den Partisanen [...] gejagt«, »an deren Seite« – und dieser Aspekt hatte in den Erzählungen noch keine Rolle gespielt – »nun auch Deutsche kämpften«. ⁷⁷

V.

In welchem Verhältnis nun stehen die in Griechenland spielenden Erzählungen bis 1965 zu dem von griechischen Mythen bestimmten späteren Werk und zu den Überlegungen über das »mythische Element in der Literatur«?

Von einem *unmittelbaren* Einfluss kann nicht gesprochen werden. Zum einen ist die Vertrautheit mit den Mythen von früh an für den Autor – vor allem

für dessen lyrisches Schaffen – charakteristisch, und er kann daran mit seinen Arbeiten seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre anknüpfen; zum anderen sind die Sujets der Homerischen Epen und des Prometheus-Mythos, der Sagen um Alkestis, Marsyas und Baubo oder der Geschichte um den Tyrannen Dionysios von der Handlung der Kriegserzählungen allzu sehr unterschieden.

Dennoch gibt es wichtige *mittelbare* Beziehungen. Auffallend ist zunächst die Überhöhung der Vorgänge durch mittelalterliches, biblisches und schließlich antikes Gedankengut; die Nähe zu Mythischem ist durch die Erfahrung Griechenlands zwar nicht hervorgerufen, wohl aber verstärkt worden – die Erzählungen erweisen sich somit auch als Vorbereitung der mythologischen Dichtung.

Weniger vordergründig, vielleicht aber noch gewichtiger ist der ästhetisch-poetologische Aspekt. In dem Essay von 1974 konstatiert Fühmann für die Kunst »die Gültigkeit der Mythen weit über die Entstehungszeit hinaus, ja vielleicht bis ans Ende des Menschengeschlechts« und führt dies vor allem darauf zurück, dass sich in ihnen jahrtausendealte »Menschenerfahrung« niedergeschlagen habe, dass sie auf grundsätzliche Fragen zielen (auf die Darstellung »konkret erscheinender Prozesse als elementarer«) und dass sie Modelle »objektiver widerspruchsvoller Prozesse des Menschheitsaufbaus wie Menscheninnen« schaffen, sich in ihnen der »Existenzwiderspruch | von natürlichem und gesellschaftlichem Wesen« entfalte. Auf Grund der Möglichkeit, »die individuelle Erfahrung [...] an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen«, erklärt Fühmann das, was für die antike Poesie der Mythos leistete, sogar zum bestimmenden Wesen des Poetischen überhaupt.⁷⁸

Der Rückgriff von der konkreten individuellen Erfahrung auf allgemeine Menschheitserfahrung, die Ausrichtung auf Fragen *grundsätzlicher* Art und das Erfassen *widersprüchlicher* Züge in allen Erscheinungen finden sich in zunehmendem Maße auch in den Kriegsnovellen. Vor allem von der späteren Entwicklung her wird deutlich, dass es sich nicht um lineare Abrechnungen, sondern – zumindest in Ansätzen – um psychologisch vertiefte, auf »Mythisches« zielende Gestaltungen handelt.

So sehr sich die Fühmann'schen Werke seit Mitte der sechziger Jahre von denen zuvor unterscheiden, gibt es doch spürbare Übergänge und Vermittlungen – und wenn die Nähe zu Mythos und »Mythischem« auch in der Persönlichkeit und der Entwicklung des Schriftstellers angelegt war, so gehört zu den Komponenten dieser Entwicklung die Erfahrung Griechenlands während der Okkupation.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz beruht auf dem Vortrag *Die deutsche Besetzung Griechenlands im Werk Franz Fühmanns*, der am 21. Juli 2012 auf der Tagung des Instituts für Byzantinistik, Byzantinische Kunstgeschichte und Neogräzistik der Ludwig-Maximilians-Universität München »Erinnerungskultur und Geschichtspolitik der Okkupation Griechenlands 1941-1944« gehalten und unter diesem Titel in dem Band *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und deutsche Erinnerungskultur* (Hg. von Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou, Köln-Wien-Weimar 2015 [= *Griechenland in Europa. Kultur - Geschichte - Literatur* 1], 373-389) veröffentlicht worden ist. Eine überarbeitete und erweiterte Fassung ist unter dem Titel *Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns* in meinem Buch *Verklärung mit Vorbehalt. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption IV* (Jena-Leipzig-Quedlinburg 2015 [= *Jenaer Studien* 8], 177-186 und 307-314) erschienen. Die vorliegende Fassung ist nochmals leicht überarbeitet und vor allem um den Schlussabschnitt ergänzt worden. – Die Texte Franz Fühmanns werden, soweit möglich, mit der Sigle *WA* nach der achtbändigen Werkausgabe (Rostock 1993) zitiert, die ihrerseits auf einer zwischen 1977 und 1988 erschienenen neunbändigen Ausgabe beruht; Belege aus dem Nachlass in der Berliner Akademie der Künste werden mit der Sigle *FFA* nachgewiesen (vgl. Barbara Heinze, *Findbuch zum Bestand Franz Fühmann [1922-1984]. Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Archivabteilung Literatur*, Berlin 2001). – Zu Fühmanns Antikerezeption vgl. folgende Arbeiten des Verfassers: *Gedanken zur Antikerezeption in der Literatur der DDR. Franz Fühmanns Erzählung »König Ödipus«*, in: *Weimarer Beiträge* 20(1974)11, 127-147; *Franz Fühmanns »Prometheus«*, ebd., 26(1980)2, 73-96; *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1984, 33f., 61-66, 136f., 162f., 208f., 240-243 und passim; *Die Antike im Werk Franz Fühmanns*, in: Riedel, *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1996 (= *Jenaer Studien* 2), 254-272 und 384-393 [Erstdruck: *Philologus* 136 (1992), 274-296]; *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2000, 381-387.
- 2 Vgl. Efstathia Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands seit der faschistischen Okkupation*, Phil. Diss. Leipzig 1988 [maschinenschriftl. vervielfl., besonders I, 15, 29-46, 71-81 und 116f. – Fühmanns Beziehungen zu Griechenland werden auch behandelt in: Dennis Tate, *Franz Fühmann. Innovation and Authenticity. A study of his prose-writing*, Amsterdam-Atlanta, GA 1995 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 117).
- 3 Zu Fühmanns Biographie vgl. *Lebensdaten* [1971], in: Fühmann, *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß*, hg. von Ingrid Prignitz, Rostock 1993, 158-169; Hans Richter, *Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben*, Berlin-Weimar 1992 [erweiterte Neuausgabe Berlin 2001 (= *AtV* 1743)]; Barbara Heinze (Hg.), *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern. Dokumenten und Briefen*, Geleitwort von Sigrid Damm, Rostock 1998; Gunnar Decker, *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biografie*, Rostock 2009.
- 4 Vgl. Hans Richter, *Verordneter Antifaschismus? - Der Fall Franz Fühmann*, in: Richter, *Zwischen Böhmen und Utopia. Literaturhistorische Aufsätze und Studien*, Jena 2000 (= *Jenaer Studien* 4), 381-395; Jens Priwitzer, *Die Gegenwart der Geschich-*

- te - Zur Erinnerung an NS-Vergangenheit, Generationenerfahrung und ästhetische Innovation bei Franz Fühmann, Christa Wolf und Günter Kunert, in: Carsten Gansel (Hg.), *Rhetorik der Erinnerung - Literatur und Gedächtnis in den ›geschlossenen Gesellschaften‹ des Real-Sozialismus*, Göttingen 2009 (= *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* 1), 53-81, hier 59-66.
- 5 Vgl. Bettina Rubow, *Franz Fühmann. Wandlung und Identität*, in: Heinz Ludwig Arnold, Frauke Meyer-Gosan (Hg.), *Literatur in der DDR. Rückblicke*, München 1991 (= *Text + Kritik*, Sonderband), 101-108.
 - 6 *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, in: *WA*, Bd. 7, 180. Vgl. Richter, *Verordneter Antifaschismus?*.
 - 7 Vgl. neben den in Anm. 3 genannten Publikationen Dennis Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal Guilt. Franz Fühmann's Greek Experiences as the Focus of his War Stories*, in: Hans Wagener (Hg.), *Von Böll bis Buchheim. Deutsche Kriegsprosa nach 1945*, Amsterdam-Atlanta, GA 1997 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 42), 389-405, hier 396f.
 - 8 Sie sind stets mit der Gattungsbezeichnung »Erzählungen« erschienen; Fühmann spricht aber auch gelegentlich selbst von Novellen.
 - 9 In Fühmanns Nachlass befinden sich mehrere Gedichtzyklen – jeweils maschinenschriftlich, teils mit handschriftlichen Entwürfen. Im Folgenden wird nur auf griechische Motive eingegangen.
 - 10 Nr. 2 des Zyklus *Das Fragment der ersten Sammlung. Zwei Reihen Gedichte* von 1936/37 (Roehlitz – Reichenberg), in: *FFA*, 690. – Abgedruckt als Faksimile in: Richter, *Franz Fühmann*, 94 (nicht in der Neuausgabe). Zur Interpretation vgl. Ihmku Kim, *Franz Fühmann - Dichter des Lebens. Zum potentialgeschichtlichen Wandel in seinen Texten*, Frankfurt/Main u.a. 1996 (= *Beiträge zur neuen Epochenforschung* 14), 57-65.
 - 11 *Jugendliches Trio. Gedichte junger Menschen*, Hamburg 1942 (= *Das Gedicht. Blätter für die Dichtung*, Jg. 8, F. 5). – Vgl. *FFA*, 1354. Das Bändchen war im Februar 1942 von Heinrich Ellermann herausgegeben worden und enthielt auch Gedichte von Alois Timmesfeld und Edith Tohde. – Das Gedicht *Nacht am Peipussee* ist abgedruckt in: Richter, *Franz Fühmann*, 109, und Decker, *Franz Fühmann*, 82.
 - 12 *Jugendliches Trio*, 11f. – Abgedruckt in: Decker, *Franz Fühmann*, 84f.
 - 13 Vgl. *Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten*, in: *WA*, Bd. 3, 105; Josef-Hermann Sauter, *Interview mit Franz Fühmann*, in: *Weimarer Beiträge* 17(1971)1, 33-53, hier 33; Richter, *Franz Fühmann*, 109-114.
 - 14 *Das Judenauto*, 104. – Vgl. Horst Nalewski, *Franz Fühmann. Ein Versuch in Gedichten*, in: Ursula Heukenkamp (Hg.), *Unerwünschte Erfahrung. Kriegsliteratur und Zensur in der DDR*, Berlin-Weimar 1990, 192-226, hier 198. In einem Brief an Ludvík Kundera vom 1. November 1957 verwarnte sich Fühmann ausdrücklich dagegen, ihn »als eine Art ›Inneren Emigranten‹ aus der Masse der Wehrmacht« herauszuheben: »Natürlich gab es auch andere Typen, [...] aber einen dieser Typen eben und keinen Ausnahmefall glaubte ich zu verkörpern.« (Fühmann, *Briefe 1950-1984. Eine Auswahl*, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Rostock 1994, 17-20, hier 20).
 - 15 Vgl. Nr. 26 vom 25. Juni 1944 unter dem Obertitel *Stunde des Soldaten* – in einem *Nachsatz der Redaktion* heißt es dazu: »so als schriebe der namenlose Soldat des Ostens« – und in Nr. 4 vom 28. Januar 1945. – Abgedruckt unter dem Titel *[Vier Gedichte]* in: Fühmann, *Im Berg*, 171-174.
 - 16 Sauter, *Interview mit Franz Fühmann*, 33. – Zur Interpretation des lyrischen Frühwerks vgl. John Flores, *Poetry in East Germany. Adjustments, Visions, and Provoca-*

- tions, 1945-1970, New Haven-London 1971 (= *Yale Germanic Studies* 5), 72-87
[mit Abdruck von sämtlichen vor 1945 erschienenen sowie von vier unveröffent-
lichten Fühmannschen Gedichten auf 317-324]; Nalewski, *Franz Fühmann*, 193-202.
- 17 *FFA*, 740.
- 18 *Südlicher Morgen / Aegäis, Landschaften / Saloniki, Friedliches Meer / Platanon, Nacht am Meer / Phaleron*.
- 19 *Die Säulen / Akropolis, Verfall einer antiken Stadt / Theben, Marmorheroen im Rosengarten / Athen*.
- 20 Xerxes, Platon, Caesar und Pompeius.
- 21 *Kassandra / Apollo kämpft gegen Mars / Poseidon nimmt Besitz von der Insel Kos / Hephaistos zieht in die Wüste*.
- 22 *FFA*, 740. – Es ist eines der gelungensten Gedichte aus diesem Konvolut, das aber nicht in den Zyklus eingeordnet ist. Decker, *Franz Fühmann*, 78 zitiert – nicht ganz korrekt – die zweite Strophe; er datiert das Gedicht auf Oktober 1944.
- 23 *FFA*, 722. – Vgl. die Rückblicke auf Griechenland in den Gedichten *Korinth* (einem Bekenntnis zum griechischen Meer, das in Enttäuschung endet) und *Vor den Thermopylen* («Welcher Fürst! Welch namenloses Leiden, / Welche Ruhmsucht noch im späten Tod!»). Auch in den Texten von Anfang 1945 klingen biblische, griechische und andere Balkan-Motive nach: In dem Zyklus *Gott gab das Gesetz* (Jena, März 1945) sind dies *Makedonisches Interieur, Bulgarisches Bild, Vandalentod, Der Zentaurengott* und *Aesop unter den Sklaven* (*FFA*, 734). Schließlich finden sich in dem dreiteiligen Zyklus *Der Sturz*, im April 1945 in Rochlitz »in memoriam Georg Trakl« geschrieben, einige altgriechische und biblische Motive (*FFA*, 137).
- 24 *Miteinander reden. Gespräch mit Margarete Hannsman*, in: *WA*, Bd. 6, 429-457 (Zitat 430 und 437).
- 25 Ebd., 430f.
- 26 Ebd., 433.
- 27 Vgl. Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte*, 115.
- 28 Fühmann, *Die Nelke Nikos. Gedichte*, Berlin 1953, 65-67 [Erstdruck im September 1951 in der Zeitschrift *Aufbau*].
- 29 Ebd., 88-94 [Erstdruck im Juni 1952 in der Zeitschrift *Aufbau*]. – In *Nacht in den Vorstädten* betont Fühmann den Gegensatz zwischen den alten Mythen und der großen demokratischen Vergangenheit auf der einen und der leidvollen Gegenwart auf der anderen Seite sowie die Hoffnung auf den »Sieg der nicht länger Besiegbaren«, der die alten Ideale wieder zum Leben erwecken werde. In *Die Nelke Nikos* bekundet er seine Sympathie mit dem Angeklagten, der zu jeder Gerichtssitzung mit einer Nelke erschien, seinen Abscheu gegenüber den Henkern und seine Zuversicht auf die Zukunft («Die Kinder der Promethiden, sie zünden das Feuer»). In *Die Exekution* interpretiert er die Hinrichtung Belogiannis' (1915-1952) und seiner Gefährten als Opfertod, damit »wir Künftigen atmen / des Lebens gereinigte Meerluft«. Die Verse, von Fühmann später nicht wieder veröffentlicht, wirken aus heutiger Sicht recht plakativ und in Bezug auf den sozialistischen Kontext bedenklich (vgl. besonders das Einleitungs-gedicht des zweiten Teils, in dem es über den von den Albanern eröffneten »Einzug« der Delegationen heißt: »Volk der Bergadler, zwischen den Aasgeiern Titos und den griechischen Henkern« [57-64, Zitat 58]), und die griechische Wirklichkeit wird nur aus einer Sicht von außen geschildert. Hervorzuheben aber sind die mythische Überhöhung und die Verbundenheit mit »den Menschen der Vorstadt« (Zitate 90, 94 und 89).

- 30 Vgl. Matthias Hurst, *Der Blick in den Abgrund. Schuld und Verantwortung in Franz Fühmanns Erzählungen »Kapitulation«, »Das Gottesgericht« und »Die Schöpfung«*, in: *Colloquia Germanica* 32 (1999), 37–69, hier 38f.
- 31 Vgl. ebd., 38 und 53; Ursula Heukenkamp, *Ein Kontrahent des Hoffens. Franz Fühmann und seine Kriegserzählungen*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 13 (2003), 101–112, hier 15.
- 32 Vgl. Martin Straub, *Der andere Blick. Franz Fühmanns Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus*, in: Annette Leo, Peter Reif-Spirek (Hg.), *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*, Berlin 2001, 299–316, hier 308f.; Heukenkamp, *Ein Kontrahent des Hoffens*, 110.
- 33 Erstdruck in der *Nationalzeitung* vom 12. März 1957 und in der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* vom März 1957; Buchveröffentlichungen in dem Band *Stürzende Schatten* (1959) und *König Ödipus. Gesammelte Erzählungen* (1966). Vgl. auch *FFA*, 71 sowie die Hörfunk-Fassung in *FFA*, 57.
- 34 Laut Tagebuch von Mai bis August 1965 entstanden (*FFA*, 1324); Erstdruck in dem Band *König Ödipus*. Vgl. auch Notizen, Briefe und Manuskripte in *FFA*, 29 und 58. – Die Erzählung ist weder 1959 entstanden (Hurst, *Der Blick in den Abgrund*, 40), noch spielt sie vor dem Überfall auf die Sowjetunion (Werner Liersch, *Beiträge zur deutschen Biographie*, in: *Neue Deutsche Literatur* 16(1968)2, 155–159, hier 158).
- 35 *WA*, Bd. 1, 62f.
- 36 Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal Guilt*, 401 stellt tadelnd die Gemeinsamkeiten zwischen *Gottesgericht* und *Schöpfung* heraus, verkennt aber die Unterschiede.
- 37 *WA*, Bd. 1, 122.
- 38 Ebd., 138.
- 39 Ebd., 127.
- 40 *Das Judenauto* – der ursprüngliche Titel sollte lauten: *Tage. Ein Sonett in Berichten* – ist von Mitte 1961 bis Anfang 1962 entstanden. Vgl. die Tagebücher (*FFA*, 1320 und 1321), die Vorarbeiten (*FFA*, 13 und 21), die Disposition im Brief an Günter Caspar vom Juli 1961 (Elmar Faber, Carsten Wurm [Hg.], *Das letzte Wort hat der Minister. Autoren- und Verlegerbriefe 1960–1969*, Berlin 1994 [= AtV 8010], 57–59) sowie Briefe über den weiteren Verlauf der Arbeit (ebd., 59–67). Die endgültige Typskript-Fassung stammt vom 28. Januar 1962 (*FFA*, 276). Sie ist auf Veranlassung des Verlages und mit Billigung des Autors stark überarbeitet und zunächst in dieser Form publiziert worden (vgl. *WA*, Bd. 3, 517). Mit Hilfe von Siegfried Scheibe wurde für die Werkausgabe die ursprüngliche Fassung wiederhergestellt. Vgl. Siegfried Scheibe, *Zur Anwendung der synoptischen Variantendarstellung bei komplizierter Prosaüberlieferung. Mit einem Beispiel aus Franz Fühmanns »Das Judenauto«*, in: *editio* 2 (1988), 142–191 (siehe auch den Briefwechsel zwischen Fühmann und Scheibe in *FFA*, 1154). Gerade die Geschichte *Muspilli* (die im Erstdruck *Völuspa* hieß) ist stark verändert worden. In der ursprünglichen Fassung gelangt der Erzähler nur zu spontanen, im Erstdruck bereits zu Recht weitgehenden (wenn auch dann ebenfalls wieder verschütteten) Einsichten in die militärische Lage – und aus der Verachtung des einfachen Soldaten für die adligen Offiziere, die sich aus dem demagogischen Anspruch herleitete, »daß im nationalsozialistischen Deutschland das Volk bestimmte« (*WA*, Bd. 3, 111), ist eine ideologisch weniger brisante Kritik an den Offizieren im Allgemeinen geworden (Fühmann, *Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten*, Berlin–Weimar 1962 [2. Aufl. 1969], 117). Zu den Unterschieden der beiden Fassungen vgl. Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal*

- Guilt*, 400. Richter. *Franz Fühmann*, 174f. geht darauf überhaupt nicht ein; Decker, *Franz Fühmann*, 174 bagatellisiert sie.
- 41 Vgl. die Tagebücher 1965 und 1966 (*FFA*, 1324 und 1325); Erstdruck in dem Band *König Ödipus*. Siehe auch Manuskripte, Notizen, einen Reclam-Band der Sophokleischen Tragödie in der Übersetzung von Curt Woyte und eine griechische Ausgabe aus der Reihe »Schulausgaben griechischer Klassiker« (Berlin-Leipzig 1946) in *FFA*, 54 und 55. Den Tagebucheinträgen vom August und September 1965 zufolge hat Fühmann Johann Jakob Bachofens *Mutterrecht*, Karl Kerényis *Mythologie der Griechen*, Thomas Manns Briefwechsel mit Kerényi und George Thomsons *Aischylos und Athen* herangezogen. – Zu den folgenden Ausführungen vgl. Riedel, *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR*. Für diese Arbeit konnte sich der Verfasser auf ein Gespräch mit Franz Fühmann am 31. Oktober 1973 sowie auf Materialien in dessen bereits damals in den Literatur-Archiven der Akademie der Künste zu Berlin deponiertem Archiv stützen.
- 42 Brief an Dieter Schiller vom 16. Dezember 1966, in: Fühmann, *Briefe 1950-1984*, 71–74, hier 73. – Vgl. auch die Briefe an Günter Caspar vom 11. Februar 1965 (»die Plage durch fast zwei Jahrzehnte«) in: Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 70–72, hier 71, sowie den Brief an Konrad Reich vom 25. November 1975 in: Fühmann, *Briefe 1950-1984*, 171–179, hier 177.
- 43 *WA*, Bd. 1, 147.
- 44 Ebd., 143.
- 45 Ebd., 160.
- 46 Vgl. Malcolm Eldwin Humble, *Myth and Ideology in Franz Fühmann's »König Ödipus«*, in: *Forum for Modern Language Studies*, 20(1984), 247–262. – Zu den Unterschieden zwischen Bachofen und Fühmann sowie zwischen einer wissenschaftlichen und einer künstlerischen Interpretation des Oidipus-Mythos vgl. Riedel, *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR*, 133–135; ders., *Die Antike im Werk Franz Fühmanns*, 257.
- 47 Vgl. Eckard Lefèvre, *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Sophokles' Tragödien*, Leiden-Boston-Köln 2001 (= *Mnemosyne*, Suppl. 227). – Mit dieser Formulierung bezeichnet Lefèvre – bestätigt durch weitere Forscher der letzten Jahrzehnte – eine Spezifik der Sophokleischen Tragik, die objektives intellektuelles Fehlverhalten und subjektive moralische Schuld in engerer Verbindung sieht, als dies in der Interpretation des Aristotelischen *hamartía*-Begriffs in der Mitte des 20. Jahrhunderts, die auf eine Entlastung der Täter zielte, der Fall war (vgl. besonders IXf. und 6–10 sowie, im Hinblick auf den *Oidipus tyrannos*, 119–147).
- 48 *WA*, Bd. 1, 215f.
- 49 Ebd., 217.
- 50 Vgl. einen ersten Überblick in Riedel, *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR*, 131f. und 141f. – Zum Zoo-Motiv vgl. auch den Brief an Dieter Schiller vom 16. Dezember 1966 (Fühmann, *Briefe 1950-1984*, 73).
- 51 Dieses Erlebnis hatte sich bereits in einigen Gedichten des Zyklus *Empfindsame Reise* niedergeschlagen: *Quartier in Skoplje* und *Park von Skoplje* (Fühmann verwendet statt der makedonischen die serbische Namensform) schildern düster-melancholische Stimmungen; *Im Käfig* reflektiert eine bedrohliche Situation – allerdings im natürlich-kreatürlichen, noch nicht im sozialen Bereich: Das lyrische Ich begibt sich in ein Raubtierhaus mit zwei Wölfen. Sie sind »erstarrt und erschreckt«, und auch das Ich ist verwirrt: »Ich fühle mich nicht mehr als Mensch und Mann.« (*FFA*, 722).
- 52 *WA*, Bd. 1, 46.

- 53 FFA, 49. – Die Titel der ›Zoogeschichte‹ lauten: *Ein Wehrmachtbild / Ein gemütliches Quartier / Das gemütliche Quartier / Ein Bild aus dem Leben der Wehrmacht / Ein Bild der Wehrmacht / Um ein Bild der Wehrmacht. Skizze / Im gemütlichen Quartier. Bilder aus dem Leben der Wehrmacht*. Das Geschehen ist in eine Rahmenerzählung aus der Mitte der fünfziger Jahre eingebettet und wird von einem ehemaligen Soldaten vor den Honoratioren eines Landstädtchens in der Bundesrepublik Deutschland berichtet. Die Erzählung ist, mit scharf satirischem Akzent, in erster Linie gegen die Remilitarisierung der BRD gerichtet. Eine Notiz (wahrscheinlich aus dem Jahre 1958 oder 1959) lautet: »Diese Erzählung schrieb ich 1955, als die Nachricht von der Aufstellung einer neuen Wehrmacht durch die entsetzte Welt ging. Ich schrieb sie für mich, um mir einen Haß von der Seele zu schreiben. Nun, da diese Wehrmacht nach der Atombombe greift, möchte ich diesen Haß nicht mehr für mich behalten: Am besten ist's, wir schreiens durch die Welt.« Am Ende eines Typoskripts findet sich, als handschriftlicher Zusatz, der spätere Schlusssatz des *König Ödipus*: »Das alles ist wirklich geschehn.« Die Erzählung hat noch keinen mythologischen Bezug, deutet – über den Handlungsort hinaus – nicht näher auf Spezifika des Balkans hin und ist wegen ihrer Brutalität auch unter Fühmanns Kollegen umstritten gewesen. 1959 kam es zu einem Vertrag mit dem Aufbau-Verlag; der Titel sollte jetzt lauten: *Das gemütliche Quartier oder Tiere sehen Dich an* (vgl. Elmar Faber, Carsten Wurm (Hg.), ... und leiser Jubel zöge ein. *Autoren- und Verlegerbriefe 1950-1959*, Berlin 1992 [= AtV 100], 496). Dennoch wurde sie nicht veröffentlicht. Einem Brief an Joachim Schreck vom 20. November 1962 zufolge (Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 67f.) schien die 1956 geschriebene Geschichte dem Autor nicht mehr aktuell genug zu sein.
- 54 FFA, 51.
- 55 FFA, 48. – Auch für diese Geschichte wollte Fühmann eine Rahmenerzählung schreiben: Nach einer ersten Version (worin die Erzählung *Der Soldat und die Wahrheit* heißt) ist das Tagebuch nach der Landung der britischen Truppen am 1. Dezember 1944 in einem Keller gefunden worden, worauf ein deutscher Soldat sich das Leben nahm; nach einer späteren Fassung wurden die Tagebuchaufzeichnungen während der III. Weltfestspiele von einem albanischen Studenten vorgelesen, wodurch sich der Erzähler an seine eigene Beteiligung an dem Einsatz erinnerte.
- 56 Brief an Günter Caspar vom 11. Februar 1965, in: Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 70–72, hier 72. – Im Brief vom 13. Juli 1962 an Caspar hatte Fühmann noch den Plan eines Erzählungsbandes entwickelt, in dem *Das Gottesgericht*, *Griechische Legende* und *Tiere sehen dich an* enthalten sein sollten – die letztgenannte Geschichte unter dem Aspekt der Remilitarisierung Westdeutschlands von der Handlung her erst den fünfziger Jahren zugeordnet (ebd., 65f.).
- 57 FFA, 50 (hier ist der Titel *Das Symbol* durchgestrichen und mit *Quartier* ersetzt); Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 72 (Zitate).
- 58 Vgl. Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal Guilt*, 401.
- 59 Frühe Fassungen von *Die Schöpfung* haben den (durchgestrichenen) Titel *Das Symbol* (FFA, 29 und 58); auch der Brief an Caspar vom 11. Februar 1965 findet sich unter den Materialien zu dieser Novelle (FFA, 29) – und noch am 29. August 1965 notiert Fühmann im Tagebuch: »Symbol [...] fertig.« (FFA, 1324) – Ältere Titel des *König Ödipus* lauten *Ödipus. Eine Idylle / Ödipus Tyrann. Eine Idylle* (durchgestrichen: *Das Symbol* sowie *in der Manier Jean Pauls*) (FFA, 54). Am 18. August 1965 hat der Autor im Tagebuch innerhalb von Notizen zum *König Ödipus* hervorgehoben: »Struktur von ›Symbol‹« (FFA, 1324).

- 60 Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 72f., hier 73. – Auf einer Karteikarte (FFA 29) steht folgende Disposition:
1) König Ödipus
(Vorarbeiten:
Griechische Legende
Zoo
Das gemütliche Quartier
Das Symbol)
2) Die Schöpfung
- 61 Vgl. *WA*, Bd. 1, 127 und 197.
- 62 Ebenfalls zurückgedrängt wurde die aktuelle Polemik gegen die BRD. Sie schlug sich nur noch in dem sarkastischen Motto nieder: »Dem bundesdeutschen Kontingent für Vietnam kameradschaftlich gewidmet« (*WA*, Bd. 1, 142). In der Diogenes-Ausgabe (Fühmann, *Die Elite. Erzählungen*, Zürich 1970) war dieses Motto entfallen.
- 63 Vgl. den Katalog der Kretischen Ausstellung im Museum Herakleion (<http://www.historical-museum.gr/schwarz/index.html>). Die Zeichnung stammt aus dem illustrierten Kreta-Tagebuch des deutschen Malers, Zeichners, Fotografen und Autors Rudo Schwarz (1906–1982), der als Soldat der ›Wehrmacht‹ auf Kreta eingesetzt war. Ich verdanke diesen Hinweis Chryssoula Kambas.
- 64 *WA*, Bd. 1, 184.
- 65 Ebd., 184–187. – Vgl. Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte*, 37f. und 42.
- 66 *WA*, Bd. 1, 198–208. – Zur Entwicklung innerhalb der drei Griechenland-Erzählungen vgl. auch Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte*, 40f. und 45.
- 67 Zur Entstehungszeit vgl. die Tagebücher (FFA, 1331 und 1332).
- 68 Ich danke dem Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg, dass es mir ermöglichte, mir den Film noch einmal anzusehen.
- 69 Die Vorgänge in der Fernschreibstelle werden im Film ebenso geschildert wie im *Judenauto*.
- 70 Es ist aufschlussreich, dass Rudolf Jürschik, der sich in einem grundlegenden Aufsatz mit *Franz Fühmanns Arbeit für den Film* befasst hat (in: Brigitte Krüger [Hg.], *Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns*, Frankfurt/Main u.a. 2003, 59–87), sich an das Käfigquartier erinnert, das in dem Film gar nicht vorkommt, – womit er aber unbewusst der zentralen Bedeutung dieses Motivs bei Fühmann selbst Rechnung trägt (hier 68).
- 71 *WA*, Bd. 1, 216.
- 72 Brief an Dieter Schiller vom 16. Dezember 1966 (Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 72).
- 73 *FFA*, 208.
- 74 Vgl. die Briefe an Kurt Batt vom 22. Juli, 29. August und 13. Oktober 1973 (Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 122f., hier 122; 123f., hier 124; 126f., hier 127) sowie an Werner Neubert vom 24. Dezember 1973 (ebd., 128–130, hier 129).
- 75 Vgl. Ingrid Prignitz, *Franz Fühmanns Arbeiten für den Film*, in: *WA*, Bd. 8, 451–483, hier 451 und 473.
- 76 Nicht unerwähnt möchte ich lassen, dass es nach Fühmanns Tod noch eine zweite Verfilmung durch Rainer Simon nach einem 1986/87 geschriebenen und 1988 veröffentlichten Szenarium von Ulrich Plenzdorf (*Filme 2*, Rostock 1988, 289–329) gegeben hat, die 1989 nach einem Auftrag der DEFA in Co-Produktion mit dem

TORO-Film Berlin (West) und dem ZDF gedreht worden ist und 1991 gezeigt wurde: ›Fall Ö: Frei nach Motiven der Erzählung ›König Ödipus‹ von Franz Fühmann. Zu den zwei Oidipus-Filmen vgl. Jürschik, *Franz Fühmanns Arbeit für den Film*, 64 und 67–71. Es geht in diesem in Theben spielenden Film in der Art eines ›Krimis‹ – ohne nähere Zeitangabe – nicht um eine Aufführung, sondern um eine Verfilmung des Sophokleischen Stückes; auf die Diskussion der Schuldfrage wird ebenso wie auf das Motiv der Raubtierkäfige verzichtet.

- 77 *Sinn und Form* 20 (1968), 269–271, hier 269f. – Zur Berichterstattung über die Veranstaltung in der Presse vgl. den Brief an Dr. Baumgart (Kulturabteilung beim Zentralkomitee der SED) vom 27. Januar 1968, in: Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 78. – Die Militärdiktatur war allerdings für Fühmann kein Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung – wohl deshalb, weil er mit ihr keine eigenen Erfahrungen hatte. (Im Gespräch mit Margarete Hannsmann [WA, Bd. 6, 445] erwähnt er, dass er kein »Vietnam-Gedicht« zu schreiben vermochte, weil er die Ereignisse »nur aus der Zeitung kannte!«)
- 78 *WA*, Bd. 6, 82–140 (Zitate 127 und 96). – Erstdruck in dem Band *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur* (1975).